



3. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI ÖĞRENCİ KONGRESİ

3rd INTERNATIONAL STUDENT CONGRESS ON MUSIC RESEARCH

Kongre Tarihleri: 16-17-18 Aralık 2022

Congress Dates: 16-17-18 December 2022

AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
ATATÜRK KONGRE MERKEZİ

AYDIN ADNAN MENDERES UNIVERSITY
ATATURK CULTURE CENTER

TAM METİN BİLDİRİ KİTABI



3. INTERNATIONAL STUDENT CONGRESS ON MUSIC RESEARCH

AYDIN

16-18 DECEMBER 2022



TAM METİN BİLDİRİ KİTABI

Editörler

Prof. Dr. Onur TOPOĞLU

Doç. Evin ERDEN TOPOĞLU

ISBN: 978-605-72758-9-9

NOT: Düzenlenen bu kongre, Akademik Teşvik Yönetmeliğinin yedinci maddesinin dokuzuncu fıkrasındaki değişikliğe istinaden gerçekleştirilen kongremiz diğer şartları sağlamasına rağmen "...tebliğlerin yarısından fazlasının Türkiye dışındaki katılımcılar tarafından sunulması esastır." ifadesi nedeniyle "Uluslararası Katılımlı" niteliğinde bir kongredir.

Ekim 2023

3. International Student Congress on Music Research

December 16-17-18, 2022

Adnan Menderes University

Faculty of Education

Department of Music Education

Phone: +90 256 218 20 00 **E-mail:** muzikkongre@adu.edu.tr **Web:** <https://etkinlik.adu.edu.tr/muzikarastirmalari/>

ÖNSÖZ

İlki ulusal çapta 2017 yılında Kırıkkale’de düzenlenen, 2018 yılında uluslararası sıfatına kavuşan ve 2019 yılından ikinci kez uluslararası düzeyde Sakarya’da gerçekleştirilen Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongrelerin üçüncüsünü Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi ev sahipliğinde Aydın’da gerçekleştirmekten büyük mutluluk duyar, kongre düzenleme kurulu adına tüm katılımcılara şükranlarımızı sunarız.

Covid-19 pandemisi ile birlikte eğitim-öğretimin ve çok sayıda bilimsel toplantının çevrimiçi gerçekleştirilme zorunluluğunun söz konusu olması, bu süreçte çevrimiçi ortamlarda bir araya gelme konusunda deneyim sahibi olmamızı sağlamıştır. Bu deneyim ve birikimin yanı sıra yüz yüze etkileşimin değerini göz önünde bulundurarak hibrit olarak gerçekleştirilen bilimsel toplantıların bu tür akademik ortamları zenginleştirdiği düşüncesiyle, kongremizi hem yüz yüze hem de çevrimiçi olarak gerçekleştirmiş bulunmaktayız.

Düzenlemiş olduğumuz bu kongre, Akademik Teşvik Yönetmeliğinin yedinci maddesinin dokuzuncu fıkrasındaki değişikliğe istinaden gerçekleştirilen kongremiz diğer şartları sağlamasına rağmen “... tebliğlerin yarısından fazlasının Türkiye dışındaki katılımcılar tarafından sunulması esastır.” ifadesi nedeniyle “Uluslararası Katılımlı” niteliğinde bir kongredir.

Müzik eğitimi, müzik bilimleri, müzik performansı ve yorumculuk, etnomüzikoloji, müzik teknolojisi, müzik tarihi, müzik ve dans, disiplinlerarası müzik çalışmaları konularının kabul edildiği kongremizde 52 yüz yüze, 36 çevrimiçi olmak üzere toplamda 88 sözlü bildiri sunulmuştur. Lisans, yüksek lisans, doktora öğrenimi görmekte olan öğrencilerin gerek kendi başlarına gerek ise kendilerine rehberlik eden akademisyenler ile gerçekleştirdikleri çalışmalarını uluslararası katılımlı bir platformda sunmalarını, akademisyenlerden ve diğer katılımcılardan geribildirimler alarak pek çok açıdan deneyim kazanmalarını çok önemsiyoruz.

Gerçekleştirdikleri çalışmalarını sunmak üzere yurt dışından ve ülkemizin birçok yerinden yüz yüze veya çevrimiçi katkı sağlayan tüm öğrenci ve akademisyenleri Aydın Adnan Menderes Üniversitesi çatısı altında bir araya getirmenin bizim için büyük bir onur olduğunu belirtiyor, kongremizin tüm katılımcılar açısından verimli ve keyifli geçtiğini umuyoruz.

Prof. Dr. Onur TOPOĞLU
Kongre Başkanı

3. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI ÖĞRENCİ KONGRESİ
16 -18 ARALIK 2022
AYDIN

Onur Kurulu

Prof. Dr. Osman Selçuk ALDEMİR Adnan Menderes Üniversitesi Rektörü

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Cumali ÖKSÜZ Adnan Menderes Üniversitesi Rektör Yardımcısı
Doç. Dr. İbrahim GÖKTAŞ Adnan Menderes Üniversitesi Genel Sekreteri
Prof. Dr. Nuri KARASAKALOĞLU Adnan Menderes Üniversitesi / Eğitim Fakültesi Dekanı
Prof. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE Gazi Üniversitesi / Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi
Prof. Dr. Ahmet Serkan ECE Bolu AİB Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Kongre Başkanı

Prof. Dr. Onur TOPOĞLU Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
ABD Başkanı

Kongre Düzenleme Kurulu Başkanı

Dr. Öğr. Ü. Evin Erden TOPOĞLU Adnan Menderes Üniversitesi / Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi ABD Öğretim Üyesi

Kongre Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. İrade ABBASOVA Adnan Menderes Üniversitesi/Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
ABD Öğretim Üyesi
Doç. Dr. Sadullah Serkan ŞEKER Adnan Menderes Üniversitesi / Eğitim Fakültesi Müzik
Eğitimi ABD Öğretim Üyesi
Doç. Dr. Ceren SAYGI GERÇEKER Adnan Menderes Üniversitesi / Eğitim Fakültesi Müzik
Eğitimi ABD Öğretim Üyesi
Doç. Dr. Reyhan DEMİR Adnan Menderes Üniversitesi /Eğitim Fakültesi Resim-iş
Eğitimi ABD Öğretim Üyesi
Dr. Öğr. Üyesi Vasfi ÇİLİNGİR Adnan Menderes Üniversitesi /Eğitim Fakültesi Müzik
Eğitimi ABD Öğretim Üyesi
Öğr. Gör. Dr. Esra ÇETİN Adnan Menderes Üniversitesi / Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü
Öğretim Elemanı
Öğr. Gör. Aslı GÜVEN Adnan Menderes Üniversitesi / Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü
Öğretim Elemanı
Öğr. Gör. Aytekin KANDEMİR Adnan Menderes Üniversitesi / Rektörlük Güzel Sanatlar
Bölümü Öğretim Elemanı
Öğr. Gör. Çağdaş AKINCI Adnan Menderes Üniversitesi / Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü
Öğretim Elemanı
Öğr. Gör. Olcay ŞAHİN Adnan Menderes Üniversitesi / Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü
Öğretim Elemanı
Öğr. Gör. Zeynep GERGİN Adnan Menderes Üniversitesi / Rektörlük Güzel Sanatlar
Bölümü Öğretim Elemanı

Kongre Sekreteri

Ar. Gör. Hüseyin YEMEN Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
ABD Araştırma Görevlisi

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Ahmet Bülent ALANER (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Serkan ECE (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Prof. Dr. Alaattin CANBAY (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Asta RAUDUVAİTE (Vytautas Magnus University-Litvanya)
Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin ALBUZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Banu ÖZEVİN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Belir TECİMER (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilge Bediz KINIKLI (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Cemal YURGA (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Ebru TEMİZ (Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Efe AKBULUT (Pamukkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Esra DALKIRAN (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
Prof. Dr. Feyzan GÖHER (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

3. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI ÖĞRENCİ KONGRESİ
16 -18 ARALIK 2022
AYDIN

Prof. Dr. Gökay YILDIZ (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
Prof. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Ü. Hacibeyli Bakü Müzik Akademisi-Azerbaycan)
Prof. Dr. İrade ABBASOVA (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Prof. Dr. Jelena DAVİDOV (University of Latvia-Letonya)
Prof. Dr. Metin KARKIN (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Öner UZUN (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DIŞIAÇIK (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilgün SAZAK (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Nihan YAĞIŞAN (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Onur TOPOĞLU (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Safa YEPREM (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Sema SEVİNÇ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Serhat YENER (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Sibel ÇOBAN (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Turan SAĞER (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Ufuk YAĞCI (Pamukkale Üniversitesi)
Prof. Ümit İŞGÖRÜR (Chengdu University-Çin)
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN (Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Zehra SAK BRODY (Yaşar Üniversitesi)
Doç. Dr. Anna HARUTYUNYAN (Armenian State Pedagogical University-Ermenistan)
Doç. Dr. Ayten BABAYEVA (Azerbaycan Milli Konservatuarı- Azerbaycan)
Doç. Dr. Ceren SAYGI GERÇEKER (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Doç. Dr. Habibe MAMMADOVA (Bakü Koreografi Akademisi-Azerbaycan)
Doç. Dr. Hasan Hakan OKAY (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail SINIR (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Jolanta ABRAMAUSKIENE (Vytautas Magnus University-Litvanya)
Doç. Kerem Cenk YILMAZ (Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Özge GENÇEL ATAMAN (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. Rasa KIRLIAUSKIENE (Vytautas Magnus University-Litvanya)
Doç. Dr. Sabahat BURAK (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Sadullah Serkan ŞEKER (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Doç. Dr. Tuğçe KAYNAK (Kırıkkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Yegane TAPTIGOVA (Ü. Hacibeyli Bakü Müzik Akademisi-Azerbaycan)
Dr. Öğr. Ü. Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU (Sakarya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Evin ERDEN TOPOĞLU (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Dr. Öğr. Ü. Vasfi ÇİLİNGİR (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Dr. Daiva ZITKEVICIENE (Vytautas Magnus University-Litvanya)
Dr. Du YADIAN (Xinxiang University-Çin)
Dr. Esra ÇETİN (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)

Kongre Öğrenci Komitesi Başkanları

Mert DAĞLI

Halil İbrahim ÖZKAYA

Kongre Öğrenci Komitesi

Ahmet TAŞDEMİR

Arda FEYMAN

Ayşe Esin FİDAN

Ayşegül DEMİR

Ayten KARAOZAN

Batuhan ÇAVDAR

Birhat BATKI

Deniz Öykü SAĞLAM

Emrecan ATEŞ

Fatma YAPICI

Görkem BAKIR

İdil ÜNAL

İrem Sena YILMAZ

Kudret OYMAK

Kutay AKSOY

Kürşat Ali ALNIKIZIL

Mahmut Burak ASLANTAŞ

Mehmet GÜNEŞ

Nesrin Buse KESKİN

Okan BAĞDAD

Ozan ASLAN

Sinem KALINTAŞ

SPONSORLARIMIZ



SEVİNÇ SARRAFİYE NAZİLLİ



KİTAP - FOTOKOPİ - KIRTASIYE

İÇİNDEKİLER

1. Özengen Çalgı Eğitimi Veren Öğretmenlerin Çalgı Öğretimi Hazırbulunuşluk Düzeylerinin İncelenmesi.....	1
2. Günümüzde Ezan, Kamet Ve Tesbihat Formlarının Seslendirme Biçemleri.....	17
3. Türk Müziği Ses Eğitimi Alanında Yapılan Makale Ve Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi	35
4. Türk Sanat Müziği Alanında Yapılan Lisansüstü Çalışmaların Bibliyometrik Analizi....	47
5. Güncel Müzik Öğretmenliği Lisans Programında Yer Alan Gitar Eğitiminin İçeriği Ve İşlenişine Yönelik Bir İnceleme	60
6. Bela Bartok Mikrokosmos'unun Piyano Pedagojisindeki Yeri Ve 20.Yüzyıl Müziğine Katkıları.....	83
7. Kültürel Kimlik Bağlamında Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi Romanlarının Geçiş Dönemleri Âdetleri Ve Müzik Pratikleri.....	91
8. 8.Sınıf Öğrencilerin Türk Halk Dansları Hakkındaki Düşünceleri.....	108
9. Tulum Çalgısının Tarihi, Yapısı Ve Geliştirilmesine Yönelik Öneriler	116
10. Yurttan Sesler Geleneğinden Günümüze Türk Halk Müziği Topluluklarında Değişim Ve Dönüşüm: İzmir Yöresi Örneği.....	128
11. Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Konusunda 2018-2022 Yılları Arasında Yapılmış Çalışmaların Ve Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi	142
12. Balıkesir İli Bandırma İlçesi Çerkes Karaçalılık Mahallesi Geçiş Dönemi (Doğum, Evlenme Ölüm) Âdetleri Ve Müzik Pratikleri	158
13. Dans/Hareket Terapisinin Uygulama Yönteminin İncelenmesi.....	173
14. Kültürel Kimlik Bağlamında Mardin Süryani Müziği	180
15. T.W. Adorno Diyalektiğinde Geçen Yüksek Sanat Ve Düşük Sanat Kavramının Popüler Müzik Sektöründe İncelenmesi.....	190
16. Türkiye’de Yayımlanmış Viyolonsele İlişkin Kitap Bibliyografyası	197
17. Lisans Düzeyinde Profesyonel Flüt Öğrenimi Gören Öğrencilerin Performans Kaygılarının İncelenmesi.....	204
18. Modal Müzik Sistemi Üzerine Bir Çalışma: Mod Çemberi.....	225
19. 1951-1970 Yılları Arası Caz Ve Rhythm And Blues Müzik Türlerinde Elektrik Bas Gitar İcra Stilleri.....	241
20. 2021- 2022 Yıllarında Unesco Dünya Mirası Listesinde Yer Alan Şehirlerde Yapılan Festivallerde Gerçekleşen Türk Halk Müziği Ve Türk Halk Oyunları Etkinliklerinin İncelenmesi.....	257

ÖZENGEN ÇALGI EĞİTİMİ VEREN ÖĞRETMENLERİN ÇALGI ÖĞRETİMİ HAZIRBULUNUŞLUK DÜZEYLERİNİN İNCELENMESİ

Burcu BOSTANCI ¹

burcubostanci2@gmail.com

Şevval SATICI ²

saticisevval@gmail.com

Gamze Elif TANINMIŞ ³

gamzeb@gazi.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik Eğitimi, Çalgı Eğitimi, Özengen Çalgı Eğitimi, Hazırbulunuşluk.

ÖZET: Müzik eğitiminin performansa dayalı alanlarından biri olarak kabul edilen ve ana boyutlarından biri olan çalgı eğitimi, bireyi bilişsel, duyuşsal ve devinişsel boyutlarıyla bir bütün olarak yetiştirmeyi ve geliştirmeyi amaçlamaktadır. Ülkemizde çalgı eğitimi ele alındığında farklı kurumlarda ve farklı amaçlar doğrultusunda eğitim verildiği görülmektedir. Mesleki çalgı eğitiminin verildiği kurumlara, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları, Konservatuarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Müzik ve Sahne Sanatları Fakülteleri ve Güzel Sanatlar Liseleri örnek olarak gösterilebilir. Bu kurumlarda verilen çalgı eğitimi temelde çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı etkin kullanabilme ve çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarından oluşmaktadır.

Özengen çalgı eğitiminin verildiği kurumlar incelendiğinde ise güzel sanatlar kursları, halk eğitim merkezleri, yaşam boyu eğitim merkezleri, bilim ve sanat merkezleri ve benzeri kurumlar haricinde özel olarak verilen bireysel çalgı dersleri de zorunlu eğitim kategorisinde yer almayan, ilgi ve istek doğrultusunda verilen çalgı eğitimine örnek olarak gösterilebilir. Özengen çalgı eğitimi, gönüllülük esasına dayanması, uygulanan programın yoğunluğu ve kazandırılması hedeflenen müzikal davranışlar bakımından meslekî çalgı eğitimine göre çok resmi olmayan bir süreçte amatör çalıcılar yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Özengen çalgı eğitiminde verimli sonuç alınabilmesi için çalgı eğitiminin bir takım niteliklere sahip olması gerekmektedir. Bunlardan en önemlisi de öğretmenin niteliği ve alan yeterlilikleri konusudur. Çünkü birebir yapılan çalgı eğitiminde çalgı öğretmenin çalgısında donanımlı olması ve her öğrenci için farklı öğretim yöntemi uygulama-üretme becerisine sahip olması istenen hedefleri başarmada önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu araştırmanın amacı, lisans eğitimini tamamlamış özengen çalgı öğretmenlerinin çalgı öğretimlerine ilişkin yeterliklerini ortaya koymaktır. Araştırma betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın evrenini Türkiye’deki özengen çalgı eğitimi veren öğretmenler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklem grubunu ise kartopu örnekleme yöntemiyle ulaşılmış 112 öğretmen oluşturmaktadır. Araştırma verileri toplanırken araştırmacılar tarafından geliştirilen 31 soruluk anketten yararlanılmıştır. Veriler ‘Google Forms’

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

²Misafir Öğretim Görevlisi, Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi, Karabük, Türkiye.

³Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

aracılığı ile dijital ortamda toplanmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda müzik eğitimcilerinin üniversitede aldığı çalgı eğitiminin çalgı öğretmenliklerine fayda sağladığını fakat üniversitede aldıkları çalgı eğitiminde hangi yaş grubuna hangi öğretim yöntemini ve kaynak kitapları kullanacakları hakkında bilgi sahibi olmadıklarını ; çalgı öğretimine ilişkin bir ders alma durumlarının yarı yarıya olduğunu ; çalgı öğretimine ilişkin ders eklenmesi durumunda öğretmen kimliğine fayda sağlayacağını ve müzik eğitimi programlarında çalgı öğretimi ile ilgili bir derse yer verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

AN INVESTIGATION OF INSTRUMENTAL TEACHERS PREPAREDNESS LEVELS IN INSTRUMENTAL EDUCATION AT AMATEUR MUSIC EDUCATION

Burcu BOSTANCI ¹

burcubostanci2@gmail.com

Şevval SATICI ²

saticisevval@gmail.com

Gamze Elif TANINMIŞ ³

gamzeb@gazi.edu.tr

Keywords: Music, Music Education, Instrument Education, Amateur Instrument Education, Readiness.

ABSTRACT: Instrument education, which is accepted as one of the performance-based areas of music education and naturally an important basis in it, aims to train and develop the individual as a whole with its cognitive, affective and psychomotor dimensions. When instrument education is considered in our country, it is seen that education is given by different institutions and for different purposes. Faculties of Education, Departments of Fine Arts Education, Departments of Music Education, Conservatories, Faculties of Fine Arts, Faculties of Music and Performing Arts and Fine Arts High Schools can be cited as examples of institutions where vocational instrument education is given. The instrument education given in these institutions basically consists the steps of learning to play the instrument, using the instrument effectively and teaching how to play the instrument.

Examining the institutions where instrument education is given amateurish, we can count fine arts courses, public education centers, lifelong education centers, science and art centers and similar institutions. In addition to these, individual instrument lessons given privately can be shown as an example of instrument training, which is not included in the compulsory education category and is given in line with interest and demand. Instrument training given as an amateur aims to train amateur players in a very informal process compared to vocational instrument training in terms of being voluntary, the intensity of the program applied, and the musical behaviors aimed to be gained. In order to get efficient results in amateur instrument training, instrument training should still have some qualifications.

The aim of this research is to reveal the competencies of music teachers who have completed their undergraduate education and work in private music courses. (the music courses which people attend for hobby purposes ect.) The research is a descriptive study. The universe of the research consists of teachers who give amateur instrument training in Turkey. The sample group of the study consists of 112 teachers reached by snowball sampling method. While collecting the research data, a 31-question questionnaire developed by the researchers was used. The data were collected digitally via 'Google Forms'. According to the findings obtained from the research, it has been indicated that the

¹Master's Student, Gazi University, Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, Ankara, Turkey.

²Visiting Lecturer, Karabük University Fethi Toker Faculty of Fine Arts, Karabük, Turkey.

³Professor Doctor, Gazi University, Gazi Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education, Ankara, Turkey.

instrumental training received by music educators at the university level is beneficial for their instrumental teaching skills. However, it has been observed that they lack information regarding the age groups for which they should employ specific instructional methods and utilize appropriate teaching resources in their instrumental education at the university level. It has been noted that their exposure to formal instrumental instruction is evenly divided, with approximately half of them having received such education. The addition of a course specifically focused on instrumental teaching is seen as advantageous for their professional identity, and it is emphasized that music education programs should include a course dedicated to instrumental instruction.

Giriş

Problem Durumu

Müzik eğitiminin performansa dayalı alanlarından biri olarak kabul edilen ve ana dallarından biri olan çalgı eğitimi, bireyi bilişsel, duyuşsal ve devinışsel yönden bir bütün olarak yetiştirmeyi ve geliştirmeyi amaçlamaktadır. Konakçı (2010) çalgı eğitimini fiziki beceriler ile kuramsal bilgilerin birleştirildiği, uygulamaya dayalı eğitim olarak tanımlamaktadır.

Ülkemizde çalgı eğitimi ele alındığında farklı kurumlarda ve farklı amaçlar doğrultusunda eğitim verildiği görülmektedir. Mesleki çalgı eğitiminin verildiği kurumlara ; Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları, Konservatuarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Müzik ve Sahne Sanatları Fakülteleri, Güzel Sanatlar Liseleri örnek olarak gösterilebilir.

Konservatuarların genel amacı, öğrencilerini çalgılarında virtüözite seviyesine ulaştırmak, sanatçı kimliğine sahip bireyler yetiştirmektir. Güzel Sanatlar Fakültelerinin genel amacı, öğrencilerine çalgı eğitimini ileri düzeyde vermek, müzik alanına hakim sanatçılar yetiştirmektir. Eğitim Fakültelerinin Müzik Öğretmeni yetiştiren anabilim dallarının genel amacı, müzik öğretmeni adaylarını hem öğretmenliğin hem de alanın temel yeterliliklerine sahip şekilde yetiştirmektir. Güzel Sanatlar Liseleri ise öğrencilerini Konservatuar, Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarına hazırlayarak onları bu kurumlarda yer alabilmeleri için yetiştirmeyi, temel müzik eğitiminin yanında, alanında ve çalgılarında başarılı, müziğe ve sanata duyarlı, çağdaş bireyler olarak mezun etmeyi amaçlamaktadır (Satıcı, 2022). Bu kurumlarda verilen çalgı eğitimi temelde, çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı etkin kullanabilme, çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarından oluşmaktadır.

Çalgı eğitimi basamakları ile ilgili Özmenteş (2013) “Çalgı dersleri bir çeşit öğretimsel döngü çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu öğretimsel döngü öncelikle öğretmenin öğrenciye performans görevini sunması ya da açıklaması, daha sonra öğrencinin verilen görevi uygulaması ile gerçekleşen cevabı ya da tepkisi, son olarak da öğretmenin öğrenciye belirli bir dönüt vermesidir” şeklinde açıklamıştır.

Araştırmanın çalışma grubu göz önünde bulundurulduğunda, eğitim fakülteleri, konservatuarlar ve güzel sanatlar fakültelerinde alınan çalgı eğitiminde öğrencilerin çalgı öğrenebilmelerinin haricinde mezun olduktan sonra doğru şekilde eğitim verebilmelerinin de önemli olduğu düşünülmektedir. Çeşitli üniversitelerin öğretim programları incelendiğinde, çalgı öğretebilmeye yönelik dersin bazı üniversitelerin öğretim programlarında mevcut olduğu fakat bazılarında olmadığı dikkat çekmektedir.

Bazı müzik öğretmenliği bölümlerinin 8. yarıyıl öğretim programları incelendiğinde. çalgı öğretime yönelik derslerin bulunduğu, bazılarında ise bulunmadığı dikkat çekmektedir. Örneğin, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi ve Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında bireysel çalgı öğretime yönelik dersin 8. yarıyıl öğretim programında yer aldığı görülmektedir ; nitekim Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi ve Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesinin Müzik Öğretmenliği 8. yarıyıl öğretim programı incelendiğinde ise çalgı öğretime yönelik bir dersin bulunmadığı görülmektedir. Üniversitelerin çalgı öğretime yönelik derslere yer verme durumlarının farklılık gösterdiği ve bu durumun incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Mesleki ve genel müzik eğitiminin aksine, kusursuz performans gerektirmeyen, icra

kaygısı yaratmayan, öğrenciyi zorlamadan, belirli bir hazırbulunuşluk aranmayan müzik faaliyetlerini destekleyici eğitimidir. Özengen eğitim genellikle çalgı eğitiminde verilmektedir.

Nitekim özengen çalgı eğitimi ile ilgili Aksoy, Güçlü ve Nayir (2020) Mesleki çalgı eğitimine kıyasla çok daha kapsayıcı olan özengen çalgı eğitimi yine bu özelliği sebebiyle çok sayıda insanın müziksel ihtiyacına -çalma, söyleme, birlikte müzik yapma gibi- yanıt vermektedir. Dolayısıyla geniş kitlelerin müziksel çevreye ulaşmalarını sağlamakta ve daha çok insanın kendini gerçekleştirmesine aracı olduğu varsayılmaktadır

Araştırmanın konusu ve amacı göz önünde bulundurulduğunda, özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin çalgı öğretim yöntemleri, ders içerikleri ve kullanılan kaynak kitaplar konusunda belirli bir müfredat kapsamında derslerini işlemedikleri ilgili literatürde dikkat çekmektedir.

Hancioğlu (2010) tarafından yapılan çalışmada özengen müzik eğitim veren kurumlarda ortak bir eğitim anlayışı ve öğretim programı olmadığını, denetimlerin sadece yönetim tarafından yapıldığını ve ticari kaygılardan dolayı mesleğinde etkin olmayan lisans öğrencilerinin bu kurumlarda çalıştırıldığını tespit etmiştir.

İlgili literatürde özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin derslerini usta-çırak ilişkisine dayalı işlediğine ise dikkat çekildiği görülmektedir. Türkiye’de özengen çalgı eğitimi veren eğitimci; istediği ortamda, istediği öğretim programını ve metotları kullanarak eğitimi verebilmektedir. Çalgı eğitmeninin ders işleyişini kontrol eden yetkin bir kişi ise bulunmamaktadır.

Özmenteş (2013) “usta-çırak” öğrenci-öğretmen ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır; öğretmenin daha çok çalgı ile ilgili becerilerini sergilediği, konuyla ilgili deneyimlerini öğrenci ile doğrudan paylaştığı öğretim yöntemidir. Bu öğretim modeli çoğunlukla öğrencinin öğretmeninde gördüğü çalgı stilini taklit etmesi ile gerçekleşir.

Özmenteş’in yukarıdaki tanımı dikkate alındığında, usta-çırak ilişkisine dayalı öğretim modelinde eğitmen öğrencisine “kendi bildiği doğruyu aktarmaktadır” kanısına varılacağı düşünülmektedir.

Konu ile ilgili literatür ele alındığında ‘özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin çalgı öğretimi hazırbulunuşluk düzeylerinin incelenmesine yönelik bir çalışmaya ya da geliştirme çalışmasına rastlanmadığı ve bu sebepten dolayı bu araştırmanın literatüre ve bu alanda yapılacak diğer çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmanın öneminden yola çıkılarak “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin çalgı öğretimi hazırbulunuşluk düzeyleri ne şekildedir?” problem cümlesi olarak belirlenmiştir.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, lisans eğitimini tamamlamış özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerinin çalgı öğretimlerine ilişkin hazırbulunuşlukları ile ilgili görüşlerini ortaya koymaktır.

1. Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin kendi verdikleri çalgı eğitime ilişkin görüşleri ne şekildedir?
2. Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin müzik eğitimi verilen kurumlardaki çalgı öğretimine ilişkin görüşleri ne şekildedir?
3. Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin çalgı öğretiminde karşılaştıkları problemler nelerdir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma; taşıdığı amaç, izlenen yöntem ve verilerin niteliği bakımından durum saptamaya yönelik betimsel bir çalışmadır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye’deki özengen çalgı eğitimi veren öğretmenler oluşturmaktadır. Örneklem grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden “kartopu örnekleme yöntemi” kullanılmıştır. Örneklem grubunu; kartopu yöntemiyle ulaşılmış, Türkiye’de özengen çalgı eğitimi veren 112 öğretmen oluşturmaktadır.

Tablo 1.Katılımcıların Demografik Özellikleri

		<i>f</i>	%
Cinsiyet	Kadın	71	63,4
	Erkek	41	36,6
Yaş	22-25 yaş	25	22,3
	26-34 yaş	68	60,7
	35-44 yaş	17	15,2
	55 ve üzeri	2	1,8
Eğitim durumu	Lisans mezunu	50	44,6
	Yüksek lisans yapıyor	28	25,0
	Yüksek lisans mezunu	17	15,2
	Doktora yapıyor	13	11,6
	Doktora mezunu	3	2,7
Mezun oldukları yükseköğretim kurumu	Eğitim Fakültesi	84	75,0
	Güzel Sanatlar Fakültesi	9	8,0
	Konservatuvar	19	17,0

Tablo 1 incelendiğinde ankete katılan 112 müzik eğitimcisinin “%63,4’ünün kadın, %36,6’sının erkek” , “%60,7’sinin 26-34 yaş aralığında , %22,3’ünün 22-25 yaş aralığında” , “%44,6’sının lisans mezunu olduğu , %25’inin yüksek lisans yaptığı” ve “%75’inin eğitim fakültesinden mezun oldukları” yanıtlarına ulaşılmıştır.

Tablo 2. Katılımcıların Çalgılarına ve Verdikleri Çalgı Eğitimine İlişkin Dağılımları

		<i>f</i>	%
Ana çalgıları	Keman	32	28,6
	Piyano	20	17,9
	Flüt	16	14,3
	Gitar	9	8,0
	Viyolonsel	8	7,1
	Bağlama	6	5,4
Eğitim verdikleri çalgılar	Piyano	87	45,3
	Keman	39	20,3
	Gitar	21	11,0
	Flüt	19	9,9
Çalgı öğretmenliği yapma yılları	5 yıl ve altı	31	27,7
	6-10 yıl	52	46,4
	11-20 yıl	27	24,1
	21 yıl ve üzeri	2	1,8
Çalgı eğitimi verdikleri yerler	Kendi belirlediğim mekan	62	40,5
	MEB müzik kursu	34	22,2
	Online eğitim	26	17,0
	Güzel sanatlar kursu	11	7,2

Veri Toplama Aracı

Araştırmanın veri toplama aşamasında anket yöntemi kullanılmıştır. Hazırlanan anketteki ana başlıklar; “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin; *kendi verdikleri çalgı eğitimine ilişkin; müzik eğitimi verilen kurumlardaki çalgı öğretimine ilişkin ve çalgı öğretiminde karşılaştıkları problemlere ilişkin görüşleri nelerdir?*” şeklinde belirlenmiştir. Ankette ilk 13 soru demografik bilgi sorularıdır ve örneklem grubunun genel özelliklerini

yansıtmaya yönelik hazırlanmıştır. Anket soruları ilgili literatür ışığında araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir. Anket hazırlığının ilk aşamasında 43 sorudan oluşan anket, 4 uzmanın görüşleri çerçevesinde soru sayısı 31'e düşürülmüş ve bazı soru ifadelerinde değişiklikler yapılmıştır. Anket soruları içerisindeki bazı sorular çoktan seçmeli bazı sorular ise onay kutucuğu şeklindedir. Uygulama öncesi 23 katılımcı ile pilot uygulama yapılmış, katılımcıların dönütleri doğrultusunda bazı sorular ve seçenekler revize edilerek anlam bakımından daha açık ve anlaşılır bir hale getirilmiştir.

Verilerin Toplanması

Veriler “Google Formlar” aracılığı ile dijital ortamda toplanmıştır. Genellikle Whatsapp, Instagram vb. sosyal ağlar aracılığı ile özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlere bireysel olarak ulaşılarak kendilerinin de içinde bulunduğu Whatsapp grupları ve diğer sosyal iletişim platformlarındaki toplu sayfalara dağıtılması istenerek kartopu yöntemi uygulanmıştır.

Bulgular

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu bölümde “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin kendi verdikleri çalgı eğitimine ilişkin görüşleri ne şekildedir?” araştırma sorusuna aranan yanıtlar tablolştırılarak sunulmaktadır.

Tablo 3. Katılımcıların Çalgı Hakimiyet Düzeylerine ve Çalgı Öğretimlerine İlişkin Görüşleri

		<i>f</i>	%
Çalgı hakimiyet düzeyleri	Çok yeterli	23	20,5
	Yeterli	62	55,4
	Orta düzeyde yeterli	26	23,2
Çalgı öğretimi niteliği	Çok yeterli	31	27,7
	Yeterli	73	65,2
	Orta düzeyde yeterli	8	7,1
	Az yeterli	1	0,9
Çalgı öğretim materyallerinin yaş gruplarına göre değişiklik gösterme durumu	Evet	108	96,4
	Hayır	4	3,6
Öğrencilerin daha önce çalgı eğitimi alıp almamasının katılımcılar için önem durumu	Çok fazla	20	17,9
	Fazla	13	11,6
	Kısmen	49	43,7
	Çok az	9	8
	Hiç	21	18,8
Toplam		112	100,0

Tablo 3 incelendiğinde ankete katılan 112 müzik eğitimcisinin kendi çalgı hakimiyet düzeylerini “%20,5 çok yeterli”, “%55,4 yeterli” ve “%23,2 orta düzeyde yeterli” olarak belirttikleri; çalgı öğretim niteliklerini “%27,7 çok yeterli”, “%65,2 yeterli”, “%7,1 orta düzeyde yeterli” ve “%0,9 az yeterli” olarak belirttikleri görülmektedir. Katılımcıların çalgı öğretim materyallerinin yaş gruplarına göre değişiklik gösterme durumlarını “%96,4 Evet” ve “%3,6 Hayır” olarak belirttikleri; öğrencilerin daha önce çalgı eğitimi alıp almamasının katılımcılar için önem durumlarını ise “%17,9 çok fazla”, “%11,6 fazla”, “%43,7 kısmen”, “%8 çok az” ve “%18,8 hiç” şeklinde belirttikleri görülmüştür.

Tablo 4. Katılımcıların Çalıştıkları Yaş Gruplarına İlişkin Dağılımları

	<i>f</i>	%	
Çalıştıkları yaş grupları	3-6 yaş	42	37,5
	7-10 yaş	87	77,7
	15-18 yaş	77	68,8
	19-25 yaş	57	50,9
	26 yaş ve üzeri	46	41,1
Çalışmakta zorlanılan yaş grubu	3-6 yaş	73	65,2
	7-10 yaş	32	28,6
	15-18 yaş	19	17,0
	19-25 yaş	5	4,5
	26 yaş ve üzeri	17	15,2
Çalışmaktan keyif alınan yaş grubu	3-6 yaş	21	18,8
	7-10 yaş	59	52,7
	15-18 yaş	67	59,8
	19-25 yaş	48	2,9
	26 yaş ve üzeri	28	25,0

Tablo 4 incelendiğinde ankete katılan 112 müzik eğitimcisinin çalıştıkları yaş gruplarının “%37,5” 3-6 yaş, “%77,7” 7-10 yaş, “%68,8” 15-18 yaş , “%50,9” 19-25 yaş ve “%41,1” 26 yaş olarak belirttikleri; çalışmakta zorlanılan yaş gruplarının “%65,2” 3-6 yaş, “%28,6” 7-10 yaş, “%17,0” 15-18 yaş, “%4,5” 19-25 ve “%15,2” 26 yaş ve üzeri olarak belirttikleri ve çalışmaktan keyif alınan yaş gruplarının ise “%18,8” 3-6 yaş, “%52,7” 7-10 yaş, “%59,8” 15-18 yaş, “%2,9” 19-25 yaş ve “%25” 26 yaş ve üzeri şeklinde belirttikleri görülmüştür.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu bölümde “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin müzik eğitimi verilen kurumlardaki çalgı eğitimine ilişkin görüşleri nelerdir?” araştırma sorusuna aranan yanıtlar tablolastırılarak sunulmaktadır.

Tablo 5. Katılımcıların Üniversitede Aldıkları Çalgı Eğitimine ve Araştırmanın Konusu Kapsamındaki Derse İlişkin Görüşleri

		<i>f</i>	%
Üniversitede aldığınız çalgı eğitimini ne şekilde değerlendirirsiniz?	Yeterliydi	55	49,1
	Kısmen yeterliydi	45	40,2
	Yetersizdi	12	10,7
Lisans düzeyine çalgı öğretimine ilişkin bir ders eklenmesi durumunda, hangi sınıf ve hangi döneme eklenmesi gerektiğini düşünüyorsunuz?	Lisans I - I. Dönem	20	17,9
	Lisans I - II. Dönem	18	16,1
	Lisans II - I Dönem	20	17,9
	Lisans II - II. Dönem	17	15,2
	Lisans III - I Dönem	52	46,4
	Lisans III - II. Dönem	54	48,2
	Lisans IV - I. Dönem	87	77,7
	Lisans IV - II. Dönem	90	80,4

Tablo 5 incelendiğinde ankete katılan 112 müzik eğitimcisinin üniversitede aldıkları çalgı eğitimi hakkında “%49,1 yeterliydi”, “%40,2 kısmen yeterliydi” ve “%10,7 yetersizdi” yanıtlarını verdikleri görülmektedir. Lisans düzeyine çalgı öğretimine ilişkin bir ders eklenmesi durumunda, hangi sınıf ve hangi döneme eklenmesi gerektiğine yönelik sorulan soruda “%17,9 Lisans I - I. Dönem”, “%16,1 Lisans I - II. Dönem”, “%17,9 Lisans II - I. Dönem”, “%15,2 Lisans II - II. Dönem”, “%46,4 Lisans III - I. Dönem”, “%48,2 Lisans III - II. Dönem”, “%77,7 Lisans IV - I. Dönem” ve “%80,4 Lisans IV - II. Dönem” şeklinde yanıtladıkları görülmektedir.

Tablo 6. Katılımcıların Üniversitede Aldıkları Çalgı Eğitiminin Şu An Verdikleri Çalgı Eğitimine Katkısına Yönelik Görüşleri

		<i>f</i>	<i>%</i>
Üniversitede aldığınız çalgı eğitimi çalgı öğretmenliğinize fayda sağladı mı?	Evet	91	81,3
	Hayır	21	18,8
Üniversitede aldığınız çalgı eğitiminde hangi yaş grubuna hangi öğretim yöntemini kullanacağınız hakkında bilgi verildi mi?	Evet	36	32,1
	Hayır	76	67,9
Üniversitede aldığınız çalgı eğitiminde hangi yaş grubuna hangi kaynak kitapları kullanacağınız hakkında bilgi verildi mi?	Evet	19	17,0
	Hayır	93	83,0
Üniversitede çalgı öğretimine ilişkin bir ders aldınız mı?	Evet	59	52,7
	Hayır	53	47,3
Çalgı öğretimine ilişkin ders eklenmesi durumunda öğretmen kimliğine fayda sağlayacağını düşünüyor musunuz?	Evet	111	99,1
	Hayır	1	0,9
Müzik eğitimi programlarında çalgı öğretimi ile ilgili bir derse yer verilmeli mi?	Evet	96	85,7
	Hayır	16	14,3
Toplam		112	100,0

Tablo 6 incelendiğinde ankete katılan 112 müzik eğitimcisinin üniversitede aldıkları çalgı eğitiminin çalgı öğretmenliklerine fayda sağlama durumlarına “%81,3 evet”, “%18,8 hayır”; üniversitede aldıkları çalgı eğitiminde hangi yaş grubuna hangi öğretim yöntemini kullanacaklarına yönelik bilgi verilmesine “%32,1 evet”, “%67,9 hayır”; üniversitede aldıkları çalgı eğitiminde hangi yaş grubuna hangi kaynak kitapları kullanacaklarına yönelik bilgi verilmesine ise “%17,0 evet” ve “%83,0 hayır” yanıtlarını verdikleri görülmektedir.

Üniversitede çalgı öğretimine ilişkin bir ders aldınız mı sorusuna “%52,7 evet”, “%47,3 hayır”; çalgı öğretimine ilişkin ders eklenmesi durumunda öğretmen kimliğine fayda sağlayacağını düşünüyor musunuz sorusuna “%99,1 evet”, “%0,9 hayır” ve müzik eğitimi programlarında çalgı öğretimi ile ilgili bir derse yer verilmeli mi sorusuna ise

“%85,7 evet” ve “%14,3 hayır” yanıtlarını verdikleri görülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu bölümde “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin çalgı öğretiminde karşılaştıkları problemler nelerdir?” araştırma sorusuna aranan yanıtlar tablolastırılarak sunulmaktadır.

Tablo 7. Katılımcıların Ana Çalgı Haricinde Başka Bir Çalgıda Eğitim Verilmesine İlişkin Görüşleri

		<i>f</i>	%
Çalgı eğitimcisi ana çalgı haricinde başka bir çalgıda eğitim vermeli mi?	Evet	76	67,9
	Hayır	36	32,1
Toplam		112	100,0

Tablo 3.5 incelendiğinde ankete katılan 112 müzik eğitimcisinin çalgı eğitimcisi ana çalgı haricinde başka bir çalgıda eğitim vermeli mi sorusuna “%67,9 evet” ve “%32,1 hayır” yanıtlarını verdikleri dikkat çekmektedir.

Yukarıda belirtilen soruya hayır yanıtını veren bazı katılımcı yanıtları ise şu şekildedir;

K 9: “Bir çalgının eğitimini verebilmek için o çalgı üzerindeki hakimiyet düzeyi yüksek olmalı. Aynı zamanda öğretim yöntem ve tekniklerini öğrenerek tecrübe kazanmak gerekir. Bu sebeple hayır diyorum”.

K 5: “Herkes, eğitimini tam anlamıyla aldığı enstrümanın dersini vermeli. Örneğin Okul çalgıları dersinde gitar dersi aldık, fakat ben bunun eğitimini veremem sadece küçük parçalara eşlik yapabilirim”.

K 16: “Her enstrümanın tekniği farklı. Eğitimcinin de profesyonel olarak aldığı eğitim bir enstrüman var ve onun üzerindeki teknik olarak her türlü yanlışı ve doğruyu bilmesi gerekiyor. Öğrencinin de çalışmalarında doğru bir yol izleyebilmesi için ana enstrümanı olan eğitmenden ders almasının doğru düşünüyorum”.

K 79: “Yetkin olunmayan alanda ders verilmemesi gerektiğini düşünüyorum”.

K 50: “Her çalgının kendine özgü teknikleri vardır ve eğitimini almamış eğitimciler bazen yanlış yönlendirmelerde bulunabiliyor”.

K 99: “Profesyonel olmadığını düşünüyorum”.

K 74: “Eğitimci uzmanlaştığı konuda eğitim vermeli. Aksi takdirde eğitimde yapılan en ufak bir yanlışın çok büyük sorunları olabiliyor (yanlış teknik, yanlış postür, fizyolojik rahatsızlıklar, kas ağrıları vb.)”.

K 47: “Ana çalgısında olan yeterliliği ile yan çalgısına olan yeterliliği kıyaslanamayacağı için herkes kendi ana çalgısı üzerine eğitim vermeli.. Yan çalgısına bu kadar hakim ve ilgili ise zaten o çalgı yan dal çalgısı olmazdı diye düşünüyorum”.

K 78: “Her ne kadar ana çalgılarımız dışındaki çalgılar hakkında temel bir bilgi ve pratik sahibi olsak da 2 veya 3 ten fazla bir çalgı hakkında iyi düzeyde, yetkin bir şekilde eğitim vermenin zor olabileceğini düşünüyorum”.

Sonuçlar ve Öneriler

Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın birinci sorusu “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin kendi verdikleri çalgı eğitimine ilişkin görüşleri ne şekildedir?” şeklinde ifade edilmektedir. Tablo 3 incelendiğinde müzik öğretmenlerinin %55,4’ünün çalgı hakimiyet düzeylerini yeterli gördüklerini, %65,2’sinin ise çalgı öğretim niteliklerini yeterli şeklinde belirttikleri görülmektedir. Katılımcıların %96,4’ünün çalgı öğretim materyallerinin yaş gruplarına göre değişiklik gösterdiklerini belirtmişlerdir. Aynı zamanda katılımcıların %43,7’sinin öğrencilerinin daha önce çalgı eğitimi alıp almama durumlarının kendileri için kısmen önemli olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 4 incelendiğinde müzik öğretmenlerinin %77,7’sinin 7-10 yaş arası yaş grupları ile çalıştıkları ; %65,2’sinin 3-6 yaş arası yaş grubuyla çalışmakta zorlandığı ve %59,8’inin 15-18 yaş grubu arasında çalışmaktan keyif aldığı dikkat çekmektedir.

Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın ikinci sorusu “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin müzik eğitimi verilen kurumlardaki çalgı öğretimine ilişkin görüşleri ne şekildedir?” şeklinde ifade edilmektedir. Tablo 6 incelendiğinde müzik öğretmenlerinin %49,1’i üniversitede aldıkları çalgı eğitimini yeterli bulduklarını belirtmişlerdir. Verilen yanıtlarda müzik eğitimi programlarında çalgı öğretimi ile ilgili bir derse yer verilmeli mi? sorusuna %85,7’sinin evet yanıtını verdikleri ve aynı zamanda araştırma konusu kapsamındaki dersin öğretim programına eklenmesi durumunda, katılımcıların %80,4’ünün Lisans IV - II. Dönem müfredatına eklenmesi gerektiğini belirtmektedirler.

Tablo 6 incelendiğinde müzik öğretmenlerinin %81,3’ünün üniversitede aldığı çalgı eğitiminin çalgı öğretmenliğine fayda sağladığını ; %67,9’unun üniversitede aldıkları çalgı eğitiminde hangi yaş grubuna hangi öğretim yöntemini kullanacakları hakkında bilgi sahibi olmadıklarını ; %83’ünün üniversitede aldıkları çalgı eğitiminde hangi yaş grubuna hangi kaynak kitapları kullanacakları hakkında bilgi sahibi olmadıklarını ; %52,7’sinin üniversitede çalgı öğretimine ilişkin bir ders aldığını fakat %47,3’ünün almadığını ; %99,1’inin çalgı öğretimine ilişkin ders eklenmesi durumunda öğretmen kimliğine fayda sağlayacağını ve %85,7’sinin müzik eğitimi programlarında çalgı öğretimi ile ilgili bir derse yer verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın üçüncü sorusu “Özengen çalgı eğitimi veren öğretmenlerin çalgı öğretiminde karşılaştıkları problemler nelerdir?” şeklinde ifade edilmektedir. Tablo 7 incelendiğinde müzik öğretmenlerinin %67,9’unun çalgı eğitimcisi “evet ana çalgı haricinde başka bir çalgıda eğitim vermelidir” ; %32,1’inin ise “hayır başka bir çalgıda eğitim vermemelidir” yanıtlarını verdikleri dikkat çekmektedir.

Araştırmadan elde edilen verilen doğrultusunda araştırmanın önerileri aşağıda belirtilmektedir;

- Bu dersin, “bireysel çalgı eğitimi ve öğretimi” yerine “bireysel çalgı öğretim, yöntem ve teknikleri” olarak lisans öğretim programlarına eklenmesi ya da var olan dersin bu şekilde düzenlenmesi,
- Seçmeli bir ders olarak eklenmesi durumunda ana çalgıya göre seçilmesi,
- Bu dersin öğretim programlarına eklenmesi durumunda lisans 4. sınıfta 2 dönem

verilmesi gerektiği, Örnek: “bireysel çalgı öğretim, yöntem ve teknikleri I - bireysel çalgı öğretim, yöntem ve teknikleri II”

- Ders içeriğinde çalgı öğretim tekniklerine, öğrenci yaş gruplarına göre farklılık gösteren durumlara, kaynak kitap seçimlerine vb. konulara yer verilmesi gerektiği,
- MEB müzik kursları öğretim programlarının hem çağın gereksinimlerine, hem güncel teknik ve yöntemlere hem de uzaktan eğitime uygun şekilde güncellenmesine yönelik kursların ve MEB yetkililerinin ortak çalışması,
- Ana çalgısının haricinde farklı bir çalgı eğitimi verecek olan eğitimcilerin, o çalgıda sınava tabii tutulması gerektiği düşünülmektedir. Bu sınavın MEB tarafından yapılması ve kurslardaki öğretmenlerin takip edilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Aksoy, Y., Güçlü, O. ve Nayir, A. E. (2020). Özel Müzik Kurslarının Pandemi Sürecindeki Uzaktan Eğitim Durumları. *Milli Eğitim Dergisi*, 49 (1), 947-967.
- Hancıoğlu, G. (2010). *Ankara'daki özengen (amatör) müzik eğitimi veren kurumların eğitim anlayışları ve yönetim biçimleri üzerine genel bir inceleme*. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Konakçı, N. (2010). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının incelenmesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özmenteş, S. (2013). Çalgı eğitiminde öğrenci motivasyonu ve performans. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. Mayıs 2013, 2 (2).
- Satıcı, Ş. (2022). *Güzel Sanatlar Liselerinde “Beden Farkındalığı ve Müzisyen Sağlığı” Dersinin Gerekliliğine Yönelik Bir İhtiyaç Analizi ve Durum Çalışması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bolu.

GÜNÜMÜZDE EZAN, KAMET VE TESBİHAT FORMLARININ SESLENDİRME BİÇEMLERİ

Osman ÖZCAN¹
osman8445@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Cami Musikisi, Ezan, Kamet, Tesbihat, Makam

ÖZET: Bu araştırmada, musiki eğitimi almış din görevlileriyle, musiki eğitimi almamış din görevlilerinin, günümüzde cami musikisi formlarından ezan, kamet ve tesbihatı icra ediş şekilleri, durum belirleyici ve ilişki arayıcı bir yaklaşımla ortaya konmuştur. Türkiye’de musiki bilgileri ile öne çıkan 5 din görevlisini ve hiç musiki eğitimi almamış olan 5 din görevlisinin okuyuşları kayıt altına alınıp nota metinlerine aktararak betimlemeler yapılmıştır. Bu noktadan hareketle, musiki eğitimi almış ve musiki eğitimi almamış din görevlilerinin icraları sırasında kullandıkları seslerin, makamların, duygu ve ahengin farklı olduğu bulgularına ulaşılmıştır. Musiki eğitimi almış olan din görevlilerinin seslendirme biçimleri ve kullandıkları tavırlar uyum içindeyken, musiki eğitimi almamış olan din görevlilerinde bu durumun gerçekleşmediği tespit edilmiştir. Aynı zamanda bu çalışmada, günümüzde hangi vakitte hangi makamın kullanılması gerektiği, örnekleriyle nota metinlerine aktarılmıştır. Daha önce cami musikisi içerisinde bir form olarak değerlendirilmeyen tesbihatın ayrı bir form olduğu da örnekler ve nota metinleriyle belirtilmiştir. Araştırmanın temel sonucu ise; günümüzde din görevlilerini seçen yetkili kişilerin musiki donanımının yetersiz olması nedeniyle seçilecek din görevlilerinin musiki bilgisi konusunda yeterli olup olmadığına karar verememesidir. Bu bağlamda, araştırma alanda konuyla ilgili yapılmış ilk sistematik çalışma olması bakımından önemli görülmektedir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği Programı, Aydın, Türkiye.

VOCALIZATION STYLES OF ADHAN, IQAMA AND TASBIHAT FORMS TODAY

Osman ÖZCAN¹

osman8445@gmail.com

Keywords: Mosque Music, Adhan, Iqama, Tasbihat, Mode

ABSTRACT: In this research, the ways in which religious officials who have received music education and religious officials who have not received music education are performing the azan, iqama and tasbihat, which are forms of mosque music, are presented with a situation-determining and relationship-seeking approach. The readings of 5 religious officials who stand out with their musical knowledge in Turkey and 5 religious officials who have never had any musical education were recorded and transferred to musical note texts and descriptions were made. From this point of view, it has been found out that the sounds, modes, emotions and harmony used by religious officials who have and have not received music education are different. It has been determined that while the vocalization styles and attitudes of religious officials who have received music education are in harmony, this situation does not occur in religious officials who have not received music education. At the same time, in this study, which maqam should be used at what time today, has been transferred to the notation texts with examples. It has been stated with examples and note texts that tasbihat, which was not considered as a form in mosque music before, is a separate form. The main result of the research is; the inability to decide whether the religious officials to be elected are sufficient in terms of music knowledge or not, due to the insufficient musical competencies of the authorized persons who choose the religious officials today. In this context, the research is considered important as it is the first systematic study on the subject in this field.

¹ Master's Student, Adnan Menderes University, Institute of Social Sciences, Traditional Turkish Music, Turkish Music Program, Aydın, Turkey.

Giriş

Bu araştırmanın konusu musiki eğitimi almış din görevlileriyle, musiki eğitimi almamış din görevlilerinin, günümüzde cami musikisi formlarından ezan, kamet ve tesbihatı icra ediş şekilleri bakımından durum belirleyici ve ilişki arayıcı bir yaklaşımla ortaya konmuştur.

Araştırmanın Problemi

Musiki eğitimi almış olan din görevlilerinin seslendirme biçimleri ve kullandıkları tavırları uyum halinde iken, musiki eğitimi almamış olan din görevlilerinde bu durumun gerçekleşmemesi ve aynı zamanda yeni görev alan din görevlileri ile bu durumun giderek artmasıdır.

Araştırmanın Amacı

Musiki eğitimi almış din görevlileriyle, musiki eğitimi almamış veya alma imkânı bulamamış din görevlilerinin, günümüzde cami musikisi formlarından ezan, kamet ve tesbihatı icra ediş şekilleri arasındaki farkları ortaya koymaya çalışılmış ve gelenekselleşmiş olan cami musikisinin kaybolmaması ve gelecek nesillere aktarılmasıdır.

Araştırmanın Önemi

Türkiye de dini eğitim veren kurumlardan İlahiyat fakülteleri ve İmam hatip liselerinde dini musiki derslerinin yeterli düzeyde olmaması ve bu dersleri okutacak donanımda ve liyakatte personellerin yetersiz ve eksik olmasının sonuçlarını ortaya koyması sağlamaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Ülkemizde musiki bilgileri ve icraları ile öne plana çıkan 5 imam ve müezzini ve hiç musiki eğitimi almamış olan 5 imam ve müezzin'in okuyuşları kayıt altına alınıp nota metinlerine aktararak betimlemelerle sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma tarama modeli kullanılarak yapılmıştır. Tarama modeli betimleyici bir araştırma modelidir. Bir konuya ilişkin katılımcıların görüşlerinin ya da ilgi, beceri, yetenek, tutum vb. özelliklerinin belirlendiği genellikle diğer araştırmalara göre daha büyük örneklemeler üzerinde yapılan araştırmalara tarama araştırmaları denir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, alan araştırması (field research, work, trip) sonucunda elde edilen bulgular, betimleme yöntemi kullanılarak sonuçlandırılmış ve yorumlanmıştır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Tarihsel Süreç İçinde Dini Musiki

İslamiyet'in doğması ile birlikte yapılan ibadetler ve okunan Kur'an-ı Kerim'in huşu ve güzel ses ile yapılması peygamberimiz tarafında tavsiye edilmiştir. Bununla ilgili birçok hadis rivayet edilmiştir. "Kur'an'ı seslerinizle güzelleştiriniz, çünkü güzel ses Kur'an'ın güzelliğini daha da arttırır." Bu sebeple peygamberin teşviki ile musikiye ilgi

doğmuş, bu ilgi de günümüze kadar uzanan dini musiki külliyyatını oluşturmuştur. İslam tarihinde Emevi ve Abbasiler döneminde musiki nazari, teknik ve icra bakımından değişim ve gelişim göstermiş, bu durum da Kur'an'ın teknik kaidelerine uygun bir şekilde güzel okuma anlayışını ortaya koyarak musikinin gelişmesini sağlamıştır. Musikinin gelişmesiyle birlikte Kur'an'ın, ezanın güzel sese sahip olan müezzinler ile ve melodik bir şekilde icra edilmesini sağlamıştır.

Musikiye olan bu yaklaşım Türk-İslam Medeniyetinde de kabul görmüş, musikiye büyük bir ilgi doğmuştur. Selçuklular devrinde tasavvufun yaygınlaşması musikinin yaygınlaşmasında ve gelişmesinde etkili olmuş, Anadolu'da bulunan Mevlevi ve Ahi zaviyelerinde musiki ve sema' bir vecd unsuru olarak uygulanmış (TURAN, 2009), Osmanlı döneminde gelişimini devam ettirmiştir. Özellikle İstanbul'un fethinden sonra kurulan Enderun mektebinde önemli ölçüde musiki eğitimi ön planda tutulmuş, burada yetişen hafızlar ve mevlithanlar saray ve büyük camiler başta olmak üzere, İmamlık ve müezzinlik yapmışlardır. Aynı zamanda kutsal gün ve gecelerde yaptıkları icralarla manevi anlamda daha zengin geçmesini sağlamışlardır (İNANÇER, 1999). Bu anlayış gelenekselleşerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Ezan Nedir?

Arapça bir kelime olan ezan sözlükte “bildirmek, duyurmak, çağrıda bulunmak ve ilan etmek” anlamlarına gelir. Ezan kelimesinin terim anlamı ise farz namazlarının vaktinin geldiğini haber veren Arapça bir metindir. (ÇETİN, 1995)

Ezanın Ortaya Çıkışı

İslam dininde namaz, Mekke döneminde farz kılınmıştır. Bu dönemde Mescid-i Nebi'nin inşasının bitmesiyle birlikte namaz vakitlerinin Müslümanlara duyurulması için bir araca ihtiyacı vardı. Çünkü namaza erken gelen Müslümanlar vaktin girmesini beklerken, geç gelenler ise cemaatle kılınan namaza yetişemiyorlardı. (YÜCEL, 2012) Bu yüzden bir arayış içine giren Müslümanlar ilk zamanlarda namazı cemaatle kılmak için namaz vaktinin geldiğini sokaklarda “es-Saleh, es-Saleh” (namaza, namaza) diye çağrıda bulunmuşlardır. Fakat bu çağrı namaz vaktinin geldiğini göstermek için yeterli olmamıştır. Arayış içinde olan Hz. peygamber (sav.) çeşitli müzakerelerde bulunarak sahabeden gelen fikirleri dinlemeye başladı. Bu konu hakkında sahabeler farklı görüşler öne sürseler de yapılan istişare sırasında; çan çalınması, ateş yakılması, boru çalınması ve bayrak dikilmesi gibi fikirler ortaya çıkmıştır. Hz. peygamber (sav.); çan çalmak Hristiyanlara, boru çalmak Yahudilere, ateş yakmak ise Mecusilerin adeti olduğunu söyleyerek bu fikirleri reddetmiştir. Bayrak dikme fikri ise beğenilmemiştir.

Bir müddet sonra Ashab-ı Kiramdan Abdullah b. Zeyd Hz. peygamber (sav.)'in yanına gelerek ezanı rüyasında gördüğünü anlatır. Bunun üzerine Hz. Ömer de buna benzer bir rüya gördüğünü söyler. Bu durum karşısında Hz. peygamber (sav.) “ezanın şeklini Bilal-i Habeşiy'e öğretin onun sesi gürdür” diye buyurmuştur. (KESKİNOĞLU, Siyer-i Nebi , 2017) Bunun üzerine Bilal-i Habeşi Medine'nin en yüksek yeri olan Neccar oğullarına mensup bir kadının evinin damına çıkarak ilk ezanı okur. Böylece ezan Medine Müslümanları tarafından duyulur ve büyük beğeni toplar. Bu vesile ile Hz. peygamber (sav.)'in ilk müezzini Bilal-i Habeşi olmuştur. Ezan, Hicri 1.Asırdan itibaren günümüzdeki şekli ile okunmaya başlanmıştır. (ZAPSU, 1978)

Türk Din Musikisinde Ezan

Türk din musikisinde ezan cami musikisi başlığı altında bir form olarak öne çıkmaktadır. Türk din musikisi, Türk-İslam Medeniyeti içerisinde şekillenmiş, Hz. peygamber (sav.)'in uygulamaları esas alınarak bilhassa camide cemaatle yapılan ibadetlerde müminlerin huşu içinde maneviyatı arttırarak ibadetleri gerçekleştirilmiştir. (KOCA, Türk Din Musikisi El Kitabı, 2021) Cami musikisi diğer müzik türlerinden farklı olarak kendisine has yapısıyla enstrümentsiz (saz) bir şekilde icra edilir. Bu yüzden cami musikisi formlarından başta Kuran ve Ezan olmak üzere layıkıyla icra edilebilmesi için mutlaka musiki bilgisi, ses ve kulak terbiyesi gerekmektedir. Diğer bir ifadeyle, cami musikisi ibadet öncesi, ibadet sonrası ve ibadet esnasında makamların melodik yapılarını uygulayarak ortaya çıkan ses musikisidir.

Ezan belli kurallara uyarak ve belli makam kalıplarını kullanarak okunmalıdır. Ezanı kültürümüzde uygulama biçimi, zamanla farklı tavır ve üslupların oluşmasını sağlamıştır. Ezanın Türk Musikisindeki farklı makamlarla icra edilmesinin nedeni, musikinin insan ruhu üzerindeki etkisi ve makamların günün belli vakitlerinde insan ruhuna daha tesirli olmasıdır. Kültürümüzde ünlü Musikişinas Buhari-zade Mustafa İtri'nin oluşturduğu ve uzun bir süre tatbik edilen vakit ezanlarındaki makamlar şöyledir: Sabah ezanı: Dilkeşhaveran, Saba, Dügah; Öğle ezanı: Saba, Hicaz, Şehnaz; İkinci ezanı: Uşşak, Hüseyini; Akşam ezanı: Segah; Yatsı ezanı: Rast Uşaktır. (ATEŞ, CAMİ MUSİKİSİ, 2018)

Vakit ezanlarının makam sıralaması kaynaklarda farklı şekillerde belirtilmektedir. Günümüzde yaygın olarak kabul edilip uygulanması tavsiye edilen şekli şöyledir; sabah ezanı saba makamı, öğlen ezanı uşşak makamı, ikinci ezanı rast makamı, akşam ezanı segah makamı, yatsı ezanı hicaz makamıdır.

Ezan okumanın adabı ve erkânı zaman içinde çeşitli farklılıklar gösterilerek değişik tavırlar doğmuştur. Ülkemizde başta İstanbul olmak üzere Bursa ve Konya gibi önemli tarihi ve kültür merkezlerinin özel ezan tavırları olduğu bilinmektedir. (ATEŞ, TÜRK DİN MUSİKİSİ, 2019) Bunlardan “Saray tavrı” denilen İstanbul tavrının saray müezzini ve paşaların bilhassa ramazan aylarında Seladin camilerinde müezzinlik yapmaları sebebiyle halk arasına yerleşmiştir. (ÖZCAN, 1995)

Ezanlar ülkemizde Türk Musikisi makamları esas alınarak yapılır. Ancak her ezan okuyan müezzinin o vakitte icra edilmesi gereken makamlara tabi olup, bunu doğru bir şekilde uygulamadığı tespit edilmiştir. Bu yüzden ülkemizde ezanların belirtilen makamlarda icra edilmelerinin sebebi insan ruhu üzerindeki pozitif etkileri olarak açıklanır. (KOCA, Ezanı Güzel Okumayı Öğrenme Hususunda Basit Bir Çalışma (Kalıp Ezan Çalışması), 2015)

Alan Betimlemeleri

Musiki Eğitimi Almış Din Görevlisinin Uygulaması

Ozan ŞEN konservatuar mezunu olup musiki alt yapısı olan bir din görevlisidir.

Saba Makamı Ezan

Okuyan: Ozan ŞEN

Saba makamıyla okunan bu sabah ezanına kız akorduyla giriş yapılmıştır. Giriş bölümünde tekbirleri (Allahu Ekber) saba makamı ile girip çargah perdesini fazlaca tuttuğundan eski çargah makamı gibi çargahta kalmıştır. Devamında ise (Eşhedû en lâ ilâhe illallah) bölümünde ise rast ve düğah sesleri ile başlayıp çargah perdesinde kalmıştır. İkinci

cümlede ise yine saba makamı gibi dügahta karar etmiştir. (Hayya ales-salah) kısmı ezanın meyan kısmı kabul edildiğinden saba makamının karar sesi ile başlayıp muhayyer perdesine kadar gelmiştir. Yani saba makamının zirgüleli hicaz seslerinde dolaşmaktadır. (Hayya ales-salah) kısmının ikinci cümlesinde hüseyini perdesinden girip yerinde acem aşiran yaptıktan sonra tekrara saba makamına dönüp dügahta karar etmiştir. (Hayya alel-felah) Cümlesinde ise çargah perdesinden alıp yine saba makamının karar perdesi olan dügah perdesinde karar etmiştir. (Es-salatu Hayrun Mine'n Nevm) cümlesinde hüseyini makamı geçkisi yapmıştır. (Allahu Ekber ve Lâ ilahe illallah) cümlesinde saba makamında karar etmiştir. Musiki bilgisi olduğundan herhangi bir akort problemi yaşamamıştır. Makamın tam seslerini gösterip herhangi bir detone ve sürtone yoktur.

Sabâ Ezan

Kız Akordu

Ozan Şen

00.07
Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al la

00.25
hu ek ber Eş he dü el la i la he il lal

00.44
lah Eş he dü el la

01.06
i la he il lal lah Eş he dü en ne Mu ham me der ra

01.26
su lul lah Eş he dü en ne

Mu ham me der ra su lul lah

01.53
Hay yales sa lah

02.29
Hay yal es sa

Gliss

Hay yal el fe lah

03.08

Hay yal el fe lah

03.31

Hay yal el fe lah

04.11

Es sa la tü hay run mi nen nevm

04.33

Es sa la tü hay run

04.57 04.59

mi nen nevm Al la hu ek ber Al la

05.15

hu ek ber La

05.39

i la he il lal lah

Kamet Nedir?

Arapça bir kelime olan kamet, sözlükte “kalkmak, ayakta durmak” anlamlarına gelir. Kamet kelimesinin terim anlamı ise cemaatle kılınan farz namazının başlamak üzere olduğunu duyurmak amacıyla müezzin tarafından okunan metindir. (AKYÜZ, 2000)

Kamet'in Ortaya Çıkışı

Namaz, Mekke döneminde Müslümanlara farz kılınmıştır. Namaz vaktinin girdiğini ilan etmek için Müslümanlar, ezanı kabul etmişlerdir. Ezanı rüyasında gören Abdullah b. Zeyd'e ezanla birlikte kameti de rüyasında gördüğü rivayet edilmektedir. Kametin sözleri ezan ile aynıdır ancak “Hayye’a-lel saleh” cümlesinden sonra iki defa “Kad Kamet-is saleh” ifadesinin ilavesiyle okunur. (AKYÜZ, 2000)

Türk Din Musikisinde Kamet

Türk-İslam medeniyeti içerisinde şekillenen Türk din musikisi Hz. peygamber (sav.)’in uygulamaları esas alınarak icra edilmiştir. Camilerde cemaatle yapılan ibadetlerde maneviyatı arttırmak ve ibadeti huşu içinde gerçekleştirmek için musikiden faydalanılmıştır. Cami musikisinde ezan ve kamet müezzin tarafından okunur. Bu uygulamayı bize Hz. peygamber (sav.) öğretmiştir.

Rivayet edilen hadisi şerifte Ziyad b. El-Haris anlatıyor.

“Bir sefer sırasında Rasulullah (sav.) ile birlikteydik. Ezan okumam için bana emretti, bende okudum. Benden sonrada Bilal kamet getirmek istedi. Bunun üzerine Rasulullah (sav.); “Ezanı Ziyad okudu, kim ezanı okursa kametide o getiri!” dedi.”¹ Bu şekilde uygulanan ezan ve kamet aynı şekilde günümüzde de camilerde müezzinler tarafından okunur.

Ülkemizde Türk Musikisinin makamları ile icra edilen ve cami musikisinin bir formu olan kamet, kılınacak namazın vaktinde okunan ezan hangi makamda okunduysa kamet de o makamda okunur. Günümüzde yukarıda da belirtildiği gibi genel olarak camilerde; sabah namazı, saba makamı, öğlen namazı, uşşak makamı, ikindi namazı, rast makamı, akşam namazı, segah makamı, yatsı namazı ise hicaz makamı kullanılarak ezanlar okunur. Bu okunan ezanları okuyan müezzin, aynı zamanda kameti de okur. Ezan okurken uygulanan adap ve erkân ile ortaya çıkan tavır, kamette de gösterilir.

Saba Makamı Kamet

Okuyan: Ozan ŞEN

Saba makamında icra edilmiştir. Başlangıç olarak rast perdesinden çargah perdesine atlamıştır ve çargah perdesinde asma kalış yapmıştır. Yine çargah perdesinden devam ederek yerinde düğah perdesinde karar etmiştir. Meyan kısmında acem perdesinden başlayıp çargahtaki hicaz seslerinde dolaştıktan sonra yerinde karar etmiştir.

¹ İbn Mace, Kitabu'l-Ezan, Hadis No: 717, İ.S.S s.51. Hüccetü'l-Baliğa c.1, s.539.

Sabâ Kamet

Kız Akordu

Ozan Şen

00.03 00.10
Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al la hu ek ber

00.17
Eş he dü el i la he il lal lah Eş he dü el la

00.24 00.33
i la he il lal lah Eş he dü en ne mu ham me der ra su lul lah

00.42
Eş he dü en ne Mu ham me der ra su lul lah lah

00.50
Hay yal es sa la ti hay yal es sa lah Hay yal el fe lah hi

00.59
hay yal el fe lah Kad (i) ka me tis sa la tû Kad (i) ka me tis

01.07 01.11
sa lah Al la hu ek ber Al la hu ek ber La

01.20
i la he il lal lah

Tesbihat Nedir?

Arapça bir kelime olan tesbih sözlükte “suda hızla yüzüp mesafe almak” manasındaki sebh (sibaha) kökünden türemiştir. Tesbih kelimesinin terim anlamı ise Yüce Allah’ı her türlü eksiklikten tenzih etmek ve Allah’a ibadette hızlı davranmak” manasında kullanılmaktadır. (YURDAGÜR, 2011)

Tesbihatın Ortaya Çıkışı

Namazdan sonra yapılan tesbihâtın meşruiyeti ayetlere ve hadislere dayanmaktadır. Tesbihatın ortaya çıkışı ve uygulaması Hz. Peygamber dönemine kadar gitmektedir.

Zaman içerisinde mezheplerin oluşmasıyla değişikliklere uğramış ve farklı şekilde uygulanmıştır. Günümüzde ise hala bu farklılıkları görmek mümkündür. Müslüman toplumların genel anlamda “tesbihât” denince farz namazlarının hemen ardında müezzin tarafından sesli bir şekilde icra edilen istiğfar, tilâvet, tesbîh, hamd, tekbîr ve dua şeklinde belirli kalıplarda yapılan zikirler olarak ifade edilir.

Türk Din Musikisinde Tesbihat

Tesbihat, tesbih adıyla dini mûsikisinin cami mûsikisi bölümü formlarından mahfel sürmesi ve cumhur müezzinliği formu içerisinde mütalaa edilmiştir. Camilerde namazdan sonra müezzin mahfilinde bir veya birkaç müezzin tarafından bölüm bölüm cemaatin dua etmesine zemin hazırlamak için irticâlen değişik makamlardan ve usulsüz bir şekilde icra edilir. Günümüzde camilerde ibadetlerden sonra icra edilen tesbihat mahfel sürmesinden daha farklıdır. Cumhur müezzinliği içerisinde mütalaa edilen teşbih, günümüzde camilerde yapılan tesbihatin benzeridir, fakat birebir aynıdır değildir. Günümüzde camilerde namaz sonrası icra edilen tesbihat gelenekselleşmiştir. Bu yüzden Türk Dini Musikide Tesbihatı müstakil bir form olarak değerlendirilmelidir. Günümüzde bütün camilerde namaz sonrası yapılan ve gelenekselleşen tesbihat tıpkı ezan ve kamet gibi sürekli bir şekilde icra edilmektedir. Tesbihat metninde her bir tesbih sözü ilk defa müezzin tarafından yüksek sesle, geri kalan kısımlar cemaatin gizli tekrarı ile okunur. Dinî mûsiki açısından bu icrada dikkat edilmesi gereken husus müezzinle imam arasındaki akort ve makam uyumu olup, kılınan namazda icra edilen makamla devam edip, imamın bıraktığı sesle (selamdan sonra) devam etmelidir. İcrada tesbih sözlerinde makam geçkisi yapılabilir, yapılacak geçkinin de kullanılan makama uyumlu olmasına dikkat edilmelidir.

Saba Makamı Tesbihat

Okuyan: Ozan ŞEN

İcra edilen tesbihat saba makamında devam etmektedir. Başlangıçta saba makamının yerin de saba beşlisinin seslerinde dolaşmaktadır. (Subhanallahi vel hamdu lillahi ve la ilahe illellahu vallahu ekber) cümlesinde genelde müezzinlerin hüseyini geçkisi yaptığı yerde hüseyini perdesi tutulmuştur ama hüseyini makamını göstermeyip tekrardan saba makamına dönmüştür. Tiz bölgelerde acem perdesi açıp çargahta hicazlı kalış yaptıktan sonra tekrar saba makamının karar perdesi olan dügahta karar etmiştir.

Sabâ Tesbîhât

Kız Akordu

Ozan Şen

00.09
Al la hüm me en tes se la mu ve min kes se lam te ba rek te

00.17
Ya zel ce la li vel ik ram A la re su li na

00.25
sa la vat Süb ha nal la hi vel ham dü lil la hi ve la

00.40
i la he il lal la hü val la hü ek ber Ve la hav le ve la kuv ve te il la bil la hil

00.52
A liy yil a zim ve hü vel a liy yil a zi mi zül ce la li vel ke

01.07
ma li süb ha nal lah A la din il is la mi vel i ma ni

01.25
da i men il ham dü lil lah

01.38
Rab bil a le mi ne te a la cel le şa nū hül la hu ek ber



Musiki Eğitimi Almamış Din Görevlisinin Uygulaması

Ali ACAR İmam - Hatip ve İlahiyat fakültesi mezunu bir hafızdır. Kendisi yaptığımız söyleşide eğitim aldığı kurumların hiç birisinde musiki eğitimi almadığını beyan etmiştir. Kendisinden yaptığımız çalışma için saba makamında ezan, kamet ve tesbihat icra etmesini talep ettik. Yaptığımız çalışmada alınan kayıtları nota metinlerine aktardık. Bu metinlerde kırmızı renkle gösterilen notalar akordun dışına çıkılıp detone olduğu yerleri göstermektedir.

Saba Makamı Ezan

Okuyan: Ali ACAR

Her ne kadar mustahsen akorduyla başlamış ise de her bir perde birbirinden farklıdır. Nota metnindeki ilk 5 saniyelik cümlede 9 tane düğâh notası her biri birbirinden farklı frekanslarda basılmıştır. Buna takip eden cümlelerde Saba makamının perdeleri basılmak istenmişse de her bir nota birbirinden farklıdır. Çoğunlukla başlangıç sesi ile, devam eden seslerde başlangıç sesini unuttuğu için detone veya sürtone olmakta, dolayısıyla okuyuşta bir ahenk ve düzen kalmamaktadır. Her ne kadar serbest okunan bir form olsa da kendi içinde bir ritmi vardır ve çoğunlukla bu ritim de kaybolmaktadır. Aynı şekilde kamet ve tesbihat formları da böyle seslendirilmiştir.

Sabâ Ezan

Müstahsen Akord

Ali Acar

00.05 00.09
Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al la

00.19
hu ek ber Eş he dü el la i la he il lal lah

00.33 00.49
Eş he dü el la i la he il lal lah

01.01
Eş he dü en ne Mu ham me der re su lul lah Eş he dü en ne

01.19
Mu ham me der re su lul lah

01.34
Hay ya les sa lah Hay ya les sa lah

01.52
Hay ya lel fe lah

02.08 02.26
Hay ya lel fe lah

02.39

Es sa la tü hay rum mi nen nevm Es sa la la tü

03.01

hay rum mi nen nevm Al la hu ek ber Al la hu ek ber

03.17

La i la he il lal lah

Sabâ Kamet

Müstahsen Akord

Ali Acar

00.04

Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al la hu ek ber Al

00.08 00.14

la hu ek ber Eş he dü el la i la he il lal Eş he dü el la

00.20 00.27

i la he il lal lah Eş he dü en ne mu ham me der ra su lul lah

00.35

Eş he dü en ne Mu ham me der re su lul lah Hay ya les sa la

00.43

ti Hay ya les sa lah Hay ya lel fe la hi Hay ya lel

00.53 01.01

fe lah Kad (i) ka me tis sa la tü Kad (i) Ka me tis sa lah

01.04 01.13

Al la hu ek ber Al la hu ek ber La i la he il lal lah

Sabâ Tesbihat

Müstahzen Akord

Ali Acar

2

01.29

Al la hüm me en tes se la mü ve min kes se lam Te ba rek te

01.38

ya zel ce la li vel ik ram A la re su li na sa la vat

01.47

Süb ha nal la hi vel ham dü lil la hi ve la i la he il lal la hu val la hu

02.01

02.12

ek ber Ve la hav le ve la kuv ve te il la bil la hil a liy yil a zim

02.24

Ve hü vel a liy yül a zi mü zül ce la li vel ke ma li süb ha nal lah

02.42

Süb ha nel ke ri mi da i me nil ham dü lil lah

02.58

Rab bil a le mi ne te a la şa nū hul la hu ek ber Ke bi ran va hi

03.12

del la i la he il lal la hü vah de hu la şe ri ke leh Le hül mül kü ve le hül

03.23

ham dü ve hü ve a la kul li şey in ka dir Al la hüm mah şur na

03.33

fi züm ra tis sa li hin

Sonuç

Cami musikisi diğer musikilerden farklı olarak ibadet amaçlıdır. Musiki icrası olmadan yapılan toplu ibadetler maneviyatı duyguyu ve zevki eksik bırakmaktadır. Bu durum ibadetin ruhuna terstir. Bu yüzden din görevlisi olurken musiki eğitiminin zorunlu kılınması gerekmektedir, çünkü bu duruma toplum tepki göstermektedir. Diyanet İşleri Başkanlığına bağlı olan müftülüklere yapılan şikâyetlerin birçoğu ezanın iyi okunmadığı ile ilgilidir. Bu konuda din görevlilerinin de musiki eğitimi alabilecekleri imkân ve şartların zorluluğu ile birlikte eğitim alacakları kurumun eksikliği yönünde olduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda yetişen din görevlilerinin eğitim aldığı İlahiyat Fakülteleri ve İmama-Hatip Liselerinin musiki eğitimindeki rolü artmaktadır. Bu kurumların musiki eğitimine daha fazla önem vermeleri gerekmektedir. Bu da musiki, makam bilgisi ve usul derslerine girecek olan öğretmenlerin, konunun uzmanı kişiler olması ve dini musiki derslerinin İlahiyat Fakülteleri ve İmama-Hatip Liseleri gibi kurumlarda arttırılması ile mümkün olacaktır.

Kaynakça

- Akyüz, V. (2000). İkamet. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 22, s. 16-17). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ateş, E. (2018). *Cami Musikisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Ateş, E. (2019). *Türk Din Musikisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Belviranlı, A. K. (Tarih Yok). *Musiki Rehberi Dini Musiki*. Konya: Nedve Yayınları.
- Çağlayan, A. (2008). İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Çetin, A. (1995). *Ezan* (Cilt 12). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Düzenli, P. (2014). *İslam Kültür Tarihinde Musiki*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- İnançer, Ö. T. (1999, Haziran). Osmanlı Tarihinde Dini Musiki. *Musiki Mecmuası*, S. 9-16.
- Karadeniz, M. (Tarih Yok). *Türk Musikisinin Nazariye Ve Esasları*. Ankara : Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.
- Keskinoğlu, O. (2016). *Siyer-İ Nebi*. Ankara : Dib Yayınları.
- Keskinoğlu, O. (2017). *Siyer-İ Nebi* . Ankara: Diyanet Yayınları.
- Koca, F. (2015). *Ezanı Güzel Okumayı Öğrenme Hususunda Basit Bir Çalışma (Kalıp Ezan Çalışması)* (Cilt 56). Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.
- Koca, F. (2017). Mahfel Sürmesi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1523-1534.
- Koca, F. (2021). *Türk Din Musikisi El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınevi.
- Koca, F., & Turabi, A. H. (2021). Cami Musikisi. *Türk Din Musikisi* (s. 91). içinde Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özcan, N. (1995). Ezan. *İslam Ansiklopedisi* (s. 43-45). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özdamar, M. (Tarih Yok). *İslambol Geleneğinde Sivil Merasimler Ve Doğumdan Ölüme Musiki*. İstanbul : Kırk Kandil Yayınları.
- Öztürk, M. T. (2013). *Türk Musikisi Açısından Ezan*. İstanbul : Yeni Boyut Yayınları.
- Turan, O. (2009). *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yığıter, K. (2021). *Türk Din Musikisi*. Konya : Eğitim Yayınları.
- Yurdagür, M. (2011). Tesbih. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 40, s. 527-528). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yücel, İ. (2012). *Peygamberimizin Hayatı*. Ankara: DİB Yayınları.
- Zapsu, A. (1978). *Büyük İslam Tarihi*. İstanbul: Sebil Yayınevi.

TÜRK MÜZİĞİ SES EĞİTİMİ ALANINDA YAPILAN MAKALE VE LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ

Elif ALTAN¹

elif.altan@ogr.sakarya.edu.tr

Nilgün SAZAK²

sazakn@sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Ses Eğitimi, Müzik, Şarkı.

ÖZET: Müzik, içerisinde ses, ritim ve söz barındıran bir sanat türüdür. İnsanoğlu varlığından günümüze kadar sürekli bir arayış içerisinde girmiş ve kendisini daima geliştirmiştir. Bununla paralel olarak müzikte ilk çağlardan günümüze kadar gelişime uğramıştır. Zaman içerisinde farklı türlerde müzikler ortaya çıkmış, farklı söyleme ve çalma teknikleriyle, yapılan müziklere renk katılmıştır. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişine baktığımızda, hem etrafında bulunan medeniyetlerin müziklerini etkilemiş hem de kendileri bu medeniyetlerden etkilenmiştir. Türk müziği, Türk Halk müziği (THM) ve Türk Sanat müziği (TSM) olarak ikiye ayrılmıştır. Bu iki türde de sözlü ve sözsüz, usullü ve usulsüz eserler bulunmaktadır.

Bu araştırmada, Türk müziğinin geleneksel üslup ve tavrına uygun ses eğitiminin varlığı konusu araştırılmaktadır. Ses eğitiminin amacı; nefes teknikleri ve doğru duruşu kullanarak, sesin güzel ve doğru çıkmasını sağlamaktır. Bu amaç icra edilen müzik türünün özelliklerine paralel olarak değişkenlik göstermektedir.

Bu araştırma ses eğitimi alanının Türk müziği eğitiminde kullanım durumunu inceleyen akademik makale ve lisansüstü tezleri ortaya sermek amacıyla yapılmıştır. Araştırmanın amacı, Türk müziği ses eğitimi alanında yapılan makale ve lisansüstü tezleri inceleyerek Türk müziğinin yapısına uygun bir şekilde ses eğitiminin varlığını sorgulamaktır.

Bu araştırma, Türk müziği ses eğitimi alanında yapılan makale ve lisansüstü tezlerin incelenmesi yoluyla, Türk müziği eğitimi veren kurumlarda yapılan ses eğitiminin Türk müziğinin yapısına uygun bir şekilde yürütülüp yürütülmediğini belirlemek açısından önemlidir.

¹ Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler, Sakarya, Türkiye.

² Profesör Doktor, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye.

EXAMINATION OF ARTICLES AND UNDERGRADUATE THESIS ON SOUND EDUCATION ON TURKISH MUSIC

Elif ALTAN¹

elif.altan@ogr.sakarya.edu.tr

Nilgün SAZAK

sazakn@sakarya.edu.tr²

Keywords: Turkish Music, Turkish Folk Music, Voice Training, Music, Song.

ABSTRACT: Music is a type of art that includes sound, rhythm and words. Mankind has been in a constant search since its existence and has always improved itself. In parallel with this, music has developed from the first ages to the present day. Over time, different types of music have emerged, adding color to the music made with different singing and playing techniques. When we look at the arrival of the Turks from Central Asia to Anatolia, they both influenced the music of the civilizations around them and were also influenced by these civilizations. Turkish music is divided into two as Turkish Folk Music (THM) and Turkish Art Music (TSM). There are verbal and non-verbal, procedural and irregular works in these two genres.

In this research, the existence of vocal training in accordance with the traditional style and attitude of Turkish music is investigated. The purpose of voice training; It is to ensure that the sound is beautiful and correct by using breathing techniques and correct posture. This purpose varies in parallel with the characteristics of the type of music performed.

This research was carried out in order to reveal academic articles and postgraduate theses examining the use of vocal education in Turkish music education. The aim of the research is to question the existence of vocal education in accordance with the structure of Turkish music by examining the articles and postgraduate theses in the field of Turkish music vocal education.

This research is important in terms of determining whether the voice education in Turkish music education institutions is carried out in accordance with the structure of Turkish music, through the examination of articles and postgraduate theses in the field of Turkish music vocal education.

¹ Undergraduate Student, Sakarya University State Conservatory, Basic Sciences, Sakarya, Turkey.

² Professor Doctor, Sakarya University State Conservatory Voice Education Department, Sakarya, Turkey.

Giriş

Müzik, içerisinde ses, ritim ve söz barındıran bir sanat türüdür. İnsanoğlu varlığından günümüze kadar sürekli bir arayış içerisinde girmiş ve kendisini daima geliştirmiştir. Bununla paralel olarak müzikte ilk çağlardan günümüze kadar gelişime uğramıştır. Zaman içerisinde farklı türlerde müzikler ortaya çıkmış, farklı söyleme ve çalma teknikleriyle, yapılan müziklere renk katılmıştır.

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişine baktığımızda, hem etrafında bulunan medeniyetlerin müziklerini etkilemiş hem de kendileri bu medeniyetlerden etkilenmiştir. Türk müziği, Türk Halk müziği (THM) ve Türk Sanat müziği (TSM) olarak ikiye ayrılmıştır. Bu iki türde de sözlü ve sözsüz, usullü ve usulsüz eserler bulunmaktadır.

Ses eğitiminin amacı; nefes teknikleri ve doğru duruşu kullanarak, sesin güzel ve doğru çıkmasını sağlamaktır. Bu amaç icra edilen müzik türünün özelliklerine paralel olarak değişkenlik göstermektedir. Opera eğitimi alan bir kişi ses eğitiminde söylediği müziğin dönem, üslup ve tekniğine göre eğitim alırken; Jazz solisti ise daha çok doğaçlama, göğüs tonu kullanımı, falset ses geçişleri gibi Jazz üslubuna uygun sesini geliştirir. Türk müziğinde de ses eğitiminin diğer alanlarda olduğu gibi o müziğin özelliklerine uygun olması beklenmektedir.

Türk müziği alanında uygulanan egzersizlerin, Türk müziği alanına uygun hale getirilmediğini görmek, yapılan eğitimde araç olarak kullanılan eser ve egzersizlerin Türk müziği nazariyatına uygun olup olmadığını belirlemek açısından önemlidir.

Bu araştırma, Türk müziği ses eğitimi alanında yapılan makale ve lisansüstü tezlerin incelenmesi yoluyla, Türk müziği eğitimi veren kurumlarda yapılan ses eğitiminin Türk müziğinin yapısına uygun bir şekilde yürütülüp yürütülmediğini belirlemek ve yapılan yayınlarla Türk müziği ses eğitimine katkı sağlanıp sağlanmadığını görmek açısından önemlidir.

Araştırmanın amacı, Türk müziği ses eğitimi alanında yapılan makale ve lisansüstü tezleri inceleyerek Türk müziğinin yapısına uygun bir şekilde ses eğitiminin varlığını sorgulamaktır.

Bu amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır.

2000-2021 tarih aralığında;

- 1- Türk müziği ses eğitimi alanında yapılmış akademik makale ve lisansüstü tezler nelerdir?
 - a) Türk halk müziği alanına yönelik yapılan akademik çalışmalar nelerdir?
 - b) Türk sanat müziği alanına yönelik yapılan akademik çalışmalar nelerdir?
- 2- Türk müziği ses eğitimine yönelik aşağıdaki maddelerde belirtilen aşamalar için farklı bir yöntem önerisinde bulunan akademik çalışmalar var mıdır?
 - a) Ses ısıtma aşamasında
 - b) Egzersiz aşamasında
 - d) Eser aşaması

Kavramsal Çerçeve

Müzik

Müzik kelimesi köken olarak, *Mus-ike*: Meleklerle ait olan anlamına gelmekteyken; “Yunan dilindeki *Musike Techne*: ise “Meleklerin Sanatı” anlamlarını içermektedir. (Say A. , 2002, s. 357).

Nicolas Cook ise müziği ;“*Müzik, sadece dinlemesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine, kültürün içine gömülmüştür.*” olarak tanımlamaktadır. (Cook, 1999, s. 9)

Sertan Demir’in tanımına göre” müziği doğada dağınık halde bulunan ses ve ritimlerin düzenlenmiş hali “ olarak ele alabiliriz. (Demir, 2013, s. 25)

Türkler, asırlardır farklı coğrafyalara yayılarak birçok farklı milletle ve bu milletlerin müzik kültürleriyle etkileşimde bulunmuşlardır. Bunun sonucunda Türk müzik kültürü pek çok farklı açılardan zengin bir yapı kazanmıştır.

Karakaş Türk halk müziğini; “Halkın yaşantısını, düşüncesini, duygularını, olaylarını, yaşadığı yörenin adet ve geleneklerinin etkisi ile kendine özgü özelliklerini ifade eder.” şeklinde tanımlamıştır (Karakaş, 2016, s. 14).

Yener Türk halk müziğini; “Türk milletinin duygu ve düşüncelerini, gelenek ve görenek, günümüze getiren sesler, fikirler, ritimler, renkler ve hareketler mecmudur. Türk”ün kültür hazinesidir” şeklinde ifade etmiştir (Yener, 1983, s. 86).

Saray müziği olarak adlandırılan Türk Sanat Müziği, Osmanlı döneminde büyük bir öneme sahip olup, saray ve saray çevresinde saygı duyularak dinlenen bir müzik çeşididir. (Karakaş, 2016, s. 31).

Batı müziği ses sisteminde bir oktav arasında aralıkları eşit olan 12 ses bulunur. Türk musikisine baktığımızda aralıkları eşit olmayan 24 ses bulunur. Türk Musikisindeki sesler perde olarak adlandırılır. Bu sesleri elde edebilmek için Batı müziğindeki değiştirme işaretlerine ek olarak bir takım diyez ve bemoller kullanılır. (Bingöl, 1999, s. 7.)

Ses Eğitimi

Geçmişten günümüze kadar sesin tanımı ve oluşumuyla ilgili birçok tanım yapılmıştır.

Sesin genel tanımı “kulağın algılayabildiği titreşim” olarak ifade edilir. Estetik bir uyum içerisinde titreşen sese “müzik sesi” denir. İnsan ciğerlerinden gelen havanın boğazdan geçmesiyle ses tellerinde oluşan titreşimlere insan sesi denir (Şakalar, 2015).

Boğazdan geçen havanın titreşmesiyle oluşan ses; kaburga ve göğüs kafesi, diyafram ciğerler, gırtlak, nefes borusu, dil gibi organların yardımı neticesinde oluşur. Her sesin çıkışında bu organların farklı biçimler aldıkları görülür. Sade bir anlatımla ses, duyarlı aygıtlarla ve insan kulağıyla anlaşılabilen her tür hava titreşimidir. (Önen, 2004, s. 42).

Göğüs solunumu; Nefes alırken omuzlar kalkar, üst göğüs genişler, diyafram yükseldiği için karın içeri girer (Sabar, 2008, s. 39).

Diyafram nefesi alırken de hava akciğer organında depolanır. Diyaframın içinde hava barındırdığını düşünmek yanlıştır. “Kısacası diyaframa nefes alınmaz, nefes akciğerlere depolanır ve boşaltılır. Bunu yaparken diyafram, sırt, göğüs ve karın kasları aktif rol üstlenirken, akciğerler gerçekte pasiftir” (Göğüs, 2007, s. 3).

Herkes farklı ses rengine, genişliğine ve özelliğine sahiptir. Erkeklerde; tenor, bariton, bas olarak ayrılır. Kadınlarda ise soprano, mezzo-soprano ve altodur.

Sesin oluşumunda etkisi olan ses tellerinin en kalından en inceye uzaması 5 mm içinde olmaktadır yani; ses telleri ne kadar uzun olursa ses frekansı o kadar düşük olur. Kas

sistemine bağlı olarak ses tellerinin ne kadar esneyeceğinin maksimum seviyesi vardır (Otacıoğlu, 2012, s. 54).

İnsan sesini sağlıklı bir şekilde kullanabilmek için sesi, bir çalgı aleti gibi düşünmek gerekmektedir. Böylece sesin oluşumunda doğallık ön planda olmalı ve anatomik tonların dışına çıkarılarak zorlanmamalıdır. (Olkun, 2019, s. 4)

Ses eğitimi bireylerin konuşurken ve şarkı söylerken sesleri doğru ve etkili kullanabilmeleri için gerekli tekniklerin öğretildiği ve içerisinde şan ve toplu ses eğitimi gibi alt ses eğitimi basamaklarını barındırdığı belirtilmektedir (Töreyn, 2008).

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde araştırmanın alt problemlerinden elde edilen bulgulara yer verilerek yorumlanacaktır.

1. Alt Probleme İlişkin Bulgular

2000-2021 tarih aralığında Türk müziği ses eğitimi alanında yapılmış akademik makale ve lisansüstü tezler nelerdir? Sorusu iki alt başlıkta değerlendirilmiş ve elde edilen bulgulara aşağıda yer verilmiştir.

Türk Halk Müziği alanına yönelik yapılan akademik çalışmalar

Türk halk müziği alanında ses eğitime yönelik yapılan bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Türk Sanat Müziği alanına yönelik yapılan akademik çalışmalar

Ayçin Öner, 2020, *Klasik Türk Musikisinde Ses Açma Egzersiz Teknikleri*, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi.

Nuran Ayaz, 2018, *Türk Makam Müziğinde Ses Eğitime Yönelik Öğretim Metodu Modeli Önerisi*, Doktora tezi.

Sibel Polat, 2017, *Ses Eğitimin Temel Öğelerinin ve Çeşitli Söyleme Tekniklerinin Kazandırılmasında Makamsal Ezgilere Dayalı Egzersizlerin Kullanılabilirliği*, Doktora tezi.

Fatma Münevver İtil, 2011, *Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında Okutulan Tsm Ses Eğitimi Dersine Yönelik Bir Öğretim Modeli Önerisi*, Yüksek lisans tezi.

Özge Altıntaş Özcan, 2010, *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Uygulanan Ses Eğitimi Yöntemlerinin İncelenmesi*, Yüksek lisans tezi.

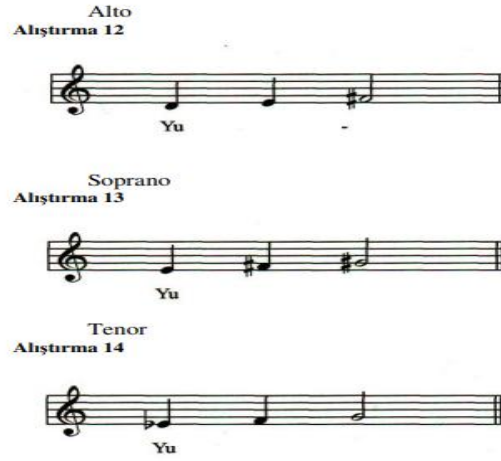
Rüstem Semih Şenyayla, 2006, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Klasik Türk Müziği Bölümü Ses Eğitimi Dersinde Uygulanan Ses Alıştırmalarının İncelenmesi*, Yüksek lisans tezi.

2. Alt Probleme İlişkin Bulgular

2000-2021 tarih aralığında Türk müziği ses eğitime yönelik; Ses ısıtma, egzersiz, etüt ve eser aşamaları için farklı bir yöntem önerisinde bulunan akademik çalışmalar var mıdır? Sorusundan elde edilen bulgular aşağıda maddeler halinde verilmiştir.

Ses ısıtma aşaması için önerilen yöntemler

1. Rüstem Semih Şenyayla'nın yazmış olduğu yüksek lisans tezinde "Ses üretimine hazırlayıcı çalışmalar" başlığında bulunan egzersizlerden örnek;



Resim1. Ses Isıtma Alıştırmaları

Nuran Ayaz'ın yazmış olduğu doktora tezinde “ Ortak ses ısıtma egzersizleri “ başlığında bulunan egzersizlerden örnekler;



Resim2. Ses Isıtma Egzersizi



Resim 3. Ses Isıtma Egzersizi II



Resim 4. Ses Isıtma Egzersizi III

Egzersiz aşaması için önerilen yöntemler

Rüstem Semih Şenyayla'nın yüksek lisans tezinde egzersiz aşamaları “ gülmeye yönelik çalışmalar, alt ve üst sınırları genişleten çalışmalar, esnekliği geliştirici çalışmalar...” olarak detaylı bir şekilde yazılmıştır. Örnekler;

Gülmeye yönelik çalışmalar

Alıştırma 1



Pes tonları geliştirme çalışmaları

Alıştırma 64



Alıştırma 65



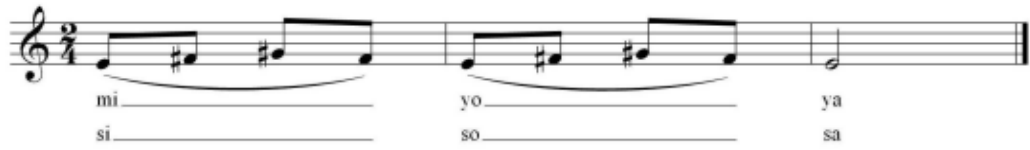
Alıştırma 66



Resim 7. Egzersiz Aşaması III

Fatma Münevver İtil'in yüksek lisans tezinde egzersiz aşaması için verilen örnekler;

Şekil 5. Kısa Süreli Notalarla Bağlı Söyleme Ses Alıştırması Örneği



Resim 8. Egzersiz Aşaması IV

Şekil 7. Kısa Süreli Notalarla Kesik Söyleme Ses Alıştırması Örneği



Resim 9. Egzersiz Aşaması

Sibel Polat'ın yüksek lisans tezinde makamsal ezgilerle birlikte ses egzersizlerini ses sınıflandırılmasına göre ayırıp her ses grubu için piyano eşlikli egzersizler yazmıştır. Örnekler;

EGZERSİZ 2

SOPRANO
REZONANS, ARTİKÜLASYON 2

Ses Egzersizi: Sibel POLAT
Piano Eşliği: Vefa TERZİOĞLU

♩ = 78

Soprano

Piano

S

Pno.

The image shows a musical score for a soprano exercise. It consists of two systems. The first system is for Soprano and Piano. The Soprano part is in 4/4 time with a tempo of 78 beats per minute. It features a vocal line with notes and lyrics 'a c i o u' and 'a c i o u'. The Piano part has a bass line with notes and a treble line with chords. The second system is for Soprano and Piano. The Soprano part continues with notes and lyrics 'a c i o u' and 'a c i o u'. The Piano part continues with notes and chords.

Resim 10. Egzersiz Aşaması VI

EGZERSİZ 1

TENOR
NÜANS 1

Ses Egzersizi: Sibel POLAT
Piano Eşliği: Vefa TERZİOĞLU

♩ = 60

Tenor

Piano

T

Pno.

The image shows a musical score for a tenor exercise. It consists of two systems. The first system is for Tenor and Piano. The Tenor part is in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features a vocal line with notes and lyrics 'a c i o u' and 'a c i o u'. The Piano part has a bass line with notes and a treble line with chords. The second system is for Tenor and Piano. The Tenor part continues with notes and lyrics 'a c i o u' and 'a c i o u'. The Piano part continues with notes and chords.

Resim 11. Egzersiz Aşaması VII

EGZERSİZ 2

ALTO
REZONANS, ARTİKÜLASYON 2

Ses Egzersizi: Sibel POLAT
Piano Eşliği: Vefa TERZİOĞLU

♩ = 78

Alto

Piano

5

A

Pno.

Resim 12. Egzersiz Aşaması VIII

EGZERSİZ 1

BAS
REZONANS, ARTİKÜLASYON 1

Ses Egzersizi: Sibel POLAT
Piano Eşliği: Vefa TERZİOĞLU

♩ = 60

Bass

Piano

5

B

Pno.

Resim 13. Egzersiz Aşaması IX

Eser aşaması için önerilen yöntemler

Fatma Münervver İtil'in tezindeki eser aşaması için önerilen egzersizlerden örnek;

Şekil 20. 1. Glissando Örneği



Resim 14. Eser Aşaması Egzersizi

Nuran Ayaz'ın doktora tezinde esere hazırlık aşaması olarak önerilen egzersizlerden örnek;

Hançere Egzersizleri



Resim 15. Esere Hazırlık Aşaması Egzersizi

Sonuç

Yapılan bu çalışmada, 21. Yüzyılın başından günümüze kadar olan süreçte, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği ses eğitimi alanında yapılan makaleler ve lisansüstü tezler incelenmiştir. Yapılan bu çalışmada 1 dergi, 2 doktora tezi ve 3 yüksek lisans tezi olmak üzere toplamda 6 çalışmadan yararlanılmıştır. Türk Halk Müziği alanındaki literatür taramasında ses eğitimi alanına yönelik yapılan bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Türk Sanat Müziği ses eğitimi alanında ise sınırlı sayıda kaynağa erişilmiştir. Literatürde incelenen Türk Sanat Müziği çalışmalarındaki ses egzersizleri, belirtilen “Sesi Isıtma Aşaması, Egzersiz Aşaması, Etüt Aşaması ve Esere Hazırlık Aşaması” başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmada, incelenen kaynaklardaki gerekli görülen egzersizlerin notaları örnek olarak paylaşılmıştır.

Genel olarak bakarsak da yapılan çalışmaların sanat müziği alanında da yetersiz olduğunu görmekteyiz.

Kaynakça

- Bingöl, E. (1999). *Türk musikisinde makamlar ve seyir örnekleri*. İstanbul: Bakırköy musiki vakfı yayınları.
Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. (T. Doğan, Çev.) İstanbul: Gelişim Yayınları.
Demir, S. (2013). *Türk Halk Müziğinde Türler*. İstanbul: Usar Yayıncılık.
Göğüs, M. İ. (2007). *Sesin Bakımı, Korunması ve Eğitimi*. bursa: Karen ofset.

- Karakaş, G. (2016, Mart). Türk Halk Müziği. *Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Türk Halk Müziğiyle Karşılaştırarak İncelenmesi*. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.
- Olkun, C. (2019). *Türk Makam Müziği Ses Egzersizleri İçin Bir Yöntem Önerisi*. İstanbul: YTÜ.
- Otacıoğlu, S. (2012). *Ses Türlerini Belirlemedeki Kriterler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Önen, A. (2004). *Türkçeyi Türkçe Okumak*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sabar, G. (2008). *Sesimiz-Eğitimi ve Korunması*. İstanbul: pan yayıncılık.
- Say, A. (2002). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şakalar, A. (2015). Türkiye'deki konservatuvarlarda lisans eğitimi gören şan bölümü öğrencilerinin karşılaştıkları sorunların şan eğitimi odaklı incelenmesi ve değerlendirilmesi. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.
- Töreyin, M. (2008). *Ses Eğitimi, Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler*. Ankara: Müzikevi Yayınları.
- Yener, F. (1983). *Müzik kılavuzu*. İstanbul: Bİlgi yayın evi.

TÜRK SANAT MÜZİĞİ ALANINDA YAPILAN LİSANSÜSTÜ ÇALIŞMALARIN BİBLİYOMETRİK ANALİZİ

Ahmet Hakan DEMİR¹
ahmet.demir38@ogr.sakarya.edu.tr
Nilgün SAZAK²
sazakn@sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Türk Sanat Müziği, Bibliyometrik analiz, Lisansüstü, Müzik, Tez

ÖZET: Teknolojinin gelişimiyle beraber birçok sektör geleneksel yöntemleri terk edip, yeniliğe uyum sağlamaya çalışmıştır. Müzik sektöründe de bu yenilikler sosyal medya aracılığıyla daha geniş kitlelere yayılmış ve bunun sonucu olarak global bir kültür oluşmaya başlamıştır. Bu durum kültürel anlamda önemli bir etkiye sahip olan Türk Sanat Müziğine ilginin yöresel ve ulusal bakımdan özellikle genç nesilde; üretimi, tüketimi, eğitimine olan ilgi ve talebinde azalmalara yol açmıştır. Bu bağlamda üniversitelerde okuyan talebelerin ve yetişecek araştırmacıların Türk Sanat Müziği alanına olan ilgileri merak edilmektedir. Bu çalışmanın amacı 2010-2021 yılları arasında Türk Sanat Müziği alanında yapılmış olan lisansüstü tezlerin çeşitli parametreler kapsamında değerlendirilerek bibliyometrik profilini oluşturmaktır. Bu kapsamda belirtilen yıllar arasında yapılan 147 çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan bibliyometrik analiz yöntemi kapsamında incelemeye tabi tutulmuştur. Çalışmada ele alınan temel hususlar; Tür analizi, cinsiyet, Üniversite, Enstitü, Öneri bölümü, Anabilim/Anasanat dalları, yıl, konu alanlarına göre olan dağılımları ve danışmanların unvanlarıdır. Araştırma neticesinde bütün veriler karşılaştırıldığında araştırmaların genellikle Yüksek Lisans alanında daha yoğun olduğu gözlemlenmiştir. Erkek araştırmacıların kadın araştırmacılardan ½ oranında fazla olduğu tespit edilmiştir. Disiplinler arası çalışmaların olduğu ancak bu çalışmaların oranlarının az olduğu belirlenmiştir. En çok çalışmanın 2019 yılında yapıldığı tespit edilmiştir. Yüksek Lisans programında en fazla danışmanlığı Yrd. Doç. Dr., Doktora programında Prof. Dr. ve Sanatta Yeterlilik alanında ise Profesör unvanına sahip araştırmacıların yaptığı saptanmıştır.

¹ Lisansüstü Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Sakarya Türkiye.

² Profesör Doktor, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye.

BIBLIOMETRIC ANALYSIS OF GRADUATE STUDIES IN TURKISH ART MUSIC

Ahmet Hakan DEMİR¹
ahmet.demir38@ogr.sakarya.edu.tr
Nilgün SAZAK²
sazakn@sakarya.edu.tr

Keywords: Turkish Art Music, Bibliometric analysis, Graduate, Music, Treatise

ABSTRACT: With the development of technology, many sectors have abandoned traditional methods and tried to adapt to innovation. In the music industry, these innovations have spread to a wider audience through social media and as a result, a global culture has begun to form. This situation has led to a decrease in the interest in Turkish Art Music, which has a significant cultural impact, in local and national terms, especially among the younger generation; its production, consumption, interest in education and demand. In this context, it is curious about the interest of students studying at universities and researchers who will grow up in the field of Turkish Art Music. The aim of this study is to create a bibliometric profile of the postgraduate theses made in the field of Turkish Classical Music between the years 2010-2021 by evaluating them within the scope of various parameters. In this context, 147 studies conducted between the years mentioned were examined within the scope of the bibliometric analysis method, which is one of the qualitative research methods. The main issues discussed in the study are; Type analysis, gender, University, Institute, Recommendation department, Department / Anasanat branches, year, distribution by subject areas and the titles of consultants. As a result of the research, it was observed that when all the data were compared, the research was generally more intensive in the Graduate field. It has been found that male researchers are ½ more than female researchers. It has been determined that there are interdisciplinary studies, but the rates of these studies are low. It has been determined that the most studies were carried out in 2019. In the Master's program, the maximum consultancy is Asst. Assoc. Dr., Professor in the doctoral program Dr. and in the field of Proficiency in Art, it was found that researchers with the title of Professor did it.

¹ Master's Student, Sakarya University, State Conservatory, Department of Turkish Music, Sakarya Turkey.

² Professor Doctor, Sakarya University State Conservatory Voice Education Department, Sakarya, Turkey.

Giriş

İnsanoğlu varoluşundan itibaren merak duygusu ile iç içedir. Merak duygusuyla birlikte gelen araştırmacı yönü de insanlığın ve teknolojinin gelişimine şüphesiz katkı sağlamıştır. Silvia ve Kashdan (2009)’a göre merak kavramı kısa süreli işlevi açısından bakıldığında öğrenme ve keşfetme eğilimi sağlarken; uzun süreli işlevleri arasında ise bilgi ve yeterlik sağladığı ifade edilmektedir (Sümbül, Asma, Yıldız, 2019’dan Kashdan, Silvia, 2009). Merak duygusuyla birlikte araştırma eğiliminin artması da birçok alanın ve konunun aydınlığa kavuşması, tasnif edilmesi ve günümüze kadar gelmesi açısından önemlidir. Modern eğitim sistemlerinde genel olarak merak duygusunu ve araştırmaları sergileyip sunabilmek için belirli aşamalardan geçilmesi gerekmektedir. Bu aşamalar konu bakımından genelden özele doğru sıralanacak olursa; Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora eğitimidir. Lisans eğitiminde alan ile ilgili temel bilgileri edindikten sonra Yüksek lisans eğitiminde, araştırılacak alan ile ilgili daha detaylı çalışmalar yapılarak ürün geliştirilmesi, sunulması ve uzmanlaşma ön plana çıkmaktadır. Doktora eğitiminde ise uzmanlık yapacağı alanda, araştırmaların bütünü ele alınarak yeni bir ürün ortaya koyma beklentisi vardır. Lisansüstü çalışmalar araştırmacı ve danışmanlarına göre de farklılık göstermektedir. Karkın (2011)’a göre lisansüstü çalışmaların gerçekleştirilmesinde, ülke gereksinimlerine yönelik programların yapılması, geliştirilmesi ve bu programları yürütecek öğretim elemanı kadrolarının yetiştirilmesi büyük önem taşımaktadır (Karkın, 2011). Bu kapsamda lisansüstü çalışmalar bilgi üretimi, tartışma ve ürün ortaya koyma açısından önem arz etmektedir.

Lisansüstü çalışmalar ve bilimsel araştırmalar her alanda olduğu gibi bu çalışmanın temelini ele alan **Türk Sanat Müziği** alanının da gelişiminde ve ilerlemesinde ön koşul niteliğindedir. Türk Sanat Müziği; Türklerin Orta Asya’da bulundukları dönemden itibaren süregelen, Osmanlı hükümdarlığı döneminde şekillenen, dinî ve lâ dinî hususları içerisinde barındıran, zengin kültüre ve birikime dayanan bir müzik çeşididir. Literatürde Klasik Türk Müziği olarak da bilinmektedir. Bu alanda günümüze kadar birçok eser yazılmış ve gelişmeler yaşanmıştır. Ancak gelişmelerin yanı sıra konuların fazlalığı ve iç içe olması sebebiyle tartışmalar ve fikir ayrılıkları da ortaya çıkmıştır. Bu sebeple Türk Sanat Müziği, gelişmeye ve araştırmaya açık birçok konuyu da içerisinde barındırmaktadır. Günümüzde lisansüstü programların ve alanların artmasıyla birlikte çalışmaları değerlendirme ve tasnif etme yöntemleri karmaşık bir hale gelmektedir. Her kurum kendi imkânları ölçüsünde lisansüstü programlar açıp eğitim vermektedir. Lisans eğitiminde uygulama ve sanatsal çalışmalar üzerine daha yoğun olunmasına karşın yüksek lisansta teorik çalışmalara ve bilimsel çıktılarına ağırlık verilmelidir. Bu araştırmanın amacı, Türk sanat müziği alanında yapılan çalışmalara yer verilerek 2010-2021 arasında yapılmış lisansüstü tezleri belirlemek amacıyla en çok tercih edilen yöntem bu çalışmada da kullanılmış olan Bibliyometrik Analiz yöntemidir.

Genel olarak bakıldığında bibliyometrik analizlerin temelde bir içerik analizi olduğu kabul edilmektedir. İçerik analizinde temel amaç, iletişim materyallerini sistematik açıdan incelemektir. Bu materyaller metin olabileceği gibi resim, müzik ve diğer kitle iletişim araçları da olabilir. İletişim bilimleri bünyesinde ortaya çıkan bu analiz, 1920’li yılların başında Amerika’da özellikle radyo ve gazeteler başta olmak üzere büyüyen kitle iletişim araçlarındaki metinsel verilerin sistematik açıdan yorumlanmasında kullanılmıştır. Günümüzde birçok bilim dalında bu analiz yöntemi yaygın olarak kullanılmaktadır (Mayring, 2004:266)

Bibliyometrik çalışmalar, literatürdeki gelişimin izlenebilmesi amacıyla bilimsel yayınları konu, yazar, atıf, unvan vb. kriterler çerçevesinde değerlendirmeye tabi tutan çalışmalardır (Abdi vd., 2018: 55). Bibliyometrik araştırmalar vasıtasıyla yayınlara ilişkin birtakım göstergeler ele alınarak yayınların nicelik ve niteliksel olarak değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Bu değerlendirme çerçevesinde ele alınan bilim dalı, dergi ve süreli yayınların gelişim seyrine ilişkin düzenlemelerin veya önerilerin tartışılmasına imkân tanınmaktadır (Yılmaz, 2017: 66). Bu tarz çalışmalar, dergilerin gelişim seyrinin izlenmesi, güçlü ve zayıf yönlerinin ortaya çıkartılması, amaç ve içerik uyumunun tartışılması ve bu seyir çerçevesinde derginin ilerleyen sayılarına ilişkin stratejik kararların alınması noktasında büyük önem arz etmektedir (Erbaşı vd., 2017: 207).

Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de Türk Sanat Müziği alanı ile ilgili yazılmış lisansüstü tezlerin farklı değişkenlerle analizleri yapıp güvenilir veri elde edilerek bundan sonra yapılacak çalışmalara kılavuz niteliği taşımaktır.

Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi “Türkiye’de Türk Sanat Müziği alanında yazılmış tezler farklı değişkenlere göre nasıl bir görünüm sergilemektedir?” olarak belirlenmiştir. Bu ana problem ışığında aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

1. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerin türlerine göre dağılımı nelerdir?
2. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerin cinsiyet dağılımları nelerdir?
3. Türk sanat müziği alanında yazılan tezlerin üniversitelere göre dağılımı nasıldır?
4. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerin enstitü dağılımları nasıldır?
5. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerde öneri bölümü bulunmakta mıdır?
6. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerde tez danışmanlarının unvan dağılımı nasıldır?
7. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerin konu alanlarına ilişkin dağılımları nasıldır?
8. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerin anabilim/anasanat dallarına ilişkin dağılımları nasıldır?
9. Türk sanat müziği alanında yazılmış tezlerin bitirildiği yıllara göre dağılımı nasıldır?

Önem

Araştırmalar sonucu ortaya çıkan bulgular ve sonuçlar, Türk Sanat Müziği ile ilgili lisansüstü çalışmaların bibliyometrik analizlerini ortaya koyup bu alanda daha fazla detaylı çalışma yapılmasını ve teşvik edilmesini amaç edinmesi bakımından önemlidir. Ayrıca yapılan bu çalışmanın bundan sonra yapılacak çalışmalara yol gösterici nitelikte olması ve kaynak teşkil etmesi açısından büyük önem arz etmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada durumun saptanmasında elverişli olarak tarama modeli benimsenmiştir. Tarama modelleri; geçmişte veya halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2002). Tarama modeline göre veriler, Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) web sayfasında (<https://tez.yok.gov.tr>) yer alan tez arşivi linkinden yararlanılarak 125 adet yüksek lisans, 15 adet doktora ve 7 adet ise sanatta yeterlilik tezlerine ulaşılmıştır. Ayrıca elde edilen

çalışmaların 147 tanesinden 1 tanesi izinli kullanılabilecek araştırma statüsünde olup içeriğe erişilememiştir. Araştırmanın evreni Türkiye’deki üniversitelerde Türk sanat müziği alanında yapılmış olan lisansüstü tezleri, örneklemini ise Türk sanat müziği alanında yüksek öğretim kurumu tez arşivi merkezinde bulunan, 2010’dan 2021 yılına kadar (2021 dâhil) tamamlanmış olan tezler oluşturmaktadır.

Bulgular

Araştırmanın bu aşamasında, belirtilen kaynaklardan toplanan verilerden yararlanılıp, çeşitliliğe göre sınıflandırılmıştır. Ayrıca tablolar oluşturularak verilerin sağlanması yapıp yorumlanmaya çalışılmıştır.

Tablo 1. Tezlerin Türlerine Göre Dağılımı

<i>Tezin Türü</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Yüksek Lisans</i>	125	85,03
<i>Doktora</i>	15	10,20
<i>Sanatta Yeterlilik</i>	7	4,76
<i>Toplam</i>	147	

2010 yılından 2021 yılına kadar Türk sanat müziği alanında yapılmış olan tezlerin %80’nin yüksek lisans, %10.20’nin doktora ve %4,76’nin ise sanatta yeterlilik düzeyinde olduğu görülmektedir.

Tablo 2. Tezlerin Cinsiyet Dağılımı

<i>Cinsiyet</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Kadın</i>	42	33,60	6	40,00	2	28,57
<i>Erkek</i>	83	66,40	9	60,00	5	71,43
<i>Toplam</i>	125	100,00	15	100,00	7	100,00

Türk sanat müziği alanında yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik alanında çalışma yapan araştırmacıların cinsiyet durumları incelendiğinde tablo 2’de görüldüğü gibi, %33.60 oranında yüksek lisans tezini tamamlayan kadın araştırmacıların, %66.40 oranında ise yüksek lisans tezini tamamlayan erkek araştırmacıların olduğu görülmektedir. Doktora tezinde %40.00 oranında kadın araştırmacının, %60.00 oranında ise erkek araştırmacının konu ile ilgili araştırmalarını tamamladıkları belirtilmektedir. Sanatta yeterlilikte ise %28.57 oranında kadın araştırmacının, %71.43 oranında erkek araştırmacının çalışmalarını tamamladıkları belirtilmektedir. Genel olarak bakıldığında ise yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik çalışmalarında sayısal anlamda erkek araştırmacıların kadın araştırmacılara oranla daha fazla olduğunu göstermektedir.

Tablo 3. Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

<i>Üniversiteler</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Adıyaman Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Afyon Kocatepe Üniversitesi</i>	4	3,2			1	14,29
<i>Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Atatürk Üniversitesi</i>	14	11,2				
<i>Bahçeşehir Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Başkent Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Bursa Uludağ Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Bülent Ecevit Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Cumhuriyet Üniversitesi</i>	4	3,2			1	14,29
<i>Çankaya Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Çukurova Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Dokuz Eylül Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Ege Üniversitesi</i>	6	4,8	1	6,67		
<i>Erciyes Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Fırat Üniversitesi</i>	3	2,4				
<i>Gazi Üniversitesi</i>	9	7,2	6	40,00		
<i>Gaziantep Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Hacettepe Üniversitesi</i>	3	2,4			2	28,57
<i>Haliç Üniversitesi</i>	13	10,4			2	28,57
<i>İnönü Üniversitesi</i>	5	4	3	20,00		
<i>İstanbul Okan Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>İstanbul Teknik Üniversitesi</i>	5	4				
<i>Kırıkkale Üniversitesi</i>	6	4,8				
<i>Marmara Üniversitesi</i>	6	4,8	1	6,67		
<i>Mersin Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Necmettin Erbakan Üniversitesi</i>	2	1,6	2	13,33		
<i>Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Ondokuz Mayıs Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Ordu Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Sakarya Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Selçuk Üniversitesi</i>	7	5,6				
<i>Süleyman Demirel Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Trabzon Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Trakya Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Turgut Özal Üniversitesi</i>	2	1,6				
<i>Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi</i>	3	2,4				
<i>Yaşar Üniversitesi</i>	1	0,8				
<i>İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü</i>			1	6,67		
<i>Orta Doğu Teknik Üniversitesi</i>			1	6,67		
<i>Anadolu Üniversitesi</i>						14,29
<i>Toplam</i>	125	100,00	15	100,00	7	100,00

Tablo 3'te Türk sanat müziği alanında yapılan tezlerin üniversitelere göre dağılımı incelendiğinde, yüksek lisans tezlerinin %11,2 oranla Atatürk Üniversitesinde yapıldığı, daha sonra %10,4 oranla Haliç Üniversitesi ve %7,2 oranla Gazi Üniversitesinin bu oranı

izlediği görülmektedir. Doktora tezlerinde ise %40.00 oranla Gazi Üniversitesi en çok tez yapılan üniversite olurken, bu sırayı %20,00 oranla İnönü Üniversitesi ardından %13,33 oranla Necmettin Erbakan Üniversitesi izlemektedir. Sanatta yeterlilik çalışmalarında ise %28,57 oranla Haliç ve Hacettepe Üniversiteleri ilk sırada yer alırken bu sırayı takiben %14,29 oranla Afyon, Cumhuriyet ve Anadolu Üniversiteleri izlemektedir.

Tablo 4. Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

<i>Enstitüler</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Eğitim Bilimleri Enstitüsü</i>	16	12,80	8	53,33		
<i>Fen Bilimleri Enstitüsü</i>	2	1,60	2	13,33		
<i>Güzel Sanatlar Enstitüsü</i>	18	14,40	1		3	42,86
<i>Lisansüstü Eğitim Enstitüsü</i>	3	2,40			1	14,29
<i>Sağlık Bilimleri Enstitüsü</i>	6	4,80				
<i>Sosyal Bilimler Enstitüsü</i>	80	64,00	4	26,67	3	42,86
<i>Toplam</i>	125	100,00	15	100,00	7	100,00

Tablo 4’te görüldüğü üzere yüksek lisans alanında yapılan çalışmaların %64,00 oranla Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapıldığı gözlemlenmektedir. Daha sonra bu oranı %14,40 ile Güzel Sanatlar Enstitüsü ve %12,80 oranla Eğitim Bilimleri Enstitüsü izlemektedir. Doktora alanında %53,33 oranla Eğitim Bilimleri Enstitüsü ilk sırada yer alırken %26,67 ile Sosyal Bilimler Enstitüsü ve %13,33 oranla Fen Bilimleri Enstitüsü bu oranı takip etmektedir. Sanatta yeterlilik alanında yapılan çalışmalarda ise %42,86 oranla Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Enstitüsü ilk sırada yer alırken bu oranı %14,29 oranla Lisansüstü Eğitim Enstitüsü izlemektedir.

Tablo 5. Tezlerin Öneri Bölümü Dağılımı

<i>Öneri Bölümü</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Var</i>	78	62,40	9	60,00	3	42,86
<i>Yok</i>	47	37,60	6	40,00	4	57,14
<i>Toplam</i>	125	100,00	15	100,00	7	100,00

Yapılan çalışmalarda elde edilen sonuçla birlikte bu sonucun oluşturabileceği etkenleri ve araştırılacak konuları bizlere sunan bölüm öneri bölümüdür. Bu bağlamda yüksek lisans alanında yapılan çalışmalarda %62,40, doktora alanında yapılan çalışmalarda %60,00, sanatta yeterlilik alanında yapılan çalışmalarda ise %42,86 oranla öneri bölümünün bulunduğu görülmektedir. Ayrıca yüksek lisans alanında yapılan çalışmalarda %37,60, doktora alanında yapılan çalışmalarda %40,00 ve sanatta yeterlilik alanında yapılan çalışmalarda ise %57,14 oranla öneri bölümünün bulunmadığı görülmektedir.

Tablo 6. Tez Danışmanlarının Unvan Dağılımı

<i>Danışman Unvanı</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Profesör Dr.</i>	29	23,20	7	46,67		
<i>Profesör</i>	13	10,40	1	6,67	3	42,86
<i>Doçent Dr.</i>	28	22,40	5	33,33		
<i>Doçent</i>	5	4,00			2	28,57
<i>Yrd. Doçent Dr.</i>	45	36,00	2	13,33	2	28,57
<i>Yrd. Doçent</i>	3	2,40				
<i>Öğretim Görevlisi</i>	2	1,60				
<i>Toplam</i>	125	100,00	15	100,00	7	100,00

Tablo 6’da Türk sanat müziği alanında lisansüstü çalışmaların unvanlara göre dağılımları verilmiştir. Yüksek lisans tez danışmanlıklarında, Yrd. Doç. Dr. (%36,00) ilk sırada yer almaktadır. Prof. Dr. (%23,20) ve Doç. Dr. (%22,40) unvanları ise ikinci ve üçüncü sıralarda bulunmaktadır. Doktora çalışmalarının danışmanlıklarında %46,67 oranla Prof. Dr. ardından %33,33 oranla Doç. Dr. ve son olarak %13,33 oranla Yrd. Doç. Dr. birbirlerini izlemektedir. Sanatta yeterlilik alanında ise %42,86 oranla Profesör ilk sırada, bu oran bağlamında %28,57 oranlarında ise Doçent ve Yrd. Doç. Dr. ikinci sırada olduğu görülmektedir.

Tablo 7. Türk Sanat Müziği Lisansüstü Tezlerin Konu Alanlarına İlişkin Dağılımları

<i>Konu Alanı</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Çalgı Bilimi</i>	15	12,00			2	13,33
<i>Eser Çözümleme</i>	32	25,60	2	28,57	4	26,67
<i>Etnomüzikoloji</i>	6	4,80	2	28,57		
<i>Karşılaştırma</i>	2	1,60			1	6,67
<i>Müzik Eğitimi</i>	21	16,80			8	53,33
<i>Müzik Felsefesi</i>	1	0,80				
<i>Müzik Sosyolojisi</i>	8	6,40				
<i>Müzik Terapi</i>	7	5,60				
<i>Müzik ve Ticaret</i>	2	1,60				
<i>Ses Eğitimi</i>	4	3,20	1	14,29		
<i>Tarihsel İnceleme</i>	20	16,0	2	28,57		
<i>Yapısal İnceleme</i>	7	5,60				
<i>Toplam</i>	125		7		15	

Tablo 7’de Türk sanat müziği alanında yapılan çalışmaların konulara göre dağılımları yer almaktadır. Buna göre, Yüksek Lisans tezleri ele alındığında %25,60 oranla eser çözümleme (32) ilk sırada yer alırken; %16,80 oranla Müzik Eğitimi (21) ve %12,00 oranla Çalgı Bilimi (15) konu alanlarının çalışıldığı görülmektedir. Doktora alanında %28,57 oranla Eser Çözümleme (2), Etnomüzikoloji (2) ve Tarihsel İnceleme (2) konu alanları, %14,29 oranla da Ses Eğitimi konu alanlarının çalışıldığı görülmektedir. Sanatta yeterlilikte ise %53,33 oranla Müzik Eğitimi (8), %26,67 oranla Eser Çözümleme (4) ve %13,33 oranla Çalgı Bilimleri (2) konu alanlarının çalışıldığı görülmektedir.

Tablo 8. Lisansüstü Tezlerin Anabilim/Anasanat Dallarına İlişkin Dağılımı

<i>Anabilim / Anasanat Dalları</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
<i>Bilgisayar Mühendisliği Anabilim Dalı</i>	2	1,60				
<i>Elektrik Elektronik Mühendisliği Anabilim Dalı</i>			1	6,67		
<i>Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Fizik Anabilim Dalı</i>			1	6,67		
<i>Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Folklör ve Müzikoloji Anabilim Dalı</i>	2	1,60				
<i>Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı</i>	2	1,60				
<i>Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı</i>	18	14,40	8	53,33		
<i>Halk Sağlığı Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Hemşirelik Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>İlahiyat Anabilim Dalı</i>			1	6,67		
<i>İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı</i>	6	4,80				
<i>İşletme Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı</i>					1	14,29
<i>Müzik Anabilim Dalı</i>	19	15,20	2	13,33	1	14,29
<i>Müzik Anasanat Dalı</i>	10	8,00			2	28,57
<i>Müzik Bilimleri Anabilim Dalı</i>	7	5,60				
<i>Müzik Bilimleri Anasanat Dalı</i>	8	6,40				
<i>Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Müzikoloji Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Nörobilim Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Odyoloji ve Konuşma Bozuklukları Anabilim Dalı</i>	2	1,60				
<i>Performans Anasanat Dalı</i>	1	0,80				
<i>Piyano Anasanat Dalı</i>	1	0,80				
<i>Psikoloji Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı</i>	2	1,60				
<i>Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı</i>	1	0,80				
<i>Sosyal Bilimler Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Temel Bilimler Anabilim Dalı</i>	6	4,80	1	6,67		
<i>Türk Müziği Anabilim Dalı</i>	10	8,00	1	6,67		
<i>Türk Müziği Anasanat Dalı</i>	16	12,80			2	28,57
<i>Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı</i>					1	14,29
<i>Yönetim Bilişim Sistemleri Anabilim Dalı</i>	1	0,80				
<i>Toplam</i>	125	100,00	15	100,00	7	100,00

Tablo 8’de Türk Sanat Müziği alanında yapılan lisansüstü çalışmaların Anabilim/Anasanat dallarına ilişkin dağılımları gösterilmektedir. Bu bağlamda Yüksek lisans programında %15,20 oranla Müzik Anabilim Dalı (19) birinci sırada yer alırken, %14,40 oranla Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı (18) ikinci sırada, %12,80 oranla Türk Müziği Anasanat Dalı (16) üçüncü sırada yer almaktadır. Doktora programında %53,33 oranla Güzel Sanatlar Eğitimi (8) birinci sırada yer alırken, %13,33 oranla Müzik Anabilim Dalı (2) ikinci sırada, %6,67 oranla; Elektrik Elektronik Mühendisliği Anabilim Dalı (1), Fizik Anabilim Dalı (1), İlahiyat Anabilim Dalı (1), Temel Bilimler Anabilim Dalı (1) ve Türk Müziği Anabilim Dalı (1) üçüncü sırada yer almaktadır. Sanatta yeterlilik programında ise %28,57 oranla Müzik Anasanat Dalı (2) ve Türk Müziği Anasanat Dalı (2) birinci sırada yer alırken, %14,29 oranla; Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı (1), Müzik Anabilim Dalı (1), Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı (1) ikinci sırada yer almaktadır.

Tablo 9. Tezlerin Bitirildiği Yıllara Göre Dağılımı

<i>Yıl</i>	<i>Yüksek Lisans</i>		<i>Doktora</i>		<i>Sanatta Yeterlilik</i>	
	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>	<i>f</i>	<i>%</i>
2010	7	5,60	3	20,00		
2011	14	11,20	1	6,67		
2012	5	4,00	1	6,67		
2013	4	3,20	1	6,67		
2014	6	4,80			2	28,57
2015	14	11,20	1	6,67		
2016	3	2,40	1	6,67	1	14,29
2017	13	10,40	1	6,67	1	14,29
2018	14	11,20	1	6,67		
2019	29	23,20	1	6,67	1	14,29
2020	7	5,60	1	6,67	2	28,57
2021	9	7,20	3	20,00		
<i>Toplam</i>	<i>125</i>	<i>100,00</i>	<i>15</i>	<i>100,00</i>	<i>7</i>	<i>100,00</i>

Tablo 9’da Türk sanat müziği alanında yapılan lisansüstü çalışmaların bitirildiği yıllara göre dağılımlara verilmiştir. Buna göre, yüksek lisans programında yapılan çalışmalarda yoğunluk esas alınarak %23,20 oran ile 2019 yılı (29) birinci sırada, %11,20 oranla 2011 (14), 2015 (14) ve 2018 (14) ikinci sırada yer almaktadır. Doktora programında %20,00 oranla 2010 (3) ve 2021 (3) yılları birinci sırada, diğer 2014 yılı hariç diğer yıllar ise %6,67 (1) oranla ikinci sırada yer almaktadır. Sanatta yeterlilik programında ise %28,57 oranla 2014 (2) ve 2020 (2) yılları birinci sırada, %14,29 oranla 2016 (1), 2017 (1) ve 2019 (1) yılları ikinci sırada yer almaktadır. Diğer yıllarda çalışmalara rastlanılmamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma, 2010-2021 yılları arasında Türk Sanat Müziği alanında yazılmış lisansüstü tezleri farklı değişkenler bakımından incelenmesi amacıyla hazırlanmıştır. Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda sonuçlar ortaya koyulmuş ve öneriler sunulmuştur.

Türk Sanat Müziği alanında yapılan lisansüstü çalışmalar türlerine göre incelendiğinde; yüksek lisans çalışmalarının yoğun olduğu gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra yüksek lisans eğitimi bitiren uzman adaylarının doktora eğitimine başvuru sayıları da yıllara göre oldukça azdır. Sanatta yeterlilik alanında ise 2010-2021 yılları arasında sadece 7 adet çalışma yapılması bu programın ve araştırmacının program sonu çıktılarına yeterli bulmaması nedeni varsayılarak değerlendirilebilir.

Türk Sanat Müziği alanında yapılan lisansüstü çalışmalar cinsiyet dağılımlarına göre incelendiğinde; erkek araştırmacı oranının bütün programlarda kadın araştırmacı oranlarından yüksek olduğu gözlemlenmektedir. Yıllar arasındaki artış baz alınacak olursa kadın araştırmacıların sayısının geçen her yılda arttığı gözlemlenmiştir. Kadın araştırmacıların alana kazandırılması ve teşvik edilmesi için seminerler düzenlenmesi değerlendirilebilir.

Lisansüstü çalışmalar üniversiteler göre incelendiğinde; Türkiye’nin tüm bölgelerinde çalışmalara rastlanılmıştır. Erzurum Atatürk Üniversitesi, Haliç Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi’nde çalışmaların yoğun olduğu belirlenmiştir. Üniversiteler; kuruluş tarihi ve unvan açısından ele alındığında, çalışmaların yoğun olmasının sebebinin üniversitelerin köklü olması ve **Türk Müziği** alan eğitimi içeren bölümlerden oluşması

olarak saptanmıştır. Ayrıca çalışmaların en az olduğu üniversitelerde, eğitim-öğretim faaliyetlerine girişlerinin kısa bir süre içerisinde gerçekleştiği gözlemlenmiştir.

Lisansüstü çalışmalar enstitülere göre incelendiğinde; yüksek lisans programında sosyal bilimler enstitüsünde yapılan çalışmaların %64 oranında diğer enstitülerden fazla olduğu saptanmıştır. Ayrıca Eğitim Bilimleri enstitüsü tüm programlar baz alındığında, genel olarak çalışılan enstitü olarak belirlenmiştir. Doktora ve Sanatta yeterlilik programlarında ise Sosyal bilimler, Eğitim Bilimleri ve Güzel Sanatlar enstitülerinde çalışmalar yapıldığı saptanmıştır. Temel müzik eğitimi yaygınlaştırılarak Fen Bilimleri ve Sağlık Bilimleri Enstitülerinde çalışan araştırmacılarında müzik alanında çalışmalar yapmasını teşvik edilmesi değerlendirilebilir.

Lisansüstü çalışmaların öneri bölümü dağılımları incelendiğinde; Yüksek Lisans alanında yapılan 125 çalışmanın 77'sinde (%62,40) öneri bölümü bulunduğu, 125 çalışmanın 48'inde (%37,60) öneri bölümünün bulunmadığı saptanmıştır. Doktora alanında yapılan 15 çalışmanın 9'unda oran olarak (%60,00) öneri bölümünün bulunduğu, 15 çalışmanın 6'sında (%40,00) ise öneri bölümünün bulunmadığı saptanmıştır. Sanatta yeterlilik alanında yapılan 7 çalışmanın 3'ünde oran olarak (%42,86) öneri bölümü içermektedir. Yapılan 7 çalışmanın 4'ünde (%57,14) ise öneri bölümünün bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda Yüksek lisans alanında daha fazla çalışma yapıldığı ve araştırmaya teşviğin yüksek olduğu aynı zamanda araştırmacıların araştırdıkları konu hakkında kendilerinden sonra araştırma yapacak bireylere daha fazla yol gösterdikleri gözlemlenmektedir. Doktora alanında ve Sanatta Yeterlilik alanında ise bu oranın düştüğü gözlemlenmektedir. Bu oranların düşüş sebepleri araştırılıp araştırmacılara yol gösterilebilir.

Lisansüstü çalışmalar unvan dağılımlarına göre incelendiğinde; Yüksek lisans tez danışmanlıklarında, 125 çalışma üzerinden 45 çalışmayla danışmanlığı en fazla Yrd. Doç. Dr. (%36,00) unvanının yaptığı belirlenmiştir. 125 çalışma üzerinden 29 çalışma ile Profesör Dr. (%23,20) ardından 28 çalışmayla Doç. Dr. (%22,40), 13 çalışmayla Profesör (%10,40), 5 çalışmayla Doçent (%4,00), 3 çalışmayla Yrd. Doçent (%2,40), 2 çalışmayla Öğr. Gör. (%1,60) takip etmektedir. Doktora alanında yapılan 15 çalışmadan 7'si Prof. Dr. (%46,67) tarafından danışmanlık yapılarak ilk sırada yer almaktadır. Ardından 15 çalışmadan 5'i Doç. Dr. (%33,33), 2'si Yrd. Doç. Dr. (%13,33), 1'inin ise Profesör (%6,67) unvanı tarafından danışmanlık yapıldığı tespit edilerek sıralanmıştır. Sanatta Yeterlilik alanında yapılan 7 çalışmada ise Profesör (%42,86) 3 çalışmaya danışmanlık yaparak ilk sırada yer almaktadır. Bu sırayı 2'ser çalışmayla Doçent (%28,57) ve Yrd. Doç. Dr. (%28,57) takip etmektedir. Bu neticede çalışma kapsamında belirlediğimiz tarihler aralığında genç araştırmacıların daha fazla rağbet gösterdiği anlaşılmaktadır. Ancak Doktora ve Sanatta Yeterlilik alanlarına rağbetin yüksek olmadığı da gözlemlenmiştir. Bu konu hakkında araştırma yapıp Doktora ve Sanatta Yeterlilik alanında öğrenci yetiştirme ve danışmanlık hususunda geliştirmeler yapılabilir.

Lisansüstü çalışmaların konu alanlarına ilişkin dağılımları incelendiğinde; Yüksek lisans tez konu alanlarında 32 çalışmayla Eser Çözümleme (%25,60) ilk sırada yer alırken 21 çalışmayla Müzik Eğitimi (%16,80), 20 çalışmayla Tarihsel İnceleme (%16,00), 15 çalışmayla Çalgı Bilimi (%12,00), 8 çalışmayla Müzik Sosyolojisi (%6,40), 7 çalışmayla Müzik Terapi ve Yapısal İnceleme (%5,60), 6 çalışmayla Etnomüzikoloji (%4,80), 4 çalışmayla Ses Eğitimi (%3,20), 2 çalışmayla Müzik ve Ticaret, Karşılaştırma alanları (%1,60) ve en az çalışma yapılan alan olarak 1 çalışmayla bu sırayı Müzik Felsefesi (%0,80) takip etmektedir. Doktora alanında yapılan 7 çalışma incelendiğinde; 2'ser çalışma ile Tarihsel İnceleme, Etnomüzikoloji ve Eser Çözümleme (%28,57) alanları ilk sırada yer

alırken 1 çalışmayla Ses Eğitimi (%14,28) alanı sırayı takip ederek listenin sonunda yer almaktadır. Sanatta Yeterlilik alanında ise yapılan 15 çalışmanın 8 tanesi Müzik Eğitimi (%53,33), 4 tanesi Eser Çözümleme (%26,66), 2 tanesi Çalgı Bilimi (%13,33), 1 tanesi ise Karşılaştırma (%6,66) alanlarında yapıldığı tespit edilerek sıralanmıştır. Bu bağlamda 3 programda yapılan tespitler gözlemlendiğinde en çok çalışılan alanın Eser Çözümleme olduğu saptanmıştır. Ardından bu sırayı Tarihsel inceleme ve Etnomüzikoloji alanları takip etmektedir. Tüm alanlarda en az yapılan çalışma ise Müzik Felsefesi olarak belirlenmiş olup alan ile ilgili araştırmaların çoğaltılmasına teşvik edilmesinde fayda görülebilir.

Lisansüstü çalışmaların Anabilim/Anasanat Dallarına ilişkin dağılımları incelendiğinde; Yüksek Lisans alanında yapılan 125 çalışmanın verileri çoktan aza doğru sıralandığında, Müzik Anabilim Dalı 19 çalışmayla (%15,20), Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı 18 çalışmayla (14,40), Türk Müziği Anasanat Dalı 16 çalışma (%12,80), Müzik Anasanat Dalı ve Türk Müziği Anabilim Dalı 10 çalışmayla (%8,00), Müzik Bilimleri Anasanat Dalı 8 çalışma (%6,40), Müzik Bilimleri Anabilim dalı 7 çalışmayla (%5,60), Temel Bilimler Anabilim Dalı ve İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı 6 çalışmayla (%4,80), Bilgisayar Mühendisliği Anabilim Dalı, Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı, Odyoloji ve Konuşma Bozuklukları Anabilim Dalı ve Radyo, Televizyon Sinema Anabilim Dalı 2'ser çalışmayla (%1,60), Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Anabilim Dalı, Halk Sağlığı Anabilim Dalı, Hemşirelik Anabilim Dalı, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı, İşletme Anabilim Dalı, Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Müzikoloji Anabilim Dalı, Nörobilim Anabilim Dalı, Performans Anasanat Dalı, Piyano Anasanat Dalı, Psikoloji Anabilim Dalı, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sosyal Bilimler Anabilim Dalı ve Yönetim Bilişim Sistemleri Anabilim Dalı 1'er çalışmayla (%0,80) sıralamada yer almaktadırlar. Doktora alanında yapılan 15 çalışmada ise 8 çalışma ile Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı (%53,33), 2 çalışmayla Müzik Anabilim Dalı (%13,33), 1'er çalışmayla Elektrik Elektronik Mühendisliği Anabilim Dalı, Fizik Anabilim Dalı, İlahiyat Anabilim Dalı, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Türk Müziği Anabilim Dalı (%6,67) sıralamada yer almaktadır. Sanatta Yeterlilik alanında ise 7 çalışmadan 2 çalışmayla Türk Müziği Anasanat Dalı ve Müzik Anasanat Dalı (%28,57), 1'er çalışmayla Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Müzik Anabilim Dalı ve Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı sıralamada yer almaktadır. Bu neticede bütün programlarda en fazla bulunan Anabilim/Anasanat Dalı Müzik Anabilim Dalı olarak belirlenmiş ve en az olan ise Elektrik Elektronik Mühendisliği Anabilim Dalı, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Anabilim Dalı, İlahiyat Anabilim Dalı, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı, İşletme Anabilim Dalı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Yönetim Bilişim Sistemleri Anabilim Dalı olarak belirlenmiştir. Hemen hemen her alanda çalışma yapılmasına rağmen farklı Anabilim/Anasanat dallarında yapılan çalışmaların sıklaştırılması adına çalışmalar düzenlenebilir.

Lisansüstü çalışmaların bitirildiği yıllara (2010-2021) göre dağılımları incelendiğinde Yüksek Lisans alanında yapılan toplam 125 çalışmanın sırasıyla; 2019 yılında 29 (%23,20), 2018, 2015 ve 2011 yıllarında 14 (%11,20), 2017 yılında 13 (%10,40), 2021 yılında 9 (%7,20), 2010 ve 2020 yıllarında 7 (%5,60), 2014 yılında 6 (%4,80), 2012 yılında 5 (%4,00), 2013 yılında 4 (%3,20), 2016 yılında 3 (%2,40) adet yapıldığı belirlenmiştir. Doktora alanında yapılan toplam 15 çalışmanın sırasıyla; 2021 ve 2010 yıllarında 3 (%20,00), 2014 yılı hariç 2011 yılından 2020 yılına kadar 1'er (%6,67) adet yapıldığı tespit edilmiştir. Sanatta Yeterlilik alanında toplam 7 çalışmanın sırasıyla; 2014

ve 2020 yıllarında 2 (%28,57) adet, 2016, 2017 ve 2019 yıllarında ise 1'er (%14,29) adet yapıldığı ve belirtilmeyen yıllarda çalışma yapılmadığı belirlenmiştir. 3 programa da bakıldığında çalışmaların en verimli olduğu yıl 2019 yılı olarak en az olduğu yıl ise 2016 yılı olarak belirlenmiştir.

Türk Sanat Müziği alanında yapılan çalışmaların alt problemleri araştırılıp ortaya çıkan veriler değerlendirildiğinde; Yüksek lisans alanında yapılan çalışmaların ve alanların çeşitliliği dikkatlerimizi çekmektedir. Yeni yetişen araştırmacılarımızın Türk Sanat Müziği alanında araştırmalar yapması ve Nöroloji, Odyoloji, Bilgisayar Mühendisliği, Fizik vb. alanlarda yapılan disiplinler arası çalışmaların, müziğimizin hayatımızda büyük bir alanı kapsadığını kanıtlamakta olup disiplinler arası çalışmalara teşvik edici yönlendirme ve programlar geliştirilebilir. Doktora ve Sanatta Yeterlilik alanında yapılan çalışmaların çeşitlilik göstermesine rağmen yıllara göre bakıldığında sayı ve alanlarının daha az olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda şu sonuç ve öneriler elde edilebilir; Yüksek Lisans yapan her öğrencinin Doktora veya Sanatta Yeterlilik programlarına devam etmediği, bu sonuca nazaran programlara neden devam etmediği öğrenilebilir. Lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımlarına bakılarak ise Doktora ve Sanatta Yeterlilik programlarının ülkemizdeki yeterliliği ele alınabilir. Tezlerin cinsiyetlere göre dağılımını incelediğimizde erkek araştırmacıların kadın araştırmacılara nazaran ½ oranla daha fazla olduğu gözlemlenmiştir. Bu neticede kadınların araştırmacı olmaya teşvik eden programlar düzenlenebilir.

Kaynakça

- Abdi, A. & N. Idris & R.M. Alguliyev & R.M. Aligul. (1980-2015). Journal of Scientometric Research. *Bibliometric Analysis of IP&M Journal*, 54-62.
- Erbaşı, A. &. (Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi'nin Bibliyometrik Analizi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal*, 206-214.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım Ltd. Şti.
- Karkın, A. M. (2011). Müzik Bilimleri Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 143-149.
- Kashdan, S. T. (2009). *Curiosity and interest: The benefits of thriving on novelty and challenge*. USA: Oxford University Press.
- Mayring, P. (2004). "A Companion to Qualitative Research", içinde: U. Flick & E. Kardorff & I.Steinke (eds.),. *Qualitative Content Analysis*, 266-269.
- Sümbül, A. Y. (2019). Doğa Sporcularının Merak ve Keşfetme Eğilimlerinin Yaşam Doyum Düzeylerini Yordayıcı Etkisi. *Gaziantep Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi*, 229-242.
- Yılmaz, G. (2017). Restoranlarda Bahşiş ile İlgili Yayınlanan Makalelerin Bibliyometrik Analizi. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*, 65-79.

GÜNCEL MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMINDA YER ALAN GİTAR EĞİTİMİNİN İÇERİĞİ VE İŞLENİŞİNE YÖNELİK BİR İNCELEME¹

Yağmur YONGACI²

yagmuryongaci_225@outlook.com

Esra DALKIRAN³

edalkiran@mehmetakif.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Çalgı, Eşlikleme, Gitar, Lisans, Öğretim, Program

ÖZET: Program çalışmaları, eğitim-öğretimin başarılı bir şekilde sürdürülebilmesi açısından oldukça önemlidir. Eğitim programları, çağdaş program geliştirme anlayışının gereği olarak belirli aralıklarla ve günün ihtiyaçları doğrultusunda şekillenerek düzenlenmektedir. Bu çerçevede, müzik öğretmeni yetiştiren kurumların öğretim programları da gereksinim duyuldukça güncellenmektedir. Uygulamadaki program 2017-2018 öğretim yılından itibaren yürürlüğe konulmuş ve aynı yıl revizeye tabi tutulmuştur. Bu çalışmanın amacı, güncel programdaki gitar eğitiminin içerik ve uygulama bağlamında, gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda değerlendirmesini yaparak varsa eksiklerini ortaya koymak ve derslerin uygulanmasına yönelik önerilerde bulunmaktır. Araştırma, betimsel nitelikte bir çalışmadır ve nitel araştırma desenlerinden durum çalışması modeline göre yürütülmüştür. Araştırmanın çalışma grubunu, üniversitelerin eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında görevli 34 gitar eğitimcisi oluşturmaktadır. Araştırmada, güncel programdaki gitar eğitime yönelik olarak gitar eğitimcilerine yarı yapılandırılmış görüşme formu tekniği uygulanmıştır. Araştırmada elde edilen veriler, içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. Araştırmada ulaşılan sonuçlar doğrultusunda, gitar eğitime yönelik yeni yapılacak olan program çalışmaları için de önerilerde bulunulmuştur.

¹ Bu çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında hazırladığı “Cumhuriyet Dönemi’nden Günümüze Müzik Öğretmenliği Lisans Programlarında Gitar Eğitiminin Yeri ve Buna Yönelik Gitar Eğitimcilerinin Görüşleri” isimli yayımlanmamış yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi, Burdur, Türkiye.

³ Profesör Doktor, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Burdur, Türkiye.

A REVIEW ON THE CONTENT AND PROCESSING OF GUITAR EDUCATION IN THE UNDERGRADUATE PROGRAM OF CONTEMPORARY MUSIC TEACHING¹

Yağmur YONGACI²

yagmuryongaci_225@outlook.com

Esra DALKIRAN³

edalkiran@mehmetakif.edu.tr

Keywords: Instrument, Accompaniment, Guitar, Undergraduate, Teaching, Program

ABSTRACT: Program studies are very important for the successful continuation of education. Educational programs are organized at regular intervals and in line with the needs of the day, as a requirement of the modern program development approach. In this framework, the curricula of institutions that train music teachers are updated as needed. The program in practice has been put into effect since the 2017-2018 academic year and has been revised in the same year. The aim of this study is to evaluate the guitar education in the current program in the context of content and practice, in line with the opinions of guitar educators, to reveal the deficiencies, if any, and to make suggestions for the implementation of the lessons. The research is a descriptive study and was conducted according to the case study model, one of the qualitative research designs. The study group of the research consists of 34 guitar educators working in the music education departments of the education faculties of the universities. In the research, semi-structured interview form technique was applied to guitar trainers for guitar education in the current program. The data obtained in the research were analyzed by content analysis method. In line with the results obtained in the research, suggestions were made for the new program studies for guitar education.

¹ This study was produced from a section of the unpublished master's thesis titled " The Place Of Guitar Education İn Music Teaching Undergraduate Programs From The Republican Period To The Present And Guitar Educators' Opinions About It", prepared by the first author under the supervision of the second author.

² Master's Student, Mehmet Akif Ersoy University, Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, Music Education, Burdur, Turkey.

³ Professor Doctor, Mehmet Akif Ersoy University, Faculty of Education, Department of Music Education, Burdur, Turkey.

Giriş

Köklü bir tarihe sahip olması, çok sesli müziğe elverişliliği, sesinin güzelliği, kolay taşınabilirliği ve kolay alınabilirliği sayesinde, zaman içerisinde popüler olan klasik gitar; geçmişten günümüze müzik eğitimi veren tüm eğitim-öğretim ortamlarında sıkça kullanılan bir çalgı hâline gelmiştir (Şenoğlu Önder ve Yıldız, 2008, s.115).

Yükseköğretim kurumlarında ilk kez 1974 yılında Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsünde Okul Çalgıları bölümüne gitar dersi konulmuştur. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçısı Erol Küyel İspanya’ya viyolonsel eğitimi için gittiği yıllarda gitar çalgısını da öğrenmiş ve daha sonra bu okula gitar öğretmeni olarak atanmıştır (Kanneci, 2001, s.23). Başlangıçta gitar eğitimine konservatuvarlarda ve eğitim fakültelerinde yer verilmeye başlanmış, mesleki eğitime yönelik yeni kurumlar açıldıkça bu kurumların içerisinde de yer almaya başlamıştır. 1977-1978 eğitim-öğretim yılında tam zamanlı olarak Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarında, 1983-1984 eğitim-öğretim yılında ana dal ve yardımcı dal olarak Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünde, 1985-1986 eğitim-öğretim yılında tam zamanlı ve yarı zamanlı olarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında ve 1985-1986 eğitim-öğretim yılında yarı zamanlı olarak Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında klasik gitar eğitimi verilmeye başlanmıştır. Devam eden süreçte, klasik gitar eğitimi veren bu kurumların sayısı giderek çoğalmış ve diğer mesleki eğitim veren kurumlar bu kurumları takip etmiştir (Can ve Elmas, 2019, s.18).

Eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde de gitara olan ilgi giderek artmıştır. Gitarın hem öğretmen çalgısı hem de okul çalgısı aynı zamanda virtüöziteye açık bir çalgı olması ise bu ilginin gerekçesini ortaya koymuştur. Gitar eğitimine ilk olarak 1983’te Marmara Üniversitesinde başlanmıştır. 1985’te Gazi Üniversitesinde, 1986’da Uludağ Üniversitesinde, 1989’da İnönü Üniversitesinde, 1993’te Dokuz Eylül Üniversitesinde, 1997’de Süleyman Demirel Üniversitesinde, 1997’de Abant İzzet Baysal Üniversitesinde, 1997’de Pamukkale Üniversitesinde, 1998’de Cumhuriyet Üniversitesinde gitar eğitimine başlanmıştır (Yöndem, 1998, s.12). 1997’de Niğde Üniversitesinde, 1998’de Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesinde, 1999’da Selçuk Üniversitesinde, 2002’de Balıkesir Üniversitesinde, 2002’de Muğla Üniversitesinde, 2004’te Gaziosmanpaşa Üniversitesinde, 2004’te Harran Üniversitesinde, 2005’te Adnan Menderes Üniversitesinde, 2006’da Atatürk Üniversitesinde, 2007’de Trakya Üniversitesinde, 2009’da Erzincan Üniversitesinde, 2010’da Karadeniz Teknik Üniversitesinde, 2013’te Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesinde, 2015’te Aksaray Üniversitesinde, 2015’te Kastamonu Üniversitesinde, 2016’da Giresun Üniversitesinde, 2019’da Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesinde, 2021’de Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesinde, 2021’de Amasya Üniversitesinde, 2021’de Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesinde ve diğer üniversitelerin açılan müzik öğretmenliği bölümlerinde gitar eğitimi verilmeye devam etmektedir.

Bu çalışma ile müzik eğitimi anabilim dallarında uygulanan güncel programdaki gitar eğitimine ilişkin olarak, bu kurumlarda görev yapan gitar eğitimcilerinin görüşleri merak edilmiş ve aşağıdaki sorulara yanıt aranması hedeflenmiştir.

1) Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersine ve bu dersin uygulanmasına yönelik gitar eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?

2) Eski programlarda yer alan Okul Çalgıları I-II-III (Gitar) dersi ile güncel programda yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 dersi ve bu derslerin uygulanmasına yönelik gitar eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, güncel programdaki gitar eğitiminin içerik ve uygulama bağlamında, gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda değerlendirmesini yaparak varsa eksiklerini ortaya koymak ve derslerin uygulanmasına yönelik önerilerde bulunmaktır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmanın, güncel programda yer alan gitar eğitimine yer verilme durumunun, gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda değerlendirmesinin yapılarak derslerin uygulanmasına yönelik sağlayacağı katkılar bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, yarı yapılandırılmış görüşme formuna dönüt veren, üniversitelerin eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında görevli gitar eğitimcileri ile sınırlıdır. Bununla beraber araştırma, konuyla ilgili literatür taraması sonucunda ulaşılabilen kaynaklar ile sınırlıdır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, betimsel nitelikte bir çalışmadır. “Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2020, s.25). Araştırma, nitel araştırma desenlerinden durum çalışması modeline göre yürütülmüştür. “Durum çalışmaları (case studies), bilimsel sorulara cevap aramada kullanılan ayırt edici bir yaklaşım olarak görülmektedir. Durum çalışması, örnek olay çalışması olarak da bilinir” (Büyüköztürk vd., 2020, s.268). Durum çalışması, nasıl ve niçin sorularını temel alan, araştırmacının kontrol edemediği bir olgu ya da olayı derinlemesine incelemeye imkân tanıyan bir araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s.301). Araştırmanın verileri, yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak toplanmış; içerik analizi ile çözümlenmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışmanın grubunu, Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalında görevli 34 gitar eğitimcisi oluşturmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Araştırmanın birinci ve ikinci alt probleminde güncel programdaki gitar eğitime yönelik olarak gitar eğitimcilerine yarı yapılandırılmış görüşme formu tekniği uygulanmıştır. “Yarı yapılandırılmış görüşmeler, hem sabit seçenekli cevaplamayı hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir” (Büyüköztürk vd., 2020, s.159). “Görüşme formu, araştırma problemi ile ilgili tüm boyutların ve soruların kapsanmasını güvence altına almak için geliştirilmiş bir yöntemdir. Görüşmeci, görüşme sırasında soruların cümle yapısını ve sırasını değiştirebilir, bazı konuların ayrıntısına girebilir veya daha çok sohbet tarzı bir yöntem benimseyebilir. Bu yönüyle görüşme formu yaklaşımı,

yarı yapılandırılmış görüşme olarak da tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s.130). Görüşme soruları hazırlandıktan sonra 3 alan uzmanının görüşü alınmıştır. Alan uzmanlarının görüşleri de dikkate alınarak görüşme formuna son şekli verilmiş ve gitar eğitimcilerine gönderilmiştir. Görüşme formları, 32 gitar eğitimcisinden e-posta aracılığıyla, 2 gitar eğitimcisinden ise telefon görüşmesi vasıtasıyla elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. “İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır” (Büyüköztürk vd., 2020, s.259). “İçerik analizi, yöntem olarak konu veya sözün gelişine odaklanması ve kategori ya da kodların içindeki benzerliklere ve farklara vurgu yapmasıyla ve metnin içindeki hem açık, belirgin hem de gizli içeriği ele almasıyla bilinir. Açık, belirgin içerik, genelde metnin ne dediği; gizli içerik ise, temaların başka bir ifadeyle metinlerin neden bahsettiğidir” (Kızıltepe, 2021, s.261). İçerik analizi ile incelenen veriler, frekans ve yüzde değerleri ile tablolar hâlinde gösterilmiştir. Görüş bildiren gitar eğitimcileri; K1, K2, K3, K4, K5,...K34 şeklinde nitelendirilmiştir. Bulgular ifade edilirken gitar eğitimcilerinin doğrudan örnek ifadelerine de yer verilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Müzik Öğretmenliği Lisans Programında Yer Alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersine ve Bu Dersin Uygulanmasına Yönelik Gitar Eğitimcilerinin Görüşleri Nelerdir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt probleminde, güncel programda yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi, gitar eğitimcilerine yöneltilen sorulardan alınan cevaplar doğrultusunda irdelenmiştir. Bu alt problem ışığında gitar eğitimcilerine 5 soru sorulmuştur. Hazırlanan sorular seçenekli ifadelerden oluşmuş; açık uçlu olarak belirlenen son soruda ise gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda kodlar oluşturulmuştur.

Soru 1. Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinde güncel müzik öğretmenliği lisans programının içeriğine bağlı kalıyor musunuz? Bağlı kalmıyorsanız nedenini açıklar mısınız?

Gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinde güncel müzik öğretmenliği lisans programının içeriğine bağlı kalma durumu Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Program İçeriğine Bağlı Kalma Durumu

Tema	Seçenekler	Katılımcılar	f	%
Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Program İçeriğine Bağlı Kalma Durumu	Bağlı kalıyorum	K4, K7, K13, K20, K23, K24, K28, K29, K31	9	%26,47
	Kısmen bağlı kalıyorum	K1, K2, K3, K5, K6, K9, K10, K11, K12, K14, K15, K17, K18, K19, K22, K25, K26, K27, K30, K34	20	%58,82
	Bağlı kalmıyorum	K8, K16, K21, K32, K33	5	%14,71
Toplam			34	%100,00

Tablo 1’de gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinde güncel müzik öğretmenliği lisans programının içeriğine; %26,47’sinin bağlı kaldığı, %58,82’sinin kısmen bağlı kaldığı, %14,71’inin ise bağlı kalmadığı görülmektedir. Buna göre, gitar eğitimcilerinin çoğunluğunun Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinde uygulanmakta olan müzik öğretmenliği lisans programının içeriğine kısmen bağlı kaldıkları söylenebilir.

Kısmen bağlı kalıyorum seçeneğini işaretleyen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda verilmiştir:

K6: “Eğitimin bireysel gerçekleşmesi, her öğrencinin hazırbulunuşluk seviyesinin ve yapabilirlik düzeyinin/hızının farklılığından vs. ayrıca program içeriğinin yoğunluğuna karşın ders saatinin 1 ders saati ile sınırlı olmasından dolayı program içeriğine birebir uymak mümkün ve doğru olmayabiliyor”.

K22: “YÖK’ün hazırlamış olduğu program içeriğine uymakla birlikte öğrencilerdeki bireysel seviye farkından ötürü ilave olarak öğrencilere yönelik bireysel program uyguluyorum”.

Bağlı kalmıyorum seçeneğini işaretleyen bazı gitar eğitimcilerinin örnek ifadeleri aşağıda sunulmuştur:

K32: “Bu bir ustalık işidir ve her ustanın yolu farklıdır bir yöntem ile yap denilemez”.

K33: “Ütopik bir çalışma yapılmış ve gelen öğrenci düzeyi ile uyumlu değil”.

Gitar eğitimcilerinin çoğunluğunun, öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeylerinin farklı olması ve haftalık ders saati süresinin yetersiz olması nedeniyle Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinde uygulanmakta olan müzik öğretmenliği lisans programının içeriğine kısmen bağlı kaldıkları anlaşılmaktadır. Program içeriğine bağlı kalmayan gitar eğitimcilerinin ise kendilerince uygun olduğunu düşündükleri bir program anlayışıyla derslerini yürüttükleri yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Soru 2. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi program içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde sizce yeterli midir? Yeterli değil ise nasıl olmasını önerirsiniz?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi program içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde yeterli bulma durumu Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2. Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Programın Yeterlik Durumu

Tema	Seçenekler	Katılımcılar	f	%
	Yeterli	K4, K7, K9, K11, K13, K14, K15, K18, K20, K21, K23, K24, K26, K27, K28, K30	16	%47,06
Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Programın Yeterlik Durumu	Kısmen yeterli	K1, K2, K3, K5, K6, K8, K10, K12, K16, K17, K19, K22, K25, K29, K31, K32, K34	17	%50,00
	Yeterli değil	K33	1	%2,94
Toplam			34	%100,00

Tablo 2’de gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve davranışlar yorumlanarak incelendiğinde, program içeriğini; %47,06’sının yeterli bulduğu, %50,00’sinin kısmen

yeterli bulduğu, %2,94'ünün ise yeterli bulmadığı görülmektedir. Buna göre, gitar eğitimcilerinin Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi program içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve davranışlar yorumlanarak incelendiğinde neredeyse tamamının yeterli ve kısmen yeterli seçeneğinde görüş bildirdikleri söylenebilir.

Kısmen yeterli seçeneğini işaretleyen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda verilmiştir:

K8: “İçerik genel manada fikir veriyor. Konu başlıkları verilmiş. Gitara başlangıç ve sonraki aşamaları kademeli olarak etüt, eserler ve örnek parçalarla işleyerek rehber niteliğinde bir müfredat oluşturulmalı. Yöntem ve metot çalışmaları geliştirilmeli. Gitar öğretmenleri için rehber niteliğinde daha ayrıntılı bir içerik sunulmalı”.

K10: “2018 lisans programının da yeterli olmadığı düşünüldüğünden program seçimi anabilim dallarına bırakılmıştır. 2018 ve öncesi programlarda kazandırılması belirlenen hedef ve davranışlar çok net değildir fakat kazanımlar öğretim elemanı tarafından ders izlencelerinde açıkça belirtilmesi gerekir”.

K12: “Klasik gitara lisans düzeyinde başladığı kabul edilen öğrenciler için; 4 yıllık eğitim öğretim süresi, bireyin öğretilen konu ve içeriklerin uygulanabilmesi bakımından kısmen yeterli denebilir. Bununla birlikte öğrenciye kazandırılması gereken en önemli hedefin bireyin, lisans hayatı dışında da bireysel gelişimini sürdürebilecek düzeyde klasik gitar bilinci ve fiziksel, mental farkındalığını geliştirebilecek konulardan oluşması gerektiğini düşünmekteyim”.

Yeterli değil seçeneğini işaretleyen gitar eğitimcisinin örnek ifadesi aşağıda sunulmuştur:

K33: “İlk önce ders saati yetersiz, ikinci olarak da günümüz Türkiye’si ile hiç uyuşmamakta, üçüncüsü gitar çalgısını, öğretmen olacak arkadaşımızın hangi düzeyde ve ne şekilde kullanacağı doğrultusunda bir fikir vermemektedir”.

Gitar eğitimcilerinin yarısının, program içeriğinin yetersiz olması, program içeriğinde öğretim yöntem ve teknikleri ile ilgili ayrıntılı bilgi ve açıklamaların olmaması ve programda yer verilme süresinin yetersiz olması sebebiyle Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve davranışlar yorumlanarak incelendiğinde, program içeriğini kısmen yeterli buldukları anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yeterli olduğunu düşünen gitar eğitimcisi sayısının çokluğunun da azımsanmayacak bir oranda olduğu görülmektedir. Yetersiz bulduğunu ifade eden bir gitar eğitimcisi ise Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi haftalık ders saati süresinin yetersiz olduğu ve geleneksel müzik yapımıza uygun bir içeriğin olmadığı yönünde görüş bildirdiği görülmektedir.

Soru 3. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi haftalık ders saati bakımından sizce yeterli midir? Yeterli değil ise kaç saat olmasını önerirsiniz?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersini haftalık ders saati bakımından yeterli bulma durumu Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3. Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Programdaki Haftalık Ders Saati Durumu

Tema	Seçenekler	Katılımcılar	f	%
	Yeterli	K8, K9, K15, K17, K20, K27, K28, K29, K31	9	%26,47
Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Programdaki Haftalık Ders Saati Durumu	Kısmen yeterli	K5, K10, K11, K14, K23, K24	6	%17,65
	Yeterli değil	K1, K2, K3, K4, K6, K7, K12, K13, K16, K18, K19, K21, K22, K25, K26, K30, K32, K33, K34	19	%55,88
Toplam			34	%100,00

Tablo 3'te gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi haftalık ders saatini; %26,47'sinin yeterli bulduğu, %17,65'inin kısmen yeterli bulduğu, %55,88'inin ise yeterli bulmadığı görülmektedir. Buna göre, gitar eğitimcilerinin çoğunluğunun Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi haftalık ders saatini yetersiz buldukları söylenebilir.

Kısmen yeterli seçeneğini işaretleyen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda verilmiştir:

K10: "Müzik öğretmenliği lisans programında ders saati artırılabilir. Öğretim elemanı yeterli olmayan bölümlerde bu durum mümkün olamayabilir. Aksine 1 saat içerisinde 2 ya da 4 öğrenciye kadar ders verilmesi gerektiği zamanlar olduğunu söylemeliyim. 1 öğrenci için 2 saat uygun olacaktır (faklı günlerde olmak şartı ile)"

K23: "Geliştirilebilir, iki saat olabilir".

Yeterli değil seçeneğini işaretleyen bazı gitar eğitimcilerinin örnek ifadeleri aşağıda sunulmuştur:

K26: "En az iki saat olmalıdır. Bir saatte ödev kontrolleri bir saatte yeni konuların öğretimi gereklidir".

K33: "En az 3 saat olmalı".

Gitar eğitimcilerinin çoğunluğunun, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi haftalık ders saatini yetersiz buldukları anlaşılmaktadır. Haftalık ders saatini yetersiz ve kısmen yeterli bulan gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinin haftada en az 2 saat verilmesi gerektiği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Soru 4. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi programda (dönem olarak) yer verilme süresi bakımından sizce yeterli midir? Yeterli değil ise kaç dönem olmasını önerirsiniz?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersini programda (dönem olarak) yer verilme süresi bakımından yeterli bulma durumu Tablo 4'ta sunulmuştur.

Tablo 4. Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Programdaki Dönem Süresine Yer Verilme Durumu

Tema	Seçenekler	Katılımcılar	f	%
	Yeterli	K4, K5, K7, K11, K14, K15, K16, K23, K24, K26, K27, K28, K30, K31, K34	15	%44,12
Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersinde Güncel Programdaki Dönem Süresine Yer Verilme Durumu	Kısmen yeterli	K3, K6, K8, K9, K17, K18, K19, K20, K22	9	%26,47
	Yeterli değil	K1, K2, K10, K12, K13, K21, K25, K29, K32, K33	10	%29,41
Toplam			34	%100,00

Tablo 4’te gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinin programda (dönem olarak) yer verilme süresini; %44,12’sinin yeterli bulduğu, %26,47’sinin kısmen yeterli bulduğu, %29,41’inin ise yeterli bulmadığı görülmektedir. Buna göre, gitar eğitimcilerinin birçoğunun Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinin programda yer verilme süresini yeterli buldukları bununla birlikte yetersiz ve kısmen yeterli bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu söylenebilir.

Kısmen yeterli seçeneğini işaretleyen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda verilmiştir:

K6: “Öğrencilerin son sınıfın özellikle son döneminde sınav gerçekliğiyle (KPSS) birlikte okul derslerine devam etmekteki dikkat eksikliği ve motivasyon düşüklüğünü bir kenara koyacak olursak 8. dönemde de bireysel çalgı gitar dersi, gitar eğitimciliği (metot inceleme, uygulamalı örnek dersler, yaşanabilecek olası sorunlar ve bu sorunların nasıl çözülebileceği vb. konularının üzerinde durulacağı) odaklı bir ders (eski programda bireysel çalgı ve öğretimi başlıklı ders gibi) konulabilir”.

K19: “En az sekiz dönem olacak şekilde planlanmalı. Yeni programda 8.dönemde olmamasının büyük eksiklik olduğu kanısındayım”.

Yeterli değil seçeneğini işaretleyen bazı gitar eğitimcilerinin örnek ifadeleri aşağıda sunulmuştur:

K25: “Yeni programda bireysel çalgı dersi sadece 8. yarıyıl da yok, orada da olmalı. Ayrıca her yarıyıl kredisi ve ders saati yükseltilmeli”.

K29: “8 yarıyıl boyunca devam etmeli”.

Gitar eğitimcilerinin birçoğunun, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinin programda yer verilme süresini yeterli buldukları anlaşılmaktadır. Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinin programda yer verilme süresini yetersiz ve kısmen yeterli bulan gitar eğitimcilerinin ise son dönemde de çalgı öğretimine dayalı ders konulması gerektiği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Soru 5. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersini öğrencilerin mesleki (öğretmenlik) yaşamında kullanılabiliirliğine ilişkin görüşleriniz nelerdir?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersini öğrencilerin mesleki (öğretmenlik) yaşamında kullanabilme durumuna ilişkin görüşleri Tablo 5’te gösterilmiştir.

Tablo 5. Müzik Öğretmenlerinin Derslerinde Gitar Çalgısını Kullanabilme Durumu

Tema	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Müzik Öğretmenlerinin Derslerinde Gitar Çalgısını Kullanabilme Durumu	Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriği, öğrencilerin mesleki yaşamında kullanımı için yeterli değildir.	K5, K7, K10, K18, K20, K21, K22, K23, K31, K32, K33, K34	12	%35,30
	Gitar, taşıdığı özellikler bakımından avantajlı bir çalgıdır ve öğrenciler mesleki yaşamında etkili bir şekilde kullanabilir.	K3, K6, K15, K19, K24, K29, K30	7	%20,59
	Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriği, öğrencilerin mesleki yaşamında kullanımı için yeterlidir.	K1, K9, K12, K25, K26, K30	6	%17,65
	Gitara duyulan sevgi ve ilgi doğrultusunda öğrencilerin mesleki yaşamında yer alabilir.	K6, K13, K14, K16, K28	5	%14,71
	Cevap vermemiş.	K2, K4, K17, K27	4	%11,76
	Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi, gitar eğitiminin yapıldığı diğer dersler ile (Gitar Eğitimi ile Eşlikleme ve Orkestra-Oda Müziği) birlikte değerlendirildiğinde öğrencilerin mesleki yaşamına büyük ölçüde katkısı olabilir.	K8, K11	2	%5,88

Tablo 5’te gitar eğitimcilerinin; %35,30’unun Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğini öğrencilerin mesleki yaşamında kullanımı için yeterli bulmadığı, %20,59’unun gitarın taşıdığı özellikler bakımından avantajlı bir çalgı olduğu ve öğrencilerin mesleki yaşamında etkili bir şekilde kullanabileceği, %17,65’inin Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğini öğrencilerin mesleki yaşamında kullanımı için yeterli bulduğu, %14,71’inin gitara duyulan sevgi ve ilgi doğrultusunda öğrencilerin mesleki yaşamında yer alabileceği, %11,76’sının bu soruya yanıt vermediği, %5,88’inin ise Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersini gitar eğitiminin yapıldığı diğer dersler ile (Gitar Eğitimi ve Eşlikleme ile Orkestra-Oda Müziği) birlikte değerlendirildiğinde öğrencilerin mesleki yaşamına büyük ölçüde katkısı olabileceği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Gitar eğitimcilerinin görüşlerine yönelik bazı örnek ifadeler aşağıda sunulmuştur:

K18: “Bireysel çalgı gitar dersinin, gitarın temel çalma ilkeleri-tekniklerinin öğretimi ve repertuvar tanıma gibi konuların ekseninde işlendiği göz önüne alındığında eşlik yapabilme ve gitarın öğretimi konuları üzerinde yetersiz durulması müzik öğretmeni adaylarının bir okul çalgısı olarak gitarın kullanımında tam donanıma sahip olamadığı ve eksik kaldığı düşüncesindeyim”. K31: “Bireysel çalgı dersi içeriği öğretmen adayına klasik gitar çalmasını ve tekniklerini göstermektedir. Öğretmenlik mesleğinde klasik gitar eğitimi verebilir. Ancak sınıf içinde eşlik çalgısı olarak kullanması noktasında farklı durumlar oluşabilir. Bununla birlikte bireysel çalgısı gitar olan öğrenciler gitar eğitimi ve eşlikleme dersi de aldıkları için bu durum telafi edilebilir”.

K6: “Taşınabilirliği, nispeten kolay alınabilirliği hem solo hem eşlik çalgısı olarak kullanılabilmesi her müzik öğretmeni için gitarın öncelikli avantajlarıdır. Sınıf ortamında ise müzik öğretmenin gitarı ile öğrencilere eşlik etmesi, öğrencilerin derse dikkatinin yönelmesi ve hatta dikkatin dağılmaması, derse karşı istek uyanması için de son derece etkili olduğu görüşündeyim”. K29: “İlgili literatürdeki çalışmalarda da belirtildiği üzere gitar; kolay taşınabilir olması, nispeten diğer enstrümanlardan daha ucuz olması, en

önemlisi polifonik bir çalgı ve eşlik çalgısı olarak da kullanılabilir olmasından dolayı öğrencinin mesleki yaşamında kullanması için çok elverişli bir çalgıdır”.

K26: *“Bireysel derste aldığı eğitim öğretmenlik yaşantısında kullanması açısından oldukça yeterlidir. Okul şarkılarına gitarla eşlik etmek, derste kullanmak için bu ders yeterince birikim sağlamaktadır”.* K30: *“Alınan bireysel çalgı dersi içerik olarak öğretmenliğe adım atan bireylerin gerek öğrencilere klasik eserleri çalarak dinletmesi ve tanıtması bakımından gerekse çocuk şarkıları, güncel ve popüler olan şarkı türlerinde pek çok eserde eşlik edebilmesi açısından yeterlidir”.*

K6: *“Bu öğretmenin dersini işleyişi ile ilgili bir durumdur. Çalgısını seven ve çalan, çalışan bir müzik öğretmeni fırsat yarattıkça çalgısını sınıfında öğrencilerine tanıtır, çalar. Çaldığı müzik hakkında bilgiler anlatır vs. sınıf ortamında çok sesliliği anlatmak için en uygun çalgı belki de gitardır”.* K28: *“Bu konu temel olarak öğrencinin çalgıya ilgi, sevgi ve çalışma süresi ile alakalı bir durum. Eğitmen olarak ne kadar çabalasanız da öğrenci çalgıyla birliktelik süresini arttırırsa başarıya ulaşabilir ve mesleki yaşamında aktif olarak kullanabilir”.*

K8: *“Bireysel Çalgı, Oda Müziği ve Gitar Eğitimi ve Eşlikleme derslerini birlikte değerlendirerek planlama yapılırsa bu derslerin öğrenciyi meslek yaşamına büyük ölçüde hazırlayacağını düşünüyorum”.*

Gitar eğitimcilerinin görüşleri göz önünde bulundurulduğunda, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğinin eşlik yapma konusunda yetersiz bulunması sebebiyle öğrencilerin mesleki yaşamında okul çalgısı olarak kullanımında yeterli olmadığı ancak bu eksikliğin Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi ile giderilebileceği düşünülebilir. Buna karşın Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğini öğrencilerin mesleki yaşamında kullanımı için yeterli bulan bazı gitar eğitimcilerinin de olduğu söylenebilir. Öte yandan gitarın sunduğu olanaklar bakımından avantajlı bir çalgı olduğu ve öğrencilerin mesleki yaşamında etkili bir şekilde kullanabileceği aynı zamanda müzik öğretmenin çalgısına duyduğu sevgi ve ilgi doğrultusunda gerçekleştirilebileceği düşünülebilir. Ayrıca Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi, gitar eğitiminin yapıldığı diğer dersler ile birlikte değerlendirildiğinde birbirlerini tamamlayıcı olduğu ve öğrencilerin mesleki yaşamına büyük ölçüde katkısı olabileceği de söylenebilir.

Eski Programlarda Yer Alan Okul Çalgıları I-II-III (Gitar) Dersi ile Güncel Programda Yer Alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 Dersine ve Bu Derslerin Uygulanmasına Yönelik Gitar Eğitimcilerinin Görüşleri Nelerdir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın ikinci alt probleminde, eski programlarda yer alan Okul Çalgıları (Gitar) dersi ile güncel programda yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi, gitar eğitimcilerine yöneltilen sorulardan alınan cevaplar doğrultusunda irdelenmiştir. Bu alt problem ışığında gitar eğitimcilerine 5 açık uçlu soru sorulmuştur. Hazırlanan sorularda gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda kodlar oluşturulmuştur.

Soru 6. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 dersi program içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde yeterliğini nasıl değerlendirdiğinizi açıklar mısınız?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi program içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması

öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde yeterli bulma durumu Tablo 6’da sunulmuştur.

Tablo 6. Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Güncel Programın Yeterlik Durumu

Tema	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Güncel Programın Yeterlik Durumu	Yeterli	K1, K3, K8, K9, K11, K12, K13, K15, K18, K19, K22, K26, K28, K29, K30, K31, K32	17	%50,00
	Yeterli değil	K2, K5, K6, K7, K10, K16, K21, K23, K25, K27	10	%29,41
	Cevap vermemiş	K4, K14, K17, K20, K24, K33, K34	7	%20,59
	Toplam		34	%100,00

Tablo 6’da gitar eğitimcilerinin, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme ders içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde, program içeriğini; %50,00’sinin yeterli bulduğu, %29,41’inin yetersiz bulduğu, %20,59’unun ise bu soruya yanıt vermediği görülmektedir. Buna göre, gitar eğitimcilerinin yarısının Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi program içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde yeterli buldukları bununla birlikte yetersiz bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu söylenebilir.

Yeterli olduğunu düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda sunulmuştur:

K26: “Program içeriği ve kazandırılması gerekli hedef ve hedef davranışları açısından yeterlidir”.

K31: “Hedef ve davranışları açısından yeterlidir”.

Yeterli olmadığını düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek ifadeleri aşağıda verilmiştir:

K6: “Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin bir müzik öğretmeni adayı için mesleki yaşantısında kullanılabilirliğini düşününce oldukça önemli bir ders olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle kısa ve kısıtlı zaman diliminde gerçekleşecek bu dersin program içeriğinin biraz daha geniş bir perspektiften ele alınabileceğini düşünüyorum. Temel gitar çalım tekniklerinin özellikle çok sesli gitar eserleriyle pekiştirilmesi, ton kavramının ve akor yapılarının çalışılan eserler üzerinden incelenmesinin ve işlenmesinin, şarkı öğretiminin değil herhangi bir şarkının (popüler şarkı, okul müziği dağarcığından şarkılar vb.) nasıl çalınabileceğine yönelik bir eğitim olması gerektiği kanaatindeyim”.

K21: “Program içeriğinin yeterli olmadığını düşünüyorum. Ders kapsamında eşliklemeye yönelik armoni ve form bilgisinin de verilmesi gerekir”.

K23: “Program içeriğinin doğru olduğunu ve çok önemli bir ders olduğunu düşünüyorum. Tabii program içerisinde bahsedilmiş ama örneğin akor yapıları, modern armonide kullanılan akorlar vs. özellikle bunların eksikliği olduğunu düşünüyorum. Özellikle akor çeşitlemelerinin daha derinlikte olabileceğini düşünüyorum”.

Gitar eğitimcilerinin yarısının, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme ders içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde, program içeriğini yeterli buldukları anlaşılmaktadır. Yetersiz bulduğunu ifade eden gitar eğitimcilerinin ise Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi program içeriğinin daha geniş bir açıdan ele alınması gerektiği, ton kavramının ve akor yapılarının çalışılan eserler üzerinde incelenmesi gerektiği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Ayrıca ders

kapsamında eşliklemeye yönelik armoni ve form bilgisinin verilmesi gerektiği yönünde ifadelerinin de olduğu görülmektedir.

Soru 7. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 dersinin haftalık ders saati bakımından yeterliğini nasıl değerlendirdiğinizi açıkla mısınız?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersini haftalık ders saati bakımından yeterli bulma durumu Tablo 7’de gösterilmiştir.

Tablo 7. Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Güncel Programdaki Haftalık Ders Saati Durumu

Tema	Kodlar	Katılımcılar	f	%
	Yeterli	K1, K5, K8, K9, K11, K15, K22, K23, K28, K29, K30, K31, K32	13	%38,23
Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Güncel Programdaki Haftalık Ders Saati Durumu	Yeterli değil	K2, K3, K6, K7, K10, K12, K13, K16, K18, K19, K21, K25, K26, K27	14	%41,18
	Cevap vermemiş	K4, K14, K17, K20, K24, K33, K34	7	%20,59
Toplam			34	%100,00

Tablo 7’de gitar eğitimcilerinin, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi haftalık ders saatini; %38,23’ünün yeterli bulduğu, %41,18’inin yetersiz bulduğu, %20,59’unun ise bu soruya yanıt vermediği görülmektedir. Buna göre, gitar eğitimcilerinin çoğunlukla Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi haftalık ders saatini yetersiz bulma durumu ön plana çıkmakla birlikte haftalık ders saatini yeterli bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu söylenebilir.

Yeterli olduğunu düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda sunulmuştur:

K9: “Ders saati bakımından uygundur”.

K23: “Ders saati yeterlidir. Zaten dersi en fazla beşer kişilik gruplar halinde işliyoruz. Beş öğrenciyle bir saat ve iki dönem için makul olduğunu düşünüyorum”.

Yeterli olmadığını düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek ifadeleri aşağıda verilmiştir:

K6: “Bu dersin tüm müzik öğretmenliği öğrencilerinin mesleki yaşamlarına olabilecek faydasını düşününce, çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle ve dersin gruplarla yapılması gerekliliğinden dolayı ders saatinin artması (2 ders saati) gerektiğini düşünüyorum. Ancak çoğu üniversitede bir gitar hocasının olduğunu göz önünde bulundurursak, bireysel çalgı gitar derslerinin yanı sıra gitar eğitimi ve eşlikleme ders saatinin artmasının yeni öğretim elemanı ihtiyacı doğuracağı da bir gerçek”.

K26: “Ders saati yeterli değildir. Hem sınıf ile yapılması hem de konuların pratik yaptırılması açısından yeterli değildir. Çünkü bu dersi ana çalgısı gitar olan öğrencilerden başka diğer öğrencilerde almakta ve konuların pekiştirilmesi için daha fazla ders saatine gereksinim var. Bir ders saati yeterli olmamaktadır”.

Gitar eğitimcilerinin birçoğunun, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi haftalık ders saatini yetersiz buldukları ve haftalık ders saati süresinin artırılması gerektiği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Buna karşın dersin öğretimi esnasında gruplar

oluşturulduğu için haftalık ders saatini yeterli bulan gitar eğitimcisi sayısının çokluğu da dikkat çekmektedir.

Soru 8. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 dersinin programda (dönem olarak) yer verilme süresi bakımından yeterliliğini nasıl değerlendirdiğinizi açıklar mısınız?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersini programda (dönem olarak) yer verilme süresi bakımından yeterli bulma durumu Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8. Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Güncel Programdaki Dönem Süresine Yer Verilme Durumu

Tema	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Güncel Programdaki Dönem Süresine Yer Verilme Durumu	Yeterli	K1, K5, K8, K9, K11, K12, K15, K19, K21, K22, K27, K28, K29, K30, K31, K32	16	%47,06
	Yeterli değil	K2, K3, K6, K7, K10, K13, K16, K18, K23, K25, K26	11	%32,35
	Cevap vermemiş	K4, K14, K17, K20, K24, K33, K34	7	%20,59
	Toplam		34	%100,00

Tablo 8’de gitar eğitimcilerinin, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin programda (dönem olarak) yer verilme süresini; %47,06’sının yeterli bulduğu, %32,35’inin yetersiz bulduğu, %20,59’unun ise bu soruya yanıt vermediği görülmektedir. Buna göre, gitar eğitimcilerinin birçoğunun Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin programda yer verilme süresini yeterli buldukları bununla birlikte yetersiz bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu söylenebilir.

Yeterli olduğunu düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda sunulmuştur:

K9: “Programda yer verilme süresi uygundur”.

K30: “Dönem süresi olarak ana enstrümanı gitar olmayan öğrenciler için yeterlidir”.

Yeterli olmadığını düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek ifadeleri aşağıda verilmiştir:

K6: “Programda gitar eğitimi ve eşlikleme dersine 2 dönem yer verilmiş ancak dersin amacının her öğrenci için (bireysel farklılıklardan dolayı) ideal düzeyde gerçekleşmesi ayrıca bilgilerin ve becerilerin pekişmesi için dersin 3 döneme uzamasının çok daha verimli sonuçlar ortaya çıkaracağı kanaatindeyim”.

K23: “Dersin dönem süresi 4 döneme çıkarılabilir. Çünkü konular çok. Özellikle benim için armonik yapılar yeterli gözüküyor. Aksak ritimleri ve temel akorları gösteriyorum ancak solo çalma, ritim atma, arpej yaptırma vs. zaten öğrenci gitara daha yeni başlıyor ve tam ısındığı zaman ders bitiyor. Bu ders 4 dönem olsa daha farklı ara fonksiyonların, yan fonksiyonların kullanıldığı bir eğitim verilebilir”.

Gitar eğitimcilerinin birçoğunun, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin programda yer verilme süresini yeterli buldukları anlaşılmaktadır. Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin programda yer verilme süresini yetersiz bulan gitar eğitimcilerinin ise öğrencilerin bireysel farklılıkları ile bilgi ve becerilerin pekişmesi açısından dersin 3 ya da 4 yarıyıla çıkarılması gerektiği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Soru 9. Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 dersinin mevcut öğretim materyalleri bakımından yeterliğini nasıl değerlendirdiğinizi açıkla mısınız?

Gitar eğitimcilerinin, müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersini mevcut öğretim materyalleri bakımından yeterli bulma durumu Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9. Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Kullanılan Materyallerin Durumu

Tema	Kodlar	Katılımcılar	f	%
	Yeterli	K1, K8, K11, K12, K13, K15, K19, K22, K23, K27, K29, K30, K32	13	%38,23
Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinde Kullanılan Materyallerin Durumu	Yeterli değil	K2, K3, K5, K6, K7, K9, K10, K16, K18, K21, K25, K26, K28, K31	14	%41,18
	Cevap vermemiş	K4, K14, K17, K20, K24, K33, K34	7	%20,59
Toplam			34	%100,00

Tablo 9’da gitar eğitimcilerinin, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinde kullanılan mevcut öğretim materyallerini; %38,23’ünün yeterli bulduğu, %41,18’inin yetersiz bulduğu, %20,59’unun ise bu soruya yanıt vermediği görülmektedir. Buna göre, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinde kullanılan mevcut öğretim materyallerini yeterli ve yetersiz bulan gitar eğitimcisi sayısının birbirine oldukça yakın olduğu söylenebilir.

Yeterli olduğunu düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek görüşleri aşağıda sunulmuştur:

K12: “Mevcut kaynakların, eğitimcilerin bireysel birikimlerine göre değişiklik göstermesi ile birlikte kendi adıma yeterli olduğunu söyleyebilirim”.

K30: “Öğretim materyali olarak kullanılabilecek pek çok yardımcı kitap uzun zamandır piyasalarda bulunmaktadır. Eşlik dersi yeni bir ders olarak içeriğe eklenmesine karşın halihazırda akor, arpej vb. teknikleri öğreten basit gitar metotları, pop gitar repertuarı vb. pek çok kitap yıllardır piyasada mevcuttur ve bu derste kullanılmaya uygundur”.

Yeterli olmadığını düşünen bazı gitar eğitimcilerinin örnek ifadeleri aşağıda verilmiştir:

K10: “Materyaller gerektiğinde öğretim elemanı tarafından sağlanmalı ya da yeniden yazılmalıdır”.

K21: “Dersin içeriğini karşılamaya yönelik materyal bulunmamaktadır. Bu ihtiyaç ayrı ayrı kaynaklardan bir nebze tamamlanabilir. Dersin içeriğine yönelik materyallerin ivedilikle hazırlanması gerekir”.

K31: “Dersin bütün hedef ve davranışlarını içeren tek bir materyal bulunmamaktadır. Farklı kaynaklardan derleme yapmak gerekmektedir. Bu noktada öğrencilerin takip edebilecekleri tek bir metot bulunmamaktadır”.

Gitar eğitimcilerinin birçoğunun, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme ders içeriğine ilişkin henüz bir metodun oluşturulmaması sebebiyle mevcut öğretim materyallerini yetersiz buldukları anlaşılmaktadır. Buna karşın literatürde, dersin içeriğine uygun olarak mevcut öğretim materyallerinin bulunduğunu ve derslerde bu kaynaklardan yararlanılabileceğini ifade ederek yeterli bulan gitar eğitimcisi sayısının çokluğu da dikkat çekmektedir.

Soru 10. Eski programlarda yer alan Okul Çalgıları I-II-III (Gitar) dersi ile güncel programda yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 dersinin işlenişine yönelik görüşlerinizi belirtiniz.

Gitar eğitimcilerinin, eski programlarda yer alan Okul Çalgıları (Gitar) dersi ile güncel programda yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin işlenişine yönelik görüşleri Tablo 10’da gösterilmiştir.

Tablo 10. Okul Çalgıları (Gitar) ile Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Derslerinin Karşılaştırılması

Tema	Kodlar	Katılımcılar	f	%
Okul Çalgıları (Gitar) ile Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Derslerinin Karşılaştırılması	Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi Okul Çalgıları dersine göre daha verimli bir ders oldu.	K5, K7, K8, K10, K11, K12, K15, K17, K21, K22, K23, K26, K28, K29, K30, K31, K32	17	%50,00
	Fark yok.	K9, K10, K16, K28, K30, K34	6	%17,65
	Okul Çalgıları dersi daha verimli bir dersti.	K1, K13, K19, K21, K25, K33	6	%17,65
	Okul Çalgıları dersine girmemiş.	K4, K6, K18, K24, K27	5	%14,71
	Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi geliştirilmeli.	K2, K3, K7, K23	4	%11,76
	Ukulele çalgısı programa eklenebilir.	K11, K20, K25	3	%8,82
	Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersine girmemiş.	K4, K14	2	%5,88
	Okul Çalgıları dersi yeterli değildi.	K1, K23	2	%5,88

Tablo 10’da gitar eğitimcilerinin; %50,00’sinin Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin Okul Çalgıları dersine göre daha verimli bir ders olduğu, %17,65’inin iki ders arasında bir farkın olmadığı, %17,65’inin Okul Çalgıları dersinin daha verimli bir ders olduğu, %14,71’inin Okul Çalgıları dersine girmedeği, %11,76’sının Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin geliştirilmesi gerektiği, %8,82’sinin ukulele çalgısının programa eklenmesi gerektiği, %5,88’inin Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersine girmedeği, %5,88’inin ise Okul Çalgıları dersinin yeterli olmadığı yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir.

Gitar eğitimcilerinin görüşlerine yönelik bazı örnek ifadeler aşağıda sunulmuştur:

K12: “Gitar Eğitimi Eşlikleme 1-2 dersinin 5’er kişilik gruplar halinde yapılmasının, Okul Çalgıları (Gitar) dersine göre akademik başarıyı artırabileceğini düşünmekteyim. Derste öğrenci sayısının azalmasının, eğitimcinin öğrenciler ile daha derinlemesine ilgilenebilmesini sağladığı söylenebilir”. K21: “Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin adındaki eğitim ve eşlikleme vurgusunun Okul Çalgıları (Gitar) adlandırmasına göre derste ele alınacak içerik bakımından daha nitelikli bir bakış açısı sağladığını düşünüyorum. Bu bakış açısıyla daha detaylı bir gitar eğitimi, eşliklemeye yönelik daha kapsamlı içerikler ve sadece okul odaklı değil güncel hayatta da işlevsel olabilecek çalışmalar yapılabilenkte”. K26: “Okul Çalgıları (Gitar) dersinde temel gitar eğitimi veriliyordu. Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin birinci yarıyılında temel gitar dersi verilmekte ikinci yarıyılında eşlikleme örnekleri çalışılıp okul şarkılarına eşlikleme örnekleri yaptırılmaktadır. Önceki Okul Çalgıları dersine göre öğretmenliğe yöneliklik açısından Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi daha işlevseldir”.

K9: “Derslerin içerik ve işleniş bakımından herhangi bir fark olacağını sanmıyorum”. K34: “Çok büyük bir farklılık yok”.

K1: “Okul Çalgıları dersi seçmeli bir dersti. O açıdan bir avantajı vardı”. K21: “Okul Çalgıları (Gitar) dersinin programdaki ders saati ve dönem sayısı daha fazlaydı. Dolayısıyla gitar çalışmaları daha geniş bir süreçte ele alınabiliyordu. Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 dersi için bu konuda getirilen kısıtlamanın dersin niteliğini olumsuz yönde etkilediğini söyleyebilirim”.

K27: “Önceki programda Okul Çalgıları dersini ben işlemediğim için kıyaslama yapamıyorum”.

K2: “Derslerin işlenişinin daha olumlu olması için ders saatinin ve dönem sayısının mutlaka artırılması lazım. Ayrıca ders içerisinde öğrencilerin işbirlikli çalışmalarını artırmaya yönelik yenilikçi yöntemlerin kullanılması gerekli”. K3: “Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin 3 döneme yayılması içeriğin uygulanmasında daha etkili olabilir. Ders saati oldukça yetersiz kalıyor. Oldukça yeni bir ders olduğu için ülke genelinde 5-6 okulun uygulamaya sürecini biliyorum. Önemli olan gitar öğrenmenin yanı sıra öğrencilerin müzik bilgilerini kullanabilmelerine-geliştirebilmelerine imkân tanıma (analiz etme, eşlikleme modellerini kullanabilme vb). Bu noktaya dikkat etmek önemli”.

K20: “Gittikçe popülerleşen ve oldukça elverişli bir eşlik çalgısı olan ukulele programa konulabilir”.

K14: “Eşlikleme dersi vermediğim için cevaplayamıyorum”.

K1: “Okul Çalgıları Gitar dersinin sadece bir dönem olması yeterli değildi”.

K8: “Mandolinin programdan kaldırılması yerinde olmamıştır”.

K20: “Okul Çalgıları Bağlama-Flüt-Gitar dersleri bir enstrüman seçmeli olarak 3 dönem olacak şekilde programa yeniden konulabilir”.

Gitar eğitimcilerinin görüşlerinden yola çıkılarak, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin eşliklemeye yönelik kapsamlı içeriği ve gruplar hâlinde işlenmesi bakımından Okul Çalgıları dersine göre daha verimli bir ders olarak görüldüğü söylenebilir. Buna karşın Okul Çalgıları dersinin öğrenci seçimine bırakılması, haftalık ders saati ve dönem süresinin daha fazla olması ve daha zengin bir içeriğe sahip olması nedeniyle verimli bir ders olarak görüldüğü de düşünülebilir. Bununla birlikte Okul Çalgıları dersinde gitar çalgısına bir dönem yer verildiği için yetersiz olduğunu düşünen gitar eğitimcileri de bulunmaktadır. Bazı gitar eğitimcilerinin görüşlerine göre, derslerin içeriği ve işleniş bakımından herhangi bir farkın olmadığı söylenebilir. Öte yandan haftalık ders saati ve dönem süresinin artırılarak Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin geliştirilmesi gerektiği düşünülebilir. Ayrıca programa ukulele, mandolin çalgılarının eklenmesinin ve Okul Çalgıları dersinin bu ders çeşitliliği ile programa dâhil edilmesinin de yararlı olabileceği söylenebilir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Müzik Öğretmenliği Lisans Programında Yer Alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) Dersine ve Bu Dersin Uygulanmasına Yönelik Gitar Eğitimcilerinin Görüşleri Nelerdir? Alt Problemine İlişkin Sonuç ve Tartışma

Araştırmanın birinci alt probleminde, güncel programda yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi, gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda değerlendirilerek sonuçlara ulaşılmıştır.

- Gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinde uygulanmakta olan müzik öğretmenliği lisans programının içeriğine kısmen bağlı kaldıkları sonucuna ulaşmıştır.

Özyörük (2006) çalışmasında, öğretim elemanlarının uygulamakta oldukları Bireysel Çalgı Eğitimi (gitar) öğretim programına büyük ölçüde bağlı kaldıklarını tespit etmiştir. Ayrıca öğretim süreci başlamadan önce öğrencilerin gitar çalmayla ilgili önceden kazanılmış davranışlarının var olup olmadığı ve öğrencilerin belli özelliklerinin göz önünde tutularak programın uygun yerine yerleştirme işlemlerinin yapılabilmesi açısından programın belli bir ölçüde yeterli olduğunu saptamıştır. Öğrencilerin gelişim çizgileri izlenerek gerekli durumlarda eksikliklerin giderilebilmesi için farklı etüt ve teknik alıştırmalar vb. çalışmaların yapılabilmesi, yarıyıl ve yıl sonlarında gerçekleşmesi beklenen hedefler ile mevcut durumun karşılaştırılarak yenilik, değişiklik, düzeltme yapılabilmesi bakımından programın yeterli olduğunu tespit etmiştir. Yine öğretim elemanlarınca, en yüksek oran ile *program, esnek, bireysel farklılıklara cevap verebilmeli ve ders saati/kredisi arttırılmalı* görüşlerinde fikir birliğine varıldığını saptamıştır.

Gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde program içeriğini yeterli buldukları sonucuna varılmıştır.

İlgili alanyazın incelendiğinde, müzik eğitimi anabilim dallarında uygulanan program içeriğinin yeterliğine ilişkin çeşitli araştırmaların yapıldığı görülmektedir. Halvaşi (1999) çalışmasında, eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarındaki öğretim elemanlarının çoğunluğunun uygulanmakta olan gitar programını yeterli bulduğu; öğrencilerin çoğunluğunun ise uygulanmakta olan gitar programını yeterli bulmadığı bulgusuna ulaşmıştır. Ayrıca Halvaşi (1999) çalışmasında, öğretim elemanlarının tamamının klasik gitar eğitimi konusunda müzik eğitimi veren okullarda program geliştirme çalışmalarının sağlıklı yapılmadığı bulgusuna da ulaşmıştır. Çevik (2004) çalışmasında, program tasarısında yer alan müzik alanı derslerine ilişkin olarak öğretim elemanlarının, müzik öğretmenlerinin ve anabilim dalı son sınıf öğrencilerinin müzik öğretmenliğinin gerektirdiği nitelikleri/özellikleri kazandırma yönünden yürürlükteki programı kısmen yeterli bulduklarını yalnızca çalgı eğitimi alanındaki öğretim elemanlarının ve ses eğitimi alanındaki öğrencilerin programı büyük ölçüde yeterli bulduklarını, müzik kuramları alanında ise öğretim elemanlarının tasarımı yetersiz bulduklarını tespit etmiştir. Özyörük (2006) çalışmasında, uygulanmakta olan programlardaki hedeflerin müzik öğretmeni yetiştirme amacına belli bir ölçüde uygun olduğunu ve Bireysel Çalgı Eğitimi (gitar) dersinde öğrencilerin öngörülen hedeflere belli bir ölçüde ulaşabildiklerini saptamıştır. Küçükosmanoğlu (2013) çalışmasında, öğrencilerin büyük çoğunluğunun bireysel çalgı dersinde öngörülen hedeflere ulaşabildiklerini tespit etmiştir. Negiş Gökce (2019) çalışmasında, öğretim üyelerinin, müzik öğretmenlerinin ve öğrencilerin çoğunun müzik öğretmenliği lisans programının yetersiz olduğu konusunda görüş bildirdiklerini saptamıştır. Ayrıca müzik öğretmenliği programında öğretmen ve alan uzmanı (sanatçı) yetiştirme noktasında bir ikilem yaşanmasından kaynaklanan sorunlar olduğunu da vurgulamıştır.

- Gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersi haftalık ders saatini yetersiz buldukları tespit edilmiştir.

Yöndem (1992) çalışmasında, uzmanların büyük bir çoğunluğunun ana dal gitar eğitimi *haftada 2 saat yeterlidir* yanıtında yoğunlaştıkları bulgusuna ulaşmıştır. Ancak birinci sınıfların haftalık ders saatinin en az 3 saat olabileceğini, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflar için ise 2 ders saatinin ideal olabileceğini vurgulamıştır. Ayrıca Yöndem (1992)

çalışmasında, müzik eğitimi bölümü öğrencilerinin mezun olduktan sonra eğitimci olacakları göz önüne alındığında; bir ders saatinde bir öğrenci ile ders yapılacağını diğer öğrencinin ise dinleyici konumunda olacağını düşünerek, bir derste 2 öğrencinin bulunmasının eğitim açısından yararlı olacağını vurgulamıştır. Bununla birlikte öğrenci sayısının kesinlikle ikiden fazla olmamasını, bu durumda öğretmen ve ders yapılan öğrencinin dikkat ve ilgisinin işlenen konu üzerinde dağılabileceğini de belirtmiştir. Halvaşı (1999) çalışmasında, müzik eğitimi anabilim dallarında okuyan öğrencilerin çoğunluğunun klasik gitar için ayrılan ders saatini yeterli bulmadığı bulgusuna ulaşmıştır. Uluocak (2003) çalışmasında, haftalık 1 saatlik ders süresinin öğrenciler tarafından yetersiz bulunduğunu ve bu durumun öğrencileri çalışmaya güdülemediği sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca müzik öğretmenliği anabilim dalı bireysel çalgı-gitar öğrencilerinin az sayıda eser çalışmasının haftalık ders süresinin bir saat olması ile ilgili olduğunu saptamıştır. Barışeri, Özdek ve Can (2006) çalışmalarında, bireysel çalgı eğitimi ders saatinin çalgı hâkimiyeti, çalgıyı müzik eğitiminde etkili bir şekilde kullanabilme becerilerini kazanma, grup içerisinde müzik yapabilme, ilgili literatürü tanıma, çalgı öğretim tekniklerini kavrama ve uygulama açılarından oldukça yetersiz olduğunu tespit etmişlerdir. Özyörük (2006) çalışmasında, uygulanmakta olan programın istenilen düzeyde gerçekleşmesi için haftalık ders saatinin yeterli olmadığı sonucuna varmıştır. Küçükosmanoğlu (2013) çalışmasında, öğrencilerin büyük çoğunluğunun bireysel çalgı dersinin istenilen düzeyde gerçekleşmesi için mevcut haftalık ders saatinin yeterli olmadığını ve haftada 2-3 saat bireysel çalgı dersinin yapılması yönünde görüş belirttiklerini saptamıştır. Bununla birlikte öğrencilerin, öğretmenlerini haftada en az iki kere görmelerinin bireysel çalgı derslerinin istenilen düzeyde gerçekleşmesi, ödev-kontrol mekanizmasının daha iyi yapılabilmesi ve öğrencilerin çalgılarına karşı motivasyonlarının daha yüksek tutulması açısından daha verimli olacağını düşündüklerini tespit etmiştir. Yapılan çalışmalardan elde edilen sonuçlar, mevcut araştırmanın bu sonucunu destekler niteliktedir.

- Gitar eğitimcilerinin, Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinin programda yer verilme süresini yeterli buldukları bununla birlikte yetersiz bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu belirlenmiştir.

Yöndem (1992) çalışmasında, eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde 4 yıllık eğitim sürecinin çalgı eğitimi için yeterli olmadığını, konservatuvarların eğitim süresi göz önüne alındığında çalgı eğitiminin çok uzun yıllarla olanaklı olduğunu vurgulamıştır. Dalkıran, Köse ve Nacakçı (2019) da çalışmalarında, 2018-2019 müzik öğretmenliği lisans programındaki öğrencilerin dikkat çeken ifadelerinden seçilen örnekler arasında, son uygulamada *gitarı 4 yıl zorunlu yapardım* görüşleri ile *Bireysel Çalgı derslerinin Süresinin artırılması istenen dersler* arasında yer aldığı bulgusuna ulaşmışlardır.

- Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğinin, eşlik yapma konusunda yetersiz bulunması sebebiyle öğrencilerin mesleki yaşamında okul çalgısı olarak kullanımında yeterli olmadığı ancak bu eksikliğin Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi ile giderilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.
- Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ders içeriğinin, öğrencilerin mesleki yaşamında kullanımı için yeterli olduğu görüşünde olan gitar eğitimcilerinin de olduğu belirlenmiştir.
- Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) dersinin, gitar eğitiminin yapıldığı diğer dersler ile (Gitar Eğitimi ve Eşlikleme ile Orkestra-Oda Müziği) birlikte değerlendirildiğinde birbirlerini tamamlayıcı olduğu ve öğrencilerin mesleki yaşamına büyük ölçüde katkısı olabileceği sonucuna varılmıştır.

Araştırmanın bu sonucuna benzer olarak; Halvaşı (1999) çalışmasında, müzik eğitimi anabilim dallarındaki öğretim elemanlarının tamamının klasik gitar eğitimi alan öğrencilerin solfej ve gitar armonisi dersleri ile takviye edilmesi gerekliliğine inandıkları, öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun ise almakta oldukları klasik gitar eğitimine ek olarak gitar armonisi, gitar eşlik gibi derslere yer verilmesini yararlı gördükleri bulgusuna ulaşmıştır.

Eski Programlarda Yer Alan Okul Çalgıları I-II-III (Gitar) Dersi ile Güncel Programda Yer Alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme 1-2 Dersine ve Bu Derslerin Uygulanmasına Yönelik Gitar Eğitimcilerinin Görüşleri Nelerdir? Alt Problemine İlişkin Sonuç ve Tartışma

Araştırmanın ikinci alt probleminde, eski programlarda yer alan Okul Çalgıları (Gitar) dersi ile güncel programda yer alan Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersi, gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda değerlendirilerek sonuçlara varılmıştır.

- Gitar eğitimcilerinin, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme ders içeriğine göre müzik öğretmeni adaylarına kazandırılması öngörülen hedef ve hedef davranışlar yorumlanarak incelendiğinde program içeriğini yeterli buldukları bununla birlikte yetersiz bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin haftalık ders saatinin yetersiz bulunma durumu ön plana çıkmakla birlikte haftalık ders saatini yeterli bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu belirlenmiştir.
- Gitar eğitimcilerinin, Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin programda yer verilme süresini yeterli buldukları bununla birlikte yetersiz bulan gitar eğitimcilerinin de olduğu sonucuna varılmıştır.
- Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinde kullanılan mevcut öğretim materyallerini yeterli ve yetersiz bulan gitar eğitimcisi sayısının birbirine oldukça yakın olduğu belirlenmiştir.
- Gitar Eğitimi ve Eşlikleme dersinin, eşliklemeye yönelik kapsamlı içeriği ve gruplar hâlinde işlenmesi bakımından Okul Çalgıları dersine göre daha verimli bir ders olarak görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.
- Okul Çalgıları dersinin öğrenci seçimine bırakılması, haftalık ders saati ve dönem süresinin daha fazla olması ve daha zengin bir içeriğe sahip olması nedeniyle verimli bir ders olduğu görüşünde olan gitar eğitimcilerinin de olduğu belirlenmiştir.

Çevik (2004) çalışmasında, *Okul Çalgıları ve öğretimi ile ilgili yeterlikleri kazandırma* yönünden program tasarısının öğretim elemanlarına, müzik öğretmenlerine ve anabilim dalı son sınıf öğrencilerine göre kısmen yeterli buldukları bulgusuna ulaşmıştır. Barışeri, Özdek ve Can (2006) çalışmalarında, Okul Çalgıları dersiyle ilgili olarak; okul müziği çalgılarının öğretim tekniklerini kavrayabilme ve uygulayabilme ve okul müziği çalgılarının eğitimde nasıl kullanılacağını, teknik özelliklerini, literatürünü anlayabilme ve kavrayabilme bakımından yeni programdan mezun olan öğretmen veya öğrenim gören öğretmen adaylarının bu dersin süre olarak anlamlı derecede yeterli olduğunu düşündükleri bulgusuna ulaşmışlardır. Şahin (2013) çalışmasında, müzik öğretmenliği anabilim dalı öğrencilerinin görüşlerine dayalı olarak; okul çalgıları dersinin birinci ve ikinci sınıflarda verilmesinin kısmen yeterli olduğu, okul çalgıları dersinin müzik öğretmenliği mesleğinde önemli bir yeri olduğu, gitar ders içeriklerinin meslek hayatına önemli ölçüde katkı sağlayacağı, genel anlamda gitar ders içeriklerinin seviyeye uygun olduğu, gitar eserlerinin genelde güncel okul şarkılarından seçildiği, müzik eğitimi bölümlerinin tamamının gitar

ders içeriğinin düzenleniş şeklini taksonomik açıdan yararlı bulduğu, okul çalgılarının öğrencilerin müziksel beğenileri üzerinde önemli bir yeri olduğu, genel olarak bakıldığında gitar derslerinin etkili ve verimli olduğu, okul çalgılarının müziksel beğeni üzerinde olumlu bir katkısı olduğu, okul çalgıları grupları oluşturulmasının öğrenciler ve program açısından olumlu katkılar sağlayacağı, gitarın meslek hayatında önemli bir yere sahip olduğu, blok flüt ve gitarın satın alma bakımından ekonomik çalgı konumunda olduğu, okul çalgıları dersi kapsamındaki bağlama, gitar ve blok flüt derslerinin tamamen ve büyük ölçüde gerekli olduğu sonuçlarına ulaşmıştır. Yapılan çalışmalardan elde edilen sonuçlar, mevcut araştırmanın bu sonucuyla paralellik göstermektedir.

Araştırmanın bu sonucuna benzer olarak; Halvaşı (1999) çalışmasında, müzik eğitimi anabilim dallarındaki öğretim elamanlarının tamamının okul müzik eğitiminde klasik gitardan sınıf çalgısı olarak yararlanılabileceği, öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun ise okul müzik eğitiminde klasik gitardan sınıf çalgısı olarak kullanılabileceği bulgusuna ulaşmıştır. Ayrıca Halvaşı (1999) çalışmasında, öğretim elamanlarının tamamının okul müzik eğitiminde klasik gitarın eşlik çalgısı olarak diğer çalgılara göre daha avantajlı olduğu, öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun ise okul müzik eğitiminde klasik gitarın eşlik çalgısı olarak kullanılabileceği bulgusuna da ulaşmıştır.

- Okul Çalgıları dersinde gitar çalgısına bir dönem yer verildiği için yetersiz olduğu görüşünde olan gitar eğitimcilerinin de bulunduğu belirlenmiştir.

Koç (2011) çalışmasında, müzik öğretmenlerinin görüşlerine dayalı olarak; müzik öğretmeni yetiştiren kurumların okul çalgıları derslerini müzik öğretmenliği mesleğine hazırlaması açısından yeterli düzeyde öğretmediğini ve öğretim programlarında bazı iyileştirmelerin yapılması gerektiği sonucuna ulaşmıştır. Bununla birlikte lisans eğitiminde alınan okul çalgıları haftalık ders saatlerinin artırılmasının gerekli olduğunu tespit etmiştir. Öte yandan müzik öğretmenlerinin, okul çalgıları derslerine ait programların geliştirilmesine gereksinim duyulduğunu ve okul çalgıları alan derslerinin içeriğine yönelik bazı iyileştirmelerin yapılması gerektiği yönünde görüş bildirdiklerini saptamıştır. Ayrıca okul çalgıları repertuvarlarını müzik öğretmenliği mesleği açısından gerektiği kadar yeterli bulmadığını ve okul çalgıları repertuvarlarının müzik öğretmenliği mesleği açısından yeniden düzenlenmesi ve geliştirilmesi gerektiğini tespit etmiştir. Şahin (2013) çalışmasında, müzik öğretmenliği anabilim dalı öğrencilerinin görüşlerine dayalı olarak; okul çalgıları dersinin 3 döneme ayrılmasının yeterli bir verim sağlamadığı, gitar için ayrılan bir dönemlik sürenin beklenen çalgı becerisi seviyesine ulaşmak için yetersiz olduğu, gitar dersiyle dönem sonunda ulaşılan çalgı becerisinin yetersiz olduğu sonuçlarına varmıştır. Dalkıran, Köse ve Nacakcı (2019) da çalışmalarında, 2006-2007 müzik öğretmenliği lisans programındaki öğrencilerin dikkat çeken ifadelerinden seçilen örnekler arasında, ön uygulamada *Okul çalgıları dersini 8 dönem olacak şekilde ayarlardım* görüşleri ile *Okul Çalgıları-Gitar* dersinin *Süresinin artırılması istenen dersler* arasında yer aldığı ve fikirlerinin son uygulamada da devam ettiği bulgusuna ulaşmışlardır. Yapılan çalışmalardan elde edilen sonuçlar, mevcut araştırmanın bu sonucuyla paralellik taşımaktadır.

- Müzik öğretmenliği lisans programına, ukulele ve mandolin çalgılarının eklenerek Okul Çalgıları dersinin bu ders çeşitliliği ile programa dâhil edilmesinin yararlı olabileceği sonucuna varılmıştır.

Şahin (2013) çalışmasında, akordeon, melodika, mandolin ve Orff çalgılarının okul çalgıları dersine dâhil edilmesinin başarı ve verimi artıracak sonucuna varmıştır. Bununla birlikte müzik öğretmeni adaylarının programa dâhil edilmesini istedikleri Türk müziği çalgılarını öncelik sırasına göre; ud, kanun, ney, kabak kemane, klarnet ve kaval şeklinde

sıralandığı sonucunu da elde etmiştir. Dalkıran, Köse ve Nacakcı (2019) da çalışmalarında, 2006-2007 müzik öğretmenliği lisans programındaki öğrencilerin dikkat çeken ifadelerinden seçilen örnekler arasında, ön uygulamada *Farklı eşlik çalgıları gelmeli (ukelele, mandolin, gitar, bağlama...)* görüşleri ile *Orff Çalgıları ve eşlik derslerinin Programa eklenilmesi istenen dersler* arasında yer aldığı ve fikirlerinin son uygulamada da devam ettiği bulgusuna ulaşmışlardır. Yapılan çalışmalardan elde edilen sonuçlar, mevcut araştırmanın bu sonucuyla uyum göstermektedir.

Güncel programda yer alan gitar eğitimine ilişkin ulaşılan sonuçlardan hareketle; program içeriği, dönem süresi, haftalık ders saati, ders kredisi ve AKTS sayısı bakımından gitar eğitimine yönelik yeni yapılacak olan program çalışmalarının, eğitimin her alanında olduğu gibi gitar eğitiminde de başarıyı ve verimi artırması açısından yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda; YÖK'ün 18 Ağustos 2020 tarihli kararında belirtildiği üzere, öğretmenlik programlarındaki derslerin, müfredatların ve kredilerin belli oranlarda belirlenmesi konusunda, üniversitelerin ilgili bölümlerinin yetkilendirilmesine karar verilmiştir. Bu karar doğrultusunda, programda yer alan gitar dersleri için de üniversitelerin müzik eğitimi anabilim dallarında farklı çalışmaların yapıldığı bilinmektedir.

Öneriler

Bu bölümde araştırmanın sonuçları ışığında öneriler geliştirilmiştir.

- Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Gitar) ile Gitar Eğitimi ve Eşikleme derslerinin program içeriği daha açık ve ayrıntılı bir şekilde aynı zamanda müzik öğretmeni adaylarının ihtiyaçları doğrultusunda yeniden düzenlenebilir.
- Çalgı eğitiminde ders içi ve ders dışı çalışmalar oldukça önemlidir. Bu bağlamda; öğretmen ve öğrenci daha sık bir araya geldiğinde başarı da bu düzeyde artabilir. Çalgı eğitiminde ve buna bağlı olarak gitar eğitiminde de haftalık ders saatinin artırılması ve programda yer verilme süresinin uzatılması derslerde verimin artmasına katkı sağlayabilir. Güncel programla birlikte yer almaya başlayan Gitar Eğitimi ve Eşikleme dersinde de lisans programı süresince 2 dönem ve haftada 1 saat gitar eğitimi ve eşikleme içerikli öğretim yapılmaktadır. Bu ders gruplar hâlinde işlendiği için süre bakımından kısmen yeterli gibi görünüyorsa da haftalık ders saati ve dönem süresinin artırılması başarıyı daha da artırabilir. Bu derste, gitar eğitimcisi tarafından grupların nasıl yapılandırılması gerektiği ve program içeriğinin nasıl uygulanacağı konusunda öğrencilerin bireysel farklılıklarına göre bir düzenleme yapılabilir.
- Gitarın öğretimi için dünya genelinde ve ülkemizde yazılmış pek çok materyal bulunmaktadır. Gitar Eğitimi ve Eşikleme dersinde, gitar eğitimcisinin derste oluşturacağı grupların düzeyine bağlı olarak, programın içeriği çerçevesinde bu materyalleri kullanması uygun olabilir. Bununla birlikte metot yazabilme düzeyine sahip gitar eğitimcileri de dersin içeriğine uygun olarak kaynaklar hazırlayabilir ya da mevcut olan metot ve kitaplardan faydalanabilir.
- Okul Çalgıları dersi programa yeniden konulabilir. Bu derste, mandolin ve ukulele çalgılarının eğitimi verilebilir.
- Gitar Eğitimi ve Eşikleme dersinin program içeriğine ve uygulanmasına yönelik yeni çalışmalar da üretilebilir.

Kaynakça

- Barışeri, N., Özdek, A. ve Can, M. (2006, Nisan). *Müzik öğretmenliği lisans eğitim programı geliştirme çalışmaları (Selçuk üniversitesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı model önerisi)*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli. <https://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/pamukkale/N-Bariseri.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Büyüköztürk Ş., Kılıç Çakmak E., Akgün Ö. E., Karadeniz Ş. ve Demirel F. (2020). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık. <https://www.turcademy.com/tr> sayfasından erişilmiştir.
- Can A. A. ve Elmas, Y. (2019). Türkiye’de genel müzik eğitiminde klasik gitar (2000’li yıllara girerken). Harun Şahin ve Burcu Avcı Akbel (Ed.), *Eğitim Bilimlerinde Akademik Çalışmalar* içinde (s.17-33), Cetinje. <http://www.uakb.org/source/2019%20k%C4%B0TAPLARIYeni%20Klas%C3%B6r/E%C4%9Fitim%20Bilimlerinde%20Akademik%C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Çevik, S. (2004, Nisan). *Yürürlükteki müzik öğretmenliği lisans programı tasarısına ilişkin görüşler öneriler*. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta. https://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/S-Cevik_2.pdf sayfasından erişilmiştir.
- Dalkıran, E., Köse, H. S. ve Nacakçı, Z. (2019, Aralık). Müzik öğretmeni adaylarının 2006-2007 ve 2018 müzik öğretmenliği lisans programlarına ilişkin bilişsel farkındalıkları üzerine bir inceleme. Turan Sağer, Hasan Arapgirlioğlu, Kamile Perçin Akgül ve Kader Sürmeli (Ed.), *Uluslararası Sanat Kongresi Bildiri Kitabı* içinde (s.881-893), Ankara. https://www.gecekitapligi.com/Webkontrol/uploads/Fck/yayin_27.pdf sayfasından erişilmiştir.
- Halvaşı, A. A. (1999). *Ülkemiz müzik eğitiminde klasik gitar*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Kanneci, A. (2001). *Gitar için beste yapmış Türk bestecilerinin eğitimi ve yapıtlarının uluslararası gitar repertuarındaki yeri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Kızıltepe, Z. (2021). İçerik analizi. Fatma Nevra Seggie ve Yasemin Bayyurt (Ed.), *Nitel araştırma yöntem, teknik, analiz ve yaklaşımları*. (s.260-274). Ankara: Anı Yayıncılık. <https://www.turcademy.com/tr> sayfasından erişilmiştir.
- Koç, A. (2011). *Eğitim fakülteleri müzik eğitimi A.B.D. ders programlarında yer alan okul çalgıları dersinin müzik öğretmenlerinin görüşlerine dayalı olarak incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Küçükosmanoğlu H. O. (2013). N.E.Ü. A.K.E.F. MÜZİK EĞİTİMİ A.B.D. öğrencilerinin bireysel çalgı dersi çalışma durumları hakkındaki görüşleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(1), 30-52. DOI: <https://doi.org/10.7816/sed-01-01-03>
- Negiş Gökce, N. (2019). *Müzik öğretmeni yetiştirme programı hakkında, öğrencilerin, müzik öğretmenlerinin ve öğretim üyelerinin görüşleri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Özyörük, E. (2006). *Müzik öğretmeni yetiştiren yüksek öğretim kurumlarında uygulanmakta olan bireysel çalgı eğitimi (gitar) dersi öğretim programlarına ilişkin öğretim elemanlarının görüşleri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Şahin, E. (2013). *Müzik öğretmenliği anabilim dalı öğretim elemanları ve öğrencilerinin okul çalgıları dersinin içeriğine yönelik görüşleri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Şenoğlu Önder, C. ve Yıldız, G. (2008). Klasik gitar eğitiminin boyutları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0(15), 115-133. <https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/88145/> sayfasından erişilmiştir.
- Uluocak, A. S. (2003). *Müzik öğretmenliği anabilim dallarında bireysel çalgı-gitar öğretim elemanları ve öğrencilerinin gitar eğitimi hakkındaki görüşleri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık. <https://www.turcademy.com/tr> sayfasından erişilmiştir.
- Yöndem, S. (1992). *Eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde anadal gitar eğitimi nasıl olmalıdır?* (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Yöndem, S. (1998). *Türkiye’deki mesleki müzik yüksek öğretim kurumlarında klasik gitara uyarlanmış türkü kaynaklı eğitim müziklerinin öğretiminde ve seslendiriminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr/> sayfasından erişilmiştir.

BELA BARTOK MİKROKOSMOS'UNUN PİYANO PEDAGOJİSİNDEKİ YERİ VE 20.YÜZYIL MÜZİĞİNE KATKILARI

Melis KARLIDERE¹

meliskarlidere@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Bela Bartok, Mikrokosmos, Piyano Metodu, Piyano Pedagojisi, 20. Yüzyıl Müziği

ÖZET: Piyano öğretiminde kullanılan metotlar, zaman içinde çeşitli şekiller almıştır. Schumann, Khachaturian, J. S. Bach ve Clementi gibi bestecilerin metotlarının yanı sıra Bela Bartok'un Mikrokosmos'u da piyano öğretiminde önemli etkileri olan metotlardan birisidir. (Tecimer Kasap, Belir, 2004) Bartok, piyano öğretiminde teknik ve müzikal problemleri çözebilmek için Mikrokosmos piyano metodundan yirmi beş yıl kadar önce Sandor Reschovsky'le birlikte "Piyano Metodu, Sz. 52"yi geliştirmiştir. On sekiz eserin yer aldığı bu piyano metodunun kullanımı Macaristan'da pek yaygınlaşmamış olsa da Bartok bu çalışmadan kazandığı tecrübelerini sonraki yıllarda Mikrokosmos'u geliştirirken kullanmıştır. (Tecimer Kasap, Belir, 2005).

Bartok piyano çalan kişinin tonalitesine önem vermiştir. Bu prensiple yazdığı Mikrokosmos'ta, piyano öğrencileri arasındaki bireysel farklılıkları göz ardı etmemekle beraber onların bu farklılıklardan doğacak sorunlarla başa çıkabilmesi için çeşitli önerilerde bulunmuştur. Bartok'a göre, bir müzisyenin kimliğinin gelişimi, enstrüman çalma tekniğinden daha önemlidir. Bu nedenle Mikrokosmos'taki parçaları bu doğrultuda yazmıştır.

Mikrokosmos, yeni besteleme tekniklerini piyano öğretiminin başlangıcından itibaren öğrenciye vermesi açısından ve alışılmış klasik eserlerin dışında yeni sesleri öğrenciye tanıtmaya bakımdan piyano öğretiminde önemli bir metottur. Buna ek olarak, Mikrokosmos'un modern müziğe de katkıları olmuştur. Bartok, tonalite kavramını genişletmiş ve eserlerinde alışılmışın dışında farklı ve karmaşık ritimler de kullanmıştır. Ayrıca eserlerinde, diziler içinde alışılmadık ses değiştirici işaretler kullanılması ve ritmik vurguların beklenmedik vuruşlarda gelmesi gibi modern müziğin özellikleri görülmektedir. Bu çalışmada, Bela Bartok'un Mikrokosmos'u incelenmiştir. İlk olarak piyano öğretimi ve tarihçesi hakkında bilgi verilmektedir. Daha sonra Bela Bartok'un modern müziğe olan bakışı incelenmiştir. Son olarak, Mikrokosmos'un piyano öğretimindeki yeri ve modern müziğe katkıları açıklanmıştır.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İzmir, Türkiye.

THE PLACE OF BELA BARTOK'S MIKROKOSMOS IN PIANO PEDAGOGY AND ITS CONTRIBUTIONS TO 20TH CENTURY MUSIC

Melis KARLIDERE¹

meliskarlidere@gmail.com

Keywords: Bela Bartok, Mikrokosmos, Piano Method, Piyano Pedagogy, 20th Century Music

ABSTRACT: The methods used in piano teaching have taken various forms over time. Bela Bartok's Mikrokosmos is one of the methods that has important effects on piano teaching like Schumann, Khachaturian, J. S. Bach, and Clementi. (Tecimer Kasap, 2004) Bartok, together with Sandor Reschofsky, developed “The Piano Method, Sz. 52” 25 years before Mikrokosmos to solve technical and musical problems in piano teaching. This piano method included 18 pieces of Bartok. Although it was not widely used in Hungary, Bartok used his experience gained from this work while developing Mikrokosmos in the following years. (Tecimer Kasap, 2005).

The tonality of the piano player is important for Bartok. He wrote Mikrokosmos with this principle. He did not ignore the individual differences among piano students and made suggestions for them to cope with the problems arising from these differences. He even believed that the development of a musician's identity was more important than her/his technique of playing an instrument. He wrote the pieces in Mikrokosmos in this direction. Mikrokosmos is an important piano teaching method in terms of both giving new composition techniques to the student from the beginning of piano teaching and introducing new sounds to the student apart from the usual classical pieces. In addition, Mikrokosmos also contributed to modern music. Bartok expanded the concept of tonality and used unusual and complex rhythms too. Moreover, Bartok's pieces show properties of modern music such as the use of unusual sound-changing signs in music and unexpected rhythmic accents.

In this study, Bela Bartok's Mikrokosmos is studied. First, information about piano teaching and its history is given. Then, Bela Bartok's view on modern music is examined. Finally, the place of Mikrokosmos in piano teaching and its contributions to modern music are explained.

¹ Master's Student, Yaşar University, Faculty of Art and Design, İzmir, Turkey.

Giriş

Piyano pedagojisinde kullanılan metotlar zaman içinde çeşitli şekiller almıştır. Schumann'ın "Album for the Young", Khachaturian'ın "Album for Young People", J. S. Bach'ın "18 Preludes and Fugues" ve Clementi'nin "Six Sonatinas" gibi metotlarının yanı sıra Macar besteci ve piyano öğretmeni Bela Bartok'un Mikrokosmos'u da piyano pedagojisinde önemli etkileri olan metotlardan birisidir (Tecimer Kasap, 2005). Bartok, piyano öğretiminde teknik ve müzikal problemleri çözebilmek için Mikrokosmos piyano metodundan yirmi beş yıl kadar önce piyano öğretmeni olan arkadaşı Sandor Reschovsky'le birlikte "Piyano Metodu Sz. 52"yi geliştirmiştir. On sekiz eserin yer aldığı bu piyano metodunun kullanımı Macaristan'da pek yaygınlaşmamış olsa da Bartok bu çalışmadan kazandığı tecrübelerini sonraki yıllarda Mikrokosmos metodunu geliştirirken kullanmıştır (Tecimer Kasap, 2005).

Mikrokosmos alışılmış klasik eserlerin dışında yeni tonalitelerin öğrenciye tanıtılması bakımından piyano pedagojisinde önemli bir metottur. Ayrıca Bartok'a göre bir müzisyenin kimliği enstrüman çalma tekniğinden daha önemli olduğundan Bartok en çok tonaliteye önem vermiştir. Bu prensiple yazdığı Mikrokosmos'ta, piyano öğrencileri arasındaki bireysel farklılıkları göz ardı etmeyip bu farklılıklarla nasıl başa çıkılabileceği hakkında çeşitli önerilerde bulunmuştur.

Mikrokosmos'un yirminci yüzyıl müziğine de katkıları olmuştur. Bartok, tonalite kavramını genişletmiş ve eserlerinde alışılmışın dışında farklı ve karmaşık ritimler de kullanmıştır. Ayrıca eserlerinde, diziler içinde alışılmadık ton değiştirici işaretler kullanması ve ritmik vurguların beklenmedik vuruşlarda gelmesi gibi yirminci yüzyıl müziğinin özellikleri görülmektedir.

Bu çalışmada, Bela Bartok'un Mikrokosmos metodu incelenmiştir. İlk olarak piyano pedagojisi ve tarihçesi hakkında bilgi verilmektedir. Daha sonra Bela Bartok'un yirminci yüzyıl müziğine olan bakışı incelenmiştir. Son olarak, Mikrokosmos'un piyano pedagojisindeki yeri ve müziğe katkıları açıklanmıştır.

Piyano Pedagojisi ve Tarihçesi

Klavyeli çalgılar 16 yy.'da gelişme göstermeye başlamıştır. Bu gelişmeyle birlikte klavyeli çalgı icracılarının eğitimi de önemli hale gelmiştir. Almanya, İspanya, Fransa ve İtalya gibi ülkelerde, teorik ve pratik konuları öğreten öğretmenlerin yazdıkları metot kitapları piyano eğitimi tarihindeki ilk örnekleri oluşturmaktadır (Gültek, 2018).

Bugünkü örneklerinden içerik ve yapı olarak farklı olan bu metotların ilk bölümleri tablutulara ve çalma tekniklerinin temellerine ayrılmıştı. Alistirmalara çok az yer verilen ve genellikle metin ağırlıklı bu metotların etütleri, süslemelerden ve çoğunlukla da trillerden oluşmaktadır. Geçmişten günümüze kadar sürekli gelişen parmak numaralandırma sistemleriyle ilgili çok sayıda referans da içermektedir. Ritim öğretimine oldukça önem verilen bu metotlarda bestenin karakterine uygun tempo seçimi, temponun değiştirilmesi ve bunun nasıl yapılacağı da belirtilmekteydi. Öğretim metodundan yoksun ve günümüz düşünce yapısına göre daha karmaşık yapıdaydılar.

Orgcu Conrad Paumann'ın 1452 yılında yazdığı ve aslında bir org kontrpuan kitabı olan "Fundamentum Organisand" metodu, klavyeli çalgılar için yazıldığı bilinen en eski metottur. Tablutularda, prelüdlere, koreller ve şarkılar içeren bu metot, günümüzde bilinen metodolojik ve pedagojik yaklaşımlara uygun değildir. Conrad Paumann'dan sonra bu yaklaşıma uygun ilk örneklerden biri "Arte de Taner Fantasia" İspanya'da ortaya çıkmıştır.

Tomas de Santa Maria adlı bir İspanyol rahip, 1565 yılında, on altı yıl çalışarak hazırladığı “Arte de Taner Fantasia” metodunu yazmıştır (Gültek, 2018).

Pedagogik yönü kuvvetli bir eğitimci olan Santa Maria’nın metodu, temel bilgiler yanında o dönemde alışılmışın dışında pratik örneklerle de yer vermektedir. İyi çalmanın kriterleri; doğru ritimle çalmak, elleri doğru ve güzel tutmak, klavyenin karşısında iyi oturmak, kesin ve temiz çalmak, çıkıcı ve inici pasajları iyi çalmak, doğru parmak numaralarıyla çalmak, dinleyiciye keyif vererek çalmak ve süslemeleri iyi yapmak şeklinde sıralanmıştır.

Ayrıca, parmakların tuşlara basış şekliyle ilgili olarak da parmakların yumuşak kısımlarıyla tuşlara basmak, tuşlara yüksekte basmamak, parmakları tuşlara yakın tutmak ve basıldıktan sonra çok fazla kaldırmamak şeklinde tavsiyeler verilmektedir (Gültek, 2018).

İlk piyano etütleri yazan bestecilerden biri de Czerny’dir. Czerny piyano metot kitabı günümüzde öğretmenlerin en çok kullandığı metotlar arasındadır. Bunların yanında Czerny birçok Requiem (Ağıt), Konçerto, Senfoni, Sonat, Yaylı çalgılar dörtlüsü için parçalar bestelemiştir.

Piyano eğitimine katkı sağlamış bir diğer isim olan Clementi’nin “Six Sonatinas” kitabı, piyano başlangıç seviyelerinde özellikle pedagogik değeri nedeniyle tüm dünyada piyano öğrencileri tarafından çalınmaktadır. Sonatinalar, öğrencileri ileriki dönemde çalacakları Beethoven sonatlarına hazırlamaktadır.

Schumann’ın “Album for the Young”, Khachaturian’ın “Album for Young People” ve J. S. Bach’ın “18 Preludes and Fugues” kitapları da piyano pedagogisinde kullanılan diğer metotlardan örneklerdir.

Bela Bartok ve 20.Yüzyıl Müziği

Bartok’un, müziği üzerindeki hedefi sadece halk ezgileri bestelemek ya da aktarmak değil çok daha derin ve farklı bir düşünce yapısına sahip olmaktır. Memleketi Macaristan’ın ezgileri, ritimleri ve dizileri stiline parçası olmuştur. Bir önceki yüzyılın pek çok milliyetçi bestecisi halk öğelerini Batılılaştırarak eserlerine yansıtmışlardır. Bela Bartok ise temele, doğal yapıya inmeyi hedeflemiştir. Elindeki folk müzik materyallerini, Batı müziğinin ana akımından türetilen formlarla birleştirmiştir. “Zoltan Kodaly ile ben, doğu ile batının bir sentezini yapmak istedik” (Schönberg, çeviri, 2013: 532) demiştir (Pekdemir, 2015).

Zoltan Kodaly de müziğinde halk öğeleri kullanmış ve geleneksel fikirleri olmuştur. Ancak daha sade bir anlatımı benimsemiştir. Ayrıca 19. Yüzyıl’ın özelliklerinden tamamen ayrılamamıştır. Bela Bartok ise tamamen uzaklaşmış, tüm formları kendi stiline değiştirmiş ve halk öğelerine yeni ve cesur bir tarzda müziğinde yer vermiştir. Yirminci yüzyılın başında Bela Bartok, köylü müziği olarak adlandırdığı halk müziğinde gençleştirici bir güç bulmuş, müzikte bir dönüm noktası olduğunu öne sürmüştür. Halk müziğinin en başarılı örneklerini form olarak farklı ancak kusursuz olarak yorumlamıştır. Ayrıca ifade gücünün şaşırtıcı derecede iyi olduğunu söylemiş, müziği duygusalıktan ve gereksiz süslemelerden uzak bulmuştur. Müzikal bir yeniden doğuş için ideal başlangıç noktasının halk müziği olduğunu iddia etmiş ve yeni yollar arayan bir bestecinin, daha iyi bir usta bulamayacağını vurgulamıştır. Bela Bartok ulusalcı bir besteci için “Köylü müziğinin ifade tarzını o kadar eksiksiz özümsemelidir ki, onunla ilgili her şeyi unutup ana diliymiş gibi kullanabilmelidir” demiştir (Schönberg, çeviri, 2013: 534) (Pekdemir, 2015).

Bartok Mikrokosmos'unun Piyano Pedagojisindeki Yeri

Bartok, piyano öğretiminde teknik ve müzikal problemleri çözebilmek için Mikrokosmos piyano metodundan yirmi beş yıl kadar önce piyano öğretmeni olan arkadaşı Sandor Reschofsky'le birlikte "*Piyano Metodu Sz. 52*"'yi geliştirmiştir. On sekiz eserin yer aldığı bu piyano metodunun kullanımı Macaristan'da pek yaygınlaşmamış olsa da Bartok bu çalışmadan kazandığı tecrübelerini sonraki yıllarda Mikrokosmos metodunu geliştirirken kullanmıştır (Tecimer Kasap, 2005).

Bartok, 1933'te oğlu Peter'a piyano dersleri vermeye başladığında, piyanoya yeni başlayan öğrencilerinin karşılaştığı teknik problemler Bartok'un ilgisini çekmiştir. Oğluna önce ses, daha sonra ise piyano dersleri veren Bartok, oğlu için küçük besteler yapmış ve oğlundan bu küçük parçaları önce deşifre etmesini, bir sonraki ders için öğrenerek gelmesini istemiştir. Daha sonra bu besteleri bir araya getirerek Mikrokosmos'u oluşturan Bartok, bu metodu 1926'da yazmaya başlamış ve 1937'de tamamlamıştır. Eser 2. Dünya Savaşının gerilimli ortamında İngiltere ve Amerika'da 6 kitap olarak yayınlanmıştır. Metot içindeki açıklamalar Fransızca, İngilizce, Macarca ve Almanca olarak yapılmıştır.

1945'te New York'ta bir radyo programında konuşan Bartok, Mikrokosmos' un kelime anlamını "küçüklerin ya da çocukların dünyası" olarak açıklamıştır. Metot, farklı stillerde ve minyatür formlarda yazılmış 153 eserden oluşmakta ve bu eserler hem müzikal hem de teknik yönden basitten karmaşığa doğru sıralanmıştır (Tecimer Kasap, 2005).

Metodun ilk üç kitabının piyano eğitiminde birinci veya ikinci yılda kullanılması hedeflenmiştir. Bu üç kitapta yer alan 96 parçanın her öğrenciye öğretilmesine gerek yoktur ve hatta öğretilmesinin imkansız olduğu belirtilmiştir (Tecimer Kasap, 2005).

Bartok'a göre tuşa dokunma piyano çalmadaki en önemli noktadır. Bu prensiple yazdığı Mikrokosmos'ta vurgulama işaretlerine geniş ölçüde yer vermiştir. Piyano öğrencileri arasındaki bireysel farklılıkları göz ardı etmemiş ve bu farklılıktan doğan sorunları karşılamak üzere yöntemler önermiştir. Hatta öğrencilerin ilgisini çekme amacıyla birçok parçaya ilgi çekici isimler koymuştur.

Piyano eğitiminde müzisyenliğe çok önem veren Bartok, bir insanın müzisyen olmadan piyanist olamayacağını düşünmüştür. Öğrenci bir eseri yorumlarken, bestecinin vermek istediği duyguyu tam olarak ifade edebilmelidir. Ona göre teknik, piyano çalmada bir sonuç değil, yalnızca bir araçtır.

Mikrokosmos'ta öğrenciler, yetenekli ve az yetenekli şeklinde ikiye ayrılmış olup, öğrencilerin bireysel farklılıklarından kaynaklanan sorunları gidermek için parçaların sırasının, öğrencilerin yeteneğine uygun olarak değiştirilebileceği söylenmiştir. Parçaların çoğu yazılan tempodan daha hızlı veya daha yavaş çalınabilir, kesin bir tempo belirtilmemiştir. Öğretmenler öğrencilerinin eksikliklerini dikkate alarak parçalar seçmeli ve onlara uygun şekilde egzersizler üretmelidir. Derste öğretmenin verdiği örnekler öğrencilere tekrar ettirilerek sınıfta öğretmen kadar aktif olmaları ve böylece daha kolay algılamaları sağlanmalıdır. Piyano öğretiminin başlarında teorik bilgilere çok fazla yer verilirse öğrencinin yaratıcı gücü azalabilir. Bu nedenle teorik bilgiler yeri geldikçe öğrenciye verilmelidir. Bununla birlikte, öğrencinin özgüvenini kazanması çok önemlidir ve öğretmen gerekli gördüğünde ödüllendirme yöntemini kullanmalıdır.

Mikrokosmos Bartok'a göre teknik ve teorik çalışmalar içermez ve geleneksel bir piyano metodu değildir. Bu nedenle metodun kullanım şekli için bazı öneriler yer alır. Metotta, öğretim sırasında karşılaşılabilecek problemler için birden fazla alıştırma vardır ve bunlar içerisinden seçim yapabilme fırsatı verilmiştir. Piyano öğretmeni ödev olarak, öğrencinin yeteneğine uygun şekilde kolay veya zor alıştırmalar vermelidir. Öğrenciye bir parçanın öğretilmesinden önce o parçaya hazırlık olması açısından öğrenci, önerilen

alıştırmalara çalışmalıdır. Metodun dördüncü kitabına gelindiğinde, öğrencinin seviyesine uygun olacak şekilde Anna Magdalena Bach kitabındaki küçük eserlerden ve Czerny'nin etütlerinden alıştırmalar verilebileceği belirtilmiştir (Tecimer Kasap, 2005).

Mikrokosmos, piyano eğitiminde hedeflere ulaşmayı sağlayacak şekilde hazırlanmış sistemli bir piyano metodudur. İlk dört kitap, piyanoya yeni başlayan çocuklar veya yetişkinlerin karşılaşılabileceği en temel teknik problemlere çözümler içermektedir.

Bartok bestelerinde parmak numaralarını notaların üzerine yazmış, metronom hızlarını ve parçanın çalınması gereken süreyi belirtmiştir. Metotta yer alan pek çok eser bir dakikadan kısa sürede çalınabilmektedir. 8 ölçülük küçük parçalarla başlayan birinci kitaba karşılık altıncı kitap karmaşık Bulgar dansları ile bitmektedir.

Beşinci ve altıncı kitaplardaki eserlerin yazılan tempolarda çalınmaları önemlidir. Basit eserlerin ve alıştırmaların başka tonlara transpoze edilmesini tavsiye eden Bartok, seviyesi yüksek olan öğrencilerin bu metodu deşifre çalma amacıyla kullanabileceklerini de belirtmiştir. İlk kitap daha çok legato tekniğini ve beş parmak pozisyonunu geliştirmek için, basit ritimlerle 36 eser ve ekler bölümünde sunulan 4 alıştırmaya yazılmıştır. İki elin ters yönde hareketleri, ünison çalma, parça içinde değişen ölçü işaretleri, noktalı ritimler, senkoplar, soru ve cevap cümlecikleri, kanonlar, kontrpuan vb. teknikler bu kitapta kullanılmıştır.

Bartok, kitabın başında geleneksel majör ve minör tonları kullanmış daha sonra ise halk müziğinde kullanılan modları kullanmıştır. Örneğin; Lydian modundaki artmış dörtlü aralığının bir oktavı iki eşit parçaya bölmesi Bartok'un oldukça ilgisini çekmiş ve bu simetrik yapıyı eserlerinde sık sık kullanmıştır (Pekdemir, 2015).

Birinci kitapta öğrenciye sunulan en büyük fayda fa anahtarının zorluk çekirtmeden öğrenciye öğretilmesidir. Kullanılan diğer metotlar ile, öğrenciye fa anahtarını okutabilmek için altı ay geçmesi gerekirken Mikrokosmos'ta, sol ele ait portede ikinci aralıktaki do'yu gösterip piyanodaki yerini göstermek yeterli olmaktadır. Bartok, notaları her iki elde paralel olarak ve bitişik aralıklarla yazmıştır. Do notası harekete başlangıç noktası alınarak üst ve alt notalara geçişi kolaylaştırmaktadır. Melodi iki elde de paralel olarak çalınacağı için öğrenci yanlış çaldığı notanın farkına varabilmektedir.

İkinci kitapta yer alan 30 eser ve 14 alıştırmada, birinci kitapta kullanılan besteleme teknikleri, staccato ve legato çalışmaları, Lydian ve Mixolydian modları, kromatik dizileri, alışılmadık ritmik vurguları kullanılmış, oryantal, Transilvanya, Yugoslavya ve Macar stillerine de yer verilmiştir. Önceki kitaplardaki etütlerin devamı olan üçüncü kitapta, 30 parça ve 12 alıştırmaya yer verilmiştir. Parçalar önceki kitaplardan daha müzikal ve ritmik yazılmıştır. Teknik olarak da giderek zorlaştığı görülmektedir. Bu parçalarda, üçlü ve altılı aralıklar, 5 notalı diziler, varyasyonlar, akor çalışmaları, Rus stili ve düzensiz ritmik gruplar kullanılmıştır. Devam eden dördüncü kitapta ise 25 esere ve 3 alıştırmaya yer verilmiştir. Eserler ve alıştırmalar 5/8, 7/8, 8/8, 9/8 gibi aksak ölçülerde yazılmıştır ve Bulgar ritimlerine ağırlık verilmiştir.

Beşinci kitapta tam perde dizileri, akor çalışmaları ve parça içerisinde değişen ölçü işaretlerinden oluşan 18 eser bulunmaktadır. Son kitap olan altıncı kitapta ise resitallerde çalınabilecek nitelikte bestelenmiş 14 eser bulunmaktadır (Beydağ, 1994).

Diğer piyano metotları gibi teknik çalışmaları kapsamayan Mikrokosmos, geleneksel anlamda bir piyano metodu değildir. Yazılan çalışmaların öğretimini piyano öğretmenlerine bırakmaktadır ve bu durum öğretmenlere olması gerekenden daha fazla bir sorumluluk yüklemektedir. Metot nota bilgisi, nota okuma ve teorik anlamdaki çalışmaları da kapsamadığı için bunların öğretimini de yine öğretmenlere bırakmıştır. Kitapta yer alan parçaların genel analizi yapıldığında aşağıdaki şekilde bir sonuç ortaya çıkmıştır.

No. 40 Yugoslav, **No. 43** Macar stilinde yazılmış ve kitaptaki en melodik eserlerdir.

No. 44 Ters yönde hareket stilinde yazılmıştır. **No. 55 Lydian Modunda Üçlemeler** ise iki piyano için yazılmış eserleridir. Bu parçalar, öğrencilerin poliritmi öğrenmeleri için iyi örneklerdir.

No. 47 Köy Panayırı, pedal kullanımına ilk kez yer verilen kontrpuantal bir parçadır. Bu parça için bir pedal alıştırması da verilmiştir. Dörtlü aralıkların her iki elde de sıklıkla kullanıldığı, ancak bu düzeydeki öğrenciler için eller arasında koordinasyonun zor sağlanabileceği bir eserdir.

No. 57 Vurgular parçası, iki sesli bir kanondur. Vurgular ölçü içinde farklı zamanlarda gelmekte ve eser içinde beş kez ton değişimi olmaktadır.

Bartok, kişinin kendi sesini kullanabilmeyi öğrenmesini amaçlamıştır. Kişinin, piyano eğitimini ses çalışmaları ile eş zamanlı alması gerektiğine inanmıştır. Bu nedenle **No. 65 Diyalog** parçası, şan ve piyano eşliği için düzenlenmiştir. Yazdığı ses ve piyano partilerinin aynı öğrenci tarafından seslendirilmesini istemiştir. Bu parçada öğrencinin iki yerine üç porteyi aynı anda takip edebilmesi öğretilmek istenmiştir.

No. 68 Macar Dansı parçası, iki piyano için melodik yazılmış ve bir örnektir.

No. 69 Akorlarla Çalışma'da, ezgi ve akor eşliği parçanın yarısında yer değiştirmektedir ve bu parça ile legatoya karşı legato tekniği öğretilmektedir.

No. 79 J. S. Bach'a Saygılar parçasında Bartok, Bach'ın "Küçük Prelüdlar"ındaki ritmik kalıpları ve benzer besteleme tekniklerini kullanmıştır.

No. 80'de ise Schumann'ı anmak amacıyla onun besteleme tekniklerinden yararlanmış ve Schumann stilinde bir eser ortaya çıkarmıştır.

No. 81 Gayesizce Dolaşmak parçası, geleneksel majör minör tonlarda değil atonal bir eserdir. Müzik, 12 tonun her birine tek tek değinmektedir.

No. 82 Scherzo, eser içinde ölçü işareti 7/8'likten 2/4'lüğe daha sonra ise 3/4'lük, 3/8'lik ve tekrar 2/4'lüğe değişmektedir. Öğrenciye eser içinde dikkatli sayması gerektiğini öğretebilecek bir eserdir.

No. 125 Sandalla Gezinti parçası icra edilirken cümle yapısına ve ezgi ile eşlik arasındaki balansa oldukça dikkat edilmesi amaçlanmıştır.

No. 136 Tam Perde Dizileri, Bartok'un bestelediği daha büyük ve yüksek seviyedeki piyanistlerin çalabileceği eserlerine hazırlık amacıyla bestelenmiş bir eserdir (Beydağ,1994).

Bartok Mikrokosmos'unun 20.Yüzyıl Müziğine Katkıları

Bartok, Johann Sebastian Bach'ın kontrpuan anlayışını, Beethoven'ın gelişim formunu ve Debussy'nin akorlarını harmanlayarak 20.yüzyıl müziğinde bunların etkilerini göstermeye çalışmıştır. Bartok, sadece halk ezgileri bestelemek istememiştir. Müzikte her zaman çok daha derin ve farklı bir düşünce yapısına sahip olmuştur. Müziği duygusallıktan ve gereksiz abartı gördüğü süslemelerden uzak tutmuştur. Besteciliğe ve piyanistliğe yeni başlayan öğrenciler için onları modern klavye sesleriyle tanıştırmayı amaçlayan altı ciltlik Mikrokosmos'u çalışmaya başlamıştır. Metotta yer alan Bartok'un minyatür formdaki eserlerinde 20. yüzyıl besteleme teknikleri görülmektedir. Bartok majör ve minör tonlarla sınırlı kalmamıştır. Özellikle halk müziğinde görülen modlar ve pentatonik diziler kullanmış olması 20. yüzyıl müziğine kattığı yeni bir müzikal anlayıştır. Bartok, tonalite kavramını genişleterek, alışılmışın dışında farklı ve karmaşık ritimler de kullanmıştır. Diziler içinde alışılmadık ses değiştirici işaretler kullanılması, ritmik vurguların beklenmedik vuruşlarda gelmesi, değişik ritmik grupların ve kalıpların kullanıldığı eserler sayesinde öğrencinin, birçok temel müzik ögesini öğrenmesi sağlanır.

Mikrokosmos, yeni besteleme tekniklerini piyano öğretiminin başlangıcından itibaren öğrenciye vermesi açısından ve alışılmış klasik eserlerin dışında yeni sesleri hem öğrenciye hem de 20.yüzyıl müziğine tanıtılması bakımından önemli bir metottur.

Mikrokosmos daha sonra piyano eğitim programlarına da dahil edilmiştir. Bu metot sayesinde disonanslar, artık ikililer ve yedililer, alışılmışın dışındaki beşleme ve yedileme ritimleri, iç içe geçmiş akorlar ve köylü müziği makamlarından gelen armonilerle birleşerek artık sert ve rahatsız edici gelmemeye başlamıştır.

Bartok 1921 yılında yazdığı otobiyografisinde kromatik dizinin yeni haliyle beraber, her notanın eşit değerlere sahip olduğunu ve artık özgürce kullanılabileceğini savunmuştur. Bu on iki ton müziğinin tanımına benzese de Bartok kendi müziğinin daha az atonaliteye sahip olduğunu vurgulamıştır.

Sonuç

Piyano çalarken dikkat edilmesi gereken en önemli noktanın tuşlara dokunmak olduğunu düşünen ve savunan Bartok bu prensiple yazdığı Mikrokosmos'ta, piyano öğrencileri arasındaki bireysel farklılıkları dikkate alarak onlara bu sorunlarla başa çıkabilecekleri önerilerde bulunmuştur. Günümüzde de pek çok ülkede piyano öğretmenleri tarafından tercih edilen Mikrokosmos metodunun içindeki eserler hala günümüz bestecilerine model oluşturmakta ve piyano eğitimlerinde kullanılmaktadır. Kompozitörler bu eserlere, modern müzik besteleme tekniklerinin örnekleri olarak müzik teorisi derslerinde yer vermektedirler.

Kaynakça

- Beydağ, S. (1994). *Bela Bartok ve Piyano Eğitiminde Mikrokosmos*. (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, İzmir).
- Gültek, B. (2018). *Piyano Eğitimi Tarihi*, 15 Aralık 2018 tarihinde Docplayer sitesi: <https://docplayer.biz.tr/4114250-Piyano-egitimi-tarihi-bugra-gultek.html> adresinden alındı.
- Tecimer Kasap, B. (2005). Mikrokosmos: Çocukların Dünyası, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XVIII(1), 151-165.
- Pekdemir, R. (2015). *Nasyonalizmin Bela Bartok'un Müziğine Etkisi*. (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Eskişehir).
- Reutter, J. (2022). *About the Origin of the Urtext Edition of Bartók's Mikrokosmos*, 9 Aralık 2022 tarihinde, Wiener Urtext Edition sitesi: <https://wiener-urtext.com/en/mikrokosmos> adresinden alındı.

KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA AYDIN İLİ KUŞADASI İLÇESİ HACI FEYZULLAH (TEPE) MAHALLESİ ROMANLARININ GEÇİŞ DÖNEMLERİ ÂDETLERİ VE MÜZİK PRATİKLERİ

Özgün UZUN¹

ozgunuzunozgun@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Roman, Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi, Geçiş Dönemleri, Âdet, Müzik.

ÖZET: Geleneksel toplumlarda sözlü gelenekler, kültürün başlıca taşıyıcılarıdır ve sosyal bilimlerin pek çok alanına günümüzde kaynak oluştururlar. Halk kültürü ürünlerinin yoğun olarak yaratıldığı ve yaşatıldığı evreler, araştırmacı Pertev Naili Boratav'ın *Geçiş Dönemleri* adıyla ortaya koyduğu *Doğum*, *Evlenme* ve *Ölüm* evreleridir. Bu noktadan hareketle araştırmanın konusu; Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi Romanlarının Geçiş Dönemleri (Doğum, Evlenme ve Ölüm) Âdetleri ve bu âdetler içerisinde varlığını sürdüren Müzik pratiklerinin, Roman kültürel kimliği bağlamında, halk bilimi teori ve yöntemlerine göre derlenmesi, betimlenerek sonuçlandırılması ve sonuçların yorumlanmasıdır. Romanlar (Çingeneler) farklı kültürel kimlikteki pek çok toplulukta da olduğu gibi, siyasi, ekonomik, tarihsel vb. nedenlerden dolayı, sürekli göç etmek zorunda kalmışlardır. Göç ettikleri yerleşim birimlerinde yaşayan insanları kendi kültürel kimlikleriyle etkiledikleri gibi onlardan da etkilenmişlerdir. Göç ettikleri yerlerdeki bu etkileşimler sonucu, kültürel birçok unsur ya değişime uğramış ya da unutulmaya yüz tutmuştur. Romanların (çingenelerin), kültürel kimliğini ifade eden olmazsa olmazları müzik ve dandır. Araştırma konusuyla ilgili daha önce sistematik bir çalışmanın olmaması, alanda bir eksiklik olarak görülmüş ve bu eksiklik de araştırmayı önemli kılmıştır. Bu problemin çözümü için öngörülen model, tarama modeli, yöntem ise alan araştırması ve betimleme yöntemleridir. Araştırmada, ilişki arayıcı bir yaklaşımla elde edilen temel sonuçlar ise; modernlik ve popüler kültürün etkisiyle doğum, evlenme, ölüm âdetlerinin ve müzik pratiklerinin giderek değişip dönüşmesidir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, Aydın, Türkiye.

TRANSITIONAL PERIODS CUSTOMS AND MUSIC PRACTICES OF THE GYPSIES OF HACI FEYZULLAH (TEPE) NEIGHBORHOOD IN AYDIN PROVINCE KUŞADASI DISTRICT IN THE CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY

Özgün UZUN¹

ozgunuzunozgun@gmail.com

Keywords: Gypsy, Hacı Feyzullah (Tepe) Neighborhood, Transitional Periods, Custom, Music

ABSTRACT: Oral traditions are the main carriers of culture in traditional societies, and become the source of many fields of social sciences today. The stages in which the products of folk culture are intensely created and kept alive are the stages of Birth, Marriage and Death, which were depicted as Transitional Periods by the researcher Perter Naili Boratav. From this point of view, the subject of the research is to compile, describe and conclude the Transitional Periods (Birth, Marriage and Death) Customs of the Gypsies in the Hacı Feyzullah (Tepe) Neighborhood of Aydın Province Kuşadası District and the musical practices that continue to exist within these customs in the context of Gypsy cultural identity according to folklore theories and methods, and to interpret the results. As in many communities with different cultural identities, Gypsies had to migrate constantly due to political, economic, historical etc. reasons. As they influenced the people living in the settlements they migrated with their own cultural identities, they were also affected by them. As a result of these interactions in the places where they migrated, many cultural elements have either changed or been forgotten. Music and dance are indispensable elements of the Gypsy people, which express their cultural identity. The lack of a previous systematic study on the research topic was considered as a deficiency in the field and this deficiency made the research important. The model predicted for the solution of this problem is the scanning model, and the method is field research and descriptive methods. The main result obtained with a relationship-seeking approach in the study is that birth, marriage, death customs and music practices are gradually changing and transforming under the influence of modernity and popular culture.

¹ Master's Student, Aydın Adnan Menderes University, Institute of Social Sciences, Department of Traditional Turkish Music, Aydın, Turkey.

Giriş

Araştırmanın konusu, Aydın ili Kuşadası ilçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi'nde yaşamlarını sürdürmekte olan Romanların (Çingene) kültürel kimliklerinin birer ifadesi olan ve Boratav'ın geçiş dönemleri olarak adlandırmış olduğu; doğum, evlenme, ölüm dönemlerine ait âdetlerin ve bu âdetler içinde önemli işlevi olan müzik pratiklerinin ortaya konulmasını içermektedir.

Araştırmanın Problemi

Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi Romanlarında Geçiş Dönemleri (Doğum, Evlenme ve Ölüm) Âdetleri ve bu âdetler içerisinde varlığını sürdüren Müzik pratikleri hakkında günümüze kadar sistematik bir çalışmanın yapılmamış olması, bu önemli kültürel uygulamaların giderek bozulmaya ve kaybolmaya yüz tutmasıdır.

Araştırmanın Amacı

Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi Romanlarının geçiş dönemleri ve müzik pratiklerinin kayıt altına alınarak, elde edilen bilgilerin betimlenerek kaynak oluşturması yoluyla, yerelden ulusal kültüre, ulusaldan evrensel kültüre aktarmak suretiyle dünya kültürüne katkı sağlamaktır.

Araştırmanın Önemi

Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi Romanları ait geçiş dönemlerinde yapılan uygulamaların sistematik bir araştırma ile metne aktararak, ilk kez, yöreye sistematik bir kaynak oluşturulacağı düşünüldüğünde, bu alan çalışmasının önemli olduğu görülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi Romanları ile ve geleneklerine ait uygulamaların geçmişten günümüze görsel-işitsel verilerin bir araya getirip yorumlanmasıyla sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, tarama modelinde tasarlanmıştır. Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, alan araştırması (field research, work, trip) sonucunda elde edilen bulgular, betimleme yöntemi kullanılarak sonuçlandırılmış ve yorumlanmıştır.

Alan araştırmasında gözlem ve görüşme teknikleri kullanılmış; görüşmelerde ise , yapılandırılmamış ve yarı yapılandırılmış görüşme teknikleri ile sorular hazırlanmıştır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Kültürel Kimlik Kavramı

Kültürel kimlik konusunun ne olduğunu anlatmadan önce konunun bütünlüğü açısından “kültür” ve “kimlik” kavramları üzerinde kısaca durulacak, daha sonra kültürel kimlik konusuna açıklanacaktır.

Kültür

Kültür kavramı birçok araştırmacı tarafından ele alınmış ve sayısız açıklamalar yapılmıştır. Diğer bir ifadeyle, var eden değişkenlerin (kurumların) genellenmiş soyut terimi olarak ifade edilen kültür, sosyolojinin ve özellikle sosyal antropoloji disiplinlerinin önemli bir alanını kaplar. Marshall (2005) kültürü, insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir terim olarak ifade eder. Bu durum kültürün farklı açılardan tanımlarının yapılabileceğini göstermektedir. Kültür kelimesi Fransızcadan dilimize girmiş ve Fransızcada “insanı insan yapan bilgilerin bütünü” anlamına gelmektedir (Fırat, 2020: 5).

Güvenç, insan yaşamının “idealleri, değerleri, davranışları, insanın çevreye uyumu, oluşumu, kökeni ile fikir, sembol açılarından da birçok tanım” yapıldığını belirterek, şöyle devam ediyor (Aktaran Günay, 2011: 98); “Sosyal/Kültürel Antropolojinin konusu, tek kelimeyle kültürdür. Ancak kültürü, değil bir kelime, başlı başına bir denemeyle bile anlatmak, tanımlamak kolay bir iş değildir.”

Kültür tanımının konusu içine sadece sanatın değil, yaşam için gerekli olan (mefruşat, giyim, çeşitli aletler, otomobiller vb) birçok ürünün girdiğini söyleyen Gans (2014) , insanların sadece boş zamanlarını geçirmek için kullandığı belirtilse de aslında yaşam için gerekli olarak kabul görülen bu ürünlerin hayatımızın bir parçası olduğunu da vurgulamaktadır.

“Kültür” kavramını tanımlamaya çalışmanın dışında, bu çalışma için kimlikle birbirine geçmiş özelliklerinin bulunması ve kimliğin kaynağı olması açısından, kültürün yapısal özelliklerine değinmek gerekir. Çünkü bu yapısal özellikler kimliğin özellikleri ile çoğunlukla örtüşür. Her ikisinin de toplumsal alanda işlerlik şekli aynı olabilmektedir. Ancak ayrışan yönleri de bulunmaktadır. Güvenç’in antropolog Murdock’tan esinlenerek yaptığı yapısal açıklamalar şu şekildedir; kültür öğrenilir, toplumsaldır, tarihidir ve süreklidir, değişir, bütünleştiricidir, kültür ideal, ya da idealleştirilmiş kurallar sistemidir ve kültür, ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır.

Sözlü Kültür Kavramı

Bilindiği üzere önce söz vardı. Bu bağlamda, insanlık tarihinin binlerce yıllık bilgi, deneyim ve tecrübesinin sözlü gelenek vasıtasıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı söylenebilir. Aydın İli Kuşadası İlçesi Tepe Mahallesinde yaşayan Romanların geçiş dönemleri ile ilgili yapılan görüşmeler sonucu elde edilen “sözlü tarih” ten yararlanılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle “sözlü tarih” konusunda kısa bir bilgi verilecektir.

1920’lerin sonunda Amerika’da Kızılderilerle ilgili yapılan bir araştırma sonucunda sözlü kültür konusunda bir canlanma yaşanmış ve sonucunda da 1942 yılında araştırmacı Joseph Gould tarafından ilk defa “sözlü tarih” kavramı kullanılmıştır (Öztürk 2010: 14).

Tarihte yaşanan bazı olaylar insanların hafızalarında önemli bir şekilde yer etmektedir. Çünkü tarihi olaylar cereyan ettikleri toplum içerisinde birtakım etkiler bırakmaktadır. Sözlü tarihle, belgelere dayalı tarih arasındaki en önemli farklardan biri, sözlü tarih görüşmelerinin bu tarihi olayların yaşandığı dönemde değil de, daha sonra ve belleğe referansla yapılmalarıdır. Sözlü tarihin öznel, güncel ve anlatıya bağlı yapısı, tarihin bireyler tarafından günümüzde nasıl anlaşıldığını, yorumlandığını ve yaşandığını anlamayı sağlar (Uzun, 2012; 171,172).

Sözlü tarih çalışmaları, sözlü tarihçiyle görüşmecinin arasındaki ilişkinin bir sonucudur. Bu ilişkinin eşit olmadığı ortadadır, çünkü gündemi saptayan ve anlatının oluşmasını sağlayan sözlü tarihçidir. Bir başka deyişle burada iç içe geçmiş iki farklı

süreçten söz edilebilir: Yaşam öyküsünün anlatılma/kaydedilme süreci –ki bu süreçte sözlü tarihçi ile görüşmecinin arasındaki ilişki ve anlatıcının yorumu öne çıkar- ve sözlü tarihinin kendisine ait olan dinleme/okuma, yorumlama ve yazma süreci (Neyzi 2011: 10-11).

Sözlü tarih, daha çok kaynak kişilerin anıları üzerine kuruludur. Sözlü malzeme kendi başına bir amaç değildir ve ‘sözlü tarih’ adı belli bir tarih türünü ima etme yanılgısına yol açabilir. Sözlü tarih daha çok bir malzeme toplama yöntemi, bugünü daha iyi anlayabilmek için geçmişini anlamlandırma sürecine yapılan bir katkıdır (Erol 2009: 247).

Sözlü tarih, insanlar tarafından kurulur ve hayatı, yaşananları tarihin içine sokar. Kahramanları ise toplum içindeki herkeştir, sıradan bir insan da sözlü tarih içinde yer alabilmektedir. Ersoy makalesinde, sözlü tarih konusunda, Thompson’un şu düşüncelerine yer verir (Ersoy 2004:106):

“Ortak anlamları ortaya çıkararak tarihçiye ve sıradan insanlara bir zamana ve mekâna aidiyet duygusu kazandırabilir. Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş mitlerini ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme, tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürme aracıdır. İnsanlara tarihlerini kendi sözleriyle geri verir. Onlara geçmişini verirken geleceği kurmak için de yol gösterir.”

Kimlik

Kimlik kavramı, sosyal bilimlerin en önemli kavramlarından biridir ve günümüzde kültür kavramı gibi en çok tartışılan ve farklı disiplinler tarafından tanımlanan ve yazılan kavramlardan biridir. Kimlik, bugün başta sosyoloji, sosyal psikoloji, felsefe, edebiyat, siyasal bilimler, antropoloji gibi birçok bilimi kendi zaviyesinden ilgilendiren temel bir kavram haline gelmiştir (Dalbay, 2018). Kimlik, bireyin “ben kimim” “kimlerdenim” gibi sorulara verilen yanıtla ilgili olmakla birlikte, yaşadığı toplumdaki kişiler için ne ifade ettiğini de vurgular.

Kimlik kavramının birçok tanımı yapılmıştır. Bu tanımlardan bazıları şunlardır; Kaplan’a (2008: 34) göre kimlik, “temelde kişiyi başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların bütünlüğünü ifade etmektedir” (Aktaran Fırat, 2020: 6). Maalouf ise “bir kişiden diğerine asla aynı olmayan özel bir dozda onu biçimlendiren bütün öğelerden oluşmuş tek bir kimlik” söylemiyle kimliğin kişiselliğini ortaya koymuştur (Aktaran Varlı, 2007: 26). Kendini tanımlama süreci diğer bireyin de belirlenmesini sağlamaktadır. Bireyler arasında farklılık olduğu sürece “ben” tanımı yapmak daha da kolaylaşacaktır. StuartHall şöyle der: “Kimliği, aynı görünen, aynı hisseden, kendilerini aynı sayan insanlara bağlayan anlayış tam bir saçmalaktır. Kimlik bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima ötekinin konumundan anlatılır” (Aktaran Fırat, 2020: 6).

Kimlik kavramı yaygın olarak, çok çeşitli vurguları birleştiren karmaşık, çok yönlü bir fikirdir. Dolayısıyla kimliği basite indirgemek kesin olarak olası değildir. Eşey, soy, yaş, vatansever vb. bakış açıları vardır. Bu ayrıca kimlik kavramının karmaşık olmasının sebebidir. Kimliğin bir diğer unsuru, karmaşık sosyal döngülerin sonucunda doğmuş bir yapı, sosyal bir özellik olmasıdır. Bu birbirine geçmiş bu yapı, bireysel veya sosyal bir olayın başka bir kişi veya grupla girdiği yoğun bir ilişki ortamı nedeniyle meydana gelmiştir (Ateş, 2011: 23).

Kültürel Kimlik

Kültürel kimlik bireyin kendisini millet, etnisite, ırk, cinsiyet ve din gibi çeşitli kültürel kategorilerden oluşan belirli bir grup ile tanımlaması veya ona ait olduğunu hissetmesi anlamına gelmektedir. Kültürel kimlik kavramı, antropolojik ve sosyolojik

çalışmalarda etniklik (ethnicite) veya etnik kimlik terimleriyle karşılanmaktadır (Erol, 2009; 220).

Yüzyıllar boyu yok olmaya karşı direnen toplumlar güçlerini kültürel kimliklerinden almışlardır. Kültürel kimlik, bireyin hem kişiliğinde hem de toplumsallığındadır. İnsanlara çoğu kez bu kimlikleri yön verir. Kültürel kimlik dinamik bir süreçtir, insanlar hem kimliklerini korur hem de toplumun koşullarındaki değişikliğe uyarlar (Bilgin, Oksal, 2018; 85-86). Bununla birlikte “ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi” olarak kabul edilen kültürel kimlikte, bir araya gelmiş insanlardan oluşan topluluklarda/gruplarda, ayırt edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet bilinci hâkimdir (Erol, 2009; 219). Kültürel kimliğin sadece geçmişte yeri yoktur, gelecekte de yeri vardır; dolayısıyla değişime, gelişime açıktır. Ortak coğrafya, tarihsel tecrübeler ve benimsenen kültürel kurallar içererek toplum olma kimliği kazandırır.

Kimliğin, kültürün, diğer bir ifadeyle doğrudan her türlü tanımlayıcının anlamlandırılmasında bazı göstergeler önemlidir. Kültürel kimliğe ait göstergeleri incelediğimizde ise bu kimliği oluşturan en önemli semboller arasında müziğin, âdet ve göreneklerin, kıyafetlerin olduğunu söylenebilir. Aydın İli Kuşadası İlçesi Tepe Mahallesi’nde yaşayan Romanların tarihsel süreç içindeki Geçiş Dönemleri (doğum-evlenme-ölüm), kültürel kimliklerini önemli ölçüde yansıttığı görülmüştür.

Roman Kimliği

Çalışmaya konu olan Kuşadası İlçesi, Tepe Mahallesi romanları veya çingeneleri olarak adlandırılan grup ile ilgili olarak yapılan çalışmaya geçmeden önce, “Roman” ve “Çingene” kavramlarına açıklık getirmek gerekir.

Genellikle kendilerini Roman olarak tanımlayan toplumun dünya üzerinde nasıl bir tarihsel süreç içerisinde geçtiğine kısaca açıklık getirmeliyiz.

ifade eder. Bu durum kültürün farklı açılardan tanımlarının yapılabileceğini göstermektedir. Kültür kelimesi Fransızcadan dilimize girmiş ve Fransızcada “insanı insan yapan bilgilerin bütünü” anlamına gelmektedir (Fırat, 2020: 5).

Güvenç, insan yaşamının “idealleri, değerleri, davranışları, insanın çevreye uyumu, oluşumu, kökeni ile fikir, sembol açılarından da birçok tanım” yapıldığını belirterek, şöyle devam ediyor (Aktaran Günay, 2011: 98); “Sosyal/Kültürel Antropolojinin konusu, tek kelimeyle kültürdür. Ancak kültürü, değil bir kelime, başlı başına bir denemeyle bile anlatmak, tanımlamak kolay bir iş değildir.”

Kültür tanımının konusu içine sadece sanatın değil, yaşam için gerekli olan (mefruşat, giyim, çeşitli aletler, otomobiller vb) birçok ürünün girdiğini söyleyen Gans (2014) , insanların sadece boş zamanlarını geçirmek için kullandığı belirtilse de aslında yaşam için gerekli olarak kabul görülen bu ürünlerin hayatımızın bir parçası olduğunu da vurgulamaktadır.

“Kültür” kavramını tanımlamaya çalışmanın dışında, bu çalışma için kimlikle birbirine geçmiş özelliklerinin bulunması ve kimliğin kaynağı olması açısından, kültürün yapısal özelliklerine değinmek gerekir. Çünkü bu yapısal özellikler kimliğin özellikleri ile çoğunlukla örtüşür. Her ikisinin de toplumsal alanda işlerlik şekli aynı olabilmektedir. Ancak ayrışan yönleri de bulunmaktadır. Güvenç’in antropolog Murdock’tan esinlenerek yaptığı yapısal açıklamalar şu şekildedir; kültür öğrenilir, toplumsaldır, tarihidir ve süreklidir, değişir, bütünleştiricidir, kültür ideal, ya da idealleştirilmiş kurallar sistemidir ve kültür, ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır.

Sözlü Kültür Kavramı

Bilindiği üzere önce söz vardı. Bu bağlamda, insanlık tarihinin binlerce yıllık bilgi, deneyim ve tecrübesinin sözlü gelenek vasıtasıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı söylenebilir. Aydın İli Kuşadası İlçesi Tepe Mahallesi'nde yaşayan Romanların geçiş dönemleri ile ilgili yapılan görüşmeler sonucu elde edilen “sözlü tarih” ten yararlanılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle “sözlü tarih” konusunda kısa bir bilgi verilecektir.

1920'lerin sonunda Amerika'da Kızılderililerle ilgili yapılan bir araştırma sonucunda sözlü kültür konusunda bir canlanma yaşanmış ve sonucunda da 1942 yılında araştırmacı Joseph Gould tarafından ilk defa “sözlü tarih” kavramı kullanılmıştır (Öztürk 2010: 14).

Tarihte yaşanan bazı olaylar insanların hafızalarında önemli bir şekilde yer etmektedir. Çünkü tarihi olaylar cereyan ettikleri toplum içerisinde birtakım etkiler bırakmaktadır. Sözlü tarihle, belgelere dayalı tarih arasındaki en önemli farklardan biri, sözlü tarih görüşmelerinin bu tarihi olayların yaşandığı dönemde değil de, daha sonra ve belleğe referansla yapılmalarıdır. Sözlü tarihin öznel, güncel ve anlatıya bağlı yapısı, tarihin bireyler tarafından günümüzde nasıl anlaşıldığını, yorumlandığını ve yaşandığını anlamayı sağlar (Uzun, 2012; 171,172).

Sözlü tarih çalışmaları, sözlü tarihçiyle görüşmecinin arasındaki ilişkinin bir sonucudur. Bu ilişkinin eşit olmadığı ortadadır, çünkü gündemi saptayan ve anlatımın oluşmasını sağlayan sözlü tarihçidir. Bir başka deyişle burada iç içe geçmiş iki farklı süreçten söz edilebilir: Yaşam öyküsünün anlatılma/kaydedilme süreci –ki bu süreçte sözlü tarihçi ile görüşmecinin arasındaki ilişki ve anlatıcının yorumu öne çıkar- ve sözlü tarihin kendisine ait olan dinleme/okuma, yorumlama ve yazma süreci (Neyzi 2011: 10-11).

Sözlü tarih, daha çok kaynak kişilerin anıları üzerine kuruludur. Sözlü malzeme kendi başına bir amaç değildir ve ‘sözlü tarih’ adı belli bir tarih türünü ima etme yanılgısına yol açabilir. Sözlü tarih daha çok bir malzeme toplama yöntemi, bugünü daha iyi anlayabilmek için geçmişi anlamlandırma sürecine yapılan bir katkıdır (Erol 2009: 247).

Sözlü tarih, insanlar tarafından kurulur ve hayatı, yaşananları tarihin içine sokar. Kahramanları ise toplum içindeki herkeştir, sıradan bir insan da sözlü tarih içinde yer alabilmektedir. Ersoy makalesinde, sözlü tarih konusunda, Thompson'un şu düşüncelerine yer verir (Ersoy 2004:106):

“Ortak anlamları ortaya çıkararak tarihçiye ve sıradan insanlara bir zamana ve mekâna aidiyet duygusu kazandırabilir. Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş mitlerini ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme, tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürme aracıdır. İnsanlara tarihlerini kendi sözleriyle geri verir. Onlara geçmişi verirken geleceği kurmak için de yol gösterir.”

Kimlik

Kimlik kavramı, sosyal bilimlerin en önemli kavramlarından biridir ve günümüzde kültür kavramı gibi en çok tartışılan ve farklı disiplinler tarafından tanımlanan ve yazılan kavramlardan biridir. Kimlik, bugün başta sosyoloji, sosyal psikoloji, felsefe, edebiyat, siyasal bilimler, antropoloji gibi birçok bilimi kendi zaviyesinden ilgilendiren temel bir kavram haline gelmiştir (Dalbay, 2018). Kimlik, bireyin “ben kimim” “kimlerdenim” gibi sorulara verilen yanıtla ilgili olmakla birlikte, yaşadığı toplumdaki kişiler için ne ifade ettiğini de vurgular.

Kimlik kavramının birçok tanımı yapılmıştır. Bu tanımlardan bazıları şunlardır; Kaplan'a (2008: 34) göre kimlik, “temelde kişiyi başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların bütünlüğünü ifade etmektedir” (Aktaran Fırat, 2020: 6). Maalouf

ise “bir kişiden diğerine asla aynı olmayan özel bir dozda onu biçimlendiren bütün öğelerden oluşmuş tek bir kimlik” söylemiyle kimliğin kişiselliğini ortaya koymuştur (Aktaran Varlı, 2007: 26). Kendini tanımlama süreci diğer bireyin de belirlenmesini sağlamaktadır. Bireyler arasında farklılık olduğu sürece “ben” tanımı yapmak daha da kolaylaşacaktır. StuartHall şöyle der: “Kimliği, aynı görünen, aynı hisseden, kendilerini aynı sayan insanlara bağlayan anlayış tam bir saçmalaktır. Kimlik bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima ötekinin konumundan anlatılır” (Aktaran Fırat, 2020: 6).

Kimlik kavramı yaygın olarak, çok çeşitli vurguları birleştiren karmaşık, çok yönlü bir fıkirdir. Dolayısıyla kimliği basite indirmek kesin olarak olası değildir. Eşey, soy, yaş, vatansever vb. bakış açıları vardır. Bu ayrıca kimlik kavramının karmaşık olmasının sebebidir. Kimliğin bir diğer unsuru, karmaşık sosyal döngülerin sonucunda doğmuş bir yapı, sosyal bir özellik olmasıdır. Bu birbirine geçmiş bu yapı, bireysel veya sosyal bir olayın başka bir kişi veya grupla girdiği yoğun bir ilişki ortamı nedeniyle meydana gelmiştir (Ateş, 2011: 23).

Kültürel Kimlik

Kültürel kimlik bireyin kendisini millet, etnisite, ırk, cinsiyet ve din gibi çeşitli kültürel kategorilerden oluşan belirli bir grup ile tanımlaması veya ona ait olduğunu hissetmesi anlamına gelmektedir. Kültürel kimlik kavramı, antropolojik ve sosyolojik çalışmalarda etniklik (ethnicite) veya etnik kimlik terimleriyle karşılanmaktadır (Erol, 2009; 220).

Yüzyıllar boyu yok olmaya karşı direnen toplumlar güçlerini kültürel kimliklerinden almışlardır. Kültürel kimlik, bireyin hem kişiliğinde hem de toplumsallığındadır. İnsanlara çoğu kez bu kimlikleri yön verir. Kültürel kimlik dinamik bir süreçtir, insanlar hem kimliklerini korur hem de toplumun koşullarındaki değişikliğe uyarlar (Bilgin, Oksal, 2018; 85-86). Bununla birlikte “ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi” olarak kabul edilen kültürel kimlikte, bir araya gelmiş insanlardan oluşan topluluklarda/gruplarda, ayırt edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet bilinci hâkimdir (Erol, 2009; 219). Kültürel kimliğin sadece geçmişte yeri yoktur, gelecekte de yeri vardır; dolayısıyla değişime, gelişime açıktır. Ortak coğrafya, tarihsel tecrübeler ve benimsenen kültürel kurallar içererek toplum olma kimliği kazandırır.

Kimliğin, kültürün, diğer bir ifadeyle doğrudan her türlü tanımlayıcının anlamlandırılmasında bazı göstergeler önemlidir. Kültürel kimliğe ait göstergeleri incelediğimizde ise bu kimliği oluşturan en önemli semboller arasında müziğin, âdet ve göreneklerin, kıyafetlerin olduğunu söylenebilir. Aydın İli Kuşadası İlçesi Tepe Mahallesi’nde yaşayan Romanların tarihsel süreç içindeki Geçiş Dönemleri (doğum-evlenme-ölüm), kültürel kimliklerini önemli ölçüde yansıttığı görülmüştür.

Roman Kimliği

Çalışmaya konu olan Kuşadası İlçesi, Tepe Mahallesi romanları veya çingeneleri olarak adlandırılan grup ile ilgili olarak yapılan çalışmaya geçmeden önce, “Roman” ve “Çingene” kavramlarına açıklık getirmek gerekir.

Genellikle kendilerini Roman olarak tanımlayan toplumun dünya üzerinde nasıl bir tarihsel süreç içerisinde geçtiğine kısaca açıklık getirmeliyiz.

Günümüzde “aracı” adı verilen kişiler, erkek ve kız tarafı arasındaki iletişimi sağlar ve kız istemeye gelmek için bir gün belirlenir. Romanların çoğu müzisyen olduğu için kız istemeye Cuma-Cumartesi ve Pazar günü gitmez, çünkü o günler iş vardır. Onun dışında

hangi gün olursa istemeye gidilir. Gelenekte kız istemeye gelirken erkek tarafının mutlaka lokum aldığını ve isteme sırasında bu lokumun dağıtıldığını belirten Uslu, günümüzde bunun değiştiğini erkek tarafı kız istemeye gelirken lokumun yanında çikolata ile çiçek ve bir tepsi baklava da aldığını söylemiştir. Ayrıca âdetlerinde kız istemeye davul zurna ile gidildiğinin de altını çizerek. Kız istemede kız tarafı kızları için isteklerde bulunabilir. İstenilen şeyler arasında köstek adı verilen altın ziynet eşyaları, kızın çeyizi için pamuk ve “ana topu” adı verilen bir top kumaştır. Yine eskiden “sabahlama” adı verilen yiyip, içilen ve sabaha kadar eğlence yapılan gece için içki, rakı, çerez erkek tarafından istenirdi.

Kız istemeye kızın verileceği bilindiği için söz yüzükleri alınarak gidilir. İsteme olduktan sonra biri kız biri erkek tarafından olmak üzere, ailelerin kendilerine havlu attıkları kişiler yere oturarak isteklere başlar. Örneğin kız tarafının sözcüsü “20 tane bilezik istiyoruz” der, erkek tarafının sözcüsü ise bunu kabul etmeyip daha az bir sayı söyler. Bu şekilde yapılan pazarlık, her iki tarafın gönlü oluncaya kadar ve şakalaşarak yapıp bitirilir. Pazarlık bittikten sonra sözlenecek gençler büyüklerin elini öper. Eskiden gençler el öptüğünde para verilirken bu âdet günümüzde uygulanmamaktadır.

Sıra söz yüzüklerini takmaya gelir. Söz yüzüklerini takacak kişi önemlidir. Evliliği iyi giden, iyi geçinen ve iyi bir ev düzenine sahip olan kişi gençlere yüzük takar. İsteme esnasında erkek tarafının ayarladığı müzisyenler evin kapısında bekler ve daha sonra dışarı çıkılıp eğlenilir.

Geleneğe bakıldığında kızlar 20 yaşına gelmeden evlenmiş olurdu. Oysa günümüzde bu yaş 30'lara kadar gelmiştir.

Nişan

Nişan her iki tarafın uygun olduğu bir tarihte yapılır. Nişan için alışveriş yapmaya iki taraf birlikte gider; kız tarafı damada, erkek tarafı da kıza nişan için kıyafet alır. Alınan kıyafetler yine davul zurna eşliğinde karşı tarafa verilir. Erkek tarafı gelin için aldığı kıyafetleri, kız tarafı da damat için aldığı kıyafetleri davul zurna eşliğinde teslim ederlerdi, günümüzde ise bu âdet kalmamıştır. Bunun yerine günümüzde alınan kıyafetler kız ve erkek tarafının evinde sergilenerek komşulara gösterilmektedir. Kıyafetleri görmeye gelen komşulara kahve ikram edilir.

Nişan kıyafetlerinin çok abartılı olduğunu belirten Uslu, bunun kendileri için çok önemli olduğunu söyler. Bir gece için en az 4-5 bin liraya nişanlılık almak isteyen gelin kız, istediği nişanlılığı bulamazsa özel olarak diktirmeyi ister. Ucuz kıyafetlerin gösterişsiz, pahalı kıyafetlerin daha gösterişli ve güzel olduğunu savunan roman gençler, bu konuda en pahalı giyinen kişinin kendileri olmasını tercih ederler.

Nişan önceden sokakta olurken, günümüzde salon da tutulmaktadır. Nişanda tüm masrafı erkek tarafı karşılar; salon kirası, müzisyenler, kuaför masrafı hep erkek tarafına aittir. Ancak kız tarafı kendi evinde yapacağı masrafı üstlenir, buna erkek tarafı karışmaz. Nişanda müzik org ile yapılır. Mahalleden veya çevrelerinden bildikleri en iyi müziği yapan kişi nişanda müzisyen olarak çıkar.

Kına

Kınada giyilecek kıyafet de, gelinlik almak için çarşıya çıkıldığında alınır veya dikilmesi için sipariş verilir. Kınada da kız tarafı damada, erkek tarafı da gelin kıza alışveriş yapar. Kına önceden sokakta olurdu, günümüzde ise ya sokakta ya da salonda yapılmaktadır. Görüşmecim Uslu, sokakta yapılan kınaların salonda yapılan kınalardan daha eğlenceli, daha güzel geçtiğini belirtmiştir. Sokak ışıklandırılır, süslenir, sazlar kurulur. Kuaföre giden gelin kız, saçını, makyajını yaptırır ve kıyafetini giyer. Kınada

günümüzde nişanlıkla beraber kına yakılırken bindallısı da hazırlanır. Roman müzikleri eşliğinde yapılan kına gecesini Uslu, şöyle anlatır;

“Kız ışıklarla, maytaplarla gelir sokağa sonra oğlan tarafı kınayı getirmeye kalkar. Genç kızlar ellerine tefleri alır, tülbent dağıtılır, taçlar dağıtılır orada bir görevli vardır herkese dağıtır. Ondan sonra oynanır biter derler ki artık kına yanacak. Kızı alırlar, kaftanını, bindallısını giydirebilirler, kınayla birlikte hepsi bir arada gelirler. Yine davulla gelirler. Neyse tam kına yakılacak kız elini açmaz, kayınvalide küçük altın katar. Yine kimin geçimi güzelse o kınayı yakar. Akraba falan olması önemli değildir. Sonra kınası yanar kızın da oğlanın da. Ondan sonra yine oynamaya başlanır 12-1’e kadar sürer ve o gece öyle biter.”

03.10.2022 tarihinde, Hacı Feyzullah Mahallesi’nde gözlemlenen kına gecesi şu şekilde yapılmıştır: Kına mahalle meydanında olmuş, saat 19.00’da; 2 solist, 1 keman, 1 trompet, 1 klavye(org) ve 1 asma davuldan oluşan orkestra, sazlarını ve sahnesini kurmaya başlamıştır.

20.30’da tören başlamıştır. Etkinlik boyunca genel olarak 9 zamanlı roman havaları çalınmış olup sadece 22.15’te gerçekleşen kına yakma töreni esnasında “Berna Tan – Kınayı Yakmışlar Geline” isimli parçanın çalındığı gözlemlenmiştir.

Klasik bir kına yakma töreninden farklı herhangi bir ritüelin olmaması dikkat çekmiştir.

Kına yakma töreni de bittikten sonra tekrar roman havaları eşliğinde oynanmış ve saat 23.30 gibi etkinlik son bulmuştur.

Düğün

Düğün için her iki tarafa uygun olan bir tarih seçilir. Gençlerin evleri için her iki tarafın da aldığı eşyalar vardır. Erkek tarafı yatak odası, yemek odası, koltuk takımını alırken, kız tarafı da beyaz eşya, televizyon, perde, halı ve mutfak eşyalarını alır. Gelinin annesi, kızı için alışveriş yaparken de abartır; hem çok fazla alır hem de en kaliteli ne varsa onu alır. Örneğin; Kız tarafı nevresimine, havlusuna varana kadar her şeyini hazırlar, isterlerse 10 sene alışveriş yapılmasın o eve yine de sorun yaşamazlar. Deterjan, temizlik malzemeleri alınacaksa da en az iki yıllık alınır ki, hemen bitmesin.

Düğün günü geldiğinde gelin kız sabah erkenden kuaföre gider ve düğün için hazırlıklar başlar. Günümüzde salonda yapılan düğünlerde farklı uygulamalar yoktur. Dikkat çeken en önemli fark, müziklerdir; müzikler sadece roman havası olmasıdır.

04.10.2022 tarihinde, Kuşadası Merkezde Beyaz Saray Düğün Salonu’nda gerçekleşen düğün gözlemlenmiş ve şu şekilde aktarılmıştır:

Nikâh ve düğün töreninin hazırlıkları akşamüzeri saat 18.00’de başlamıştır.

Saat 20.00-21.00 arası orkestranın yaptığı müzik eşliği ile birlikte misafirler karşılanmış ve masalarına yerleştirilmişlerdir.

Saat tam 21.00’da arkalarında 6 kişilik bir darbuka ekibi ile birlikte gelin ve damat, dans ederek(göbek atarak) salona giriş yapmışlardır. Kendisinin de perküsyon sanatçısı olmasından dolayı damat, 1 şarkılı darbuka gösterisi yapmış ve gelin de danslarıyla ona eşlik etmiştir.

Ardından tahtı andıran masa sandalyelere geçen çiftin, nikâh memurunun gelmesiyle birlikte nikâhları kıyılmıştır. Kıyılan nikâhtan sonra ilk danslarını, tüm etkinlik boyunca olduğu gibi 9 zamanlı roman havası ile yapmışlardır. Elleri evlilik cüzdanlarını sallayarak “Sevdiğimi Aldım” isimli şarkı ile dans edip izleyenleri selâmlamışlardır.

Düğün töreni boyunca çalınan müziklerde, gerek roman havaları gerekse popüler parçaların 9 zamanlı uyarlanmış hâliyle hareketli müzikten hemen hemen hiç vazgeçilmemiştir.

Yaklaşık 30 dakika süren pasta ve takı merasiminden sonra salonda bulunan müzisyen misafirler tek tek sahneye çıkarak darbuka eşliği yapmışlardır. Orkestranın klavyeden açtığı altyapı üzerine tek tek darbuka çalan müzisyen konuklar oldukça ilgi çekmişlerdir. Ancak bunların içinde en ilgi çeken, sahneye kucakta getirilen, 5-6 yaşlarındaki bir erkek çocuğu olmuştur. Ortalama 5 dakika boyunca yaptığı darbuka gösterisiyle düğüne katılan tüm misafirlere büyük bir beğeni toplamıştır.

Bu gösterilerin bitmesiyle birlikte etkinlik, 1 saat daha roman havası ve dans eşlikleriyle devam etmiş sonrasında misafirlerin salondan ayrılmasıyla son bulmuştur. Romanların âdetinde gelin düğün bittikten sonra damat ile birlikte evine gitmez, baba evine döner, ertesi gün erkek tarafı gelini almaya kız evine gelir, buna da “gelin alma” adı verilir.

Gelin Alma Töreni

Roman kültüründe gelin alma âdeti nikâhtan 1 gün sonra yapılmaktadır. Nikâh/düğün gecesi gelin ve damat tekrar baba evine dönerler. Ertesi sabah gelin kız tekrar kuaföre gider, gelinliğini giyer ve yine sazlar kapıya kurulur. O gün artık hüznü bir gündür, çünkü gelin kız evinden ayrılacaktır. Tekrar oyunlar oynanır, yer yer ağlanır, oğlan evi de davul zurna ile kızı almaya gelir. Kız evinin kapısında bahşış isteyen insanlar bulunur. Oğlan tarafını istekleri karşılanmadan içeri sokmazlar. Gelin o sırada içeride oturup oğlan tarafının gelmesini bekler. Tam almaya gelecekleri zaman da kıza kırmızı kuşak bağlanır. Kuşağı ya baba ya da abi bağlar. Bu arada baba kızının ayakkabısının içine para koyar, ayrıca koltuğunun altına hem Kur'an-ı Kerim hem de ekmek koyar ki, bu kızını bereketi ve imanı ile yollamak anlamına gelir. Damat dışarıda, gelini bekler, babanın veya abinin kolunda evinden çıkan kızın damada teslim edileceği yere kadar yürütülür ki buna “seymen” adı verilir. Damat babanın elini öper ve gelini alır.

Gelin eve girmeden önce gireceği evin kapısına bal ve tereyağı sürer. Bunun nedeni ise; bereketi ile girsin evine diyer. Bir de kız eve girmeden önce kızarmış tavuk ve baklava da eve konmuş olur. Gelin ondan sonra evine girer.

20.09.2022 tarihinde yapılan gelin alma töreni gözlemlenmiş ve şu sonuçlar çıkmıştır: Hem kız tarafı hem de erkek tarafı kendi mahallelerinde müzikli, yemekli ve alkollü bir eğlence düzenlemişlerdir. Öğlen saatlerinde başlayan bu eğlencelerin erkek tarafı Türkmen Mahallesi'nde, kız tarafı ise Hacı Feyzullah Mahallesi'nde gerçekleşmiştir.

Erkek tarafında yaklaşık 3-4 saat süren eğlencenin öne çıkan kısmı ise; müziğin ve dansın asla kesilmemesidir. Sokağın başına konumlanan müzisyenler 1 adet klavye(org) icracısı ve 2 adet solistten oluşmuştur. Aynı zamanda da misafirlerin arasında bekleyen ve ara ara oyun havaları çalarak katılım gösteren 3 adet kaba zurna ve 1 adet asma davul icracısı müzisyenler de etkinliğe renk katmışlardır. Etkinlik boyunca sadece 9 zamanlı oyun havaları çalınmıştır.

Saat 20.30 gibi özel tutulan servisler ve şahsi araçlar ile konvoy şeklinde kız tarafının mahallesine doğru yola çıkmıştır. Yolculuk yine roman havaları eşliğinde oynanarak sürmüştür.

Kız tarafının mahallesine 15 dakika yürüme mesafesinde araçlardan inilmiş olup davul zurna eşliğinde, oynayarak âdeta bir baskın havasında kız tarafının eğlendiği sokağa giriş yapılmıştır.

Hep birlikte 1 saat civarı oynandıktan sonra kızın evine gidilmiştir. Burada da kapının önünde 15-20 dakika oynandıktan sonra gelin, evden babası eşliğinde çıkmıştır.

Mahallesinden de babasının kolunda çıkan gelin, mahalle çıkışında damada emanet edilmiş ve çift yeni evlerine doğru yola çıkmışlardır.

Ölüm Âdetleri

Geçiş dönemlerinin üçüncüsü ve sonuncusu, ölümdür. Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesiinde yaşayan Romanlarında ölüm âdetleri ile ilgili yapılan uygulamalarda çok önemli bir fark olmadığı tespit edilmiştir. Hasta yatan kişinin ölüm vaktinin geldiğini vücudundaki bazı şekil değişikliği ile ruh halinden anladığını ifade eden Nihal Uslu, örneğin kendi babasının vefatının birkaç gün öncesinde dişlerinin uzadığını, ayak başparmağındaki damarın hızlı attığını, üşümeye başladığını ve hayali olarak birileriyle konuştuğunu ifade eder. Ayak başparmağındaki damarın hızlı atmasını, “ölümün ayaktan girmesi” inancına bağlar.

Ölümünden sonra ölen kişi için selâ verilir. Özellikle yapılan bir uygulama defin işlemi yapılmadan önce yani ölü kabre girmeden önce 70.000 tane tesbih çekilmesidir. Dualarla çekilen 70.000 tesbihin nasıl olduğunu Uslu şöyle anlatır; “*Önüme nohut tanesi alıyorsun, her 100 çektiğinde 1 tane atıyorsun. Onlar çekildiğinde mezara girmeden bağışlanıyor o ölen kişinin ruhuna. Hoca bağışlar onu, yattığı yerde genişlik, ferahlık verirmiş o.*”

Gömüldüğü günün gecesi okunan mevlidin adı “Toprak mevlidi” dir. Ayrıca ölünün arkasından toprağa girdikten sonraki 3’ünde, 7’sinde, 27’sinde, 40’ında, 52’sinde ve senesinde mevlid okunup, yemekler dağıtılır. Yapılan yemekler arasında etli veya tavuklu pilav, lokma, nohutlu yemek, hoşaf, helva vardır. Bazen de ölen kimsenin sevdiği yemekler yapılır.

Cenazeden sonra uygulanan birkaç âdet daha vardır: Bunlardan ilki ölen kişinin evinde ilk gece mum yakmak, ikincisi küçük bakır bir tepsi içine yağ ve kül koyup dümdüz ederler ve bunu bahçeye dökerler. Sabah bu yağlı kül üzerinde kuşun ayak izini görürlerse, ölen kişinin o gece eve geldiğine inanılır, ayrıca da 40 gün gece ışıkların kapatılmaması da yapılan âdetler arasındadır.

Müzik Pratikleri

Roman topluluklarının birçoğu için müzik, hayatlarında doğdukları günden itibaren var olan bir kültürdür. Farklı meslek gruplarına sahip olmalarına rağmen, her Roman grubunun kendi kimliğini ötekilerden ayırmasında belirleyici faktörün “Egemen meslek” olduğunu belirten Yükselsin, Türkiye’deki Romanların da mesleklere ve yaptıkları işlere göre birbirlerinden ayrıldığını ifade eder (Yükselsin, 2000; 73). Buna göre her grup kimliğinin meydana gelmesinde rol oynayan egemen meslek faktörü içinde, geçimlerini müzikten sağlayan çalgıcı Romanlar da çoğunluktadırlar.

Aile içinde babadan eğitim almaya başlayan çocuklar, çalgıcılık yeteneklerini geliştirmeye çalışırlar. Hayatlarının her aşamasında müziği içselleştiren ve tüm merasimlerde müziğe yer veren Roman topluluklar, üzgün de olsalar müzik sesi duyduklarında hemen neşelenip, oynamaya başlarlar.

Çingenelerin toplumsal kahramanları genelde ünlü müzisyenler arasından çıkmaktadır. Müzik, bu anlamda Çingene bilişinde, “öğrenilmiş çaresizliği” yenmenin etkin çözümlerinden birisi olarak belirlemektedir (Dural-Eseler, 2019; 38).

Yapılan alan çalışmasında da Kuşadası Tepe Mahallesiinde yaşayan Romanların çoğunluğunda grup kimlikleri “müzisyen” olan çalgıcılar bulunmaktadır. Bununla birlikte müziğe hayatlarının her aşamasında yer verdikleri tespit edilmiştir. Erkek evladı olan baba

bunu kutlarken, kız istemeye giden erkek tarafı yolda kızın ailesinin evine giderken, düğünden sonra gelin almada vb. her türlü kutlamada müziğe yer vermişlerdir.

Romanların eğlencelerinin en önde gelen çalgısı klavye (org) dir, bunu keman, ritim, davul-zurna, trompet, klarnet takip eder. Düğün, kına, nişan tüm eğlencelerde 9/8'lik ritimlerle bestelenen Roman şarkılarının dışında başka bir müzik çalınmaz. Öyle ki, düğünde kıyılan nikâhtan sonra ilk danslarını, tüm etkinlik boyunca olduğu gibi 9 zamanlı roman havası ile yapmışlar, ellerinde nikâh cüzdanlarını sallayarak “Sevdiğimi Aldım” isimli şarkı ile dans edip izleyenleri selâmlamışlardır. Kınada söylenen en önemli şarkı, “Berna Tan – Kınayı Yakmışlar Geline” dir. Kayıt altına alınan kınada 9/8'lik olmayan Gönül Dağı isimli türküyü 9/8'lik ritimle çalıp oyun havasına çevirmeleri de dikkat çekicidir.

Sonuç

Çingenelerin veya bugünkü adıyla Romanların anavatanı Hindistan'dır. Ne zaman ve neden ülkelerini terk ettikleri konusunda ise kesin bir bilgi yoktur. Dünyanın birçok yerine giden bu topluluğun Anadolu topraklarına ne zaman geldikleri konusunda da net bir tarih verilmemektedir. Günümüzde çoğunlukla yerleşim yerleri Trakya ve Marmara bölgesidir. Yaşadıkları iller ise; Edirne, İzmir, Aydın, Bursa, Çanakkale, Eskişehir, Muğla ile Ankara'dır.

Aydın İli Kuşadası İlçesi Hacı Feyzullah (Tepe) Mahallesi Romanlarının Geçiş Dönemleri (Doğum, Evlenme ve Ölüm) Âdetleri ile ilgili ulaşılan temel sonuçlar şunlardır:

- Doğum âdetlerinde, öncelikle evlenen çiftler önceden evlenir evlenmez çocuk sahibi olmak isterken, günümüzde çocuk sahibi olmak için birkaç yıl geçmesini beklemektedirler. Gelenekte anne evde doğum yaparken, günümüzde özel hastanede doğum yapmaktadır. Bebek hazırlığı için evde dikilen kundaklar, umayı adı verilen bezler dikilirken, günümüzde her şeyin hazır alındığı tespit edilmiştir. Zıbınların kanaviçe işlendiği, bebeğe ve annenin kullanacağı tülbentler el işlemesidir. Günümüzde ise hemen hemen her şey hazır alınmaktadır. Erkek çocuğu olan baba, bunu sevdiklerini yemeğe çağırarak ve saz ekibini de evde kurarak kutlarken, aynı işlem kız çocuklarına da 6 aylık kınası için yapılmaktadır. Bebeğe isim koymak gelenekte normal bir durumken, günümüzde merasime dönüşmüştür.
- Evlenme âdetlerinde evlenecek gençlerin eş seçimine gelenekte anne-baba karar verirken, günümüzde çiftlerin kendileri karar vermektedir. Romanların çoğu müzisyen olduğu için kız istemeye Cuma-Cumartesi ve Pazar günü gidilmez, çünkü o günler müzisyenlerin iş günüdür. Kız istemeye giderken alınan lokumun yerini günümüzde çikolata ve baklava almıştır. Kız istendikten sonra her iki taraftan birer kişi ortaya oturur ve gelin kıza takılacaklar konusunda pazarlık yapılır. Pazarlık bitip, yüzükler takıldıktan sonra ise dışarda saz ekibi kurulur ve eğlence düzenlenir. Nişan ve düğün için yapılan alışverişlerde pahalı ve gösterişli olanlar tercih edilir. Düğünden sonra gelin ve damat kendi evlerine giderler. Ertesi gün gelin alma yapılır ve sokaklara kurulan saz ekibi eşliğinde kız, evinden babasının kolunda çıkar, damada teslim edilir. Bu da gece yarısına kadar süren bir eğlence ile yapılmaktadır. Ölüm âdetlerinden bazıları ise şöyledir; ölen kişinin evinde mezarında rahat yatsın diye 70.000 tesbih dualarla çekilir ve hoca bunu ölen kişinin ruhuna bağışlar. Toprağa girdiği günün gecesinde, 3'ünde, 7'sinde, 27'sinde, 40'ında, 52'sinde ve senesinde mutlaka mevlit okutulur, yemekler yapılır ve ölen

kişinin ruhunun huzur bulması istenir. Ayrıca bir bakır tepsi içine yağ ile kül koyulur, bahçeye serpilir ve ertesi sabah kül üzerinde kuş ayak izi görülürse, ölen kişinin geldiğine inanılır.

- Müzik Romanlar için çok önemlidir ve müzisyen aileler çocuklarının mutlaka müzisyen olması için uğraşırlar, onları küçük yaştan itibaren yetiştirmeye başlarlar. Eğlencelerinde 9/8'lik Roman havası dışında başka bir şarkıya yer vermezler. Düğünlerinde dahi ilk dansları roman havasıdır. Ayrıca alaylı müzisyenlerin yerini günümüzde konservatuar okumuş okullu müzisyenler almaya başlamıştır.
- Romanların (çingenelerin), kültürel kimliğini ifade eden olmazsa olmazları müzik ve danstır. Romanlar; farklı kültürel kimlikteki pek çok toplulukta da olduğu gibi, siyasi, ekonomik, tarihsel vb. nedenlerden dolayı, sürekli göç etmek zorunda kalmışlardır. Göç ettikleri yerleşim birimlerinde yaşayan insanları kendi kültürel kimlikleriyle etkiledikleri gibi onlardan da etkilenmişlerdir. Bu etkileşimler, modernlik ve popüler kültürün etkisiyle kültürel birçok unsur ya değişime uğramış ya da unutulmaya yüz tutmuştur.

Kaynakça

- Ateş, D. (2011). Türkiye’de Kültürel Kimlik Farkındalığı Yaratmada Bir Bilişim Sistemi Olarak Sosyal Ağların Rolü: Manav Türkleri Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bilgin, A., Oksal, A. (2018).”Kültürel Kimlik ve Eğitim”, ACJES (Academy Journal of Educational Sciences, C.2, Sayı.1, Haziran, S. 82-90
- Çıraklar, E. (2022). Manisa ili Yunusemre ilçesi Malta Mahallesinde Yaşayan Makedon Göçmenlerinin Düğün Âdetleri ve Müzik Pratikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, Aydın
- Dalbay, R. S. (2018). Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(31), 161-176.
- Dişli, S. Ö. (2016). Çingene mi? Roman mı? Bir İnşa Süresi, AÜDTCF, Antropoloji Dergisi, Sayı:31, Haziran, s.97-117
- Dural, A. B., Eseler, B. (2019). Bir Karşı-Hegemonya Kültürü Olarak Çingene Müziği: ‘Mahcup Red’ Notaları, Etnomüzikoloji Dergisi Ethnomusicology Journal, Yıl/Year: 2• Sayı/Issue: 1, S. 26-49.
- Erol, A. (2009). Popüler Müziği Anlamak (Üçüncü Basım), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ersoy, R. (2009). Sözlü Tarih Folklor İlişkisi, Baraklar Örneği, Akçay Basım Yayım Pazarlama
- Fırat, O. C. (2020). Kültür-Müzik İlişkisi Bağlamında Sinemada Çingene Kimliği: Transylvania Film Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Gans, H. J. (2014). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür, (Çev. İncirlioğlu, E. O.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Günay, E. (2011). Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış (İkinci Basım), İstanbul: Bağlam Yayınları
- Kolukırık, S. (2005); “Türk Toplumunda Çingene İmgesi ve Önyargısı”, Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt 8, Sayı 2, Güz, s.52-71.
- Larrai, J. (1995). İdeoloji ve Kültürel Kimlik, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Marshall, G. (2005); Sosyoloji Sözlüğü, Çev. Osman Akınyay ve Derya Kömürcü (İkinci Basım), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mora, N. (2008). Medya ve kültürel kimlik, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi <http://insanbilimleri.com> Erişim: 17.01.2023
- Neyzi, L. (2011); “Ben Kimim?” Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik, Çeviren: Hande Özkan, İletişim Yayınları, Dördüncü Basım, İstanbul.
- Öztürk, S. (2017); Geleneksel Otantisite Bağlamında Ordu İli Akkuş İlçesi Akpınar Köyü Doğum, Evlenme, Ölüm Âdetleri ve Halk Müziği Unsurları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Samsun.
- Öztürk, S. (2010); Türkiye’de Sözlü Tarihten İletişim Araştırmalarında Yararlanma Üzerine Notlar, Milli Folklor, Yıl: 22, Sayı: 87, 13-26 s. <http://www.serdarozturk.net/1.pdf> (25.01.2023)

- Uzun, H. (2012). İslami Uyanış, Çoklu Modernlik ve Popüler Kültür Bağlamında Mevlevi Semasının Dönüşümü: Afyonkarahisar Örnek Olayı. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ünalı, H. (2012), Türkiye’de Yaşayan Kültürel Bir Farklılık: Çingeneler, Batman Üniversitesi, Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt:1, Sayı: 1; S. 615-626
- Varlı, Ö. (2007). Kültürel Kimliğin Değişim-Oluşum Süreci-Sürecin Kadın Kimliği ve Müziğine Yansıması. Afyon, Trabzon, Kıbrıs, İstanbul Örneklemeleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yükselsin, İ., (2000); Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir

Görüşmecı Kişiler

- Nihal USLU; 10.11.2022 tarihinde Tepe Mahallesiindeki evinde yapılan görüşme

Serhat USLU; 11. 10. 2022 ve 13.10. 2022 tarihlerinde Tepe Mahallesiindeki evinde yapılan görüşme

EKLER:

1. Fotoğraflar



Kına Töreni- Hacı Feyzullah Mahallesi Meydanı-03.10. 2022



Düğün Töreni – Kuşadası Beyaz Saray Düğün Salonu 04.10.2022



Gelin Alma Töreni- Hacı Feyzullah Mahallesi-05.10.2023



Müziyenler- Hacı Feyzullah Mahallesi-05.10.2023

8.SINIF ÖĞRENCİLERİN TÜRK HALK DANSLARI HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ

Fatih AYDIN¹
aydn.fath21@gmail.com
Nilgün SAZAK²
sazakn@sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Halk Oyunları, Kültür, Türk Halk Oyunları, Dans, Dans Tercihleri

ÖZET: Kültürü oluşturan en önemli öğelerden biri olan halk dansları, toplumların oluşturdukları kendine has özelliklerini bünyesinde barındıran, koruyan ve gelecek nesillere aktarılan müzikli beden hareketleridir. Türk halk danslarının gelecek nesillere aktarımında aile, eğitim programları, sosyal çevre ve kişisel örneklerin etkin rol aldığı bilinen bir gerçektir. Buradan hareketle söz konusu araştırmada 8. Sınıf öğrencilerin Türk halk dansları ve diğer yabancı popüler danslar hakkındaki tutum ve düşünceleri, tercih etme oranları ve tercih sebeplerini tespit etmek amaçlanmış, araştırmanın amacını yansıtacak biçimde sorular hazırlanmış ve öğrencilere yöneltilmiştir. Araştırma betimsel bir araştırma olup tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan anket soruları araştırmanın örneklemini oluşturan öğrencilere uygulanmıştır. 116 katılımcıdan toplanılan veriler SPSS veri analiz programı kullanılarak analiz edilmiş, frekans ve yüzde değerleri olarak tablolastırılmış ve yorumlanmıştır. Araştırma kültür aktarımı neticesinde yukarıda sayılan aile, eğitim programları, sosyal çevre ve kişisel örneklere bağlı olarak 8. Sınıf öğrencilerin Türk halk danslarına olan ilgisinin tespiti açısından önemlidir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri, Sakarya, Türkiye.

² Profesör Doktor, Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi, Sakarya, Türkiye.

MIDDLE SCHOOL 8TH GRADE STUDENTS' THOUGHTS ABOUT TURKISH FOLK DANCES

Fatih AYDIN¹

aydn.fatih21@gmail.com

Nilgün SAZAK²

sazakn@sakarya.edu.tr

Keywords: Folk Dances, Culture, Turkish Folk Dances, Dance, Dance, Preferences

ABSTRACT: Folk dances, which are one of the most important elements of culture, are musical body movements that embody, preserve and transmit to future generations the unique characteristics of societies. It is a known fact that family, education programs, social environment and personal examples play an active role in the transfer of Turkish folk dances to future generations. From this point of view, in this research, it was aimed to determine the attitudes and thoughts of 8th grade students about Turkish folk dances and other foreign popular dances, their preference rates and reasons for preference, and questions were prepared to reflect the purpose of the research and directed to the students. The research is a descriptive research and survey model was used. The survey questions prepared by the researcher were applied to the students constituting the sample of the study. Data collected from 116 participants were analyzed using SPSS data analysis program, tabulated and interpreted as frequency and percentage values. The research is important in terms of determining the interest of 8th grade students in Turkish folk dances depending on the family, education programs, social environment and personal examples mentioned above as a result of cultural transfer.

¹Master's Student, Sakarya University, Institute of Social Sciences, Music Sciences, Sakarya, Turkey.

²Professor Doctor, Sakarya University, State Conservatory, Department of Voice Education, Sakarya, Turkey.

Giriş

Kültür, toplumların yarattığı ve aktardığı maddi manevi ürünlerin bütünüdür. Toplumun var olduğu her yerde kültür mevcuttur. Kültür, toplum özelinde düşünüldüğü zaman birleştirici bir görev üstlenirken toplumlar arası perspektifinden ayrıştırıcı bir özellik göstermektedir. Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür (Türk Dil Kurumu, 2022). Kültürü oluşturan öğeler arasında dil, giyim-kuşam, mimari yapı, yemek, edebiyat, sanat, bilim, inanç, ahlak kuralları, normlar, düşün şekilleri ve danslar yer almaktadır. Her toplum, tarihi, dili, örf ve adeti, sanatı, inancı, dansları vesaire ile diğer toplumlardan ayrılarak farklılık göstermektedir. Kültürün, oluşum, yaşanma ve aktarılma süreçlerinden sonra toplumun kabul gördüğü şekliyle varlığını sürdürebilme ya da yok olma süreçlerinden oluştuğunu söyleyebiliriz. Toplumların ortak duygu ve düşüncelerini oluşturan ve ortaya çıkaran kültürü, yaşama ve yaşatmanın yanı sıra aktarımı da aynı oranda önemlidir.

Halk kültürü unsurlarından biri olan halk oyunlarını, toplumların çeşitli duygu ve düşüncelerini hareketlerle ifade etme biçimidir. Melih Duygulu, Türk Halk Müziği Sözlüğü'nde halk oyunlarını şu şekilde tanımlamıştır; Bünyesinde, bulunduğu yörenin kültürel özelliklerini barındıran, o bölgenin davranış kalıplarının figürler haline getirilmesiyle bir beden dili niteliği taşıyan yerel oyun (Duygulu, 2014:56). Halk oyunları, ait olduğu toplumun kültür değerlerini yansıtan, bir olayı, sevinci ya da üzüntüyü ifade eden, müzikli olarak, tek kişi veya gruplar halinde icra edilen ölçülü düzenli hareketlerdir (Eroğlu, 1994: 31). Eroğlu (1994) halk oyunlarının aktarım süreci hakkında “Halk oyunları kültürlenme (enculturation), kültürlenme (culturation) ve fertten ferde aktarma (yaygın eğitim) yoluyla toplum tarafından toplum üyelerine öğretilmekte ve bu oyunlar kültürel yayılma (diffusion) yoluyla yayılmaktadır.” ifadelerine yer vermiştir.

Günümüzde ise aktarım süreci bakımından okul özelinde düşünüldüğünde, okullar ailede kazanılan değerlerin daha da pekiştirileceği ve bazı yeni değerlerin kazanılacağı ortamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Okulda yaratılan okul kültürü, formal ve informal eğitim programları gibi birçok unsurdan meydana gelen eğitim parçalarından oluşmaktadır. Çocuk okulda, içinde yaşadığı toplumun kültürünü, tarihini ve kurumlarını tanımakta, milli bilinç gelişimi yolunda ilk adımlarını atmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Çalışma, 8.sınıf öğrencilerinin Türk halk dansları hakkındaki düşüncelerini, yönelimlerini ve tercih sebeplerini tespit edip ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırma Modeli

8.sınıf öğrencilerinin Türk halk dansları hakkındaki düşüncelerini, yönelimlerini ve tercih sebeplerini tespit etmeyi amaçlayan çalışmamızda tarama modeli kullanılmıştır. Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belgeleyebilmektir (Karasar, 2019:109).

Araştırma Problemi

Çalışma problemini “8.sınıf öğrencilerinin Türk halk dansları hakkındaki düşünceleri ve tercih sebepleri nedir?” cümlesi oluşturmaktadır.

Araştırma Alt Problemleri

- 1- Tercih edilen yerli ve popüler dansların cinsiyete göre dağılımı nedir?
- 2- Tercih edilen dans türünün tercih sebebi nedir?
- 3- Danslar ile tanışmada çevresel faktörün etkisi nedir?
- 4- Katılımcılardan Türk halk danslarını bilen kişi sayısı kaçtır?
- 5- Türk Halk Danslarının sahnelenmesinde kostüme bakış açıları nedir?

Evren Örneklem

Çalışma evrenini Sakarya ili Serdivan ilçesinde bulunan ortaokullar, örneklemini ise merkezde bulunan Sakarya Üniversitesi Vakfı Özel Ortaokulu, merkeze yakın Hacı Emine Oba Ortaokulu ve merkezden uzak Mehmet Sadık Eratik Ortaokulu 2021-2022 eğitim öğretim yılı 8.sınıfta okuyan toplam 116 öğrenci oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırmada veri toplama aracı olarak görüşme formu kullanılmıştır. Görüşme formunda 8.sınıf öğrencilerin yerli ve yabancı danslara yönelimleri ve Türk halk danslarına ilişkin bilgilerini tespit etmeye yönelik sorular yer almaktadır.

Verilerin Analizi

Araştırmada toplanılan veriler SPSS veri analiz programı kullanılarak analiz edilmiş, frekans ve yüzde değerleri olarak tablolastırılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde 8.sınıf öğrencilerine yöneltilen görüşme formlarındaki sorulara verilen cevaplardan elde edilen bulgular yer almaktadır.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Dans isimlerinin yer aldığı çoktan seçmeli sorudan elde edilen yanıtlar Tablo 1’de belirtilmiş olup yerli danslar “Türk Halk Oyunları” seçeneği altında toplanmıştır. Diğer dans isimleri popüler dans başlığı altında değerlendirilmiştir.

Tercih edilen yerli ve popüler danslara ait cinsiyet dağılımı ve sayısı Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. Yerli Ve Popüler Dans Tercihlerinin Cinsiyete Göre Dağılımı

Cinsiyete göre dans tercihleri											
			Bale	Hiphop	Salsa	Breakdans	Tango	T.H.O	Oryantal	Hiçbiri	Toplam
Cinsiyet	Kız	f	10	20	5	3	8	10	4	22	55
		%	8,6%	17,2%	4,3%	2,6%	6,9%	8,6%	3,4%	19,0%	47,4%
	Erkek	f	3	4	1	8	4	9	1	38	61
		%	2,6%	3,4%	0,9%	6,9%	3,4%	7,8%	0,9%	32,8%	52,6%
Toplam		f	13	24	6	11	12	19	5	60	116
		%	11,2%	20,7%	5,2%	9,5%	10,3%	16,4%	4,3%	51,7%	100,0%

Araştırmaya Tablo 1’de belirtildiği gibi %47,4’ü kız öğrencilerden, %52,6’sı ise erkek öğrencilerden olmak üzere toplam 116 kişi katılmıştır.

Araştırmaya katılan 55 kız öğrenciden %36,4’ü hiphop, %14,5’i tango danslarını tercih ederken Türk halk oyunlarını tercih edenlerin oranı %18,2’dir. Yerli ve popüler dans tercihlerinin dışında dans ile ilgisi olmayan 22 kişi ise 55 kız öğrencinin %40’ını oluşturmaktadır.

Araştırmaya katılan 61 erkek öğrenciden %13,1 breakdans dansını tercih ederken, Türk halk oyunlarını tercih eden katılımcıların oranı %14,8’dir. Dans ile ilgisi olmayan 38 kişi ise 61 erkek katılımcının %62,3’ünü oluşturmaktadır.

Tablo 1’e genel olarak baktığımızda katılımcıların cinsiyet fark etmeksizin %11,2’i bale, %20,7’si hiphop, %5,2’si salsa, %9,5’i breakdans, %16,4 Türk halk dansları, %10,3’ü tango, %4,3’ü oryantal danslarını tercih etmişlerdir. En çok tercih ettikleri danslar %20,7 ile hiphop ve %16,4 ile Türk halk dansları olmuştur.

Yerli ve popüler danslardan herhangi birini tercih etmeyen kişi oranı kız öğrencilerde %19 iken, bu oran, erkek öğrencilerden oluşan katılımcılarda %32,8’dir. Yani 116 katılımcıdan 22’si kız öğrenci, 38’i erkek öğrenci olmak üzere toplamda 60 öğrenci danslara ilgi duymamaktadır.

Elde edilen dağılımdan yola çıkarak öğrencilerin %48,3’ünün danslara ilgi duyduğunu ve tercih edilen danslar ile ilgili olarak popüler olan danslara yönelimin %31,9 oranla büyük bir çoğunlukta olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu oran Türk halk danslarında ise %16,4 olarak tespit edilmiştir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tercih edilen dansların tercih sebeplerine dair bulgular Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Tercih Edilen Danslara Göre Tercih Nedenlerinin Dağılımı

			Dansların Tercih Sebepleri					
Hangi Dans	Tho	f	Giysi	Müzik	Hareketler	Hepsi	Hiçbiri	Toplam
		%	4	11	4	6	7	32
		%	12,5%	34,4%	12,5%	18,8%	21,9%	100,0%
	Popüler	f	3	10	5	7	3	28
		%	10,7%	35,7%	17,9%	25,0%	10,7%	100,0%
	Hiçbiri	f	4	15	7	2	28	56
		%	7,1%	26,8%	12,5%	3,6%	50,0%	100,0%
Toplam		f	11	36	16	15	38	116
		%	9,5%	31,0%	13,8%	12,9%	32,8%	100,0%

Tablo 2’de görüldüğü üzere Türk halk oyunlarına ait dansları tercih edenlerin %34,4’ü sadece müzik, %18,8’i hepsini kapsar şekilde tercihlerini belirtmişlerdir. Popüler dansları tercih edenlerin ise %35,7’si sadece müzik, %25’i ise hepsini kapsar şekilde tercihlerini belirtmişlerdir. Türk halk dansları ve popüler dansı tercih etmeyen katılımcıların ise danslara ait giysi, müzik ve hareketlerin ilgi çekici bulduklarını söyleyebilmek mümkündür.

Tablo 2’ye genel olarak bakıldığında tercih edilen veya edilmeyen danslarda müzik faktörünün etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Öğrencilerin danslara ilişkin “nerede tanıştınız?” sorusuna verdikleri yanıtlardan elde edilen bulgular Tablo 3’te sunulmuştur.

Tablo 3. Katılımcıların Tercih Ettikleri Danslara İlişkin Tanıştıkları Alanlar

			Danslar ile tanışma alanları			
			Tanışma			
			TV	Sosyal medya	Arkadaş çevresi	Aile
Cinsiyet	Kız	f	2	42	4	7
		%	3,6%	76,4%	7,3%	12,7%
	Erkek	f	14	27	9	11
		%	23,0%	44,3%	14,8%	18,0%
Toplam		f	16	69	13	18
		%	13,8%	59,5%	11,2%	15,5%

Tablo 3’te görüldüğü üzere katılımcı kızların %76,4’ü sosyal medya, %12,7’si ise aile içinde tanıştıklarını belirtmiştir. Erkeklerde ise bu oran %44,3 ile sosyal medya, %23 ile televizyondur. Genel olarak bakıldığında tercih edilen dansa ilişkin tanıştıkları alanlar arasında sosyal medya ağırlıklı olarak yer almıştır. Bu seçeneği takip eden alan ise %15,5 ile aile ortamı olmuştur.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Görüşme formunda açık uçlu şekilde bulunan “Türk halk oyunlarında oynamayı bildiğin oyunlar nelerdir?” sorusuna verilen yanıtlar incelenmiş, en az bir dans adı yazanlar “bilir” başlığı altında toplanmış ve elde edilen bulgular Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo 4. Katılımcılardan T.H.O Bilen Ve Bilmeyenlerin Sayısı

			Tho Bilmek		Toplam
			Bilir	Bilmez	
Cinsiyet	Kız	f	27	28	55
		%	49,1%	50,9%	100,0%
	Erkek	f	15	46	61
		%	24,6%	75,4%	100,0%
Toplam		f	42	74	116
		%	36,2%	63,8%	100,0%

Tablo 4’te görüldüğü üzere katılımcılardan kız öğrencilerin %49,1’i Türk halk oyunlarına ait en az bir dansı bilirken, erkek öğrencilerde ise Türk halk oyunlarına ait en az bir dansı bilenlerin oranı %24,6’dır. Genel toplama bakıldığında katılımcıların %63,8’i Türk halk oyunlarını bilmediklerini söyleyebiliriz.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Görüşme formunda yer alan “Şalvar veya Fistan giyip T.h.o. oynamayı düşünür müydünüz?” sorusuna verilen yanıtlardan elde edilen bulgu Tablo 5’te gösterilmiştir.

Tablo 5. T.H.O Bilenlerin Kostüm Giyme Tercihleri

			Şalvar / Fistan		Toplam
			Evet	Hayır	
Tho Bilmek	Bilir	f	13	29	42
		%	31,0%	69,0%	100,0%
	Bilmez	f	0	74	74
		%	0%	100,0%	100,0%
Toplam		f	13	103	116
		%	11,7%	89,3%	100,0%

Tablo 5’te görüldüğü üzere Türk halk oyunlarını bilenlerin %31’i kostüm giymeyi tercih ederken, %69’u ise kostüm giymeden dans etmeyi tercih etmiştir.

Sonuç ve Öneriler

8. sınıf öğrencilerinin Türk Halk Dansları hakkındaki görüşlerinin incelendiği araştırmaya 116 kişi katılmıştır. Analizi yapılan veriler göz önünde bulundurulduğunda katılımcılardan cinsiyet farketmeksizin Türk halk danslarını tercih edenlerin sayısının yabancı menşeli danslara oranla oldukça düşük olduğu tespit edilmiştir (Tablo 1). Yabancı ve Türk halk dansları tercihlerinin yanı sıra dansa karşı ilgi duymayanların oranı azımsanamayacak çoğunluktadır.

Konuya ilişkin dansların tercih sebeplerine bakıldığında giysi, oyun, müzik ve hareket faktörleri yer almaktadır. Öğrencilerden yabancı menşeli ve Türk halk dansları tercih edenlerin ilgisini en çok çeken müzik faktörü olmuştur. Müzik faktörünün, dansa ilgi duymayan öğrenciler tarafından da dansın tercih edilebilme konusunda etkili olduğu düşünülmektedir (Tablo 2). Hareket faktörü, hem Türk halk danslarını hem de yabancı menşeli dansları tercih edenler arasında ikinci sırada yer almaktadır. Öğrencilerin dans tercih sebeplerine genel olarak bakıldığında müzik ve hareket faktörünün önemli derecede etkili olduğu saptanmıştır.

Araştırmaya katılan öğrenciler tercih ettikleri danslara ilişkin tanıştıkları en etkili alan sosyal medya uygulamaları (youtube, instagram, tiktok) olarak tespit edilmiştir. Bu seçeneği takip eden en etkili çevresel faktör ise aile ortamı olmuştur. Sosyal medya uygulamalarını kullanım oranına bakıldığında; Z kuşağının diğer kuşaklara oranla sosyal medya uygulamalarını daha fazla kullandığı görülmüştür (İlhan, 2018:108). Z kuşağı, 2000- 2021 yılları arasında doğan insanlar olarak tanımlanmaktadır (www.humanica.com.tr).

Öğrencilerin büyük bir çoğunluğun Türk halk danslarını bilmedikleri tespit edilmiştir (Tablo 4). Bu tespitin eğitim programıyla doğrudan ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Türk halk danslarının sahnelenmesinde kostüm giyilmesinin öğrenciler tarafından tercih edilmediği saptanmıştır. Katılımcılara görüşme formunda yer alan ilgili alt probleme dayalı görüşme sorusu sözlü olarak da yöneltilmiştir. Öğrencilerin kostüm parçalarının arkadaş çevrelerinde hoş karşılanmayacağından ötürü giymek istemedikleri düşünülmektedir (Tablo 5).

Genel sonuçlardan yola çıkarak öğrencilerin Türk halk danslarına karşı olan ilgisi yabancı menşeli danslara oranla düşük kalmıştır. Bu durumun sebeplerinden en önemlileri; Türk halk danslarının yeterince tanıtılmaması ve eğitim programında Türk halk danslarına dair istikrarlı bir müfredatın olmamasıyla doğrudan ilişkili olduğu düşünülmektedir. Okullardaki örgün eğitimin Türk halk danslarına ilişkin kısmı 8. Sınıf müzik dersi müfredatında “Müziğin diğer sanat dallarıyla ilişkisini kavrar (Milli Eğitim Bakanlığı, 2018:35).” kazanımıyla sınırlı kalmıştır. Türk halk danslarına ilişkin kazanımın müzik dersi müfredatı içerisinde yer alması ayrıca tartışılması gereken bir husustur. Günümüzde Türk halk danslarına ilişkin eğitim, okullarda sadece yaygın eğitim kurumları bünyesindeki usta öğreticiler tarafından boş zamanlarda sosyal aktivite olarak yürütülmektedir. Bu eğitimin ise okul idarecilerinin inisiyatifine bırakıldığı, ne düzeyde, hangi şartlar altında verildiği ve eğitimi veren kişinin yeterliliği tartışmaya açık bir konudur.

Türk halk danslarına ilişkin kültür aktarımının sağlıklı bir düzlemde gerçekleşmesinin ancak alanında uzman kişilerce bir eğitim programının geliştirilmesi ve bu eğitimin akabinde okullarda örgün olarak yine alan uzmanlarınca verilmesiyle mümkün olabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Pan Yayınevi, İstanbul.
- Eroğlu, T. (1994). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi Halk Oyunları ve Bu Bölgedeki Halayların Folklorik İncelenmesi*. Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- İlhan, T. T. (2018). *Sosyal Medya Kullanımında Gösteriş Tüketimi Eğiliminin X, Y ve Z Kuşakları Açısından Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Karasar, N. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (2. Yazım 34. Baskı). Nobel Yayınevi, İstanbul.
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2018). Müzik Dersi Öğretim Programı.
<https://www.humanica.com.tr/kusaklari-anlamak-yonetmek> Erişim Tarihi: 12.12.2022
- Türk Dil Kurumu. (2022). <https://sozluk.gov.tr/> . Erişim Tarihi: 9.12.2022

TULUM ÇALGISININ TARİHİ, YAPISI VE GELİŞTİRİLMESİNE YÖNELİK ÖNERİLER

İlkan KOCAMAN¹

ilkan.kocaman2@ogr.sakarya.edu.tr

Mahir MAK²

mahirmak@sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Karadeniz Müziği, Tulum, Tulumun Orgonolojisi, Guda, Tulumun Yapısı

ÖZET: Tulum çalgısı dünyanın çeşitli bölgelerinde farklı yapılarda, farklı isim ve biçimlerle karşımıza çıkmaktadır. Türkiye’de bu çalgıya hayat veren kültürün yoğun olarak yaşanması ve icracıların fazla oluşu çalgının kullanım yaygınlığını arttırır. Tulum ağırlıklı olarak Türkiye’de Rize, Artvin ve Erzurum illerinde görülen nefesli bir çalgıdır. Çalgının bu bölgelerdeki icrasına bakıldığında icracıların çalgının dillik ve perde bölümlerinden kaynaklı akort problemleri yaşadığı görülmektedir.

Bu araştırma, sözü edilen tulum çalgısının icrasında yaşanan problemleri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Araştırmanın amacı, Tulum çalgısının icrasındaki problemleri, akort ve entonasyon sorunlarını bu alanda ustalaşmış icracılar ve tulum yapım ustaları ile röportaj yapılarak sorunlara çözüm bulunması amaçlanmıştır.

Tulum çalgısı icracıları ve tulum yapım ustaları ile yarı kurgulu, kurgusuz görüşmeler yapılmış, tulum icracıları doğal icra alanlarında katılımcı ve katılımsız olarak gözlemlenmiş, tulum çalgısının orgonoloji üzerine alan yazıları taranarak (doküman analizi) veriler toplanmıştır. Yapılan bu çalışma yukarıda bahsedilen mevcut sorunların çözülmesi açısından önemlidir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri, Sakarya, Türkiye.

² Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Türk Halk Müziği Anabilim Dalı, Sakarya, Türkiye.

RECOMMENDATIONS FOR THE HISTORY, STRUCTURE AND DEVELOPMENT OF THE TULUM INSTRUMENT

İlkan KOCAMAN¹

ilkan.kocaman2@ogr.sakarya.edu.tr

Mahir MAK²

mahirmak@sakarya.edu.tr

Keywords: Black Sea Music, Tulum, Orgonology of Tulum, Guda, Structure of Tulum

ABSTRACT: The Tulum instrument appears in various parts of the world in different structures, with different names and forms. The intense experience of the culture that gives life to this instrument in Turkey and the abundance of performers increase the prevalence of the instrument. Tulum is a wind instrument mainly seen in the provinces of Rize, Artvin and Erzurum in Turkey. The performers experience tuning problems due to the tongue and fret parts of the instrument, as it preserves the authenticity of the instrument in its early stages. Considering the performance of the instrument in these regions, it is seen that the performers have tuning problems due to the tongue and pitch parts of the instrument. This research aims to solve the problems experienced in the performance of the aforementioned tulum instrument.

The aim of the research is to find solutions to the problems in the performance of the Tulum instrument, the tuning and intonation problems, by interviewing the masters in this field and the masters of tulum makers.

Semi-fictional and non-fictional interviews were conducted with the Tulum instrument performers and the Tulum makers, and the Tulum performers were observed as participants and unattended in the natural performance areas, and the data were collected by scanning the field articles on the orgonology of the Tulum instrument (document analysis). This study is important in terms of solving the existing problems mentioned above.

¹ Master's Student, Sakarya University Institute of Social Sciences, Music Sciences, Sakarya, Turkey.

²Associate Professor, Sakarya University State Conservatory, Department of Instrument Education, Department of Turkish Folk Music, Sakarya, Turkey.

Giriş

Türk Halk Müziği çalgıları “telli”, “vurmali” ve “nefesli” olarak üçe ayrılır. Her bir başlık içinde birbirine benzer ve farklı özelliklerden oluşan çalgılar mevcuttur. Bunlar arasında nefesli çalgılar öne çıkarıldığında, bu çalgıların kendi içinde birbirinden farklı şekil ve tınlayışlarını görmek mümkündür. Üfleme çalgılar arasında; dilli kaval, dilsiz kaval, çığırta, mey, sipsi, zurna, zambır, miskal ve tulum gibi örnekler sayılabilir. Sipsi, tulum ve zambır çalgıları belli bölgelerde sınırlı kalmış, ve o bölgenin insanları tarafından icra edilen enstrümanlardır.

Nefesli çalgılar başlığı altında yer alan ve bu çalışmanın konu başlığını oluşturan ‘Tulum çalgısı’ ise genel olarak Doğu Karadeniz Bölgesi’nde yaygın olarak icra edilen yerel bir çalgıdır. Tulum çalgısının Anadolu’nun yanı sıra dünyanın başka ülkelerinde de farklı şekil ve türevlerde örneklerine rastlamak mümkündür.

Doğu Karadeniz bölgesi müzik kültürünün mihenk taşlarından biri olan tulum geçmişten günümüze varlığını korumuş, nesilden nesile aktarılan kültürün aracısı haline gelmiştir. Yerel halkın şarkılarına, türkülerine konu olan tulum, bölgedeki düğün, kına gecesi, vartevor festivali gibi birçok toplu eğlencede ve günlük hayatın içinde temel öğelerden biri olarak varlığını bugüne taşıyan bu müzik aletinin en önemli ve ayırt edici özelliklerinden biri de herhangi eşlik saz olmadan icra edilmesidir.

Tulum Çalgısının Tarihi

Tulum ya da tuluma benzer çalgılar dünyada küçükbaş hayvancılığın yapıldığı ve kamışın yetiştiği bölgelerde, farklı isimlerle adlandırılan üflemeli bir çoban çalgısı olarak tanımlanabilir. Çalgı Türkiye’de her ne kadar Marmara, Doğu Karadeniz ve Doğu Anadolu bölgelerinde görülse de bugüne kadar yapılan çalışmalarda daha çok Rize, Artvin ve Erzurum illerinde görülen şekilleriyle ön plana çıkmaktadır.

Tulum çalgısı hakkında yazılmış olan literatür kronolojik açıdan incelendiğinde XIV. yy. müzik bilginlerinden Maragalı Abdülkadir’in (Abdülkadir Meragi) çalgı hakkında teorik veriler sunan ilk kişi olduğu tespit edilmiştir. Tulumu “Nây-ı Hıyk” olarak tanımlayan Abdülkadir, çalgının şekli ve yapımı hakkında: “Üstteki ucunda, üflenerek tulumu doldurması için yerleştirilmiş bir kamış vardır. Diğer uca ise aynı boyda, iri ve sert iki kamış bulunur. Bu kamışların üzerindeki delikler parmakla açılıp kapanarak sesler elde edilir” (Bardakçı, 1986, s. 108) şeklinde bilgiler sunmaktadır.

Maragalı Abdülkadir’den sonra XVII. yy. seyyahlarından Evliyâ Çelebi de önemli veriler sunmuştur. Çelebi Karadeniz bölgesi seyahati sırasında askeri bir çatışmada Lazların çatışma alanına giderken Tulum çaldıklarını şu şekilde ifade etmektedir: “Tanrı’nın büyüklüğü çevrelerinde ve yakınlarında olan nahiyelerden eli harabalı (mızraklı) ve tüfenkli, kazıkuğulu ve matrakıkulu Laz taifesi, Giresun ve Kalıparavoli’den, Şena ve Çiho’dan nice bin Laz taifesi dankiyo¹ boruları ve zikula adlı düdüklerini çalarak beyaz bayraklar ile alay alay gelip Seydi Ahmed Paşa’yla buluştular ve Çoruh Nehri kenarında konaklardılar” (Dağlı vd., 2008, s. 409).

Cumhuriyet döneminde THM alanında önemli çalışmalara imza atmış olan müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Türk Nefesli Çalgıları* adlı çalışmasında tulum çalgısına geniş bir yer ayırmakta ve çalgının gerek terminolojik gerek tarihsel süreci

¹ Dankiyo: Rize civarında yakın zamana kadar tulum çalgısına verilen isimdir.

hakkında önemli veriler paylaşmaktadır. Çalgıyı “Tulum zurna” olarak ifade eden Gazimihâl tulum çalgısı ile ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır:

“Tercihen oğlak derisinin tüyleri temizlendikten sonra ayakları yukarı taraflarından kesilir ve husule gelen deliklerden ikisi, hava kaçırmayacak surette sıkıca kapanır. Tabî ön ve arka deliklerde kapatılır. Diğer ikisinden –ki sağ ön ayak ile sol ön ayağın delikleridir- ön ayağa bir tahta boru, arka ayağa da üstü delikli iki boru raptedilir. Böylece meydana gelen âlete Tulum Zurna adı verilir. Ağzılık vazifesi görülen tahta borudan üflenerek tulum şişirilir. Deri hava ile dolunca, mukabil cihette bulunan delikli borulardan ses çıkmaya başlar. Bunların üzerlerindeki perdeler idare edilmek suretiyle istenilen hava çalınır. Ancak idhar edilmiş havayı kaçırmayacak tertibat mevcut olmadığı cihetle, tulumu -üflemek suretiyle- daima şişkin ve gergin tutmak lazımdır. Aksi takdirde çalmak mümkün olmaz (Gazimihâl, 1975, s. 47).

Tulum çalgısının tanımını bu şekilde yapan müzikolog Gazimihâl, çalgının tarihi ve etimolojisi hakkında ise aşağıdaki bilgileri sunmaktadır:

Gaydanın tarihiyle ilgili olarak eski metinlerimizde Tulum düdük ve Tulum boru birleşimleri var. Tulum zurna Doğu Karadeniz’de yalnız var gibi görünüyor. Sadece ‘tulum’ kelimesi hiçbir zaman gayda anlamdaşığında kullanılmamış görünüyor. Tulum veya Tolum her hal ve ihtimalde halis muhlis Türkçedir; zurna, ona takılı ses ve perdelik aygıtıdır. Doğu Karadeniz’in Rum seknesi kendi dillerinde gaydaya ‘aski’, fakat çok iyi konuştukları ikinci dil olan Türkçede ‘tulum zurna’ derlerdi; onu çalan kısaca tulumcu oldu (Gazimihâl, 1975, s. 44).

Yukarıda verilen bilgilerde de görüldüğü gibi Gazimihâl çalgıyı genellikle “*Tulum Zurna*” olarak ifade etmektedir. Gazimihâl gibi Ahmet Adnan Saygun da çalgıyı “*Tulum Zurna*” olarak isimlendirmektedir. Ancak İngiliz etnomüzikolog Laurence Picken, “*Türkiye’nin Halk Müziği Çalgıları*” adlı çalışmasında çalgının etimolojisi hakkında şu bilgileri paylaşmaktadır: “*Tulum*”: Bu isim Kuzey Doğu Anadolu’nun illerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Saygun Artvin’de *tulum zurna* olarak isimlendirildiğini belirtmekte. Ancak Rize’nin Tatos, Çamlıhemşin ve Pazar bölgelerinde tulum zurna kelimesi hiç duyulmamaktadır” (Picken, 1975, s. 528).

Yapılan çalışmalarda çalgının günümüzde “*Tulum*” olarak adlandırıldığı görülmektedir.

Tulum çalgısı dünyanın farklı ülkelerinde, farklı ebatlarda ve biçimlerde görülmektedir. Özellikle Yunanistan’dan doğuya doğru gidildikçe çalgının Türkiye’de icra edilen tulum gibi çift kamışlı olduğu gözlemlenmiştir. Ulaşılabilen tulum örnekleri aşağıdakiler gibidir:



Resim 1. Tulum (Türkiye)

Resim 1 de görüldüğü üzere Karadeniz bölgesinde kullanılan tulum derisine işlemeli kılıf geçirilmiştir. Nav bölümü geleneksel oyma yöntemi ile yapılmıştır. Tulumda

ki cep bölümü üzerine Tulum yapım ustası Engin Dervişoğlu, yapılan görüşmede Karadeniz tulumunu şöyle anlatıyor:

“Tulum, Çamlıhemşin bölgesinde çok değerli bir enstrümandı. O dönemde gelinlikler işlemeli ve cepli olurdu. Eski ustalarımız tulumu gelin olacak kız gibi süsleyerek kılıfın dikiminde kadife kullanmışlar, işlemeler ve cep eklemişlerdi.”(E. Dervişoğlu, kişisel görüşme, Mayıs 2022)



Resim 2. Tsampouna (Yunanistan)

Resim 2 de görüldüğü gibi Yunanistan da icra edilen tulum/gayda çalgısına Tsampouna adı verilmiştir. Ağızlık bölümü bambu, ahşap veya kemikten yapılmaktadır. Torba bölümü keçi veya kuzu derisinden yapılmaktadır. İcracı deriyi sol kolunun altında tutmaktadır (Konstantina Valai, 2011, s.22).



Resim 3. Ney anban (İran)

Ney anban, Güney İran’da icra edilen tulum/gayda türüdür. 6 perdelidir ve klavye kısmında kamış kullanılmaktadır.



Resim 4. Gudastviri (Gürcistan)



Resim 5. Musette (Fransa)

Fransız körüklü gaydasıdır. Torbanın içerisini doldurmak için körüklü sistem kullanılmaktadır. Klavye bölümünün dışında bir dem borusu bulunmaktadır.



Resim 6. Gayda (İskoçya)

İskoç halk müziğinin önemli bir parçasını oluşturan gayda, yaklaşık 800 yıldır İskoçya'da kullanılmaktadır. (TRT Belgesel, 2018)

Tulum çalgısının yapısı

Tulum gövde (deri), nav, ağızlık (dudula), kamış (analık) olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır.

Gövde

Tulumda hava depolamak ve sesin çıkmasını sağlayan hava tazyikini vermek için kullanılır. Genellikle keçi derisi kullanılır. Güzel gözükmesi ve koltuk altından kaymaması

için genelde kadife kılıf dikilerek üzerine geçirilir (Baykan Bayraktutan, kişisel görüşme Aralık 2021).o



Resim 7. Gövde/ Deri (Kişisel Arşiv)

Günümüzde tulum çalgısının derisi birtakım işlemlerden geçirilerek kollarından arındırılır ve deriye kılıf geçirilerek kullanılır. Kolları işlem görmemiş bir şekilde kullanılan deri biçimi aşağıdaki gibidir:



Resim 8: Kıllı deri örneği (Kişisel Arşiv)

Nav

“Geleneksel olarak boynuzdan yapılan navlar günümüzde yerini ahşaba bırakmıştır. Nesli tükenmek üzere olan ve korumaya alınmış şimşir nav yapımı için en çok tercih edilen ağaç türü olmakla beraber, bulunması daha kolay ve belli bir sertlikte olan portakal, armut, erik ve de ceviz vb. gibi ağaçlar kullanılmaya başlanmıştır” (Çalık, 2020).

Çalık’ın, navın yapımı aşamasında kullanılan ağaçlara günümüzde abanoz, maun, venge, dut, şimşir, kan ve zeytin ağaçları da eklenmiştir.



Resim 9. Zeytin ağacı oyma nav (Kişisel Arşiv)



Resim 10. Geleneksel boynuz nav (Kişisel Arşiv)

Ağızlık (Dudula)

Tulumun içerisine hava göndererek şişirmeye yarayan bölümdür. Havanın tekrar içinden kaçmaması için derinin iç bölümünde kalan kısma bir sibop yerleştirilir. Genelde görüntü olarak takım olabilmesi için navın yapıldığı ağaçtan yapılmaktadır. Geleneksel olarak boynuzdan da dudula yapılabilmektedir.



Resim 11. Ağızlık/ Dudula (Kişisel Arşiv)

Analık (Kamış)

Tulumun perdelerinin olduğu bölümdür. Belirli aralıklarda üzerine ses delikleri açılır ve navın içerisine yerleştirilir. İki adet aynı ölçülerdeki kamışlar birbirlerine belirli ölçüde uzaklığa sahip olan delikler açılarak akort kısmına geçilir. Akort için ise yine aynı uzunlukta iki kamış yarılarak dillik bölümü oluşturulur ve analığa monte edilir. Ve navın ölçülerine göre tonlama çalışmaları yapılır (Baykan Bayraktutan, kişisel görüşme, Aralık 2021).



Resim 12. Analık/ Kamış (Kişisel Arşiv)

Tulum Çalgısının Müzikal Özellikleri

Tulum çalgısı, yapısı gereği kısıtlı bir ses aralığına sahiptir. Müzikal olarak incelendiğinde *Sol-Mi* sesleri arasında sınırlı kaldığı, icra sırasında ise Uşşak dörtlüsü ve

Hüseyini beşlisi dizilerini seslendirdiği tespit edilmiştir. Beş perde altı sestem oluşan tulum, çift kamışlı bir çalgı olması özelliğiyle ses kapasitesinin icracıya sunduğu alan neticesinde belirli perdelerde 3'lü, 4'lü ve 5'li aralıklar elde edebilmektedir. Tulum çalgısının ses dizisi aşağıdaki gibidir:



Resim 13. Tulum Çalgısının Ses Dizisi

Tulum Analıkları Üzerinde Nota Yerlerinin Gösterimi

Tulum çalgısından icra esnasında altı farklı ses elde edilmektedir. Bu sesleri kullanabilmek için analıklar üzerindeki klavyedeki ilgili ses perdesinin açık, diğer perdelerin kapalı olması gerekmektedir. Analık üzerindeki seslerin pozisyonları aşağıdakiler gibidir:



Resim 14. Sol Perdesinin Gösterimi



Resim 15. La Perdesinin Gösterimi



Resim 16. Sib2 Perdesinin Gösterimi



Resim 17. Do Perdesinin Gösterimi



Resim 18. Re Perdesinin Gösterimi



Resim 19. Mi Perdesinin Gösterimi

Yukarıda verilen resimlerde tulum çalgısının perdelerindeki tutuş pozisyonları gösterilmektedir. Resimlerde görüldüğü gibi istenilen sesin elde edilebilmesi için ilgili perde haricindeki diğer perdeler kapanmaktadır. *Şekil 15*’te görüldüğü gibi bu pozisyonlar “SOL” perdesi için geçerli değildir. Tulumun yapısı gereği “SOL” perdesinin elde edilebilmesi için tüm deliklerin kapalı olması gerekmektedir.

Çift kamışlı bir çalgı olması sebebiyle tulum çalgısı kendi içerisinde çoksesliliğe sahiptir. Tulum çalgısında elde edilen aralıklar aşağıdakiler gibidir:



Resim 20. La-Mi Aralığının Pozisyonu



Resim 21. La-Re Aralığının Pozisyonu



Resim 22. Sol-Do Aralığının Pozisyonu



Resim 23. Sol-Sib2 Aralığının Pozisyonu

Tulum Yapım Ustaları Ve İcracılarla Yapılan görüşmeler

Özgür Genç (İcracı/Tulum Yapım Ustası)

1987 doğumlu Özgür Genç, yaklaşık 20 yıldır tulum icracılığı yapmaktadır. Kendisiyle yapılan görüşmede tulum icracılığına başladığı dönemde karşılaştığını en

önemli sorunun çalgının eğitimcilerinin olmadığını vurgulamıştır. İlerleyen dönemlerde profesyonel icracılık seviyesine geldiğinde Bayar Şahin'in orkestrasında görev almıştır, lakin o dönemde karşılaştığı problem ise çalgının ton çeşitliliğinde kısıtlı olmasıdır. Sahne öncesinde orkestradaki sazların tulumu göre akort ettiklerini vurgulamıştır. Çalgı yapım aşamasına geçtiğinde ise tulumda standart ölçülerin olmamasından kaynaklı entonasyon problemleriyle karşılaştığını, dillik kamışlarının yapısının narin olmasından ötürü uzun süreli icralarda akordun dayanmadığını belirtmiştir.

Ali Yılmaz (İcracı)

1986 doğumlu Ali Yılmaz, 25 senedir tulum icracılığı yapmaktadır. Tulum icracılığına başladığında, tulum eğitimcilerinin olmamasından ötürü sazı kendi kendine öğrenmiştir. İracılığının ilk dönemlerinde tulum kalitelerinin düşük olmasından dolayı, gittiği bir düğünde derinin orta yerinden yarıldığını dile getirmiştir. Karşılaştığı en önemli sorun olarak akort problemlerine değinmiştir. Navda ki analık kamışları açılırken belirli bir standart olmamasından ve dillik kamışlarının kalitesizliğinden ötürü akortların uzun süreli kullanımda dayanıksız olduğunu vurgulamıştır.

Oğulcan Özcan (İcracı/Tulum yapım ustası)

1994 doğumlu Oğulcan Özcan, 12 yıldır tulum icracılığı ve tulum ustalığı yapmaktadır. Tulumu başladığı yıllarda tulumda kullanılan tonların yetersiz olduğundan bahsetmektedir ve en önemli sorunun akortta problem yaşandığını vurgulamaktadır. Akort probleminin ana sebebinin dillikler olduğunu dile getirmiştir. Farklı dillik çalışmaları uyguladığını dile getirmiştir. Deri işleme sırasında da kullanılan kimyasalların derilere zarar verdiğini ve derinin ömrünün azaldığını vurgulamıştır.

Ehlim Albayrak (İcracı)

1991 doğumlu Ehlim Albayrak, yaklaşık 10 yıldır icracılık yapmaktadır. Almanya'da yaşayan Ehlim Albayrak, tulumu ilk başladığı yıllarda bir metot kitabı olmamasından dolayı, öğrenme aşamasında sıkıntılar çektiğini, o dönemde eski video kayıtlarını izleyerek öğrenmeye çalıştığını dile getirmiştir. Tulumdaki en önemli sorun olarak akort problemlerini dile getiren Albayrak, dilliklerin hassas olmasından ötürü zor hava şartlarında akordun pesleştğini ve tulumu tekrar tona getirememekten bahsetmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Tulum Karadeniz bölgesi müzik kültüründe önemli bir yeri olan, kendine has yapısı ile farklı tekniklerle icra edilebilen otantik bir çalgıdır. Lakin yapılan görüşmeler sonucunda çalgının otantikliği sebebi ile karşılaşılan ton çeşitliliğinin yeterli olmaması, çalgının yapım aşamasında, perde aralıklarının ölçülerin ustadan ustaya değişmesi, belirli bir standart olmamasından kaynaklı akort ve entonasyon problemleri icracılara zorluk çıkartmaktadır. Yine yapılan görüşmeler sonucu icracıların yaşadığı problemleri çalgı yapım ustalarına taşıyarak, bir takım çözüm önerilerine ulaşılmıştır. Bu öneriler, dillik yapısında kullanılan toprak kamışlarının daha kaliteli olması, kamışlardan daha sert ve dayanıklı olan karbonfiber malzemeden üretilen boruların kullanılabileceği, analık bölümünde kullanılan kamış yerine sıcaktan ve soğuktan etkilenmeyen karbonfiber, camfiber ve pirinç malzemeden üretilen boruların ve tornada yapılan ağaç kamışların kullanılabileceği, matematiksel veriler kullanılarak perde aralıklarının bir standarta

ulaştırılabileceği, kullanılan derilerin işlenişinde; kimyasal malzemelerden uzak durularak deri dolaplarında işleme yapılabilmesi, navın ses sahasının genişletilerek kullanım alanlarının arttırılabileceği fikirlerine varılmıştır. Bu sayede tulumda çalgısında görülen problemlerinin en aza indirgenebileceği, çalgının otantikliğine bağlı kalınarak modernize olabileceği kanaatine varılmıştır.

Kaynakça

- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çalık, İ. (2020). nav. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 290.
- Dağlı, Y. ve Kahraman, A. S. (2008). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bursa-Bolu- Trabzon- Erzurum- AzerbaycanKafkasya- Kırım- Girit* (2. cilt 2. kitap). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihâl, R. M. (1975). *Türk nefesli çalgıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Valai, K. Charles Univercity in Prague, *View on the Greek traditional music*, 2011, s.22.
- Yılmaz, O. *Tulum Çalgısının Yapısal Ve İcrasal Özellikleri*, Konservatuvar Dergisi, 2018.

YURTTAN SESLER GELENEĞİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK HALK MÜZİĞİ TOPLULUKLARINDA DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM: İZMİR YÖRESİ ÖRNEĞİ

Bahar ALMAÇ¹
almac.bahar@gmail.com

Anahtar kelimeler: Geleneksel Türk Halk Müziği, Yurttan Sesler, Kültürel Aracı, Değişim, Dönüşüm

ÖZET: Sevinç, mutluluk, ölüm, gurbet, savaş, ayrılık, acı gibi yaşanmış duyguların, düşüncelerin, ezgiler ile doğaçlama olarak ifadesi sonucu oluşan Türk Halk Müziği, toplumun bütünleştiriciliği ve kaynaştırıcılığı bakımından önemli bir kültürel araçtır. Bu bağlamda araştırmanın konusu, Türk Halk Müziğinin sistematik ve kurumsal düzeyde aktarımı ve dönemin müzik politikası gereği, **kültürel aracılık** görevi doğrultusunda önemli bir işlev görmüş olan *Yurttan Sesler Topluluğu Geleneginin* uğradığı değişim ve dönüşümlerin günümüz halk müziği topluluklarına etkileri bakımından incelenmesi, elde edilen verilerin betimlenmesi, bir sonuca ulaştırılması ve sonuçların durum belirleyici ve ilişki arayıcı bir yaklaşımla ortaya konmasını içermektedir. Bu çalışmanın amacı; radyo yayıncılığı içerisinde Geleneksel Türk Halk Müziği açısından önemli bir yere sahip olan Yurttan Sesler Topluluğu Geleneginin, günümüzdeki yeri ve yine günümüzde faaliyetlerini sürdüren çeşitli kurum ve kuruluşların koro çalışma ve icralarına yansımaları bağlamında incelenmesidir. Araştırmada; literatür tarama, katılımlı gözlem ve nitel görüşme yöntemleri doğrultusunda, Ankara, İstanbul ve İzmir Radyoları Yurttan Sesler Topluluğu yayınlarına katılmış, şefleri ile görüşmeler gerçekleştirilmiş, TRT arşivindeki radyo dergileri incelenmiştir. Ayrıca, İzmir’de faaliyet gösteren Türk Halk Müziği koro çalışmaları ve konserlerine iştirak edilerek incelemelerde bulunulmuş, koro şefleri, koristler ve konserlere eşlik eden saz icracılarıyla görüşmeler yapılmıştır. Yapılan incelemeler doğrultusunda; genel olarak günümüzde faaliyetlerini sürdüren Türk Halk Müziği korolarında, Yurttan Sesler geleneginin etkilerinin asgari biçimde sürdüğü, amaç ve kaygılarının gelenekten çok farklı olduğu bulgularına ulaşılmıştır. Alanda konuyla ilgili güncel bir sistematik çalışmanın yapılmamış olması ve gelenegın temsili bağlamında Türk Halk Müziğinin geçirmiş olduğu evreleri ve gelmiş olduğu durumu ortaya koyması bakımından araştırma önemli görölmektedir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği, Aydın, Türkiye.

CHANGE AND TRANSFORMATION IN TURKISH FOLK MUSIC ENSEMBLES FROM YURTTAN SESLER TRADITION TO THE PRESENT: THE EXAMPLE OF IZMIR REGION

Bahar ALMAÇ¹
almac.bahar@gmail.com

Keywords: Traditional Turkish Folk Music, Yurttan Sesler, Cultural Intermediary, Change, Transformation

ABSTRACT: Turkish Folk Music, which is formed as a result of the improvisational expression of such experienced feelings and thoughts as joy, happiness, death, expatriation, war, separation, pain, is an important cultural tool in terms of integrating and cohesiveness of the society. In this context, the subject of this research is the systematic and institutional transfer of Turkish Folk Music and the examination of the changes and transformations of the *Yurttan Sesler Ensemble Tradition*, which had an important function in line with the **cultural intermediary** role due to the music policy of the period, in terms of their effects on today's folk music ensembles, describing the data obtained, reaching the conclusion and presenting the results with a situation-determining and relationship-seeking approach. This study aims to examine the tradition of Yurttan Sesler Ensemble, which has an important place in terms of Traditional Turkish Folk Music in radio broadcasting, in the context of its current place and its reflections on the choir work and performance of various institutions and organizations that continue their activities today. In the research, Ankara, Istanbul and Izmir Radios Yurttan Sesler Group broadcasts were attended, interviews were held with their choristers, and the radio magazines in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) archive were examined in line with literature review, participatory observation and qualitative interview methods. In addition, Turkish Folk Music choir studies and concerts operating in İzmir were attended, examinations were made, and interviews were held with choristers and saz (a string instrument) performers accompanying the concerts. It has been found in line with the investigations that the effects of the Yurttan Sesler tradition continue to a minimum in Turkish Folk Music choirs, which continue their activities today, and that their aims and concerns are very different from the tradition. The research is considered important in that not a current systematic study on the subject has been performed before in the field and it reveals the phases of Turkish Folk Music in the context of the representation of tradition and the situation it has come to.

¹ Master's Student, Aydın Adnan Menderes University, Institute of Social Sciences, Traditional Turkish Music, Aydın, Turkey.

Giriş

Ülkemizde Türk halk müziğine dair ilk çalışmalar, radyo yayıncılığının başladığı ilk yıllarda, bireysel icralarla sistemsiz olarak yapılmaya başlamıştır. 1938’li yıllarda Ankara Radyosunda faaliyet gösteren Klasik Türk Müziği Topluluğu, 1941 yılında Ankara Radyosu Müdürü Vedat Nedim Tör’ün önerisiyle, ilk kez düzenli halk müziği programları yapmaya başlamıştır. Muzaffer Sarısözen’in repertuvar hocalığı ve yönetimi doğrultusunda, hem Klasik Türk Müziği sanatçılarının hem de radyo dinleyicilerinin, her hafta türkü öğrendiği “*Bir Türkü Öğreniyoruz*” programı hayata geçmiştir. Bu program, hem sanatçıların halk müziği alanında eğitim almasını sağlamış, hem de Yurttan Sesler Topluluğunun kurulmasının temelleri atılmıştır. Bu programın ilgi görmesiyle birlikte, zaman içerisinde, halk müziğinin de bağımsız bir şekilde icra edilmesi gerekliliği ortaya çıkmış, 1947 yılında Muzaffer Sarısözen’in şefliğinde, Yurttan Sesler Topluluğu kurulmuştur. Bu topluluğun oluşumu ise Klasik Türk Müziği sanatçılarının içerisinde ses karakterleri halk müziğine yatkın kişilerin belirlenip seçilmesi ve daha sonra sınav yoluyla yeni sanatçılar alınması yoluyla yapılmıştır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) bünyesinde, günümüzde de halen varlığını sürdüren Yurttan Sesler Geleneği, daha sonraki yıllarda çeşitli halk müziği topluluklarının oluşmasına da zemin hazırlamış, bir anlamda örnek teşkil etmiştir. Zaman içerisinde “topluluk” kavramı, yerini yaygın olarak kullanılan “koro” kavramına bırakmıştır. TRT kurumunda halen varlığını sürdüren Yurttan Sesler Geleneği, kuruluş amacı ve kurumsal işlevi bakımından, günümüze kadar olan süreçte çeşitli değişim ve dönüşümlere uğramış ve yine günümüzde varlığını sürdüren halk müziği topluluğu çalışmalarını da etkilemiştir.

Amaç

Çalışmanın amacı; radyo yayıncılığı ve Geleneksel Türk Halk Müziğimizin önemli bir geleneği olan Yurttan Seslerin, günümüzdeki yeri, zaman içerisinde uğradığı değişim ve dönüşümleri ve günümüzde faaliyetlerini sürdüren çeşitli kurum ve kuruluşların çalışmalarının uygulanış biçimlerine ve işlevlerine etkileri bağlamında incelenmesidir. Yine halk müziğimizin bu önemli geleneğinin, yozlaşmaması ve kaybolmaması adına, Geleneksel Türk Halk Müziği alanında yetkili kurum, kuruluş ve alanında uzman müzik insanlarının farkındalığını sağlayabilmek, bu çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır.

Kapsam

Yurttan Sesler Geleneği ile ilgili yapılan literatür taramasında, TRT arşivinde bulunan Radyo dergilerine, belgesel programlarına, işitsel arşiv kayıtlarına, konuyla ilişkili benzer makalelere ve araştırmacı Alpyıldız’ın (2018) “Yurttan Sesler” isimli kitabına rastlanmış, çalışmada da zaman zaman bu kaynaklardan faydalanılmıştır.

Yöntem

Çalışmada, Yurttan Sesler Topluluğunun oluşum sürecinden bu yana, TRT arşivlerinde yer alan radyo dergileri ve belgeseller taranarak, literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilişkili tez ve makaleler de yine bu yöntemle incelenmiştir. Yurttan Sesler geleneğinin günümüzde de sürdürülüyor olması sebebiyle, Ankara ve İzmir radyolarında gerçekleştirilen programlara bizzat katılarak, katılımlı gözlem tekniğinden yararlanılmıştır. Yurttan Sesler Topluluğunda şef olarak görev almış bazı emekli sanatçılarla ve toplulukların mevcut şefleri ve sanatçıları ile görüşmeler yapılarak, nitel görüşme tekniği kullanılmıştır. Ayrıca İzmir’de faaliyet gösteren, Türk Halk Müziği

topluluklarının bazılarının çalışmalarına ve konserlerine katılarak, gözlem ve tespitlerde bulunulmuştur.

Problem

Yurttan Sesler geleneği, zaman içerisinde çeşitli değişim ve dönüşümlere uğramış, saz ve ses sanatçıları içerisinde barındıran “topluluk” kavramı, zaman içerisinde yerini sadece ses sanatçıları kapsadığı düşünülen “koro” kavramına bıraktığı görülmüştür. Niçin böyle bir dönüşüme uğramıştır? Yurttan Sesler geleneğinin, başlangıcından günümüze kadar olan süreçte bazı icra teknikleri, öğretim metotları ve kullanılan yeni çalgılarla çeşitli değişimlere uğramış ve bu durum; günümüzde birçoğu amatör olarak faaliyet gösteren halk müziği topluluklarını da etkilemiştir. Yine halk müziği alanında yetkin olmayan kişilerin şef vasfıyla, söz konusu toplulukları doğru yönlendiremiyor olması da bu araştırma sırasında dikkati çeken hususlardan biri olmuştur. Halk müziğimizin bu önemli geleneğinin kaybolması veya yozlaşması endişesi de bu araştırmanın bir başka problemini oluşturmaktadır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Ülkemizde radyo yayıncılığının başladığı ilk yıllarda, halk müziği çalışmalarının bireysel icralarla sistemsiz olarak hayata geçmesinin ardından; sonraki dönemlerde oluşturulan Yurttan Sesler Geleneği, günümüze değin bir takım değişim ve dönüşümlere uğramış ve bu geleneğin yansımalarıyla oluşmuş çeşitli topluluklara etkisi olmuştur. Araştırmanın kavramları arasında yer alan bazı temel kavramlar hakkında çeşitli kaynaklardan şu bilgilere ulaşılmıştır.

Gelenek

Yurttan Sesler geleneği ve bu geleneğin değişim ve dönüşümünden söz ettiğimiz bu çalışmada öncelikle gelenek kavramı hakkında farklı kaynaklardan tanımlara yer vermek uygun olacaktır.

Gelenek; bir toplumun geçmişten aldığı maddi manevi bilgi, birikim ve uygulamaları çeşitli aktarım yollarıyla geleceğe özüyle aktarmasıdır. Aynı zamanda gelenek, kuşaktan kuşağa aktarılan düşünce ve kültür birikimini de ifade etmektedir. (Canatan, 1995).

Gelenek aynı zamanda bir toplumda, eskiden kalmış olmalarından dolayı saygın tutularak kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi, töre, davranış, alışkanlık ve kültür unsurları olarak da karşımıza çıkmaktadır. (TDK Sözlüğü, 2023).

Gelenek belli bir geçmişi olan aktarılan değerler bütünüdür. Geleneğin oluşması için, geçmişten aktarılan davranış ve değerler bütünü olarak tanımlanmasının yanında, geleneğin toplum tarafından benimsenip yaşanması da gerekmektedir. Geçmişten aktarılan bu davranışlar insanların kendi yaratımlarıyla oluşmuştur. Hayata geçirilen bu davranışlar zamanla kalıplaşır ve geleceğe aktarılır, kuşaklar arasında yaşanmasıyla birlikte de gelenek kavramı oluşur (Shils, 2003).

Türk Halk Müziği

Türk Halk Müziği kavramı, araştırmanın başlıca kavramları arasında yer almaktadır. Bazı müzik insanlarına göre, Türk Halk Müziğinin tanımı şu şekilde yapılmıştır:

Halk Müziği, kaynağını ait olduğu toplumun yaşamından alır ve o toplumun ta kendisidir. Halk Müzikleri, geleneksel kültürleri oluşturan önemli yapı taşları olarak göze çarpmaktadır. Bu bağlamda, Türk Halk Müziği de halk kültürümüzün önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Uzun, 2011). Muzaffer Sarısözen'e göre Türk Halk Müziği; halkın, sahibini bilmeden çaldığı ve söylediği ezgilerdir. Halil Bedii Yönetken ise folklorik ve anonim bir karakter taşıdığından yaratıcılarının belli olmadığını ifade ettiği Türk Halk Müziğini; Türk köylüsünün, aşiretlerinin ve âşıklarının müziği olarak tanımlar. Mustafa Hoşsu ise Türk Halk Müziğini, halkın doğumdan-ölüme tüm kadar toplumsal olayları, her türlü duygu ve düşüncelerini sanat endişesi duymadan, gelenekler ve görenekler içinde, sade, samimi ve içten ezgilerle anlatan ortak halk verileri olarak tanımlar (Akt: Emnalar, 1998).

Nida Tüfekçi'ye göre Türk halk müziğinde olması gereken hususlar ise şu şekildedir:

1. Sahibinin bilinmemesi
2. Halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması
3. Halkın ortak malı olması
4. Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatietini sürdürmesi
5. Gelenek haline gelmesi
6. Zaman içinde derin bir geçmişi olması
7. Mekân içinde yaygın olması
8. Yöresel dil ve müziksel özelliklerini bünyesinde taşıması
9. İddiasız olması
10. Kişisel yapılmaması (Akt: Hoşsu, 1997).

Derleme

Yurttan Sesler Topluluğunun ve Türk Halk Müziği repertuvarının oluşum sürecinde Cumhuriyet öncesi ve sonrasında yapılan derleme çalışmaları önemli rol oynamıştır. Araştırmada derleme kavramı hakkında da çeşitli kaynaklardan şu şekilde bilgiler elde edilmiştir. Derleme kavramı Türk Dil Kurumu Sözlüğünde seçme yaparak bir araya getirme, düzgün bir biçimde toplama olarak tanımlanmıştır. (TDK Sözlüğü, 2023) Bir ülkede ulusal ve edebi mirasa ilişkin tüm yayınların ulusal bir kütüphanede toplanarak, bugün ve gelecekte kullanımı için saklanması (Crews, 1988) şeklinde tanımlanan derleme sözcüğünü, Yaman (1961), memleketin entelektüel mirasını teşkil eden yazılı eserlerin devlet elinde toplanması ve muhafaza edilmesini temin etmek için kurulan bir tesis olarak ifade eder. Mercanlıgil (1963) de benzer bir ifadeyle; milletin entelektüel mirasını teşkil eden bütün yayınların devlet elinde toplanmasını ve korunmasını sağlayacak bir kuruluş olarak tanımlar. Tavacı (1998) ise derlemeyi, milletin kültürel varlığını oluşturan basılmış ya da çeşitli yöntemlerle çoğaltılmış fikir ve sanat eserlerinin, toplumun bilgi ve yararına sunulmak, saklayarak geleceğe ulaştırmak üzere belli bir miktarının kanunla devlete verilmesi olarak tanımlamıştır.

Meşk

Türk halk müziğinin öğrenimi ve yaygınlaşması bakımından önemli bir kavram olan meşki, Arapçadan dilimize yerleşmiş ve Türk Dil Kurumu Sözlüğünde yazı veya müzik dersi, müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma şeklinde tanımlanmıştır. (TDK Sözlüğü, 2023). Ustadan çırağa öğrenim ve aktarımı esas alan meşk; örnek alma, taklit etme, ezberleme ve hafızada tutma gibi çeşitli yöntemlerle uygulanan geleneksel bir eğitim biçimidir. Meşk yönteminin taklit ve model alma üzerinden geliştiğini belirten Pekin (1999), meşkin tekrar metoduyla yapılması, bir eğitim yöntemi olarak da

değerlendirilmesinin yanı sıra özellikle müzik kültürünün aktarımının gerçekleşmesinde de etkili olduğunu ifade etmiştir.

Kültürel Aracılık

Yurttan Sesler Geleneğinin, radyo yayınlarıyla halk ezgilerinin tüm yurda duyurulmasında köprü vazifesi gördüğü ve bir anlamda kültürel aracılık yaptığı ifade edilebilir. Bu kavram hakkında çeşitli kaynaklarda şu bilgilere rastlanmıştır:

Kültürel aracılık kavramı ilk kez Stephen Bochner’ın (1981) *The Mediating Person: Bridges Between Cultures* kitabında tanımlanmış ve ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır. Geniş bir anlam içeren kültürel aracılık teriminin aynı zamanda genellikle birkaç kavrama işaret ettiği görülür.

Yükselsin ise kültürel aracılık kavramını aktarmak/taşımak, uzlaştırmak, güçlendirmek, korumak, dönüştürmek/değiştirme ve yeniden üretmek şeklinde tanımlanır. (Yükselsin, 2014).

Otantisite, Modernleşme, Popüler Kültür

Gelenek bağlamında yapılan uygulamaların ve bunların içinde yer alan müzik unsurlarının daha iyi anlaşılabilmesi bakımından otantisite, modernleşme popüler kültür kavramlarına yer verilmiştir.

Geçmişteki bir şeyin ‘aslına uygunluğuna’ ilişkin bir iddia olan otantisite, geleneksel tanımlamasıyla genel olarak geçmişle ilişkilidir. Kültürel açıdan otantisite, geçmişe yönelik arzu ya da yargı yüklü bir bakışın ürünüdür (Erol, 2009). Modernleşme tanımı Bendix’e göre; Batılı olmayan toplumların ‘geleneksel olmayan toplumdan modern topluma doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini ifade eder. Bu değişim süreci, esas olarak üç aşamalıdır: ‘Geleneksel toplum’, ‘geçiş toplumu’ ve ‘modern toplum’ (Özbek, 1994) . Popüler kültür günümüzde, halkın homojen tüketiciler kitlesi olarak aldığı, denetleme olanağı bulunmadığı ve onu yaratıcı ve geliştirici olarak tanımayan ticari araçlar tarafından üretilen, dağıtılan kültür şeklinde ifade edilmektedir. (Emiroğlu, 2003).

Topluluk, Koro, Korist

Yurttan Sesler ilk yıllarda saz ve ses sanatçıların oluşturduğu bir kavram olarak topluluk şeklinde ifade edilmiştir. Zamanla değişim ve dönüşüme uğrayarak koro ifadesi kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Günümüzde koro ve koronun üyeleri anlamına gelebilecek korist ifadeleri aygın bir biçimde kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “topluluk” kavramı, nitelikleri bakımından bir bütün oluşturan kimselerin hepsi, toplum, camia, cemiyet; *sanatçı* grubu, müzik eserlerini birden fazla ses veya sazla seslendirmek için oluşturulan grup şeklinde açıklanmıştır. (TDK Sözlüğü, 2023). Bu tanımlar bağlamında, Yurttan Seslere, birden fazla ses ve saz sanatçısından oluşmuş bir topluluk demek yanlış olmayacaktır. Yukarıda da değindiğimiz üzere, ilk yıllarda Yurttan Sesler Topluluğu olarak adlandıran oluşumun, zaman içerisinde Yurttan Sesler Korusu şeklinde radyo yayınlarında ve gazete haberlerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Günümüzde de halk müziği topluluklarının birçoğunda “koro” ifadesine sıklıkla rastlanmaktadır. Koro kavramı; İtalyanca *coro* “şarkı topluluğu” sözcüğünden alıntıdır. İtalyanca sözcük Latince aynı anlama gelen *chorus* kavramından evrilerek dilimizde “koro” şeklini almıştır. Yine Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre: koro; tek veya çok sesli olarak yazılmış bir müzik eserini seslendirmek için bir araya gelen topluluk anlamındadır. Korist kavramı ise, kökeni Fransızca “choriste” sözcüğünden alıntıdır ve koro olarak şarkı söyleyen kimse anlamındadır. (TDK Sözlüğü, 2023).

Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği ve TRT Türk Halk Müziği Repertuarı

Türk Halk Müziği derlemelerinin arşivlendiği ve resmi kayıt altına alındığı Türküye Radyo ve Televizyon Kurumu'nda yer alan eserleri, sözlü ve sözsüz eserler olmak üzere iki grupta inceleyebiliriz.

TRT Repertuarında bulunan Sözlü Eserler

TRT'nin 2023 verilerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda; TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Kırık Hava formunda 5878, Uzun Hava formunda 1129 olmak üzere; toplamda 7007 sözlü eser notası olduğu tespit edilmiştir. (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2022)

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Yer Alan Sözsüz Eserler

Yine TRT'nin 2023 verilerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda; TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Oyun Havaları formunda 789 sözsüz eser olduğu tespit edilmiştir. (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2022)

Cumhuriyet Dönemi Sonrası Ülkemizde Yapılan Derleme Çalışmaları

Batılılaşma düşüncesinin yoğun olduğu Cumhuriyet Döneminin ilk yıllarında, milli müzik hedefiyle halk müziği ezgilerinin derlenmesi önem kazanmıştır. 1924 yılında Anadolu'da çalışan müzik öğretmenleri aracılığıyla ilk derleme çalışmaları başlamış, ancak derlemelerin yeterince başarı sağlamaması nedeniyle derleme heyeti kurulmasına karar verilmiştir. İlk iş olarak Paris'te bulunan Cemal Reşit Rey'e derleme çalışmalarında kullanılmak üzere fonograf sipariş edilmiştir. Halk müziğini tespit alanında bir başka önemli girişim de Hars (Kültür) Müdürlüğü tarafından 1925 yılında Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlerin Batı Anadolu'ya müzik derlemeleri için gönderilmeleri suretiyle yapıldı. (Altınay, 2004). Türkiye'de ilk kapsamlı derleme çalışması, 1926 yılında Yusuf Ziya Demircioğlu başkanlığında Rauf Yekta Bey, Dürri Bey ve Ekrem Besim Bey'den oluşan Darüelhan Heyeti ile yapılmıştır. Heyet; Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri, Sivas'ı kapsayan ve yaklaşık iki ay süren derleme gezisiyle 250 kadar türkü derlemiştir. İkinci gezi Temmuz 1927'de Ereğli (Konya), Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın'a yapılmıştır. Bu gezi ekibinde, Yusuf Ziya, Ekrem Besim, Muhittin Sadak ve Ferruh Arsunar yer almıştır. 1928'de yine aynı ekip İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa'da derlemeler yapmıştır.

1929 yılında 34 gün süren üçüncü gezi; Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop'a yapılmıştır. Yusuf Ziya Bey, Abdülkadir Töre, Ferruh Bey, film operatörü Remzi Bey ve Mahmut Ragıp Bey'in katıldığı gezide 155 türkü derlenmiştir. İlk üç gezide derlenen türkülerden notaya ve plağa alınanlar 15 defter hâlinde yayımlanmıştır.

1936 yılında dördüncü derleme gezisine, Türkiye'ye çağırılan Macar Müzikolog Bela Bartok'la birlikte A. Adnan Saygun, U. Cemal Erkin ve N. Kazım Akses katılmıştır. Bu gezi Çukurova'da gerçekleşmiştir. Mersin, Adana merkez, Karaisalı ve Osmaniye'nin Çardak köyünde gerçekleşen bu derleme çalışmasıyla türkülerden Dadaloğlu şiiirleri, ilk kez kayıtlara geçmiştir. (Dilimiz.gen.tr, 2019).



Bela Bartok'un derleme gezisinden (1936)

Yurttan Sesler Geleneği

Yurttan Sesler Geleneğinin Tarihçesi

Yazılı kaynaklarda Türkiye’de ilk radyo yayıncılığının ne zaman başladığına ilişkin farklı bilgiler bulunmaktadır. Türkiye’de resmi olarak ilk radyo yayınının 6 Mayıs 1927’de İstanbul’da başladığını belirten bilgilerin yanında (Çankaya, 2003: 19), bu sürecin ilk başlangıç tarihini 1923’e kadar götüren araştırmacılar da bulunmaktadır. Ankara Radyosu’nun resmi olarak kuruluş tarihi ise 28 Ekim 1928’dir. (Özdemir, 2008: 125-126). Türkiye’de radyo yayıncılığının başlamasıyla birlikte radyo programlarında ilk halk müziği örnekleri, bireysel faaliyetler çerçevesi içinde sistemsiz ve düzensiz bir biçimde yer bulmuştur. Radyolarda halk müziğine dair ilk örnekler, İstanbul Radyosu’nda Tamburacı Osman Pehlivan tarafından Rumeli türküleri çalınarak verilmiştir. 1938 yılında Ankara Radyosu’nda Sadi Yaver Ataman tarafından gerçekleştirilen açıklamalı halk müziği programları, radyolarda anonim ve âşık edebiyatı ürünlerine yer veren ilk örnekler olması bakımından önem taşımaktadır. 1940 yılında Vedat Nedim Tör’ün Ankara Radyosu’nun müdürü olması, radyo programlarının yeniden yapılandırılmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda, 1941 yılında Mesut Cemil yönetimindeki Klasik Türk Müziği Korosu radyonun ilk düzenli halk müziği programlarını yapmıştır. “Bir Türkü Öğreniyoruz” adı verilen bu programlar, Muzaffer Sarısözen’in şefliği ve repertuvar hocalığı doğrultusunda faaliyetini sürdürmüştür. Program, hem radyo dinleyicilerine hem de sanatçılara her hafta yarım saatlik bir zaman diliminde bir türkü öğretme amacıyla oluşturulmuştur. Bir Türkü Öğreniyoruz adlı bu programın anonsunu -müzik yayınları şefi olan- Mesut Cemil yapmış; program, altı ay sürmüştür. Bir Türkü Öğreniyoruz programının başlamasına kadar radyo yayınlarında yeterli ölçüde yer bulamayan halk müziği -Vedat Nedim Tör’ün deyimiyle- “üvey evlat durumundan kurtulmuş” (Yılmaz, 1996: 20); “ilan-ı istiklal edilmiştir (Elçi, 1997: 108). Bir Türkü Öğreniyoruz programı, Klasik Türk Müziği sanatçılarının halk müziği alanında eğitilmesini sağladığı gibi, Yurttan Sesler Korosu’nun kurulmasına da zemin hazırlamıştır.

Yurttan Seslerin Kuruluşu, Kurucuları ve Sanatçıları

Radyonun sürekli ilk halk müziği programı olma özelliğini taşıyan “Bir Türkü Öğreniyoruz” saatinin ilgi ve beğeniyle takip edilmesi, Yurttan Sesler adı verilen bir başka halk müziği programının 1940’lı yılların başında yayın hayatına katılmasını sağlamıştır. Bu yıllarda Türk Halk Müziği’nin ayrı bir disiplin olarak görülmemesi ve bu alanda yetişmiş insanlardan yoksunluk, halk müziğinin klasik müzik sanatçılarınca icra edilmesi yanlısını doğurmuştur. Bu durum ileriki dönemlerde halk müziğinin icra şeklinin değişmesine, gelenekten kopmasına sebebiyet vermiş ve dönemin müzik adamları tarafından da bu durum fark edilmeye başlamıştır.

Halk müziğin sanat müziğinden bağımsız bir şekilde icra edilmesi gerektiğini düşünen kişiler “Sadi Yaver Ataman, Ahmet Kutsi Tecer ve Vedat Nedim Tör” olmuştur. 1947 yılına gelindiğinde Muzaffer Sarısözen’in şefliğinde Vedat Nedim Tör’ün isim babalığını yaptığı (Özdemir, 2008: 137; Kozanoğlu, 1988: 24), Yurttan Sesler Korosu müstakil olarak kurulmuştur.

Yurttan Sesler ‘in kuruluş amacını, Muzaffer Sarısözen bir konuşmasında şöyle açıklamıştır: “*Radyonun sınırsız tuttuğu ve başardığı halk türkülleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler ‘in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki Yurttan Seslerin sanatkar işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler*”. (Çeren, Şerif Sait, 1944).

Yurttan Sesler Korosu Türk halk müziği grubuna sanatçıların seçimi, ses karakterleri halk müziğine yatkın kişilerin belirlenip, Yurttan Sesler kadrosu içine seçilmesi yoluyla yapılmıştır. Ankara Radyosu’nda kurulan bu koronun ilk sanatçıları şunlardır: Şef: Muzaffer Sarısözen, Saz Sanatçıları: Sarı Recep (Giray), daha sonra bu saz sanatçı kadrosuna dâhil olan Avni Özbenli, Osman Özdenkçi, Ahmet Yamacı, Ahmet Gazi Ayhan ve Mucip Arcıman. Ses Sanatçıları: Turhan Karabulut, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ, Neriman Altındağ, Muzaffer Akgün, Sebahat Karakulak, (Elçi, 1997: 108- 109).

Yurttan Seslerin Eğitim Sistemi

Kendi dönemi içerisinde konservatuar niteliğine sahip olan Ankara Radyosu, yayın ilkeleri ve ciddiyetinin verdiği sorumlulukla ülkenin her alanda yetkin kişilerini bünyesinde barındırmıştır. Bu doğrultuda, radyoya stajyer olarak alınan sanatçılar yoğun bir eğitimden geçmişlerdir. İlk yıllarda koronun musiki derslerini Mesut Cemil, Veli Kanık, Nurullah Taşkiran, Fahri Kopuz, Halil Bedii Yönetken, Ruşen Kam; Türk dili derslerini Nurettin Sevin, Ruşen Kam, Refik Ahmet Sevgil; şan derslerini ise Mesude Çağlayan ile Saadet İkesus vermiştir. “Daha sonra şan dersleri Muzaffer Sarısözen tarafından kaldırılmıştır” (Özdemir, 2008: 138). Yurttan Seslerin kurulduğu ilk dönemde sanatçıların aldığı çeşitli eğitimler, Muzaffer Sarısözen tarafından eksik görülmüş, hatta halk müziği tavır ve üslubundan uzaklaşıldığı düşünülmüştür. Bu husus Alpyıldız’ın “Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler” başlıklı makalesinde şu şekilde ifade edilmiştir:

“Yurttan Sesler Korosu sanatçılarının teorikte aldıkları bu eğitim uygulamaya dönüştüğünde bazı aksaklıklar göze çarpmıştır. Koro sanatçılarının sanat müziği alanından gelmeleri ve türkülleri tavır ve üslubundan uzak icra etmeleri halk müziğinde bir kimlik kaybına yol açmıştır. Muzaffer Sarısözen bu nedenle, sanatçıları Ankara Devlet Konservatuarı arşivine çağırarak ve derlenen ezgileri onlara taş plaklar yoluyla dinleterek,

türküleri hangi karakterde icra etmeleri gerektiğini duyum yoluyla göstermiştir. Sarısözen'in koronun yanlışlarını düzeltmede uyguladığı ikinci yöntem ise radyoya âşıkların ve mahalli sanatçıların türkü söylemeleri için davet edilmesidir. Daha önce de örnekleri görülen ve Âşık Veysel, Tamburacı Osman Pehlivan, Faruk Kaleli, Aziz Şenses, Picoğlu Osman gibi sanatçılar tarafından radyo programlarında yerel ezgilerin seslendirildiği bu süreç, Muzaffer Sarısözen'le birlikte "misafir sanatçı" adı altında bir geleneğe dönüşerek günümüze kadar gelmiştir. Her iki uygulamada öne çıkan unsur, türkülerin icrasında yerel tavır ve üsluba büyük ölçüde gayret edilmesi gerektiğidir." (Alpıldız, 2012).

Koronun eğitiminde uygulanan yöntemlerden bir diğeri de Muzaffer Sarısözen tarafından türkülerin notalarının kara tahtaya yazılması sistemiyle sanatçılara öğretilmesidir. Pedagojik eğitim sisteminin unsurlarından olan duyarak, görerek ve yazarak öğrenmenin uygulandığı bu süreçte sanatçılar, kendilerine öğretilen türküleri hem defterlerine yazmışlar hem de bu defterler sanatçıların kendi repertuarlarını oluşturmuştur.



Yurttan Sesler Korosu Provalar Sırasında Radyo, 1947, c.6, sayı 65, sf: 10

Yurttan Sesler Geleneğinin Yansımaları

Özellikle Televizyonun olmadığı dönemlerde hem radyoda yaptığı programlarla, hem de yurt çapında çeşitli protokol etkinliklerinde verdikleri konserlerle, halk tarafından büyük ilgi gören Yurttan Sesler Topluluğu, 1953 yılında İzmir'de, 1954 yılında İstanbul'da yine Muzaffer Sarısözen'in girişimleriyle kurulmuştur. Yurttan Seslerin başka bir örneği olarak, 1961 yılında Erzurum Radyosunda *Doğudan Sesler* kurulmuştur. Yurttan Sesler kültürel aracılık bağlamında kuruluş amacına ulaşarak, radyo yayınlarıyla yereli ulusala taşımıştır. Öte yandan, pek çok âşık ve yerel sanatçının adlarının duyurulmasına vesile olan Yurttan Sesler Korosu, halk müziğinin sanat müziğinden farklı bir disiplin olduğunun algılanmasını sağlamıştır. Yerel sesleri ortak bir dille tüm yurda hitap edebilecek şekilde icra eden koro, halk müziğinde toplu çalmanın yaratıcısı ve uygulayıcısı olmuştur. (Alpıldız, 2012). Koroya uzun yıllar eşlik eden bağlama icralarında zaman içerisinde büyük bir gelişme görülmüş; ilk zamanlar bütün tellere vurarak çalmanın meydana getirdiği birbirine karışmış seslerin çıkardığı tınlar, mızraplı çalmanın ustaca uygulanır bir hale gelmesi sayesinde son bulmuştur. (Alpıldız, 2012). Yöresel ezgilerin otantik karakterinin yansıtılması için gösterilen özen, halk müziğinde "tavır" denilen çalma ve yorumlama tekniklerinin oluşturmuştur. Yurttan Sesler Topluluğu'nun diğer bir önemli özelliği ise

uzun yıllar boyunca sürdürülen derleme gezileriyle elde edilen türkülerin, gün yüzüne çıkarılmasına ve işlerlik kazandırılmasına yaptığı katkıdır. Yurttan Seslerin bu hizmeti “TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı” adı altında büyük bir kültürel mirasın kurum bünyesinde yer almasını sağlamıştır.

Yurttan Sesler Geleneğinin Değişim ve Dönüşümleri

Yurttan Sesler Topluluğu, kurulduğu dönemden günümüze kadar olan süreçte çeşitli değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Ülkemizde televizyon yayınlarının başlayıp görselliğin ön plana çıkmasıyla birlikte birçok radyo programı televizyon ortamına taşınmıştır. TRT ekranlarında yayınlanan “Radyo Sanatçıları Konseri, Bir Dilden Bir Telden, Türkü Türkü Türkiye, Türkü Sevdası, Türk Halk Müziği Çalgıları Orkestrası, Dem Bu Dem, Bergüzar, Bir Türküdür Yaşamak” gibi programlar radyodaki Yurttan Sesler Korosunun televizyona aktarılmış biçimleridir. Bu tür programlarda Yurttan Sesler Topluluğunun icra özellikleri temel alınmış, değişen ve gelişen şartlar neticesinde, gelenekte yer almayan gitar, bass gitar, klavye, akordeon gibi bazı çalgılar kullanarak halk müziği icrası yapılmıştır. (Alpıldız, 2012). Yine bazı icra teknikleri ve repertuar öğretim metotlarında da çeşitli değişimler olmuştur. Bu durum ilerleyen dönemlerde kurulan üniversite koroları, kültür bakanlığı koroları, belediye ve halk eğitim merkezleri korolarıyla devam etmiştir.

Yurttan Sesler Topluluğunun oluştuğu ilk yıllarda “tahtaya nota yazılarak, sanatçıların defterine yazması” usulüyle yapılan repertuar eğitimi, yerini; gelişen teknoloji neticesinde fotokopi yoluyla nota çoğaltma ve hatta tablet, telefon vb. cihazlar üzerinden nota okumaya bırakmıştır. Yine son yıllarda TRT İzmir Radyosu’nda yapılan gözlemler neticesinde, haftalık belirlenen Yurttan Sesler programı repertuar çalışması, ses ve saz sanatçılarının inisiyatifine bırakılmış ve evlerinde çalışıp repertuvara haiz bir biçimde provaya gelmeleri istenmiştir. Canlı yayın gerçekleşmeden önceki 2-3 saatlik zaman zarfında, topluluğun okuyacağı eserler -herhangi bir sorun görülmediği takdirde- birer kıta, yine solistlerin okuyacağı eserler de birer kıta şeklinde prova edilerek, hızlı bir ön çalışma yapıldığı gözlenmiştir.

Yurttan Sesler Geleneğinin Günümüz Türk Halk Müziği Topluluklarına Yansımaları

Koro kavramı, sesleriyle bir şarkıyı seslendiren topluluk anlamında, yani sadece ses icracılarını kapsamaktadır. Oysaki Yurttan Sesler Topluluğu, ses ve sanatçıların içerisinde barındıran bir topluluktur ve tek başına koro ifadesi, sadece ses sanatçılarını tanımlamaktadır.

Günümüzde radyo programlarının anonslarında, örneğin; “İzmir Bergama yöresinden derlenen, Sandık Üstünde Sandık türküsünü, Yurttan Sesler Topluluğumuzdan dinliyorsunuz...” şeklinde yapıldığı gözlemlenmektedir. Yine TRT web sayfası yayın akışı bölümünde; “Bir TRT klasiği olan Yurttan Sesler Topluluğu, yurdumuzun dört bir yanından hazırlanan türkülerle İstanbul Radyosu’ndan siz türkü sevenlerle buluşuyor.” ifadelerine rastlamaktayız. Bu örneklerde kast edilen topluluk, Yurttan Seslerin hem saz hem de ses sanatçılarının oluşturduğu gruptur. Günümüzde varlığını sürdüren çeşitli kurum ve kuruluşların toplulukları, “koro” şeklinde ifade edilmekte ve bu durumun, Yurttan Sesler Geleneğinin değişim ve dönüşümlerinden biri olduğu anlaşılmaktadır.

Günümüzde Faaliyet Gösteren Türk Halk Müziği Topluluklarına Genel Bakış

Günümüzde varlığını sürdüren Türk Halk Müziği topluluklarının bazılarının çalışmalarına ve konserlerine katılarak; şeflerin, koristlerin ve konserlerde yer alan saz

sanatçıların ifadeleri de değerlendirilerek edilen bulguların; kurum ve kuruluşlara bağlı (belediye, kamu kurumu, oda, sendika, şirket vb.) topluluklar ve bir kuruluşa bağlı olmayan özel topluluklar olarak iki sınıfta incelenmesi daha uygun olacaktır.

Kurum ve Kuruluşlara Bağlı Topluluklar

Kurum ve kuruluşlara bağlı toplulukların çalışmalarının genellikle haftada bir gün (konser zamanları iki veya daha fazla) yapıldığı, topluluğu çalıştıran kişinin konservatuar mezunu, TRT sanatçısı, müzik öğretmeni gibi müzik eğitimi almış kişilerden oluşmaktadır. Çalıştırıcı kişinin bu çalışmaları nadiren gönüllü olarak, genelde ek gelir ya da sadece gelir sağlamak amacıyla yaptığı; bu bağlamda çalıştırıcı ücretini ilgili kurumdan temin ettiği tespit edilmiştir. Bu durumun; koristlerin bu çalışmalar için herhangi bir ücret ödemiyor olmasından dolayı, korist sayısının artışına sebep olduğu kanaatine varılmıştır. Çünkü ilgili kurumun; daha fazla kişiye ulaşma, oy kaygısı, bünyesinde çalışan kişileri motive etme gibi çeşitli amaçlar güttüğü de tespitlerden bazılarıdır. Kurum ve kuruluşlara bağlı çalışmalarını sürdüren bu toplulukların, genellikle sosyal faaliyet amaçlı yapıldığı, sanat kaygısının ikinci planda olduğu da tespitler arasında yer almaktadır. Topluluğu oluşturan ses icracıları, genellikle Türk Halk Müziğine gönül vermiş, amatöre kişilerden oluşmaktadır. Öte yandan bazı şeflerin, topluluğa eleman seçerken, müzikal işitme sınavına tabii tuttuğu gözlemlenmiştir. Bu durumun; çalışmaların daha verimli yürütülmesine etki ettiği de ayrıca gözlenen hususlardan biridir. Çalışmalarda, toplu söyleme geleneğinin yaşatılmasının yanı sıra; solo icralara da yer verilmektedir. Solo icra edecek kişiler, şef tarafından seçilmekte, konser etkinliklerinde görev verilmektedir. Bu durumun zaman zaman; amatör kişilerin ön plana çıkma isteği sebebiyle kızgınlık, kırgınlık hatta çalışmalara katılmama, gibi sonuçlara vardığı da şeflerin ifadelerinden anlaşılmaktadır. Çalışmalarda korist sayısının fazlalığı, seslendirme ortamlarının çoğunlukla büyük olmasına, dolayısıyla çalışma sırasında icra edilen sazların ve çalıştırıcı kişinin sesinin dağılmasına sebebiyet vermektedir. Çalışmalarda mikrofon, amfi gibi bazı teknik cihazlar kullanılarak bu durum çözülmeye çalışılmıştır. Çalışmalara eşlik eden çalgılar da şefin icra becerisine göre değişiklik göstermektedir. Bazı hocalar, çalışmayı kendi saziyle yönlendirmekte; sazında yeterli olmayan hocalar ise, profesyonel sazlardan ücret karşılığı destek almaktadır. Çalışmalar sırasında enstrüman çalmaya heves eden bazı gönüllü amatör kişiler de yer almaktadır. Bu kişilerin sazlarına hâkimiyeti, şefin çalışmasını da etkilemektedir. Örneğin; sazında iyi olmayan kişiler çoğunlukla akort yapma gibi becerilere sahip olmadığından, sazını doğru akort edemeyip, ton dışı seslerin çıkmasına sebebiyet vermekte, yanlış seslere basarak müzikal bir kaos ortamı oluşturabilmektedir. Bazı topluluklarda şefin; kendi becerisi ve bilgisi doğrultusunda bu kişilere ayrıca zaman ayırarak onların daha iyi icra etmelerini sağlamaya çalıştığı da yapılan gözlemler arasındadır. Çalışmaların sonunda yapılan konserlerde; amatör seslerden ve sazlardan oluşan topluluğa, TRT'den ya da konservatuardan profesyonel saz sanatçıları eşlik etmekte, bu kişilerin finansını da ilgili kurumun sağladığı anlaşılmaktadır. Kullanılan sazlar arasında, Yurttan Sesler geleneğinin ilk zamanlarından farklı olarak; bas sesler elde edebilmek amacıyla bass gitar, klavye gibi enstrümanlar da yer almaktadır. Yine konser maliyetinin artmaması amacıyla, mey, zurna, tar, cura bağlama, sipsi gibi geleneksel sazlara çok az yer verildiği gözlemler arasında yer almaktadır.

Bir Kuruluşa Bağlı Olmayan Özel Topluluklar

Herhangi bir kuruluşa bağlı olmayan özel topluluklarda; çalıştırıcılar, herhangi bir kuruma bağlı olmadıklarından, topluluğa katılan kişiler tarafından aidat toplayarak finanse edilmektedir. Dolayısıyla özel topluluklara katılım, ücretsiz olanlara göre daha az

olabilmektedir. Bu durum; çalıştırıcının da bilgi ve yeterliliği doğrultusunda, çalışmaların daha verimli geçmesine sebebiyet verdiği gibi, belli bir kuruma bağlı çalışmadıklarından eğitim ve sanat kaygısı daha arka planda da kalabilmektedir. İncelenen özel toplulukların bazılarında; çalıştırıcı kişilerin bir müzik eğitimi almamış kişiler olması da Yurttan Sesler Geleneğinin değişim ve dönüşümüne olumsuz bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir. Bir süre amatör toplulukların çalışmalarına katılmış, sesi veya enstrüman icrasıyla ön plana çıkmış, halk diliyle “alaylı” olarak müzik konusunda kendini geliştirmiş bazı kişiler; çevresinden de gördüğü destekle özgüven içerisine girmiş ve kendisini günümüz tabiriyle “koro şefi” olarak ilan edebilmiştir. Bu durum, topluluk içerisinde yer alan kişilerin nasıl bir eğitim aldığı konusunda kaygı ve kuşku duyulmasına sebebiyet vermektedir.

Özel toplulukların bazılarında ise çalıştırıcının, yetkin diyebileceğimiz müzik eğitimi almış kişiler olduğu görülmektedir. Ancak söz konusu kişilerin, bu faaliyetleri büyük ölçüde ticari kaygıyla yaptıkları tespit edilmiş, bu durumun çalışmalardaki eğitim kalitesine de yansdığı görülmüştür.

Yurttan Sesler Geleneğinin yansımalarıyla sürdürülen bu çalışmaların, zaman içerisinde sosyal medyanın da büyük etkisiyle; amacından uzaklaşarak kişilerin sosyalleşme, arkadaş çevresi oluşturma, sahneye çıkma ve çevresinden beğeni toplama gibi nedenlerle sürdüğü yine yapılan gözlemler arasında yer almaktadır. Bu topluluklarda herhangi bir nota eğitimi verilmemesi ve eserlerin öğretiminde yalnızca “meşk yönteminin” kullanılması da çalıştırıcı kişinin becerisi ve bilgi birikimine bağlı olarak olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Meşk, Türk Müziği öğretiminde çok önemli bir yöntem olmasına karşın; burada sözü geçen meşk, sadece öğreticinin öğrenenlere tekrar yoluyla eseri benimsetmeye çalışıyor olmasıdır. Bu bağlamda öğreticinin, bilgi birikimi, icracılığının iyi olması ve Türk Halk Müziği usul ve tavırlarına hâkimiyeti de önem arz etmektedir. Günümüzde gerçekleştirilen çalışmalarda, tek başına nota eğitiminin yeterli olmayacağı gibi sadece meşk yönteminin de yeteri kadar verim sağlamayacağı düşünülmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak; Yurttan Sesler Geleneğinin günümüzde yeri ve önemi tespit edilmiş, günümüzde faaliyetlerini sürdüren Türk Halk Müziği Topluluklarında, Yurttan Sesler geleneğinin etkilerinin asgari biçimde sürdüğü, amaç ve kaygılarının gelenekten epey farklı olduğu tespit edilmiştir.

Özellikle günümüzde faaliyet gösteren toplulukların; belli bir denetimden uzak çalışmalar yapıyor olması, Yurttan Sesler Geleneğinin yok olma tehlikesine daha da çok yaklaştığı ve halk müziğinin yanlış icralarla dinleyiciye sunulması aslından uzaklaşmasına sebep olduğu tespitlerine ulaşılmıştır.

Bu bağlamda, halk sanatçılarının içinde bulunduğu yerel kültürün ve yaşamlarının bir yansıması olan Geleneksel Halk Müziğimizin yaşatılarak gelecek nesillere aktarılması hususunda bir farkındalık yaratma önerisi araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler, *Millî Folklor*, 2012, Yıl 24, Sayı 96.
- Alpyıldız, E. (2018). *Yurttan Sesler, Ankara Radyosu'ndan Türkiye'ye Açılan Pencere*, Gazi Kitabevi.
- Altınay, F. R. (2004). *İzmir, Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, Balçova Kaymakamlığı'nın katkılarıyla.

- Bochner, Stephen. G.K. Hall, 1981, The Mediating Person: Bridges Between Cultures- California Üniversitesi.
- Canatan, K. (1995), Gelenek, Din ve Modernite. *Bilgi ve Hikmet Dergisi*(9), 28.
- Crews, Kenneth D. 1988 "Legal Deposit in Four Countries: Laws and Library Services." *Law Library Journal*, 80(4): 551-576.
- Çankaya, Ö. (2003). Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000, *İstanbul: YKY*.
- Çeren, Ş.S. (1944). "Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma", *Radyo*, c.3, sayı 31, sf: 4
- Dilimiz.gen.tr. Erişim: Kasım 2019.
- Elçi, A.C. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri, Çalışmaları)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Emiroğlu, K. Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Ertem Matbaası, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, Müzik Bilimleri Dizisi 10, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak*, Müzik Bilimleri Dizisi 3, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ersoy, İ. (2004). Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak "Yurttan Sesler" Topluluğu, *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947.
- Ersu, P. (1999), *Osmanlı Dünyasındaki Musikiye Bir Daha Bakmak*, Toplumbilim, S. 9, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Hoşsu, M. (1997), *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir
- Kozanoğlu, C.B. (1988), *Radyo Hatıralarım*, TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Mercanlıgil, M. (1962) Bir Kültür Açığı. *Yeni Yayınlar*, 7 (6-7): 183-184. 1963
- Özbek, M. 1994, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı (Marshall, 1999)
- Özdemir, N. (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık
- Shils, E. (Ocak 2003-2004), Gelenek. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 129.
- Tavacı, Y. (1998) Derleme Bilincinin Yaygınlaştırılması. *50. Kuruluş Yılında*:233- 236
- Türk Dil Kurumu (2023), *Türkçe Sözlük* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- TRT Repertuar Kitabı, 2020
- Uzun, M.O. (2011), *Mey Metodu*, Afyonkarahisar: Dinar Belediyesi Yayınları,1.
- Yaman, M. (1961) "Derleme ve Derleme Kanunu." *TKDB*, 10(3-4):129-134.
- Yılmaz, N. (1996), *Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen*, Ankara: Ocak Yayınları
- Yükselsin, İ. Y.(2015) Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S: 14: 77-90

TÜRK MÜZİĞİ KORO VE KORO YÖNETİMİ KONUSUNDA 2018-2022 YILLARI ARASINDA YAPILMIŞ ÇALIŞMALARIN VE LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ

Cihan ÖZKAN¹

cihan.ozkan4@ogr.sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Koro, Koro Yönetimi, Lisansüstü Tezler, Araştırma Makalesi

ÖZET: Bu çalışma, Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında lisansüstü tezler ve çalışmaların eğitim, sanat ve insan yaşamına olan katkılarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın hedefi, 2018-2022 yılları arasında bu alanda gerçekleştirilen çalışmaları türlerine göre sınıflandırmak ve derlemektir. Bu sınıflandırmalar, Türk Müziği alanında literatür araştırması yapmak isteyen araştırmacılara yol gösterici ve örnek çalışmalar sunma açısından önemlidir. Bu betimsel araştırma, genel tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi (YÖKTEZ) kaynaklarından 2018-2022 yılları arasında tamamlanan toplam 3 lisansüstü teze ve Dergipark veri tabanında belirlenen 6 araştırma makalesine erişim sağlanmıştır. Türkiye’de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında gerçekleştirilen tez ve lisansüstü çalışmalar, akademik düzey, yıl, enstitü, bağlı bulunan kurum(üniv.), yöntem, konu ve problem cümlesi değerler bazında gruplandırılarak veriler frekanslı ve yüzdeli olarak tablolaştırılmış, bulgular elde edilmiş ve bazı sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda yeni öneriler geliştirilmiş ve Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılan çalışmalar incelenerek gelecekteki araştırmalara kaynak oluşturabilecek konu seçiminde yardımcı olabileceği düşünülmüştür. Bu çalışma, Türk Müziği koro alanında yapılan ilerlemeleri izlemeyi amaçlamıştır.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri, Sakarya, Türkiye.

EXAMINATION OF STUDIES AND GRADUATE THESIS ON TURKISH MUSIC CHOIR AND CHOIR MANAGEMENT BETWEEN 2018- 2022

Cihan ÖZKAN¹

cihan.ozkan4@ogr.sakarya.edu.tr

Keywords: Turkish Music, Choir, Choir Manegement, Graduate These

ABSTRACT: This study aims to evaluate the contributions of postgraduate theses and research in the field of Turkish Music choir and choir conducting to education, art, and human life. The research objective is to classify and compile the works conducted in this field between 2018 and 2022 according to their genres. These classifications are considered important as they provide guidance and exemplary studies for researchers who wish to conduct literature research in the field of Turkish Music. This descriptive research was conducted using a general survey model. A total of 3 postgraduate theses obtained from the Higher Education Institution Thesis Center (YOKTEZ) and 6 research articles identified through the Dergipark database for the period of 2018-2022 were accessed. The studies and postgraduate theses conducted in the field of Turkish Music choir and choir conducting in Turkey between 2018 and 2022 were grouped based on academic degree, year, institute, university, method, topic, and problem statement parameters. The data were transformed into frequency and percentage tables, and findings were derived, leading to certain conclusions. Based on these results, new recommendations were developed, and the progress made in the field of Turkish Music choir and choir conducting was observed by examining the conducted studies. It is believed that these recommendations will serve as a source for future research and assist in the selection of topics for studies in the field of choir. This study aimed to monitor the advancements in the Turkish Music choir field.

¹ Master's Student, Sakarya University, Institute of Social Sciences, Department of Music Sciences, Music Sciences, Sakarya, Turkey.

Giriş

Araştırma, bilim ve sanatla ilgili konular üzerinde incelemeler yaparak çalışmalar gerçekleştirmektir. Bu çalışmalar, temel olarak ilgi alanlarına dayalı olarak yapılan bilimsel çalışmaların çeşitli yöntemlerle gerçekleştirildiği birçok konuyu ortaya çıkarmayı ve mevcut konuların yeterlilik seviyesine ulaşmasını sağlamayı amaçlar. Ayrıca öğrenme ve öğretme süreçlerine katkıda bulunur. Araştırma eğitimi, bireylerde ve toplumda araştırma bilincini oluşturmayı hedefleyen, anlaşılabilirlik açısından standart kurallar dahilinde bir veya birden fazla kişi veya grup tarafından yapılan araştırmaların eğitim sistemlerine aktarıldığı bir eğitim sistemidir. Bu eğitim, elde edilen problemleri çözme veya yerel uygulamalarla ilgili bilgi sağlama ve toplama amacını taşır. Bilimsel araştırma, belirlenen bir konuyu açıklığa kavuşturmak, bilime ve eğitim sistemine katkıda bulunmak için sistematik ve planlı olarak veri toplama, yorumlama ve değerlendirme sürecini içeren çalışmalardır. Araştırmacılar, problemleri ortaya çıkarma, geliştirme ve çözme amacıyla araştırma faaliyetlerini gerçekleştiren kişilerdir (Karasar,1999).

Müzik, doğada düzensiz olarak bulunan ses ve ritmin, insanlar tarafından sistematik bir hale getirilmesidir. Felsefi olarak bakıldığında müzik, yaşamı duyumsama, görme ve öğrenme sanatıdır. Müzik, insan hayatında anne karnındayken başlayarak önemli bir yer edinir. Bilim insanları tarafından doğrulanmış olan anne karnındaki müzikle tanışma süreci, doğduktan sonra duyduğumuz ninniler, türküler ve hoşumuza giden melodiler kişiliğimizi şekillendirmede önemli bir rol oynar. Müzik, günlük hayattan sosyal ilişkilere kadar birçok alanda duygularımızı ifade etmemize, iletişim kurmamıza ve kendimizi tanımamıza yardımcı olur. Toplumsal açıdan bakıldığında, eğitim düzeyi, aile yapısı, toplumsal kabul görmüşlüğü, yaşam tarzı ve duygusal durum gibi birçok faktörü yansıtan müzik, çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerinde bireyin genel kültürünün bir parçasıdır. Çocuklar, hayatları boyunca öğrenmeye devam ederler ve müzik eğitimi de okul öncesi dönemde aile yanında başlar. Gözlemleme, taklit, ezberleme ve tekrar etme gibi süreçlerle kalıcılık sağlanan bu öğrenme, hayat boyu devam eder. Bir sanat dalı olan müzik, okul öncesi ve sonrası eğitimler dahil olmak üzere, bilişsel sürekliliği sağlamak için bir eğitim aracı olarak kullanılır (Taylan 2018).

Türk Müziği, Orta Asya kökenli ve çeşitli medeniyetlerin etkisiyle Türk topluluklarında gelişmiş bir müzik türüdür. Özellikle Selçuklu ve Anadolu topraklarında farklı kültür etkileşimleriyle şekillenen bu müzik, son olarak Osmanlı döneminde kültürel etkileşimlerle temel yapısını oluşturmuştur. Türk Müziği, saray zümresine hitap eden geleneksel bir müzik geleneği olmasının yanı sıra çevre kültürlerin etkileriyle de açık bir gelenek haline gelmiş ve zamanla değişerek günümüze kadar gelmiştir. Türk Müziği'nin eğitim sistemi, başlangıçta hafızaya dayalı bir usta-çırak ilişkisine dayanan "meşk" adı verilen bir sistemden, daha sonra çoklu ve notaya dayalı sistematik bir eğitime evrilmiştir. Ayrıca müziğin temel yapısını oluşturan seslerin birbirleriyle olan ilişkilerini ifade eden "makam" kavramı zaman içinde statik bir dizi kavramına dönüşmüştür. Aynı şekilde, eserlerin bütünlüğünü oluşturan "usul" kavramı da zamanla rakamsal ölçülere dayandırılmıştır. Türk Müziği'nde "edvar" yapılması, daha sonra disiplinli bir şekilde bilimsel bir "nazariyat kitabı" haline gelmiştir. Bu değişimlerle birlikte makam ve usul kavramları daire şeklindeki dairesel sistemden statik dizi ve ölçü sistemine geçmiştir. Özetlemek gerekirse, Türk Müziği, çeşitli kültür etkileşimlerinin yanı sıra saray zümresinin geleneksel müziğinden de etkilenerek gelişmiş ve değişmiştir. Eğitim sistemi, meşkten

daha sistematik bir yapıya evrilmiş, makam ve usul kavramları daire sisteminden statik dizi ve ölçü sistemine dönüşmüştür (Aydar 2010).

Türk Müziğinde Koro

Koro, genel anlamda tek veya çok sesli müzik icra eden bir topluluğu ifade etmektedir. Türk müziğinde toplu icra geleneği uzun bir geçmişe sahiptir. Türk müziği, tarih boyunca solistin enstrümanlar eşliğinde icra ettiği bir geleneğe sahip olmuş ve genellikle unison koro şeklinde icra edilmiştir. Koro yönetimi anlamında Batı tarzına daha yakın olan ilk deneyim Mızık-a-i Hümayun adlı topluluğu ile Santuri Miralay Hilmi Bey'in yönettiği Fasl-ı Cedid adı verilen koro topluluğuyla başlamıştır. Türk müziği sazları yanı sıra çeşitli farklı kültür müziği sazları da kullanılmış ve çok sesli eserlere de yer verilmiştir. Koro terimi, dilimizde toplu söyleme ve birlikte seslendirme eylemlerini ifade etmektedir. Koro, isteyerek veya doğaçlama olarak bir araya gelen insanların belirli bir program dahilinde birlikte şarkı söyleme veya seslendirme etkinliklerini gerçekleştiren bir topluluktur. Koro, toplumsal kültür ve sanat yaşamına katkıda bulunmak amacıyla tek veya çoksesli müzik yapıtlarını yorumlamak üzere oluşturulan bir ses topluluğudur. Çan'a göre, koro; bir araya gelen insanların kendi sesleriyle birlikte söz ve şarkı söylemek için oluşturdukları organize bir müziksel topluluktur. Koro eğitimi ve yönetimi, kendine özgü bir insan ve toplum eğitimi ve yönetimidir. Koro müziği ve eğitiminin bireylerin ve toplumların gelişimine önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Koro eğitimi sürecinde bireyler, birlikte şarkı söyleyerek iş birliği yapma becerisi kazanır, özgüvenleri artar, hataları düzeltmeye katkıda bulunur ve kendi eksikliklerini giderir. Başkalarına saygı göstermeyi öğrenir ve kendi saygınlığını sağlar. Arkadaşlıklar kurarak sosyalleşir ve demokratik değerleri anlamaya başlar. Sanatta ulusal ve uluslararası iletişim içinde dünya görüşleri gelişir. (Özkaya,2018). Lisansüstü çalışmaların sanat alanında da yaygın olarak gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Müzik alanındaki çalışmalar incelendiğinde, birçok tezin hazırlandığı görülmektedir. Sanatla ilgili araştırmalar ele alındığında, müziğin önemli bir bileşen olduğu ve bu alanda yapılan çalışmaların çoğunluğunu müzik eğitimi tezlerinin oluşturduğu görülmektedir. Müzikoloji ve çalgı eğitimi alanlarında yapılan çalışmalara bakıldığında ise koro alanında yapılan araştırmaların en az olduğu gözlemlenmektedir. Türk Müziği koro çalışmalarının en temel amacı, geleneksel Türk müziğini geçmişten geleceğe aslına uygun bir şekilde aktarmak, yaşatmak ve daha geniş kitlelere yayarak yaygınlaştırmaktır. Türk müziği korolarında, kulaklarda yanlış olarak kalan şarkı ve türkülerin notalarıyla öğrenilmesi hedeflenmektedir. Böylece Türk müzik kültürünün bozulmadan sürekliliğine katkı sağlanmaktadır. Sanat etkinliklerine katılmanın öncelikle bireye özgüven kazandırdığı, özgür insan gelişimine katkı sağladığı bilinmektedir. Korolarda yer alan ve bu tür topluluk etkinliklerine katılan bireylerde daha sağlıklı iletişim kurma becerisi, toplumsal faaliyetlerde daha kolay koordinasyon sağlama yeteneği, her türlü ortama uyum sağlama becerisi gibi farklı alanlarda gelişimlerin olduğu gözlemlenmektedir. Koro yönetimi, yönetim bilgisi öğrenmeyi, beceri geliştirmeyi, anlayışlı olmayı, özgüven sahibi olmayı, kimlik ve kişilik sahibi olmayı gerektiren bir alandır (Özkaya,2018).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılan çalışmaların ve lisansüstü tezlerin konu ve kapsam açısından incelenmesini hedeflemektedir. Bu şekilde, bu alanda yapılması düşünülen araştırmalar için kaynak oluşturmayı ve araştırmacılara rehberlik etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın problemi şu şekilde belirlenmiştir:

"Türkiye'de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılan tez ve lisansüstü çalışmalar, akademik düzey, yıl, enstitü, bağlı bulunan kurum(üniv.), yöntem, konu ve problem cümlesi değerler bakımından nasıl gruplandırılmaktadır?" olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler: tez ve lisansüstü çalışmalar, akademik düzey, yıl, enstitü, bağlı bulunan kurum(üniv.), yöntem, konu ve problem cümlesi değerler bazında

1. Türkiye’de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılmış lisansüstü tezlerin;
 - a. Akademik derece,
 - b. Yıl,
 - c. Departman,
 - d. Bağlı bulunan kurum,
 - e. Yöntem,
 - f. Problem cümlesi değerleri bakımından nasıl gruplandırıldığı,
 - g. İçerik, yöntem ve sonuçları nasıl sınıflandırıldığı,
2. Türkiye’de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılmış makalelerin;
 - a. İçerik,
 - b. Yöntem,
 - c. Sonuç parametreleri bakımından nasıl gruplandırıldığı,
3. Türkiye’de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılmış makaleler ve lisansüstü tezlerin konularına göre dağılımı nasıl olduğu, konuları problem cümlesi olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türkiye'de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılan akademik çalışmalar ve lisansüstü tezlerin sınıflandırılmasını amaçlamaktadır. Bu sınıflandırmaların, Türk Müziği alanında literatür taraması yapmak isteyen araştırmacılara yol gösterici ve örnek bir kaynak olması büyük bir önem taşımaktadır. Araştırmanın sonuçları, ilgili alanda çalışma yapmak isteyen araştırmacılar için rehberlik sağlayacak ve literatüre katkıda bulunacak nitelikte olacaktır.

Konuyla İlgili Araştırmalar

1. APAYDINLI'nın (2014) çalışmasında incelenen koro alanındaki lisansüstü tezler, benzer bir eğilimi yansıtmaktadır. Çalışma kapsamında 1987-2011 yılları arasında yapılan tezler incelenmiş ve Yüksek Lisans tezlerinin %84,63 oranında olduğu belirlenmiştir. Apaydınli'nin (2014) çalışmasında, koro alanında yapılan tezlerin 2009 yılına kadar yoğunluk göstermediği, ancak 2009 ve 2010 yıllarında 14 tezin tamamlandığı ve bu alanda bir artış olduğu gözlemlenmiştir. Tezler, enstitüye göre değerlendirildiğinde, %57,90'ının Eğitim Bilimleri Enstitüsü'ne bağlı olarak gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Tebiş ve Okay'ın (2013) keman ve viyola alanıyla ilgili lisansüstü araştırmaları inceledikleri çalışmalarında ise Enstitü olarak en çok tercih edilen Sosyal Bilimler Enstitü olduğu görülmektedir.

2. Ezgi ERTEK BABAÇ ve H. Seval KÖSE'nin (2018) çalışmasında, koro alanını temel alarak 2011-2018 yılları arasında gerçekleştirilen 22 çalışma incelenmiş ve bunların 19'unun tez olduğu belirlenmiştir. Koro alanındaki lisansüstü tezlerin incelendiği bu çalışmada, Yüksek Lisans tezlerinin toplamın %47,37'sine denk geldiği tespit edilmiştir.

Ancak dikkat çekici bir şekilde, 2011 yılına kadar sadece 5 doktora tezi ve 1 sanatta yeterlik tezi bulunurken, 2011-2018 döneminde 7 doktora çalışması ve 3 sanatta yeterlik çalışması görülmüştür. Tezler yıllara göre ele alındığında, en fazla çalışmanın 2014'te yapıldığı ve çalışmaların giderek azaldığı gözlemlenmiştir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri ve teknikleri kullanılarak yapılandırılmıştır. Veriler, elektronik ortamda Ulusal Tez Merkezi'nden elde edilmiştir. Apaydın'ın (2014) koro alanında yapılan lisansüstü tezlerin kategorilendirildiği çalışması ve Babaç/Köse'nin (2018) lisansüstü tezleri alan yazına sunarak sağladıkları katkılar göz önünde bulundurularak, bu çalışmada incelenecek tezler örneklem yoluyla seçilmiştir. "Koro-koro yönetimi" terimlerine, "2018-2022" yıllarına ve "Türk müziği" konusuna filtre uygulanarak elde edilmiştir.

Tarama sonucunda, 2 yüksek lisans tezi, 1 doktora tezi ve 6 araştırma makalesi incelenmiştir. Elde edilen veriler, belge incelemesi tekniği kullanılarak akademik derece, yıl, bağlı bulunan kurum, departman, yöntem, içerik ve problem cümlesi değerlerine göre gruplandırılmış olup elde edilen veriler frekans ve yüzde şeklinde tablolastırılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, Türkiye'de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılan makaleler ve lisansüstü çalışmalar, araştırma probleminde belirtilen parametreler doğrultusunda yapılan değerlendirmeye dayanarak sıralanmış tablolar halinde gösterilmektedir.

Türkiye'de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler

Türkiye'de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler

Akademik derece bakımından nasıl gruplanmaktadır?

Tablo 1. Tezlerin Akademik Orana Göre Dağılımı

AKADEMİK	f	%
Yüksek Lisans	2	67
Doktora	1	33
Toplam	3	100

Tablo 1' e bakıldığında çalışmada incelenen 3 çalışmanın 2'sinin yüksek lisans (%67), 1'inin doktora (%33) derecesinde olduğu görülmektedir.

Türkiye'de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Çalışmalar Ve Lisansüstü Tezler

Yıl bakımından nasıl gruplanmaktadır?

Tablo 2. Tezlerin Yıla Göre Dağılımı

YIL	Yüksek Lisans		Doktora		Toplam	
	f	%	f	%	f	%
2018	1	33.3	-	-	1	33.3
2022	1	33.3	1	33.4	2	66.7
Toplam	2	66.6	1	33.4	3	100

Tablodan açıkça görülebileceği gibi, Türk Müziği koro ve koro yönetimi konusunda 2018 yılında bir Yüksek Lisans çalışması, 2022 yılında ise bir Yüksek Lisans ve bir Doktora çalışması gerçekleştirildiği belirlenmiştir. Özellikle dikkat çekici olan nokta, 2019-2021 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında herhangi bir lisansüstü çalışmanın olmamasıdır.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Çalışmalar Ve Lisansüstü Tezler

Enstitü bakımından nasıl gruplanmaktadır?

Tablo 3. Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

ENSTİTÜ	Yüksek Lisans		Doktora		Toplam	
	f	%	f	%	f	%
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	-	-	1	33.4	1	33.4
Sosyal Bilimler Enstitüsü	2	66.6	-	-	2	66.6
Toplam	2	66.6	1	33.4	3	100

Tablo 3’te gözlemlendiği üzere, incelenen tezler arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında yapılan tezlerin çoğunluğu Doktora düzeyinde Eğitim Bilimleri Enstitüsü’nde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, 2 tez ise Yüksek Lisans düzeyinde Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde tamamlanmıştır.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Çalışmalar Ve Lisansüstü Tezler

Üniversite bakımından nasıl gruplanmaktadır?

Tablo 4. Tezlerin Bağlı Bulunduğu Kurumlara Göre Dağılımı

KURUM	Yüksek Lisans		Doktora		Toplam	
	f	%	f	%	f	%
Afyon Kocatepe Üniversitesi	1	33.3	-	-	1	33.3
Ankara Üniversitesi	-	-	1	33.4	1	33.4
Haliç Üniversitesi	1	33.3	-	-	1	33.3
Toplam	2	66.6	1	33.4	3	100

Tezlerin kurumlara göre dağılımını Tablo 4’te görüldüğü gibi, üç farklı üniversitenin adı görülmektedir.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Çalışmalar Ve Lisansüstü Tezler

Yöntem bakımından nasıl gruplanmaktadır?

Tablo 5. Tezlerin Yönteme Göre Dağılımı

YÖNTEM	Yüksek Lisans		Doktora		Toplam	
	f	%	f	%	f	%
Betimsel Tarama Yöntemi	1	33.3	-	-	1	33.3
Görüşme Yöntemi	-	-	1	33.4	1	33.4
Anket Yöntemi	1	33.3	-	-	1	33.3
Toplam	2	66.6	1	33.4	3	100

Tablo 5'e göre, tezlerde üç farklı araştırma yöntemi kullanılmıştır. Yüksek Lisans düzeyindeki çalışmalarda genellikle durum tespiti amaçlı yöntemler tercih edilirken, Doktora düzeyinde gerçekleştirilen araştırmalarda nitel araştırma yöntemlerinden biri olan görüşme yöntemi kullanılmış ve konu daha ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Çalışmalar Ve Lisansüstü Tezler

Konu ve problem cümlesi bakımından nasıl gruplanmaktadır?

Tablo 6. Tezlerin İçerik ve Problem Cümlelerine Göre Dağılımı

DÜZEY	İçerik	Problem Cümlesi
YL	İsmail Mehmet ÖZKAYA Amatör Türk Müziği Korolarında Karşılaşılan Ses Ve Nefes Çalışmaları ile İlgili Sorunların Çözüm Ve Önerileri Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana sanat Dalı Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı	Amatör Türk Müziği korolarında, ses ve nefes çalışmalarının yeterli ve standart bir şekilde yapılmadığı düşüncesiyle başlayarak, koro çalışmalarının başlangıç aşamasında düzenli ve uyumlu bir şekilde planlanmış ses ve nefes egzersizlerinin yapılmasının ilerleyen aşamalarda nasıl sonuçlar doğuracağı konusunda merak uyandıran bir soru ortaya çıkmaktadır.
YL	Damla Poyraz Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun Konser Repertuvarlarının İncelenmesi Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana sanat Dalı	-
DR	Yiğit Karabulut Türkiye’de Koro Şefi Ve Orkestra Şefi Yetiştirme Sürecinin Değerlendirilmesi Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı	Türkiye’de koro şefi ve orkestra şefi olma süreci nasıl işlemektedir?

Tablo 6’da görüldüğü gibi Afyon Kocatepe Üniversitesinde gerçekleştirilen Yüksek Lisans tezinde problem cümlesi bulunmamaktadır. Diğer iki çalışmada konu başlığına uygun problem cümlesi üretilmiştir.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler; İçerik, Yöntem Ve Sonuçlar Olarak Nasıl Sınıflandırılmıştır?

Amatör Türk Müziği Korolarında Karşılaşılan Ses Ve Nefes Çalışmaları İle İlgili Sorunların Çözüm Ve Önerileri Konulu Yüksek Lisans Tezinde

İçerik: Bu araştırmanın amacı, Türk Müziği amatör koro çalışmalarında ses ve nefes eğitimi alanında ortaya çıkan sorunları belirlemek ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri sunmaktır. Ayrıca, ses ısıtma ve nefes eğitiminin Türk Müziği korolarında uygulanmayışının önemini vurgulamak ve bu konuda uzman koro şefleri, ses sanatçıları ve eğitimcilerin görüşlerine başvurularak literatürden elde edilen bilgilerle birlikte eksikliklerin tespit edilmesi hedeflenmiştir. Bu şekilde, çalışmanın ana odak noktası, Türk Müziği koro çalışmalarında ses ve nefes eğitimi konusunda karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik pratik yaklaşımlar sunmaktır.

Yöntem: Koro çalışmalarında ses ve nefes çalışmalarının etkisini incelemek amacıyla dört farklı amatör koro grubunda yer alan toplam 117 koro üyesi üzerinde 14 sorudan oluşan bir anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Ankette, ses ve nefes çalışmalarının korolarda ne kadar önemli olduğunun belirlenmesi ve bu çalışmaların performans üzerindeki etkisinin yanı sıra yaş ve cinsiyet gibi faktörlerin bu etki üzerindeki rolü analiz edilmiştir. Böylece, ses ve nefes çalışmalarının korolarda gereklilik düzeyi ve performansa olan katkısı hakkında daha fazla bilgi edinmeyi hedeflemektedir.

Sonuçlar: Korolarda ses ısıtma ve nefes tekniklerinin geliştirilmesi için bir protokol uygulamasının önemini vurgulamaktadır. Ayrıca, doğru şarkı söylemenin ses ve nefesin doğru şekilde kullanılmasına ve geliştirilmesine nasıl yardımcı olabileceği konusunda çeşitli çözüm önerileri ve bilgiler sunulmaktadır. Ancak, metin içerisinde ayrıntılı ve kesin bir sonuca ulaşılmamıştır.

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun Konser Repertuvarlarının İncelenmesi Konulu Yüksek Lisans Tezinde

İçerik: Müzik icra eden kurumlarda, repertuvarın kalite üzerinde belirleyici bir faktör olduğunu ortaya koymaktadır. Repertuar, geçmişten günümüze geleneksel kültürün aktarılmasında bir köprü görevi üstlenen seçilmiş eserleri içermektedir. Bu çalışmada, Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun 1991-2021 yılları arasındaki tüm konser repertuvarları incelenerek, hangi makamların, formların ve dönemlerin eserlere ağırlık verildiği istatistiksel verilerle birlikte grafiklerle sunulmuştur. Ayrıca, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın kuruluş amaçları ve Devlet Korolarının bağlı olduğu Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün görevleri ve uygulamaları da araştırma kapsamında incelenmiştir.

Yöntem: Araştırma; nitel ve nicel yöntemleri kullanarak betimsel bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Betimsel çalışmalarda elde edilen bilgiler olduğu gibi aktarılmaktadır. Bu bağlamda, Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun 1991-2021 yılları arasındaki tüm konser repertuvarları incelenmiştir. İncelenen konser repertuvarları bilgisayar ortamına aktarılmış ve makamlar, formlar ve dönemlere göre grafikler oluşturularak bulgular bölümünde sunulmuştur. Araştırma sonucunda, Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun repertuvarında en fazla icra edilen Klâsik takım ve fasıl formlarından bazılarına dikkat çekilmiştir.

Sonuçlar: Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak faaliyet göstermektedir. Bu çalışmada, koronun 1991-2021 yılları arasındaki tüm konser repertuvarları makamlar, formlar ve

dönemler açısından incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün belirlemiş olduğu özelliklere tam olarak uyum sağlanmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Türkiye’de Koro Şefi Ve Orkestra Şefi Yetiştirme Sürecinin Değerlendirilmesi Konulu Doktora Tezinde

İçerik: Türkiye’de koro şefi ve orkestra şefi olma süreci, şeflik için gereken becerilerin kazanılması ve devlete bağlı sanat kurumlarında şef olarak atanma kriterlerinin değerlendirilmesini içeren bir çalışmadır. Bu çalışmada, bir şefin yetiştirme süreci ve şeflik için gerekli olan alan yeterlikleri incelenmektedir. Ayrıca, devlete bağlı sanat kurumlarında şef olarak atanma süreci ve bu süreçte aranan ölçütler de değerlendirilmektedir.

Yöntem: Bu araştırmada, nitel yöntemlerden "anlatı araştırması" yaklaşımı kullanılmıştır. Çalışma grubu, devlet sanat kurumlarında (TRT, Kültür Bakanlığı, Devlet Opera ve Balesi) orkestra ve koro şefi olarak görev yapan bireylerden oluşmaktadır. Araştırmaya katılan bireyler, en az 15 yıl deneyime sahip olan ve çalıştıkları topluluktaki diğer şefler arasında kıdemli konumunda olan 1 senfoni orkestrası şefi, 3 çoksesli koro şefi, 2 Türk halk müziği topluluğu şefi ve 2 Türk sanat müziği topluluğu şefidir. Bu bireylerle yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Sonuçlar: Analiz sonuçlarına göre, şeflerin neredeyse tamamı öncelikle bir müzik topluluğunda ses veya saz sanatçısı olarak görev yapmıştır. Bazı şefler çocukluk dönemlerinde amatör olarak müzik eğitimi almaya başlamışken, diğerleri mesleki müzik eğitimi ve şeflik eğitimi ile kendilerini geliştirmişlerdir. Şefler, genellikle bir örnek aldıkları bir şefin etkisiyle şeflik kariyerlerine adım atmışlardır. Şeflerin atanma ve göreve başlama süreçleri müzik türleri ve kurumlara bağlı olarak farklılık göstermektedir. Mesela, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Orkestra şefi, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Çok Sesli Koro şefi ve Kültür Bakanlığı Çok Sesli Koro şefi pozisyonları dışındaki diğer alanlarda şef olarak görev yapabilmek için mesleki müzik eğitimi veya şeflik eğitimi almış olmak gerekmeyebilir.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Makaleler

Safiye Yağcı, Damla Gündücü Poyraz (2021). Amatör Korolarda Yer Alan Kadınların Müzikte Kadına Bakış Açılarının Değerlendirilmesi (Afyonkarahisar İli Aksam Örneği)

İçerik: Araştırma, amatör korolarda yer alan kadın koristlerin müzikle ilişkilerinin incelenmesini hedeflemektedir. Bu bağlamda, kadınların müziğe karşı tutumları, davranışları, bireysel kazanımları ve topluluklara katılım konusundaki engelleri araştırılmıştır. Amatör topluluklara katılan bireylerin kişisel, kültürel ve sosyal gelişimleri üzerinde olumlu etkileri olduğu bilinmektedir. Kadınların bu topluluklara katılımı hem bireysel gelişimlerine katkı sağlamakta hem de yeni sosyal çevreler edinerek psikolojik rahatlama sağlamaktadır.

Yöntem: Çalışmaya katılan 19 kadın üye arasından, araştırmaya gönüllü olarak katılan 9 kadınla yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilerek, katılımcıların konuyla ilgili düşünceleri alınmıştır.

Sonuçlar: Orta yaş ve üzeri katılımcıların yoğunluğu, genç kadınların Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği alanlarına ilgi duymadıkları belirlenmektedir. Ayrıca, katılımcılar arasında ilköğretim ve ortaöğretim düzeyinde eğitim almış kadın koro katılımcılarının bulunmaması dikkat çekicidir. Bu durum, kadınların eğitim düzeyinin, amatör müzik topluluklarına katılmak istememelerinde belirli bir etken olabileceğini göstermektedir.

Kâmil Tahsin Sökmen (2022). Geleneksel Türk Müziğinde Şef Kavramı

İçerik: Geleneksel Türk müziğinde, koro icrası genellikle unison olarak gerçekleştirilmiştir. Osmanlı döneminde küçük gruplar halinde yapılan icralar, Cumhuriyet sonrasında daha büyük topluluklarda gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Kültür Bakanlığı, TRT, devlet Türk müziği konservatuvarları ve birçok ilde kurulan özel korolar ve belediye koroları, bu gelişmeyi desteklemiştir. Ancak, şeflik kavramı Geleneksel Türk müziği icrasında önem kazanmış olmasına rağmen, Türkiye'de standart bir eğitim sistemi bulunmamaktadır. Şeflik, bireyin geçmiş deneyimleri ve bilgilerine dayanarak kişisel olarak şekillenmektedir. Sonuç olarak, Geleneksel Türk müziğinde şeflik uygulamasında yetersizlik olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, geçmiş ve güncel durum incelenerek, Türk müziği icrasında şefin önemi ve varlığı sanatsal açıdan daha üst düzeyde Türk müziği icrası için çeşitli öneriler sunulmaktadır.

Yöntem: Bu çalışma, tarihî ve betimsel araştırma yöntemlerine dayanmaktadır.

Sonuçlar: Türk müziğindeki geleneksel şef kavramı, Batı müziğindeki şef kavramıyla tam olarak örtüşmemektedir. Türk ve Batı müziği şeflerinin, hazırlık süreci, çalışmalar ve provalar, sunum sırasındaki fonksiyonları ve müziğe katkıları açısından önemli farklılıklar bulunmaktadır.

Fatih Coşkun (2018). İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarının İnsan Yaşamındaki Yeri

İçerik: İzmir'de Türk Sanat Müziği'nin dinleyicilerin müzik ihtiyaçlarını karşılama ve müzik zevkine hitap etme konusunda önemli bir rolü, çoğunluğunu amatör müzik topluluklarının oluşturduğu müzik toplulukları tarafından üstlenilmektedir. İzmir'de, müziğin ve insanların yaşamlarındaki önemli yerin farkında olan toplulukların sayısı 2018 yılı itibarıyla 150'ye ulaşmıştır. Bu makale, amatör toplulukların var olma nedenini, İzmir'in müzik yaşamındaki önemini ve Türk Sanat Müziği'nin İzmir'deki yerini ve önemini anlamak amacıyla yapılmıştır.

Yöntem: Bu çalışma, 50 farklı koro üzerinde yürütülmüş olup, bu koroların konser öncesi prova süreçlerine ve gerçekleştirdikleri konserlere katılım sağlayarak gözlem, görüşme ve anket yöntemleriyle veri toplanmıştır. Ulaşılan veriler, sosyalleşme, kentleşme, modernleşme, yalnızlık gibi kavramlarla ilişkilendirilerek kontrol edilmiştir.

Sonuçlar: Amatör müzik toplulukları, koro, dernek, cemiyet veya topluluk gibi farklı isimlerle tanımlanmalarına rağmen nitelikleri, yapıları ve işlevleri açısından benzerlik göstermektedir. Bu metinde koro, dernek, cemiyet ve topluluk kavramları eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Amatör topluluklar, icra ettikleri repertuar ve müzik faaliyetleriyle gelenekleri koruyan, sürdüren ve kültürel mirasın aktarımında hayati bir rol üstlenmektedirler. Bu topluluklar genellikle kadınların çoğunlukta olduğu ve kadınların müzik yaparak mutluluk, moral, özsaygı ve yaşama bağlanma gibi alanlarda önemli bir işlev gördüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Özlem Elitaş (2019). Mesud Cemil'in Klâsik Koro Anlayışı

İçerik: Cumhuriyet Dönemi'nde, Mesud Cemil önderliğinde Klasik Koro icrası başlamıştır. Batı Müziği korolarına olan yaklaşımla Klâsik Türk Müziği eserlerini icra etmeyi hedeflemiştir. Bu amaçla "Tarihî Türk Mûsikîsi Unison Erkekler Korosu "nu kurarak, Klâsik Türk Müziği eserlerini içeren "Klâsik fasıl" adı verilen bir repertuar seçimi yapmış ve bu seçimin diğer koroların repertuar tercihlerini de etkilemesini sağlamıştır.

Yöntem: Bu araştırmada, literatür tarama yöntemleri kullanılarak Mesud Cemil'in klâsik koro anlayışı üzerinde çeşitli görüşlere yer verilerek, koro icrasının geleneksel icraya etkisi incelenmiştir. Ayrıca, 08.08.1961 tarihinde TRT İstanbul Radyosu'nda yayınlanan Mesud Cemil yönetimindeki "Klâsik Koro" 'nun konser repertuarı detaylı bir şekilde incelenmiştir. Repertuar incelemesinden elde edilen veriler yorumlanarak, Mesud Cemil'in klâsik koro anlayışındaki temel kavramlar belirlenmiştir.

Sonuçlar: Mesud Cemil'in Klâsik Koro anlayışıyla ilgili belki de en önemli nokta, üsluptur. Günümüzdeki korolar, Klâsik Türk Müziği icrasından uzak icralar yapmaktadır. Klâsik Türk Müziği üslubu, kültürümüz gibi korunması ve devam ettirilmesi hayati öneme sahip olan bir zenginliktir. Konuşma üslubunun ne kadar önemli olduğu gibi, müzikteki üslup da aynı derecede önemlidir. Trakya, Karadeniz, Güneydoğu ağızları, zenginlikler olarak görülebilir ve sadece Karadeniz şivesiyle konuşmak dilin yoksullaşması anlamına gelir. Günümüzdeki müzikal üsluplar, gündelik konuşma düzeyine indirgenmiş durumdadır.

Muattar Demet Doğruöz (2018). Türkiye'de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında "Klasik Koro" Örneği

İçerik: 18. yüzyıldan itibaren modernleşme kavramı ortaya çıkmış ve 19. yüzyıldan itibaren tüm ulusları etkileyen bir dönüşüm süreci olarak yaşanmıştır. Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan modernleşme süreci Cumhuriyet dönemiyle birlikte hız kazanmıştır. Bu çalışmada, modernleşme ve gelenek kavramlarının sentezlenme çabaları üzerinde durularak klasik koro örneği incelenmiştir. "Türkiye'de Modernleşme Süreci ve Müzik Politikaları" ile "Klasik Koro" başlıkları altında modernleşme konuları ele alınmış ve açıklanmıştır.

Yöntem: Bu çalışma, betimsel bir tarama yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma sürecinde, çeşitli kaynaklar arasında yer alan kitaplar, doktora tezleri, makaleler ve internet erişim kaynakları incelenmiştir. Bu kaynaklardan yararlanılarak veri toplama ve analiz süreci gerçekleştirilmiştir.

Sonuçlar: Türkiye'deki modernleşme sürecinde, Türkçülük ve Milliyetçilik fikirleri devletin temel tutunma noktası olarak benimsenmiştir. Bu fikirler, müzik politikalarına da etki etmiştir ve Ziya Gökalp'in önerdiği halk müziği odaklı çağdaş Türk müziği meydana getirme uğraşlarıyla desteklenmiştir. Bu süreçte, Türk sanat müziği geleneği, Osmanlı'nın sembolü olarak algılanmasının yanı sıra itibar kaybetmiş ve temsilcileri yeni arayışlara yönlendirmiştir. Bu arayışlar arasında, geleneksel koro uygulamasının "Klasik Koro" olarak yeniden yapılandırılması önemli bir rol oynamıştır. Klasik Koro'nun ağır başlı icra tarzı ve aşırı ciddiyeti, geleneksel müziğe önem kazandırma uğraşlarının bir sonucudur. Bu sayede, klasik korolar resmi konser salonlarında yer bulmuş, uzun bir mücadele sonucunda resmi topluluk haline gelmiştir. Başlangıçta eleştirilen koro icrası, hızla benimsenmiş ve geleneğin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Devlet kurumları, üniversiteler, radyolar ve musiki dernekleri bünyesinde sayısız koro çalışması yapılmakta ve düzenli konserler verilmektedir. Korolar, Türk müzik geleneğinin aktarımında önemli bir rol oynamaktadır ve kültürel aktarım açısından önemli bir araç olarak işlevlerini devam ettirmektedir.

Nevra Güçlü Tükü- Ayşe Meral Töreyn. (2020). Güzel Sanatlar Liselerindeki Geleneksel Türk Müziği Koro Eğitiminin İncelenmesi (Ankara İli Örneği)

İçerik: Bu çalışmanın amacı, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı Ankara ilindeki Güzel Sanatlar Liselerinde verilen Geleneksel Türk Müziği koro eğitimini ses eğitimi, koro davranışları ve eser öğretim süreci açılarından incelemek ve konuyla ilgili önerilerde bulunmaktır. Bu amaç doğrultusunda Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği koro dersleri gözlemlenmiştir.

Yöntem: Araştırmanın yöntemi betimsel taramadır ve araştırma, verileri elde etme ve analiz etme açısından nitel yaklaşım ile yürütülmüştür.

Sonuçlar: Araştırma sonuçlarına göre, koro çalışmalarında ses eğitimi konusunda yetersizlikler olduğu ve eserlerin homojenlik açısından daha bütüncül bir yaklaşımla, solunum, artikülasyon, üslup ve yorumlama gibi faktörlerin dikkate alındığı şekilde çalıştırılması gerektiği tespit edilmiştir.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Akademik Çalışmalar Yıl Bakımından Nasıl Gruplanmaktadır?

Tablo 7. Akademik Çalışmaların Yıllara Göre Dağılımı

YIL	Makale	
	f	%
2018	2	33,33
2019	1	16,67
2020	1	16,67
2021	1	16,67
2022	1	16,67
Toplam	6	100

Tablo 7'nin incelenmesi sonucunda, Türk Müziği koro ve koro yönetimi alanında akademik çalışmaların 2019-2022 yılları arasında benzer bir düzeyde olduğu ve sadece 2018 yılında 2 makalenin yayınlandığı görülmektedir.

Türkiye’de 2018-2022 Yılları Arasında Türk Müziği Koro Ve Koro Yönetimi Alanında Yapılmış Makaleler Ve Lisansüstü Tezlerin Konularına Göre Dağılımı

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular içerik olarak “koro” ve “koro yönetimi” konularına göre ayrıştırılmıştır.

Tablo 8. Makaleler ve Lisansüstü Tezlerin “Koro” ve “Koro Yönetimi” Konularına Göre Dağılımı

Konu	Yüksek Lisans		Doktora		Makale		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Koro	2	22,22	-	-	5	55,56	7	77,78
Koro Yönetimi	-	-	1	11,11	1	11,11	2	22,22
Toplam	2	22,22	1	11,11	6	66,67	9	100

Tablo 8'e göre, araştırmada incelenen makale ve lisansüstü çalışmaların içeriğine bakıldığında, "koro" alanında yapılan çalışmaların yoğun olduğu ve "koro yönetimi" alanında sadece 2 çalışmanın olduğu tespit edilmiştir. Türk Müziği alanında koro şefliği ve koro yönetimi konularında daha fazla araştırma yapılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Araştırma, Türkiye'de 2018-2022 yılları arasında Türk Müziği koro ve koro yönetimi hakkında yapılmış sınırlı sayıda çalışmaya ulaşılmıştır. Lisansüstü düzeyde yapılan üç çalışmanın bir tanesi 2018 yılında gerçekleştirilmiş, diğer ikisi ise 2022 yılında tamamlanmıştır. Akademik çalışmalar ise 2018 yılında 2 adet, diğer yıllarda ise birer adet olmak üzere eşit bir şekilde dağılmıştır. Genel olarak, tüm çalışmalarda "Koro" konusu üzerine daha fazla yayın bulunurken, "Koro Yönetimi" konusunda daha az çalışma yapıldığı gözlemlenmiştir.

Araştırma bulgularına dayanarak, 2018-2022 yılları arasında Türkiye'de koro alanında yapılan üç lisansüstü teze ulaşılmıştır. Yöntemler incelendiğinde, en sık kullanılan yöntemin %66,66 oranında "anket yöntemi" olduğu, bunu %33,4 oranında "görüşme yöntemi" nin takip ettiği görülmüştür. Bu araştırmada, müzik alanında yapılan benzer çalışmalardan farklı olarak, problem cümlesi ve konu parametrelerinin ilişkilendirilmesiyle üç farklı konuda tezler incelenmiştir.

Amatör Türk Müziği Korolarında Karşılaşılan Ses Ve Nefes Çalışmaları İle İlgili Sorunların Çözüm Ve Önerileri Konulu Yüksek Lisans Tezinde

4 farklı Amatör koro grubunda yer alan toplam 117 katılımcının üzerinde 14 soruluk bir anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu anket çalışması, koro çalışmalarında ses ve nefes çalışmalarının gerekliliğini ve performans üzerindeki etkisini belirlemeyi amaçlamıştır. Ayrıca, sonuçları cinsiyet ve yaş açısından analiz edilmiştir. Ancak, metinde detaylı ve kesin bir sonuca ulaşamamıştır.

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun Konser Repertuvarlarının İncelenmesi Konulu Yüksek Lisans Tezinde

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun 1991-2021 yılları arasındaki tüm konser repertuvarları incelenerek bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Elde edilen veriler, makamlar, formlar ve dönemlere göre grafikler şeklinde sunulmuştur. Araştırmanın

amacına uygun olarak, Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun repertuvarında en sık icra edilen klâsik takım ve fasıl formlarına odaklanılmıştır. Sonuç olarak, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olan Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun 1991-2021 yılları arasındaki konser repertuvarının makamlar, formlar ve dönemler açısından incelendiğinde, koronun K.T.B ile G.S.G.M. tarafından belirtilen özelliklere tam olarak uymadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Türkiye’de Koro Şefi Ve Orkestra Şefi Yetiştirme Sürecinin Değerlendirilmesi Konulu Doktora Tezinde

Türkiye’de koro şefi ve orkestra şefi olma süreci incelenmiştir. Araştırma, nitel bir yaklaşım olan "anlatı araştırması" yöntemini kullanarak, şeflik için gerekli yeterlikler, devlet sanat kurumlarında şef olarak atanma ölçütleri ve bir şefin yetiştirme süreci gibi konuları değerlendirmiştir. Şef olarak göreve başlama ve atama durumları, kurumlar ve müzik türleri bazında farklılık göstermektedir. Örneğin, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nda şef olarak görev yapabilmek için mesleki müzik eğitimi/şeflik eğitimi alma şartı aranmamaktadır.

Araştırma sonuçlarına göre, Türkiye’de 2018-2022 yılları arasında yapılan 6 araştırma makalesinden sadece bir tanesinin koro yönetimi alanıyla ilgili olduğu tespit edilmiştir. Diğer makaleler ise amatör korolar, klasik korolar ve Güzel Sanatlar Liselerinde Geleneksel Türk Müziği Koro eğitimi konularını ele almaktadır.

Bu bağlamda, öneriler şu şekildedir:

- Koro, performans etkinliklerinin yoğun olduğu bir alandır. Bu nedenle, koristlerin davranış ve tutumlarının araştırılmasında deneme yönteminin önemli bir rol oynadığı dikkate alınmalıdır. Türk Müziği koro eğitimi ve yönetimi alanında yapılan deneysel çalışmaların nicelik ve nitelik olarak artması, alandaki literatüre katkı sağlayabilir.
- Türk Müziği alanında koro eğitimi ve yönetimiyle ilgili akademik çalışmaların az olduğu belirlenmiştir. Bu nedenle, koro alanında çalışan öğrencilerin Türk Müziği koro eğitimi ve yönetimi konusunda bilgilendirilmesi ve teşvik edilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Apaydın, K. (2014). Türkiye’de Koro Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlere Bir Bakış. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4(8), 61-66.
<http://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/27572/290141/> adresinden erişildi.
- Babaç, E.E. & Köse, H.S. (2018). Türkiye’de 2011-2018 Yılları Arasında Koro Alanında Yapılmış Olan Lisansüstü Tezlerin Bazı Parametreler Bakımından İncelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 3(1),32-55. <http://dx.doi.org/10.31811/ojomus.430359> adresinden erişildi.
- Coşkun, F. (2018). İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarının İnsan Yaşamındaki Yeri. *Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Dergisi*, (12),83-91.
<http://doi.org/10.31772/konservatuardergisi.467697> adresinden erişildi.
- Deniz, Aydar. (2010). *Türk Müziğinin Değişimindeki Toplumsal Etkiler Bağlamında Türk Müziğinde 21.yy. Oluşumlarının Değerlendirilmesi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Doğruöz, M.D. (2018). Türkiye’de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında “Klasik Koro” Örneği. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (12), 69-81.
<http://doi.org/10.31722/konservatuardergisi.467671> adresinden erişildi.
- Elitaş, Ö. (2019). Mesud Cemil’in Klasik Koro Anlayışı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 1-14. <http://doi.org/10.36442/AMADER.20191055033> adresinden erişildi.
- Güçlü, T.N. & Töreyn A.M. (2020). Güzel Sanatlar Liselerindeki Geleneksel Türk Müziği Koro Eğitiminin İncelenmesi (Ankara İli Örneği). *The Journal of Academic Social Sciences*, (111),576-590.
<http://doi.org/10.29228/ASOS.47586> adresinden erişildi.

- Karabulut, Y. (2022). *Türkiye’de koro şefi ve orkestra şefi yetiştirme sürecinin değerlendirilmesi*. (Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Niyazi, Karasar. (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi – Kavramlar, İlkeler*. Nobel Yayın Dağıtım. (s.12,22,45).
- Özkaya, İ.M. (2018). *Amatör Türk Müziği Korolarında Karşılaşılan Ses ve Nefes Çalışmaları ile İlgili Sorunların Çözüm ve Önerileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Poyraz, G.D. (2022). *Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korosunun Konser Repertuarlarının İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sökmen, K.T. (2022). Geleneksel Türk Müziğinde Şef Kavramı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (20),113-126. Doi:10.31722/ejmd.1127321.
- Taylan, T. Can. (2018). *Türk Makam Müziği Çocuk Şarkıları Üzerine Bir İnceleme* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yağcı, S. & Poyraz, G.D. (2021). Amatör Korolarda Yer Alan Kadınların Müzikte Kadına Bakış Açılarının Değerlendirilmesi (Afyonkarahisar İli Aksam Örneği). *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 174-184. Doi:10.36442/AMADER/2021.42.

BALIKESİR İLİ BANDIRMA İLÇESİ ÇERKES KARAÇALILIK MAHALLESİ GEÇİŞ DÖNEMİ (DOĞUM, EVLENME ÖLÜM) ÂDETLERİ VE MÜZİK PRATİKLERİ

Selin CÖMERT¹
comertselin8@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Karaçalılık Mahallesi, Çerkes, Geçiş Dönemleri, Âdet, Müzik Pratikleri.

ÖZET: Geleneksel toplumlarda doğum, evlenme ve ölüm aşamaları, diğer adıyla geçiş dönemlerine ait âdetlerin, sözlü kültürü oluşturan ve toplum bilimlerine kaynaklık ederek günümüze kadar ulaşmasını sağlayan temel faktörlerden biri olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu doğrultuda yapılan araştırmanın konusu; Balıkesir İli, Bandırma İlçesine bağlı Karaçalılık Çerkes Mahallesi Doğum, Evlenme, Ölüm Âdetleri ve Müzik Pratiklerinin Halk Bilimi bakış açısıyla betimlenerek sonuçlandırılması ve sonuçların tartışılmasıdır. Aile, toplumu oluşturan en küçük birimdir. Bu nedenle, ailenin kurulma evresi çok önemlidir. İnsanın varoluşunda doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç önemli geçiş dönemi vardır ve bu üç dönemin her biri farklı sosyal normları barındırır. Geçmişimize olan hasletlerimizi ve aynı zamanda kendine haslığı da ifade eden geleneksel otantisite kavramı doğrultusunda betimlenecek olan araştırma konusuyla ilgili sistematik bir çalışmanın gerçekleşmemiş olması ve bu kültürel kimliğin giderek yok olması temel anlamıyla bir problem olarak görülmüştür. Bu problemin çözüme ulaşması için kullanılan model, tarama modeli olup alan araştırması yöntemiyle desteklenmiştir. Bu doğrultuda, konuya ilişkin literatür taramaları sonrasında, Karaçalılık mahallesinde kaynak kişiler ile gerçekleştirilen yapılandırılmamış görüşme ve katılımlı gözlemler, görsel-duyusal olarak kayıt altına alınmıştır. Elde edilen veriler betimlenmiş, âdetlerin evrilerek yaşatılması doğrultusundaki bulgulara ulaşılmıştır. Bu bulgular ekseninde ve ilişki arayıcı bir bakış açısıyla ulaşılan temel sonuçlar ise; Karaçalılık mahallesinde yaşayan Çerkes göçmenlerinin doğum, evlenme, ölüm âdetlerinin modernleşme ve güncel yaşamın beklentileri doğrultusunda değişim ve dönüşüme uğramış olmasıdır. Alanda, geçiş dönemlerine ait âdetler içinde yer alan müzik pratikleri, görsel işitsel kayıtlarla tespit edilmiş ve nota metinlerine aktarılarak sabitlenmiştir. Araştırmanın, yöreye ait ilk sistematik çalışma olması ve alana yapacağı katkıları nedeniyle önemli olduğu öngörülmektedir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, Aydın, Türkiye.

BIRTH, MARRIAGE DEATH CUSTOMS AND MUSIC PRACTICES IN CIRCASSIAN KARAÇALILIK NEIGHBORHOOD OF BANDIRMA DISTRICT in BALIKESİR PROVINCE

Selin CÖMERT¹
comertselin8@gmail.com

Keywords: Karaçalılık Neighborhood, Circassian, Transition Periods, Custom, Music Practices.

ABSTRACT: It is an undeniable fact that the stages of birth, marriage and death, in other words, the customs of the transitional periods, are one of the main factors that make up the oral culture in traditional societies and make it a source for the social sciences. In this regard, the research aims to conclude Birth, Marriage, Death Customs and Music Practices in Karaçalılık Circassian Neighborhood of Bandırma District in Balıkesir Province by describing them from the perspective of Folklore and discussing the results. The family is the smallest unit that makes up the society. Therefore, the establishment phase of the family is very important. There are three important transition periods in human existence namely birth, marriage and death, and each of these three periods contains different social norms. The lack of a systematic study on the research subject, which will be described in line with the concept of traditional authenticity, which also expresses our characteristics of our past, and the gradual disappearance of this cultural identity at the same time, has been considered as a fundamental problem. The model used to solve this problem is the scanning model and it was supported by the field research method. In this sense, unstructured interviews and participatory observations performed with the resource people in Karaçalılık neighborhood were recorded as visual-sensory following the literature review on the subject. The data obtained were described, and the findings were reached in the direction of keeping the customs alive by evolving. The main results obtained on the axis of these findings and from a relationship-seeking perspective are such that the birth, marriage and death customs of Circassian immigrants living in Karaçalılık neighborhood have undergone changes and transformations in line with the expectations of modernization and contemporary life. Music practices in the area being among the customs of the transition periods were determined by audio-visual recordings and were fixed by transferring them to the note texts. It is predicted that the research is significant due to the fact that it is the first systematic study of the region and its contributions to the field.

¹ Master's Student, Adnan Menderes University, Institute of Social Sciences, Department of Traditional Turkish Music, Aydın, Turkey.

Giriş

Toplumların sözlü gelenekleri, o toplumun kültürünün bir yansımasıdır. Belli bir toprak parçası üzerinde yaşayan halkın kendine özgü bir hayat tarzı, örf ve âdetleri, gelenekleri, yaşam tarzı, dini değerleri vb. o halkın kültürel kimliğini oluşturur. Halkbilimci Pertev Naili Boratav'ın belirttiği toplumsal geçiş dönemlerinden olan “doğum, evlenme, ölüm” aşamaları çevresinde oluşan pek çok gelenek, din ve büyü ile ilgili uygulamaların tamamlayıcısı, daima sözlü gelenek ürünleri olmuştur. Özellikle geleneksel toplumlarda sözlü gelenekler, kültürün başlıca taşıyıcısı durumundadır ve sosyal bilimlerin pek çok alanına günümüzde kaynaklık etmektedir.

Araştırmanın Problemi

Balıkesir İli, Bandırma İlçesi, Karaçalılık Köyü Doğum, Evlenme, Ölüm Âdetleri ve Çerkes Müziği unsurları hakkında günümüze kadar sistematik bir çalışmanın yapılmamış olması nedeniyle yöre kültürüne ait bir takım geleneksel uygulamaların giderek bozulmaya ve kaybolmaya yüz tutmasıdır.

Araştırmanın amacı

Geleneksel Halk Kültürü ürünlerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm adetleri yoğun şekilde yaşatılan belli başlı evreler ve geçiş dönemleridir. Balıkesir İli, Bandırma İlçesine bağlı Karaçalılık Köyüne ait Doğum, Evlenme ve Ölüm Âdetleri ve bu âdetler içerisinde yer alan Çerkes Müziği unsurları hakkında yapılacak bu araştırmanın amacı; elde edilecek bulguları geleneksel otantisite bağlamında analiz ederek sistematik ve kalıcı bir envanter oluşturmak ve yerelden-ulusala ulusaldan- evrensele doğru dünya kültürüne katkı sağlamaktır.

Araştırmanın Önemi

Balıkesir İli, Bandırma İlçesine bağlı Karaçalılık Çerkes Köyü ve halk kültürünün önemli yapı taşları olan Doğum, Evlenme, Ölüm Âdetleri ve Çerkes müzikleri unsurları hakkında günümüze kadar hiçbir sistematik çalışmanın yapılmaması nedeniyle yöreye ait geleneksel özelliklerin yazıya aktarılaraq genel çerkes müziklerinin notaya alınacak olması Karaçalılık Çerkes köyüne ve Çerkes müziğine kazandırılacak olması, araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma; Balıkesir İli, Bandırma İlçesine bağlı Karaçalılık (Çerkes) Mahallesi ve bu yöreye ait doğum, evlenme, ölüm aşamalarında geçmişten günümüze yaşayan ve yaşatılan halk kültürü unsurlarının görsel- işitsel olarak derlenip incelenmesi ve sonuçlarının aktarılmasıyla sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama, önceki dönemde ya da mevcut olan bir durumu olduğu gibi saptamayı amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmanın konusu olan olay, kişi ve ya nesne, kendi şartları açısından ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır ve değiştirmek ve ya etkilemek gibi bir çaba gösterilmez. Bilinmesi gereken şeyler vardır ve onlar oradadır. Mühim olan, onu yeterli bir şekilde “gözlemleyip” yazıya aktarabilmektir. Tarama modellerinde gaye genel olarak, soru tümceleri ile belirtilir.

Bu tümceler; “Ne idi? Nedir? Ne ile ilgilidir? Ve Nelerden oluşmaktadır?” şeklindeki suallerdir (Karasar, 2016: 109).

Alan araştırması (fieldresearch) içerisinde betimleme yöntemi ile deliller neticelendirilmiş ve açıklanmıştır. Alan araştırması araştırılan bireylerin asıl yaşamlarına yer alarak uygulanan araştırma yöntemidir. Betimleme yöntemi ise vakaların, nesnelerin, yapıların, kuruluşların, toplulukların ve farklı kapsamların ne olduğunu betimlemeye ve çözümlemeye çalışır. Betimleme çalışmaları, var olan olayların geçmişte olan olay ve şartlarla bağlarını da dikkate alarak, olaylar arasındaki etkileri ifade etmeyi amaç edinmektedir.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Kültür

Kültür, birçok araştırmacının üzerinde sayısız tanımlama yaptığı kavramlardan biridir. Kısaca kendisini var eden değişkenlerin (kurumların) genellenmiş soyut terimi olarak ifade edilen kültür, sosyolojinin ve özellikle sosyal antropoloji disiplinlerinin önemli bir alanını kaplar. Marshall (2005) kültürü, insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir terim olarak ifade eder. Bu durum kültürün farklı açılardan tanımlarının yapılabileceğini göstermektedir. Kültür kelimesi Fransızcadan dilimize girmiş ve Fransızcada “*insanı insan yapan bilgilerin bütünü*” anlamına gelmektedir (Fırat, 2020: 5).

Güvenç, insan yaşamının “*idealleri, değerleri, davranışları, insanın çevreye uyumu, oluşumu, kökeni ile fikir, sembol açılarından da birçok tanım*” yapıldığını belirterek, şöyle devam ediyor (Aktaran Günay, 2011: 98); “*Sosyal/Kültürel Antropolojinin konusu, tek kelimeyle kültür’dür. Ancak kültürü, değil bir kelime, başlı başına bir denemeyle bile anlatmak, tanımlamak kolay bir iş değildir.*”

Kültür tanımının konusu içine sadece sanatın değil, yaşam için gerekli olan (mefruşat, giyim, çeşitli aletler, otomobiller vb.) birçok ürünün girdiğini söyleyen Gans(2014) , insanların sadece boş zamanlarını geçirmek için kullandığı belirtilse de aslında yaşam için gerekli olarak kabul görülen bu ürünlerin hayatımızın bir parçası olduğunu da vurgulamaktadır.

Bu noktada “kültür” kavramını tanımlamaya çalışmanın dışında, çalışmamız için kimlikle birbirine geçmiş özelliklerinin bulunması ve kimliğin kaynağı olması açısından, kültürün yapısal özelliklerine değinmek gerekir. Öyle ki bu yapısal özellikler kimliğin özellikleri ile çoğunlukla örtüşür. Her ikisinin de toplumsal alanda işlerlik şekli aynı olabilmektedir. Ancak ayrışan yönleri de bulunmaktadır (Aktaran Çıraklar, 2022: 25).

Kimlik

Sosyal bilimlerin önemli kavramlarından bir olan kimlik, günümüzde en çok tartışılan ve farklı disiplinler tarafından tanımlanan ve yazılan kavramlardan biridir.

Kimlik, bugün başta sosyoloji, sosyal psikoloji, felsefe, edebiyat, siyasal bilimler, antropoloji gibi birçok bilimi kendi zaviyesinden ilgilendiren temel bir kavram haline gelmiştir (Dalbay, 2018). Kimlik, bireyin “ben kimim” “kimlerdenim” gibi sorulara verilen yanıtla ilgili olmakla birlikte, yaşadığı toplumdaki kişiler için ne ifade ettiğini de vurgular. Kimlik kavramının birçok tanımı yapılmıştır. Bu tanımlardan bazıları şunlardır; Kaplan’a (2008: 34) göre kimlik, “*temelde kişiyi başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların bütünlüğünü ifade etmektedir*” (Aktaran Fırat, 2020: 6). Maalouf ise “*bir kişiden diğerine asla aynı olmayan özel bir dozda onu biçimlendiren bütün öğelerden*

oluşmuş tek bir kimlik” söylemiyle kimliğin kişiselliğini ortaya koymuştur (Aktaran Varlı, 2007: 26). Kendini tanımlama süreci diğer bireyin de belirlenmesini sağlamaktadır. Bireyler arasında farklılık olduğu sürece “ben” tanımı yapmak daha da kolaylaşacaktır. StuartHall şöyle der: “Kimliği, aynı görünen, aynı hisseden, kendilerini aynı sayan insanlara bağlayan anlayış tam bir saçmalıktır. Kimlik bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima ötekinin konumundan anlatılır” (Aktaran Fırat, 2020: 6).

Kimlik kavramı yaygın olarak, çok çeşitli vurguları birleştiren karmaşık, çok yönlü bir fikirdir. Dolayısıyla kimliği basite indirgemek kesin olarak olası değildir. Eşey, soy, yaş, vatansever vb. bakış açıları vardır. Bu ayrıca kimlik kavramının karmaşık olmasının sebebidir. Kimliğin bir diğer unsuru, karmaşık sosyal döngülerin sonucunda doğmuş bir yapı, sosyal bir özellik olmasıdır. Bu birbirine geçmiş bu yapı, bireysel veya sosyal bir olayın başka bir kişi veya grupla girdiği yoğun bir ilişki ortamı nedeniyle meydana gelmiştir (Ateş, 2011: 23).

Kültürel Kimlik

Kültürel kimlik kavramı, antropolojik ve sosyolojik çalışmalarda etniklik (ethnicite) veya etnik kimlik terimleriyle karşılanmaktadır (Erol, 2009; 220). Bugün içinde yaşadığımız dünyada çeşitli farklılık gösteren toplumlar içinde var olan etnik gruplarla karşılaşmakta ve bu gruplar her gün giderek çoğalmaktadır. Bunun en büyük nedenlerden biri hızlı bir iletişim çağıyla birlikte sürekli göçlerin neden olduğu farklı kültürlerin ortak coğrafyalarda kaynaşmasıyla oluşmaktadır. Her birey geldiği toplumun küçük bir parçasını da yanında getirmekte ve bunun üzerine göç ettiği yerde ise üzerine eklemelerde bulunmaktadır. En belirgin özellik ise toplumu oluşturan bireylerin neredeyse birçoğunun göçmen olmasıdır. Bu farklı kültür ve toplum özellikleri Bostancıya göre şöyledir (Aktaran Akbulak, 2006: 26).

Kültürel kimlik, müşterek coğrafik, tarihsel tecrübeleri ve benimsenen kültürel kaideleri içerir; bu tecrübe ve kaideler de bizi, “bir toplum” durumunu kazandırır. (Gökalp, 1997: 12). Bu bir olmanın gelişmesi ve sürdürülmesi, geriye kalan tüm ayırt edici özelliklerden daha önemli bir unsurdur. Kültürel kimlikler, tarihsel ve coğrafik koşullar altında ve sosyal ifadeler içinde meydana gelen değişken benzerlik veya birleşme bölümleridir. Farklı bir deyişle kültürel kimlik, “var olma” kadar “bir olmanın da bir özelliğidir. Hem geçmişle hem de gelecekle ilgili bir yeri vardır. Kültürel kimlikler birdenbire ortaya çıkmazlar; geçmişte olduğu kadar gelecekte de bir yeri vardır. Kesin ve değişmez değildir. Tarihi olan her şey gibi o da gelecekteki gelişmelere ve değişime bağlıdır (Ateş, 2011). Belirli sınırlar içinde hayatını sürdüren bir topluluğun ulus haline gelmesi, pazar özdeşleşmesi neticesi ile sosyal başkalaşma süreci içinde meydana gelmektedir. Bu aynı etnik kökündeki toplumları içerebileceği gibi farklı etnik kökündeki toplumları da içerebilir (Güleç, 1992).

Sözlü Kültür Kavramı

Bilindiği üzere önce söz vardı. Sözlü kültür kavramı bir ülkenin ya da bölgenin büyüklerden küçüklere aktarılan destanların, masalların, hikayelerin kültürün, yazılı olmayan tarihi olayların, edebi ve sanatsal eserlerin aktarımının tümüdür. Balıkesir İli Bandırma İlçesi Karaçalılık Mahallesiinde yaşayan Çerkeslerin geçiş dönemleri ile ilgili yapılan görüşmeler sonucu elde edilen “sözlü tarih” ten yararlanılmaya çalışılmıştır. “Walter Ong’a göre; “insanoğlunun dünyadaki varlığı 30.000-50.000 yıl öncesine dayanır. İlk yazı ise 6000 yıl öncesine aittir. Böylelikle, insanlık tarihinin binlerce yıllık bilgi,

deneyim ve tecrübesinin sözlü gelenek vasıtasıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı söylenebilir” (1995: 14).

Yıldırım’a göre sözlü kültür; “bir milletin hayatında, fertlerin sözlü ve yazılı geleneklerinde yer alan kabulleriyle, müştereklik gücüne erişen ve milli kimliği oluşturan maddi ve manevi faaliyetlerin bütünüdür” (1998: 38).

Bu bağlamda, Ong’a göre; Sözlü kültür, toplumun ortak malı olan hazır kalıpların deneyimleri pekiştirecek şekilde biçimlendirilmesiyle oluşur ve yazılı metinden yoksun olduğu için de toplum belleğinde yüzyıllarca gelişerek varlığını halkın bilincine yerleştirerek sürdürür. Sözle biçimlenen düşünce zaman içinde geliştikçe hazır deyişlerin kullanımı da daha ince bir ustalık kazanır” . (1995: 50-52) (Aktaran Öztürk, 2017: 6)

Yukarıda verilen bilgilerin ışığında; özellikle geleneksel toplumlarda sözlü geleneğin (oral tradition) kültürün başlıca taşıyıcısı durumunda olduğu ve sosyal bilimlerin pek çok alanına günümüzde tarihi birer kaynak oluşturduğu öngörülmektedir.

Norm Kavramı

Önceden toplumları bir arada tutan, kişileri birbirine kenetleyen yazılı olmayan, sözlü kurallar vardı. Bir toplumun veya grubun belli bir bağlamda, önceden belirlenen, nasıl davranması gerektiğini anlatan, yazılı olmayan kurallar bütününe norm denir. Yazılı olmayan bu kurallar bütünü, toplumun veya grubun kabul ettiği inançtan gelir.

Duvarger (2011: 77) “*norm*” kavramının birden çok anlama gelebildiğini belirterek, hem büyük bir çoğunluğun bilfiil uyduğu bir davranış kuralını, hem de kültürel modele göre uyulması gereken ama her zaman uyulmayan bir davranış kuralını ifade etmek için kullanılır” ifadesini kullanmıştır.

Çıvgın ve Yardımcı, norm kavramını şöyle tanımlar: “*Bir çevrede ya da çevre içerisindeki kişilerce kabul görmüş hâl, hareket kurallarına norm denir*” (2007: 11). Bu tanımdan yola çıkılarak norm kavramı, “*toplum bireylerinin hal ve hareketlerini etkileyen kaideler*” şeklinde tarif edilir. Normlar, kişiler için klasik tavır ve davranım biçimleri oluşturur, diğer bir deyişle, insan yaşantısını disiplin eder. Gerçek yaşamda bireylerin ve toplulukların hal ve davranışları, yaşanan çevre tarafından belirli kurallar bütünü ve isteklere göre belirlenmektedir.

Toplumsal Norm Kavramı

Toplumsal norm, toplumun geneli tarafından kabul görmüş; hangi eylemlerin doğru-yanlış, iyi-kötü olduğunu belirleyen toplumsal kurallar olarak tanımlanabilir. Normlar, toplumsallaşma sürecinde öğrenilir ve birer alışkanlık halini alır. Birey çoğunlukla bir norma uyduğunun farkına varmadan doğal olarak onu içselleştirir (Ertaş, 2021). Tan, toplum bilimsel anlamda değerlendirildiğinde normu; “insan davranışlarının kendilerine göre ölçüldüğü, değerlendirildiği, beğenildiği ya da kınandığı ölçü ve kurallardır” şeklinde tanımlamaktadır (Aktaran Eren, 2007: 290,291). Bu tanımdan yola çıkarak toplumsal normlar arasında eşitlik olmadığını, toplumdan topluma değişkenlik gösterebileceğini veya ortadan kalkabileceğini söylemek mümkündür (Aktaran Çıraklar, 2020: 13).

Âdet Kavramı

Âdet kavramı her milletin kendi toplumuna özgü, yazılı olmayan bir takım davranışların giderek kalıplaşması ve nesilden nesile aktarılması halidir.

Öztürk’e göre:

Âdetler toplumsal yaşamın kurallarının uygulanmasında ve düzenli gitmesinde büyük rol almaktadır. Örneğin; yemek ve sofr düzenleri, geçiş dönemleriyle ilgili kutlamalar, kız isteme, nişanlılık ve evlenme âdetleri, selamlaşmalar, hal-hatır sorma sırasında uyulması gereken kurallar; bayramlar, önemli günler ile ilgili davranış biçimleri; baş sağlığı dileme, yas tutma gibi durumlarda söylenecek sözler, uygulanacak tavır ve tutumlar âdetlerin alanına girmektedir. (Öztürk 2017: 8)

Gelenek

Türk Dil Kurumuna göre gelenek, “bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane” (2009: 741). Anane kelimesi ile eş anlamlı olan gelenek, bir toplumda bir kuşaktan ötekine geçirilebilen bilgi, tasarım, boş inanç, yaşantı biçimi; kültür kalıntılarıdır. Nitelikleri bakımından genellikle tutucu olan gelenekler aile, hukuk, din ve politika gibi toplumsal kurumlar üzerinde daha etkilidirler (Aktaran Çıraklar, 2020: 17).

Görenek

Görenek, “bir şeyi görüle geldiği gibi yapma alışkanlığı” olarak tanımlanabilir. Buna göre sözlük anlamlarında da aynı ifadelere rastlamak mümkündür. Buna göre göreneği; “bir şeyi eskiden beri görüldüğü gibi yapma alışkanlığı, âdet, alışkı” (Türkçe Sözlük, 2005: 779),” eski çağlardan beri sürdürülen davranış ve uygulamalar bütünüdür” (Büyük Larousse, 1992:4693) şeklinde tanımlamak mümkündür (Aktaran Çıraklar, 2020: 18)

Göreneklerin âdetlere, örflere, ananelere nazaran müeyyideleri daha zayıf, fakat moda ve teamüle ile karşılaştırdığımızda çok daha uzun vadeli ve devamlıdır. Toplum içerisinde örf ve törelerin getirdiği “yapılması mecburi” ya da âdet ve âdetle olan “mümkün olmalı” niteliği, görenekte “mümkün olabilir” şeklinde değişir. Diğer sosyal eğilimler gibi, önemli ve uygun görülen şeyleri içerirler, ancak mutlak bir şekilde yapılması istenmez. Uzunca bir süredir var olan bu tür davranışlara, kişilerin ve toplumun gelişmesine elverişli yenilikler de dâhil edilir. Bu yenilikler uzun süreli olabilir veya kaçınılmaz olarak ortadan kaybolabilir. Her ne olursa olsun, bir kez yerleştikten ve geniş çapta benimsendikten sonra, her zaman sıradan ve düzenli olarak kabullenebilir. Toplu ulaşım araçlarına binerken ön kapıyı kullanmak, inerken ise arka kapıyı kullanmak, toplu yerlerde bir şeyler alırken sıraya girmek vb. tabi olmuş örneklerdir. Bunlara uymayanlar uyarılır ve gerekirse rıza göstermeye mecbur bırakılır (Örnek, 2000: 127). Öteden beri yapıla gelmekte olan fakat henüz gelenek durumunu kazanmamış olan bu davranış biçimlerine grubun, toplumun gelişmesine uygun yenileri eklenir. Bunlar süreklilik kazandığı gibi bir süre sonra ortadan kalkabilirler (Aktaran Çıraklar, 2020: 19)

Alan Betimlemeleri

Balıkesir İli Bandırma İlçesi Karaçalılık (Çerkes) Mahallesinde gerçekleştirilen alan araştırması sonucunda doğum, evlenme, ölüm âdetleri ve müzik pratikleriyle ilgili elde edilen bulgular ve bulguların betimlenmesi aşağıda belirtilmiştir.

Doğum Âdetleri

Balıkesir İli Bandırma İlçesi Karaçalılık (Çerkes) Mahallesinde Zehra Yüken ve Sevcan Avcı ile yapılan görüşmede doğumdan önce ve sonra yapılan âdetlerin neler olduğu tespit edilmiştir. (14.09.2021 tarihinde evlerinde yapılan görüşme).

Yörede doğum ile ilgili yapılan görüşmeler nitel görüşme doğrultusunda aşağıdaki tespitlere ulaşılmıştır:

Doğum Öncesi Uygulamalar

Doğum olmayınca hocaya gidilirdi ‘sübyan bağlaması’ denilen bir muska yazılır ve gebe kalınırdı. Geçmişte doğum olmayınca köyün hocasına gidilir ve sübyan bağlaması denilen bir muska yazdırılırdı bu uygulama ile hamile kalındığına inanılırdı. Yörede yapılan görüşmeler neticesinde geçmişte hamile kalmama durumunun çok seyrek olduğu fakat bu gibi durumlarda hocaya gidilip sübyan bağlaması muskası yazdırıldığı tespit edilmiştir. Başka bir ritüel daha yapılmıyormuş; köyün ebesi Şadiye Nine olarak bilinen yaşlı bir kadın varmış ve hamile kalmak için bazı kadınlar ona da gidermiş, giden kişilerin beline Şadiye Nine bir şeyler yaptığı biliniyor ve bu uygulama ile hamile kalındığına inanılıyor. Köyde baytarın bile yapamadığını Şadiye Nine yaparmış ineği bile doğurttuğu bilinmektedir. Günümüzde artık bu tür ritüeller yapılmamaktadır. Gebelik sürecinde eskiden köylerde doktor olmadığı için ve ulaşım zor olduğu için hamilelik süreci daha zorlu geçermiş. Köyün Şadiye Teyze adında bir ebesi varmış yakın komşular da toplanıp ebeye yardım ederlermiş ve doğum evlerde gerçekleşirmiş. Günümüz imkanlarına sahip olunmadığı için köy ebesi ve birkaç komşu kadın yardımı ile doğum gerçekleşirmiş. Bebeğin cinsiyetinin belirlenmesi eskiden bebek doğana kadar cinsiyeti bilinmezmiş. Ancak büyükler hamile olan kişinin karnına bakıp göbek şişliğine göre cinsiyet hakkındaki tahminlerini söylerlermiş, bazılarında mide bulantısı fazla olduğunda bebeğin saçı çıkıyor o yüzden kız gibi tahminlerde bulunabiliyorlarmış. O zamanki imkansızlıklara göre hastaneye gidilemediği için ve günümüzdeki teknolojik cihazlar olmadığı için doğum gerçekleştikten sonra bebeğin cinsiyetini öğrenebiliyorlardı. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle ve ulaşım kolaylığıyla artık hastanelere gidilebiliyor ve cinsiyet doğum öncesinde de öğrenilebiliyor.

Doğum Sonrası Uygulamalar

Çerkezlerde eskiden kayınvalide kayınpeder beraber yaşandığı için geniş aile kavramı oldukça fazlaydı ve çerkes adetlerinde saygı unsuru çok önemli olduğu için yaşça büyük insanların lafı geçerdi onlar ne isterse o olurdu. Köyün ebesi doğumu evde gerçekleştirirdi ve doğumu yapan anne dinlenmeden hemen hizmet etme pozisyonuna geçerdi, büyükler ne derse o olurdu gelin hep hizmet ederdi. Doğum sonrasında komşular ve yakın çevre bebeği görmeye gelirdi. Günümüzde ise artık doğum hastanede yapılıyor ve eskide olduğu gibi büyük insanların uygulamış olduğu katı kurallar yok zamanla katı kurallar yumuşamış durumda. Geçmişte göbek bağı kesme işlemini evde ebe ya da köyün bu işlerde bilgili büyüğü yapıyordu, sonrasında aile göbek bağını cami avlusuna gömüyordu. Günümüzde ise, hastanede tıbbi olanaklardan faydalanılmaktadır. Doğan bebek kırk günü tamamladıktan sonra bebeği hazırlarlar yıkarlar ve köy içinde büyüklerin evlerine gezmeye çıkartırlar. Gittikleri misafirlikte bebeğe hediyeler verilir. Örneğin; bebek kız ise beyaz olsun diye yumurta verilirmiş yada o an misafirlikteki büyük kişilerde evin durumuna göre ne var ise o verilirmiş. Kırk uçurma artık eskisi gibi devam ettirilmemektedir, iş nedeni ya da evlilik nedeniyle uzak şehirlere yerleşim olduğundan kırk uçurma ritüelinin nadiren yapıldığı gözlemlenmiştir. Bebek doğduktan sonra bebeğin kırkını doldurmadan, büyüdüğünde kokmaması için bebekleri yıkadıkları suya tuz karıştırırlardı ve bebeği o suyla yıkarlardı. Sonrasında tekrardan duru suyla durulayıp işlemi tamamlarlardı. Bu ritüel eskisi kadar olmasa da günümüzde devam ettirilmektedir. Çocuğa ismini asla anne ve baba koyamazdı ancak aile büyükleri koyabilirdi anne ve baba

söz sahibi olamazdı büyükler ne derse o olurdu çerkes milletinde saygı unsuru çok önemli olduğu için bu ritüel günümüze kadar bu şekilde gelmiş şu an hala Türkiye'nin belirli bölgelerinde yaşayan Çerkeslerde bu gibi kurallar devam etmektedir fakat Karaçalılık Mahallesi artık baskınlığını kaybetmiş durumda şehir hayatına göç ile birlikte asimilasyon da karşı koyulmaz olmuştur. Artık eskisi gibi katı kurallar Karaçalılık Mahallesi devam etmemektedir. Bebeğin ismini koymak için yaşça büyük kişilere rica edilir ve o kişi de ezan okuyup 3 kere bebeğin kulağına fısıldayarak ismini koymuş olur.

Evlenme Âdetleri

Geçiş Dönemlerinde ikinci sırada “evlenme âdetleri” yer almaktadır. Evlenme âdetleri de şu aşamalardan meydana gelir; kaşenlik (sevgililik), kız isteme, söz kesme, nişan, kına, gelin alma, düğün.

Balıkesir İli Bandırma İlçesi Karaçalılık (Çerkes) Mahallesi yaşayan Çerkeslerde de yukarıda belirtilen aşamaların, hem kendi kültürel değerleri hem de modern çağa ayak uydurma çerçevesinde yapıldığı tespit edilmiştir. Bu aşamalar anlatılırken gelenekteki ve günümüzdeki uygulamalar aynı anda ifade edilecektir.

Evlenme Öncesi Uygulamalar

Kaşenlik - Kız İsteme – Söz Kesme ve Nişan Koyma: Hayri Tanış, Erol Yüken, Zehra Yüken, Kenan Baykala, Doğan İçöz, Sevcan Avcı ile yapılan görüşmede gençlerin görücü usulü dışında evlenmeden önce uzun bir süre kaşenlik yani sevgililik dönemi olduğu ve birbirlerini iyi bir şekilde tanıma sürecinden geçtikleri belirtilmiştir. (14.09.2021 tarihinde görüşmeler kişilerin evlerinde yapılmıştır). Kaşenlik günümüzdeki tabiriyle sevgili demektir. Çerkeslerde Khabze kurallarına göre sevgililik durumu vardır ve asla akraba evliliği olmaz. Eskiden Kaşen olan kız ve erkek birbirlerine karşı ciddi bir şekilde saygı ve sevgi çerçevesinde ilişkilerini sürdürürlerdi. Kaşenlik ikiye ayrılırdı bazı kaşenler sadece muhabbet ve eğlence amaçlı yapılır düğünden düğüne yapılan Kaşenlik olgusudur. Kız aileden yakın gördüğü bir büyüğüne kaşeninden bahseder ve artık bu durumu ciddi bir seviyeye taşımak istediklerini dile getirir. Daha sonra da o kişi anneye iletir ve anne de babaya iletir. Uygun görülürse bir gün verilir ve erkek tarafına şu gün gelebilirsiniz diye haber gider. Erkek tarafı da uygun kişilerle, yaşça büyük akrabalarla, varsa kardeş ve süleledeki sözü geçen büyük fertlerle toplanıp kız evine görüşmeye giderler, gitmeden önce erkek tarafından aile büyüklerinden konuşmacı bir kişi seçilir ve onun dışında kimse konuşmaz, konuşulursa ayıp olarak görülür ancak belirlenen söz sahibi kişi onay verirse diğer aile fertleri de konuşma hakkına sahiptir. Damat olacak kişi hiçbir şekilde kız evine istemeye gidemez. Kız tarafı ise ilk kez gelen erkek tarafına kızı hemen vermezler biz bir düşünelim konuşalım, kızımıza danışalım deyip erkek tarafıyla tanışmış olurlar eğer bu tanışma olumlu olursa sonradan erkek evine haber gönderirler. Tekrardan bir gün belirlenir ve aile büyükleri kızı istemeye giderler ve kız babası tarafından verilir. Günümüzde bu ritüeller eskisi gibi devam etmemektedir. Kız isteme merasimine damat da gidebilmektedir. Söz Kesme merasiminde damat kız istemeye katılmadığı gibi söz kesme merasimine de katılmamaktadır. Damat tarafı söz bohçası götürür. Bu şekilde söz merasimi de yapılmış olur. Fakat günümüzde damat olan kişi söz kesme merasimine katılmaktadır. Damat nişana kadar hiçbir şekilde kız evine gidemez. Gelinin babası damat ile ilk kez nişan merasiminde tanışır. Damat nişana yüzük takmak için gelir yüzükler takılır ve nişan merasimi olmuş olur.

Kına Gecesi

Çerkeslerde eski zamanlarda kına gecesi ritüeli yoktu, yörede yaşayan çerkes halkı yakın köylerden görerek kadınlar da kendi aralarında evde toplanıp kına gecesi adı altında eğlence yapmaya başlamışlardır, şimdi ise artık kına gecesi Türklerde olduğu gibi bir ritüel haline gelmiş durumda. Gelin Alıcı, düğün günü erkek tarafı gelini almak için araçla gelin evine yol alırlar, damat gelin alıcıya katılmamaktadır. Aracın üstünde çerkes bayrağı asılı olur ve gelin evine gidilir. Bekâr bir genç gelinin ayakkabısını alır ve damadın anne babasına verir, damadın anne ve babası da geline bir hediye verir, gelinden o ayakkabıyı almak bir hayli güçtür gençler arasında ayakkabıyı almak için yarış yaparlar ve ayakkabıyı alan kişi damat tarafına götürür ve ayakkabıyı aldık gelin geliyor hayırlı olsun derler, o akşam gençlerin eğlenmeleri için damat hediyeler verir. Gelin evinden aşağı indirilir sonrasında araçlarla damadın evine giderler ve köyün büyükleri köyün giriş yolunu kapatır. Gelinin aracından para isterler, istenilen ne ise verilir ve köye giriş yapılır. Sonrasında gençler yaşlılar herkes köy meydanına gelir araçlar bırakılır ve yürüyerek şarkılar söyleyerek akordeon çalarak damadın evine doğru yol alınır ön tarafta bir grup insan orta kısımda gelinin olduğu araç ve aracın sağında solunda yine insanlar aracın arkasından da gelen insanlar el çırparak ritim tutup hep bir ağızdan şarkılar söylerler. Özellikle damadın evine giderken o yolda damat şarkısı söylenir. Damadın evine gelindiğinde araçtan gelini kayınpederi indirir. Damat o sırada orada bulunmamaktadır gelin arabadan inerken ‘gelin şarkısı’ olarak adlandırılan şarkı köyün (thamadesi) bir büyüğü tarafından akordeon eşliğinde çalınıp söylenir. Bu sırada gelin arabadan inerken silahlar sıkılır. Kayınpederi, gelin evin kapısından içeri girene kadar eşlik eder. Bu sırada bazı hanımlar gelin yürürken kapı girişinde şekerler saçarlar. Ve bu şekilde gelin alınmış olur. Günümüzde damat gelini almaya gitmektedir.

Düğün

Nişandan sonra düğünden 2 ay önce kadar damat olacak kişi kendi evinden ayrılır ve yakın gördüğü bir tanıdığının evinde kalır ev sahibi damada bir oda verir, 2 aylığına damat o evin çocuğu olur, bu duruma “şave” denilir. Bu sürede amaç damadın büyüklerine çok fazla görünmemesidir. Akşamları “zaxes” denilen gençler arasında toplantılar yapılır. Bu toplantıda çeşitli oyunlar ve eğlenceler yapılmaktadır. Eğlencelerde pşine çalınır ve gençler kaşenleriyle bu toplantılarda görüşüp oynarlar. Toplantılara damat da katılır. Düğünden 1-2 gün önce bir koça kırmızı kurdele bağlanır ve düğün evine kesilmesi için gönderilir. Düğün günü geldiğinde gelin alıcı olur damat bu merasime katılmaz, gelini karşılamaz. Düğün köyün meydanında yapılır. Gelin ve damat kendi düğünlerinde de oynamazlar. Düğünde misafirler oynar. Sadece Çerkes çalgıları çalınır ve Çerkes halk dansları oynanır. Düğün esnasında oynarken eğer partner ayakkabısını çıkarmışsa karşı tarafın da ayakkabısını çıkarması gerekir, oyun esnasında damadın sağdıçlarına ya da gelinin kız kardeşlerine ve arkadaşlarına (genel olarak gençlere) orada bulunan komşu teyze ya da amcalar gençlerin ayaklarına su döker ve sonrasında gençlere çorap hediye edilir. Çalgı çalanlar oynama esnasında enstrüman bozuldu deyip müziği durdururlar ve damat tarafından alkol ya da farklı hediyeler isterler. Damat tarafı da isteklerini yerine getirir.

Evlenme Sonrası Uygulamalar

Düğünden sonra damat ve arkadaşları hep birlikte yatsı namazı kılarlar. Damadı evine götürmeden önce arkadaşları gece damadı oynatır, bu oyunlar oynanırken akordeon çalan gençler akordiyon bozuldu derler, damat da hepsine hediyeler verir sonra oynamaya

devam edilir. Damat yalın ayak oynatılır ve arkadaşları ayaklarına su döker sonrasında hediye çorap verilir.

Eğlence bittikten sonra damadın arkadaşları akordiyonla “şaveşaj” denilen damadı eve götürme şarkısını çalarlar manilerle, şarkılarla damadı evine uğurlamış olurlar. Evlendikten sonra damat ve gelin yakınlarına bir süre çok görünmezler.

Düğünden 20 gün kadar sonra kız tarafına damat ve gelin ziyarete gider bu ziyarete “kız ardı” denilir. Gelin ve damat kız tarafına el öpmek için gider. Kız tarafında yemekler yapılır, yemek yendikten sonra tekrardan eğlence, düğün yapılır Çerkes oyunları oynanır. Kız ardı olduktan sonra gelin ve damat artık daha rahat topluma çıkar.

Bu âdetler Karaçalılık Çerkes Mahallesinin eski âdetleri olmakla birlikte günümüzde bu âdetler evrimleşerek boyut değiştirmiş, gelin ve damat artık kendi düğünlerine katılmakta olup oynayabilmektedirler. Damadın düğünden önce yaptığı “şave” olarak adlandırılan gelenek günümüzde artık gençler tarafından sırf yapmış olmak için 1 güne düşmüştür, ya da hiç yapılmamaktadır. Düğünler isteğe bağlı olarak Karaçalılık Mahallesi’nin bağlı olduğu ilçe Bandırma’da düğün salonlarında da yapılmaktadır. Geçmiş zamanlarda, Çerkeslerin sadece kendisi gibi Çerkes kişilerle izdivaç yapması uygun görülürdü, günümüzde ise bir taraf Çerkes bir taraf Çerkes değilse de izdivaç yapılmaktadır ve düğünlerde talep doğrultusunda Çerkes oyunları dışında da oyun havaları oynanmaktadır.

Çerkeslerde kolay kolay ayrılık olmaz sebebi de iki kişinin uzun süre kaşen olması ve birbirlerini iyi tanınmasıdır. Çerkeslerde genellikle kişiler belirli bir olgunluğa erişmeden, belirli bir yaşa gelmeden evlenmezler zaten geçmiş yıllarda ailede en büyük çocuk kim ise ilk onun evlenmesi uygun görülürdü. En büyük çocuk evlenmeden küçük kardeşlerin evlenmesi mümkün olmamakla birlikte çok ayıp (haynape) görülürdü. Sırf ailede kendisinden büyük abi ya da abla evlenmedi diye evlenemeyen insanlar vardır. Günümüzde bu gelenek de etkisini yitirmiş durumdadır, artık kısmeti olan evlenebilmektedir.

Ölüm Âdetleri

Geçiş dönemlerinin üçüncüsü ve sonuncusu, ölümdür. Balıkesir İli Bandırma İlçesi Karaçalılık Mahallesinde yaşayan Çerkeslerin ölüm âdetleri ile ilgili yapılan uygulamalarda Erol Yüken ve Hayri Tanış ile yapılan görüşmeler sonrasında çok önemli bir fark olmadığı tespit edilmiştir.

Ölüm Öncesi Uygulamalar

Öleceği düşünülen kişi yaşlı, hasta ve yatalak ise yemesi içmesi kesilmişse, gözünün ferî gitmişse ölümün geldiğine inanılırdı. Öleceği düşünülen kişi, önceden ölen arkadaşları veya akrabalarını rüyasında görürse ya da onları hayalinde görüp, konuşursa vefat eden kişilerin de o kişiyi çağırdığına inanılırdı. Öleceği kesin olan kişiyi son kez görmek isteyen akrabaları, arkadaşları ve dostları gelirler. Öleceği düşünülen kişinin yanında rahatlaması için kuran (yasin) okutulur.

Ölüm Sonrası Uygulamalar

Ölüm gerçekleşikten sonra yakın akrabalara ve komşulara haber verilir. Her köyde haberciler vardır ve onlar bu haberi herkese yayarlar, camilerden anons edilir ve ölüm bu şekilde duyurulmuş olur. Daha sonra ölen kişiyi yıkarlar ve abdest verdirirler. Sonrasında çenesini bağlarlar ve kefene sararlar. Bu esnada kabri hazırlanır. Her şey islâmi koşullara göre yapılmaktadır. Eskiden ölümün duyurulması iletişim araçları olmadığı için yüksek

yerlerden, camilerden bağırarak söylenirdi. Uzak köyler için de atlarla haberciler gönderilip vefat eden kişinin haberi verilirdi. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte yakın hısımlar akrabaya iletişim araçlarıyla telefonlarla haber verilmektedir ve camilerden yapılan sela ile vefat haberi duyurulmaktadır. Vefat eden kişi için şehir dışından gelecek bir ailesi yoksa bekletmeden hemen yerine yerleştirmek istenir. Ölüm sabah saatlerinde gerçekleşseyse o gün içinde öğlen veya ikindi namazına müteakip kaldırılır fakat uzaktan aile bireyleri ya da akrabaları bekleniyorsa sonraki güne bekletilir. Vefat eden kişi için evin bahçesinde büyük kazanlarla su kaynatılır sonrasında ılık suyla kendi evinin bahçesinde yıkayıp abdestini aldırırlardı. Ölüm gerçekleştikten sonra, ölen kişi bir odaya alınır ve üzerine beyaz bir çarşaf örtülür. Karın bölgesi şişmesin diye vefat eden kişi kadınsa makas, erkekse bıçak koyulur. Vefat eden kişi camiden kaldırılır, musalla taşına yatırılır ve karşısında bütün köyün erkekleri ve vefat eden kişinin erkek tanıdıkları, akrabaları son görev için orada bulunmaktadırlar. İmam dualar eder orada bulunan kişiler ellerini açarlar ve onlar da dua ederler. İmam son kez hakkınızı helal ediyor musunuz diye sorar ve herkes hakkını helal eder. Sonrasında tabutu yavaşça musalla taşından kaldırılır ve el birliği ile mezarlığa defin için götürürler. Mezar öncesinden kazılmıştır, çocukları ya da yakın akrabaları tarafından cenaze kabire indirilir. Sonrasında cenazeyi yerleştirip tahtaları da koyulduktan sonra üzerine toprak atılmaya başlanır. Mezar kapanıncaya kadar herkes bir elden toprak döker ve bu şekilde işlem tamamlanmış olur. Geçmişte, cenaze evinde 7 gün boyunca yemek pişmez. Cenaze evine komşular sabah, öğlen, akşam yemek götürür ve cenaze evine gelen misafirlere de o yemeklerden ikram edilirdi. Cenaze evinde 1 ay yas olurdu. Özellikle ölüm genç ve beklenmedik bir ölüm ise yas 3 ay sürerdi.

Günümüzde cenaze evi bütçesine göre ölü yemeği için pide, ayran, helva, ya da pilav dağıtmaktadır. Cenaze evi yas tutarken köy içerisinde bir komşunun daha öncesinden belirlenmiş bir düğünü varsa, düğün sahipleri cenaze evine gider ve düğün günü için müsaade ister. Cenaze evi de düğün de Allah'ın emri, Ölüm de Allah'ın emri, siz düğününüzü yapın der ve müsaade verir. Onlar da düğünlerini yaparlar. Yapılan görüşmeler neticesinde cenaze evinde 1 ay yas ilan edilirdi. Özellikle bu ölüm genç ve beklenmeyen bir ölüm ise yas 3 ay sürerdi. Cenaze evinde defin işlemi sırasında ve tamamlandıktan sonra ilk gece dinî uygulamalar yapıldı. Köyün kadınları, akrabalar vefat eden kişi için yasin ve kuran okurlardı. Ölü evinde 7'si, 40'ı, 52'si senesi gibi kavramlar vardır. Bu kavramlarda yine evin kadınları, komşular, akrabalar toplanılır, vefat eden kişi için mevlit okutulup, dualar edilirdi. Günümüzde bu pratiklerin devam ettiği bilinmektedir.

Müzik Pratikleri

Çerkes müziği Çerkes kültürünü oluşturan en önemli unsurlardan birisi olan geleneksel müzik, çoksesliliğinde görülen yapı bakımından batı müziğindeki armonik işleyişlerle benzerlik göstermektedir. Müzikal çokseslilik ve koral yapı, geleneksel töre ve törenlerde icra edilen müziğin temelini oluşturur. Bu müziğin temelinde Abhaz, Adige, Karaçay-Balkar, Oset, Avar, Kumuk, İnguş, Çeçen ve Kuzey Kafkas halklarıyla kan bağları olmasa dahi Gürcü halklarının geleneksel, bölgesel, tarihsel, etnografik, sosyo-kültürel ve folklorik ortak işitsel ürünleri bulunmaktadır. Bu çoksesli müzik, gelenek gereği dinleyici icracı ayrımı yokmuşçasına orada bulunanların katılımı beklenerek, estetik kaygı ikincil planda olan törenvari bir havada gerçekleştirilir. Sololar serbest biçimde söylenir. Çoksesliliği oluşturan sesler, solonun başlangıç sesinin (karar sesi) üçlüsü, dörtlüsü, beşlisi ve oktavından oluşur. (Sokolova, 2010: 279)

Çerkes/Adige Şarkıları

“Kuzey Kafkasya halklarının zengin müzikal kültür tarihi uzun yıllar öncesine dayanır. Kuzey Kafkasya'daki müzikal kültürde Avrupa biçimlerinden ağırlıkta olması, 1920'lerden 1940'lara kadar olan dönemdeki Sovyetler Birliği'nin kültürel politikasının sonucudur. Önce müzik okulları ve kolejler açıldı, arkasından dini yasaklandı. Halk dansları ve şarkıları icra eden devlet toplulukları kuruldu. 1930'larda Kuzey Kafkasya cumhuriyetlerinde, geleneksel üflemeli ve telli çalgılara dayanan farklı büyüklüklerde yeni kromatik çalgılar yapıldı ayrıca yapay çalgı orkestraları düzenlendi.

Kafkas müziğinin günümüze aktarımında en önemli kültürel miras Nart destanlarıdır. Nart destanları çerkesler de dahil tüm Kafkas halkının binlerce yıldan bu yana ürettiği ulusal destanlar bütünüdür. Çerkes mitolojisinin bütününe kapsayan bu destanlar, İsa'dan önceki çağlardan günümüze, Kuzey Kafkasya halklarının dilinde, müziğinde, sanatında yer etmiştir. Nart destanlarının genel yapısı kahramanların günlük yaşamları ve yaptıkları işler hakkında bizlere önemli bilgiler vermektedir. Nart destanlarının ortaya çıktığı yıllardan Bugüne dek Çerkes halk müziğinde insan sesi, kullanılan diğer çalgıların yanında, önemini hiçbir zaman yitirmemiştir.

Kafkas halkları telli bir çalgı eşliğinde şarkı söyleme şeklindeki özgün icra tarzını halen korumaktadırlar. Diğer Kuzey Kafkasyalılar, solistin söylediği ezgi'ye, birden veya ostinato (bir motifin, genelde pes seslerde, sürekli olarak tekrarlanması) ile eşlik ederek, bu destandan şarkıları çok sesli olarak söylerler. Söylenen şarkılara çok sesli vokaller yardımıyla eşlik eden insan sesi adeta çalgı aleti tadında katkıda bulunur” (Kaya,2015:210,212).

Sonuç

Geçmişten günümüze Karaçalılık Mahallesinin doğum, evlenme ve ölüm âdetlerini ve müziklerindeki değişim süreci kaynaklar, görüşmeler ve görsel işitsel materyaller ışığında irdelenerek aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Çerkeslerin anavatanı Kafkasya'dır. Çerkesler 1864'te Rusya'nın Kafkasya'yı sürgün etmesiyle birlikte Türkiye'ye zorunlu göç ile gelmişlerdir. Dünyanın birçok yerine göç eden bu milletin Anadolu topraklarına ne zaman geldikleri ile ilgili net bir tarih verilmemektedir. Çerkesler sürgünden sonra anavatanlarından ayrılıp Türkiye'de yaşam sürmeleriyle birlikte zamanla asimile olduklarını ve katı kurallarının, âdetlerinin günümüzde eskisi kadar devam etmediğini, hatta şimdiki neslin artık çerkes dilini bilmediği gözlemlenmiştir. Türkiye'ye göç ettikten sonra yavaş yavaş Türk âdetlerini uygulamaya başlamışlardır. Türkiye'nin her yerinde olmakla birlikte günümüzde çoğunlukla yerleşim yerleri Kayseri, Kahramanmaraş, Balıkesir, Düzce, Samsun, Sakarya, Aydın, Bursa, Afyonkarahisar, Sinop, Bolu, İstanbul'dur.

Balıkesir İli Bandırma İlçesi Karaçalılık Çerkes Mahallesinde yaşayan Çerkeslerin geçiş dönemleri doğum, evlenme ve ölüm âdetleri ile ilgili ulaşılan bazı sonuçlar şunlardır: Doğum âdetlerinde, doğan çocuğun ismini önceden anne baba koyamazken, günümüzde anne baba koyabilmektedir. Geçmişte doğum evde ebe aracılığıyla gerçekleştirilirken günümüzde hastanede gerçekleştirilmektedir.

Evlenme âdetlerinde geçmişte kız isteme merasimine, damat olacak kişi katılamazken günümüzde damat da kız isteme merasimine katılmaktadır. Geçmişte damat gelin alma merasimine de katılamazdı günümüzde gelin alma merasimine damat da katılmaktadır. Geçmişte damat olacak kişi düğüne katılmazken günümüzde damat düğüne katılmaktadır. Evlendikten sonra damat ve gelin aile büyüklerinin yanında aynı anda

bulunamazken günümüzde bulunabilmektedirler. Gelin olan kişi büyüklerle birlikte aynı sofrada oturamazken günümüzde aynı sofrada yemek yiyebilmektedir. Geçmişte düğünlerde sadece çerkes enstrümanları ve çerkes müzikleri icra edilirdi günümüzde ise çerkes müziklerine yine yer verilse de şimdiki düğünlerde olduğu gibi güncel çalgılara ve oyunlara yer verilmektedir.

Ölüm âdetlerinden bazıları ise şöyledir; köylerde yaşayan herkesin evinin avlusu vardır. Geçmişte vefat eden kişinin ailesi yani cenaze sahipleri kendi avlularında ölüyü yıkamak için büyük kazanlarla şu kaynatırlar ve suyu ılık hale getirip ölüyü kendi bahçelerinde yıkarlar günümüzde ise artık yıkama işlemi gassallar tarafından yapılmaktadır. Cenaze evinde 7 gün yemek pişmez, ne kadar komşu varsa onlar yemek yaparlar ve cenaze evine getirirler, yapılan yemekler şehir dışından gelen misafirlere ikram edilir. Bu gelenek bu şekilde sürdürülmektedir. Günümüzde 7 gün kadar bir süre olmasa bile yakın komşular cenaze evine yemek götürmektedir yada cenaze evi gelen misafirler için pilav ayran, yada pide ayran gibi yiyecekler dağıtmaktadır. Ölü arkasından 7'si, 40'ı, 52'si ve senesinde mevlit okutulup dualar edilmektedir.

Çerkeslerin, kültürel kimliğini ifade eden olgular müzikleri ve danslarıdır. Küçük yaşlardan itibaren aileden aldıkları saygı, kurallar, adap ve edep onlar için olmazsa olmazdır. Çerkesler; Rusya'nın açtığı savaşa maruz kalıp kendi anavatanlarından sürgün edilmişler ve zorunlu olarak göç etmek zorunda kalmışlardır. Göç ettikleri yerleşim birimlerinde yaşayan insanları kendi kültürel kimlikleriyle etkiledikleri gibi onlardan etkilenmişlerdir. Bu etkileşimler, modernlik ve popüler kültürün etkisiyle birçok unsur ya değişime uğramış ya da unutulmaya yüz tutmuştur.

Kaynakça

- Ateş D. (2011). Türkiye'de Kültürel Kimlik Farkındalığı Yaratmada Bir Bilişim Sistemi Olarak Sosyal Ağların Rolü: Manav Türkleri Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çıraklar, Efe (2022). Manisa ili Yunussemre ilçesi Malta Mahallesinde Yaşayan Makedon Göçmenlerinin Düğün Âdetleri ve Müzik Pratikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, Aydın
- Dalbay, R. S. (2018). Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(31), 161-176.
- Erol, A. (2009). Popüler Müziği Anlamak (Üçüncü Basım), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Fırat, O. C. (2020). Kültür-Müzik İlişkisi Bağlamında Sinemada Çingene Kimliği: Transylvania Film Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Karasar, Niyazi, Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayınları, İstanbul 1999
- Kaya, Y. (2015). Çerkesler I Tarih-Mitoloji-Gelenek (birinci baskı). İstanbul: Dahi Yayıncılık
- Öztürk, Savaş. (2017); Geleneksel Otantisite Bağlamında Ordu İli Akkuş İlçesi Akpınar Köyü Doğum, Evlenme, Ölüm Âdetleri ve Halk Müziği Unsurları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Samsun.
- Sokolova, Alla. (2016). Adyge Traditional Polyphony and It's Transformation In Modern Conditions. Erişim: 5.05.2019. <http://www.circassianworld.com/circassians/culture/1278-adyghe-traditional-polyphony-and-its-transformation-in-modern-conditions-by-alla-sokolov>
- Varlı, V. Ö. (2007). Kültürel Kimliğin Değişim-Oluşum Süreci-Sürecin Kadın Kimliği ve Müziğine Yansıması. Afyon, Trabzon, Kıbrıs, İstanbul Örneklemeleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yapılan Görüşmeler

- Hayri TANIŞ; 14.09.2021 tarihinde Karaçalılık Mahallesindeki evinde yapılan görüşme
- Erol YÜKEN; 14.09.2021 tarihinde Karaçalılık Mahallesindeki evinde yapılan görüşme

- Zehra YÜKEN; 14.09.2021 tarihinde Karaçalılık Mahallesiindeki evinde yapılan görüşme
- Sevcan AVCI; 14.09.2021 tarihinde Karaçalılık Mahallesiindeki evinde yapılan görüşme
- Kenan BAYKALA; 14.09.2021 tarihinde Karaçalılık Mahallesiindeki kahvehanede yapılan görüşme
- Doğan İÇÖZ; 14.09.2021 tarihinde Karaçalılık Mahallesiindeki kahvehanede yapılan görüşme

DANS/HAREKET TERAPİSİNİN UYGULAMA YÖNTEMİNİN İNCELENMESİ

Pınar KAZAL¹
pnarkz134@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Dans, Hareket, Terapi, Psikoterapi, Sanat.

ÖZET: Sanat terapileri kişilerin kendilerini ifade ettikleri dışavurumcu bir yaklaşım sonucu doğmuştur. Dışavurumcu terapilerinin alt dallarından biri olan Dans/Hareket terapisi beden hareketlerle dışa yansıtılması sürecidir. Dans ve hareketin terapötik anlamda kullanılması çağlar öncesine dayanmaktadır. Dans terapisi kişinin düşünce sistemi ile hareketler aracılığıyla ifade ettiği bir yöntemdir. Dans ve hareket terapisi beden ve zihnin bir arada bulunduğu temel bir ilkeyi benimsemektedir.

Dans/Hareket terapisi 1940'lı yıllarda Marian Chase adlı bir dansçı tarafından kullanılmış olup günümüzde de alternatif tıpta yer almaktadır. Alternatif tıp alanının yanında kişinin yaratıcılık sürecini geliştirmek, esneklik ve farklı bakış açısı sağlamak, hareketle ilgili repertuarını geliştirip bedenini tanıması süreci için araç görevi görmektedir. Günümüzde teknolojinin, sosyal medyanın getirdiği içe kapanıklık ve COVID-19'un kişilerde bıraktığı hasarlar artış göstermektedir. Bunun içinde dans ve hareket terapötik anlamda da kişilerin gelişmesinde, yaşam kalitesini yükselmesinde kullanılabilecek bir alandır. Dans/Hareket terapisi dezavantajlı çocuklar, gençler, yaşlılar, hastalarda müzikal destekle birlikte uygulanabilmektedir. Ülkemizde yeterli düzeyde olmasa da Dans/Hareket terapisi ile ilgili çeşitli atölyeler düzenlenmektedir. Bu çalışma ile dans/hareket terapisinin uygulama yöntemlerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Sakarya, Türkiye.

INVESTIGATION OF THE APPLICATION METHOD OF DANCE/MOVEMENT THERAPY

Pınar KAZAL¹
pnarkz134@gmail.com

Keywords: Dance, Movement, Therapy, Psychotherapy, Art

ABSTRACT: Art therapies were born as a result of an expressive approach in which people express themselves. Dance/Movement therapy, which is one of the sub-branches of expressive therapies, is the process of reflecting the body with movements. The therapeutic use of dance and movement goes back ages. Dance therapy is a method in which the person expresses his/her thought system through movements. Dance and movement therapy adopts a basic principle that body and mind coexist.

Dance/Movement therapy was used by a dancer named Marian Chase in the 1940s and is still used in alternative medicine today. In addition to the field of alternative medicine, it serves as a tool for the process of improving the creativity process of the person, providing flexibility and different perspective, developing his repertoire about movement and getting to know his body. Today, the introversion brought about by technology and social media and the damage caused by COVID-19 on people are increasing. In this, dance and movement is an area that can be used therapeutically in the development of people and in increasing the quality of life. Dance/Movement therapy can be applied together with musical support for disadvantaged children, young people, the elderly and patients. Various workshops on Dance/Movement therapy are organized in our country, although it is not at a sufficient level. The aim of this study is to examine the application methods of dance/movement therapy.

¹ Master's Student, Sakarya University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Folk Dances, Sakarya, Turkey.

Giriş

İlk varoluştan günümüze kadar olan süre zarfında insandaki yaratıcılık güdüsüyle sanat kimi zaman toplumsal gelişmeleri kimi zaman insanları anlamamızda aracı olmuştur. İnsanlığın varoluşuyla ilk iletişimimiz hareket ilk müziğimiz nefesimiz olmuştur. Bilimin, teknolojinin gelişmediği süreçlerde insanlar doğayla iç içe yaşamaktaydı. Doğa ilkel insanlar için üstün bir varlıktı. İnsanlar ihtiyaçlarını, duygularını ve arzularını ifade etmek için dans etmekteydi. Örneğin avlanmaya çıkmadan önce ya da yağmur yağdırmak için kabileler dans etmişlerdir. Dansın terapötik olarak kullanılması insanlık tarihi kadar eski olduğu bilinmektedir. Türk topluluğunun kültürel inançlarını incelediğimizde Altay, Kaşgar, Kırgız Türklerinin Şamanizm kültürü içerisinde ayinlerde hastalıkları ve ruhsal problemleri iyileştirmek için dansın yanında müziğinde önemli bir yer tutmaktadır. Ruhsal bunalım yaşayan kişilerde Baksı, müzik, ritim, şiir, taklit ve dans tedavilerde kullanılmıştır. Türk kültüründe başlayan sanatın tedavi aracı olarak kullanılması Avrupa'da 1940'lı yıllar sonrasında hastanelerde, tedavi merkezlerinde müzik terapi, dans terapi seansı olarak uygulanmaktadır. Buradaki asıl amaç kişinin içinde bulunduğu ruh halini değiştirip, bedensel, zihinsel ve ruhsal olarak sağlıklı bir bireye dönüştürmektir (Bilge ve Ögçe, 2008: 124).

Dans/Hareket terapisi II. Dünya Savaşının etkisiyle ortaya çıkan ruhsal, zihinsel bunalım yaşayan kişileri tedavi etmek amacıyla Marian Chace adlı bir dansçı tarafından Washington'daki St. Elizabeth hastanesinde bir yöntem olarak kullanılmıştır. Dans/Hareket terapisi her yaştan bireylerin zihinsel, fiziksel ve duygusal alanlarını iyileştirmek ve geliştirmek amacıyla kullanılan alternatif bir alandır. Dans/Hareket terapisi kişilerin iç dünyalarındaki çatışmalarını keşfedip çözmeye, yeteneklerini geliştirip, yaşamlarındaki stresi azaltıp kişiye farkındalık kazandırmayı amaçlar.

Dans/Hareket terapisi, beden ve zihin arasındaki iletişimi arttıran bir yaklaşımdır. Günümüzde Dans/Hareket terapisi otizm, şizofreni, demans gibi farklı hasta gruplarında tedavi yöntemi olarak kullanılmaktadır. Taciz, ihmal gibi çeşitli travmalara maruz kalmış kişilerin olumlu yönde baş etme becerilerine katkı sağlamaktadır. Dünya da fiziksel aktivite olarak daha sağlıklı yaşam tarzının benimsenmesi açısından Dans/Hareket terapisi herkesin rahatlıkla katılabileceği alternatif bir alan olmuştur.

Araştırmanın ana problemi Türkiye'de Dans/Hareket terapisi alanıyla ilgili Türkçe literatür kaynak eksikliği olup bu alanla ilgili çalışmak isteyenlere yöntem ve yaratıcı süreç açısından katkı sağlaması amaçlanmıştır. Dans/Hareket terapisinde kullanılan çeşitli yöntemlerden en yaygın olan Rudolf von Laban'ın geliştirmiş 'Efor Analizi' sistemi hakkında bilgi verilecek olup, uygulama alanıyla ilgili yaratıcı süreç ana hatlarıyla aktarımı sağlanacaktır. Araştırma süresince Niyazi KARASAR'ın genel tarama modelinin alt basamağından literatür taraması ile gerçekleştirilmiştir.

Dans/Hareket Terapisi

Dans "sözlü" kültürden de önce ilkel insanların kendini ortaya koyduğu ilk iletişim biçimidir. Aynı zamanda bireyin kendi iç dünyasını, dış dünyaya yansıtma aracıdır. Bireyin yaşadığı hayat döngüsünü bedeniyile keşfederek yansıtmasına yardımcı olur. Kişilerin kendilerini fark etmelerine, dönüşmelerine, duygusal, zihinsel ve fiziksel yönden iyileşmesine olanak sağlar. Aslında baktığımızda danstan önce hareket vardı. Toplamların uygarlaşıp, yeni buluşlarla ilerlemesiyle hareketten geleneğe, gelenekten ihtiyaca doğru yol aldı. Dans, günümüzde yoğun hayat koşullarından sıyrılıp, bedenin özgürlüğünü

sağlayabildiğimiz nadir alanlardan biridir. İnsanoğlunun her çağda şifa, tıp, kültür ve eğlence alanlarında dans ve müzik her zaman alternatif bir alan olmuştur.

İnsanlığın başlangıcında anne karnında ilk hareketimiz başlar sonrasında bebek doğar ve dünyadaki hareketi başlamış olur. Bilinçsiz olarak yapılan hareketler zaman içerisinde öğrenilerek deneyim sağlayarak öğrenilir ve geliştirilir.

Hareket aslında dışavurumcu bir ifade yoludur. Gerçekleştirilmesi gereken bir egzersiz değil de kişinin duygularını yansıtan bir aynadır. Çünkü sözle ifade edilemeyen birçok ifade hareket ile ifade edilebilir. Hareket doğal olarak kendi anlamlarını taşıyan belirli duyguları iletir (Moore, 1988).

Dans/Hareket terapisi, beden ve zihin arasındaki iletişimi arttıran bir yaklaşımdır. Amerika Dans Terapisi Derneğine göre, dans terapisi sağlık ve esenliği iyileştirmek amacıyla bireyin duygusal, sosyal, bilişsel ve fiziksel bütünleşmesini desteklemek için hareketin psikoterapik kullanımından yararlanmaktadır. Yüzyıllar boyunca dans ve hareket, iyileştirici olarak hayatımızda var olmuştur ancak günümüzün teknolojiyle zihnimizi bedenimizden ayırmaya başlamış bulunmaktayız.

Dansın bir terapi olarak keşfi 1940'lara dayanmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası buhranlı dönemin ardından Amerika'da psikiyatri bölümünde artan hasta sayılarıyla baş etmek için Marian Chace adında bir dansçı tarafından hastaları tedavi etmek amacıyla kullanılmıştır.

Dans/Hareket terapisi tamamen ana dönmekle ilgilidir. Kişinin hareketlerini, düşünce sistemini ve duygularını yansıtır. Dansı ve hareketi dil olarak algılar. Dans/Hareket terapisi gestalt, varoluşçu ve hümanist yaklaşımı benimseyen kuramlar üzerine kuruludur. Bedenin önemini o dönemde ilk olarak Freud tarafından vurgulanmıştır. Freud'a göre egonun her şeyden önce bir beden egosu olduğunu savunmuştur (Freud, 1923). Diğer etkili olan Jung'un teorisi olan "Otantik Hareket" diye adlandırılan bir yöntemdir. Dans terapisi içinde hareket aracılığıyla serbest çağrışıma ve bireysel Dans/Hareket doğaçlamasına dayalıdır (Whitehouse, 1979).

Dans/Hareket terapisinde, hareket bağlamında temel taşlarını Rudolph von Laban kurmuştur. Kariyerine bir ressam ve mimar olarak başlayan Laban koreograf olmuş ve dans için çeşitli notasyon sistemleri geliştirmiştir. Laban'ın geliştirdiği 'Efor Analizi' sistemi dans terapistleri için hareketin dil olarak aktarılmasında yardımcı olmuştur.

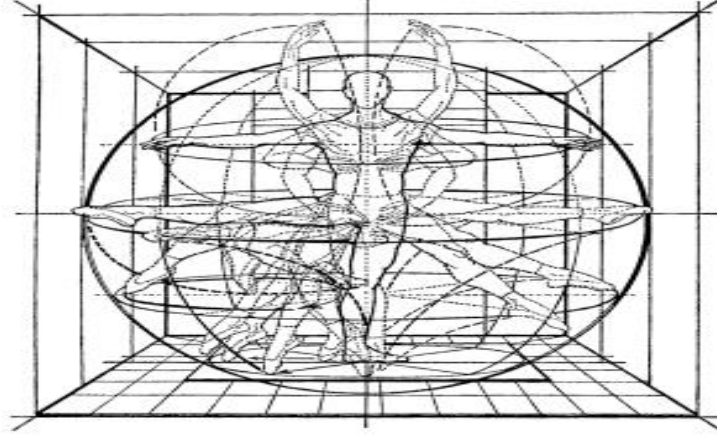
1950'li yıllarda Dans/Hareket terapisi yaklaşımında hareket ve dans alternatif terapi veya dışavurumcu yaklaşımlar olarak kabul edilmiştir (Çağlar ve Yaprak, 2020). 1966'da Amerikan Dans Terapisi Derneği'nin (ADTA) kurulmuş ve bu alanla ilgili eğitim çalışmaları gelişimini günümüzde de aktif olarak sürdürmektedir. Günümüzde başta ABD ve İngiltere olmak üzere dünyanın farklı bölgelerinde tedavi yöntemi olarak kabul görmektedir (Dans/Hareket Terapisi Kıtaları 06/12/22, <https://www.dmtac.org/education>).

Dans/Hareket Terapisinde Rudolf Von Laban Yöntemi

Rudolf von Laban Macar asıllı bir mimar olmanın yanında dönemimin deha koreograflarından ve dansçılarından biridir. Laban yaşam süreci boyunca neyin, nasıl hareket ettiğini incelemiştir. Geliştirmiş olduğu Laban notasyon sistemiyle dansın dışında müzik ve mimari alanlara da yardımcı olmuştur. Ortaya koyduğu 'Efor Analiz' sistemi Dans/Hareket terapisinde hareketleri bir dil olarak aktarılmasında yardımcı olmuştur. Laban Hareket Analiz sistemiyle şahidin hareketi gözlemleyebilmesine ve mevcut hareket kalıplarını nerede meydana geldiğini inceleyebilmesinde aracı olmaktadır.

Laban Hareket Analizi bireyin hareketlerinin çeşitlerini ve ifadelerini anlamak için teorik ve deneysel olarak kullanılan yöntem, gözlem ve performansı belgeleme sistemidir

(Yaprak ve Çağlar, 2020). Laban hareketi tanımlamada ustadır. Kişinin nerede, nasıl hareket ettiğini ve hareketin nedenini, hareket edenin kendisiyle ve başkasıyla ilişkisini incelemektedir (Davis 1970, Aktaran Tsachor ve Shaffir, 2019).



<https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/> , 12/01/2023

Laban hareket bileşenlerini 4 ana kategoride sınıflandırır. Bunlar, vücut, alan, şekil ve efordur.

- 1- Vücut yani diğer adıyla beden hareketin ne ile bağlantılı olduğu sorusunu sorar. Örneğin, elim, bacağım gibi. Bu kategori, hangi vücut parçalarının hareket ettiğine ve hangi parçalar ile bağlantıda olduğunu inceler (Yaprak ve Çağlar, 2020).
- 2- Alan hareketin nereye ya da neresi olduğunu sorusuna cevap arar. Alanda hareketi nereye taşımayı tercih ediyoruz ya da kinesferimizle hareket nasıl bir bağlantı içinde bunu incelemektedir. Hareketi alanda yukarı aşağı, yan çapraz, ileri veya geri olmasını tanımlar (Tsachor ve Shaffir, 2019).
- 3- Şekil hareketin nedeni ile ilgilenmektedir. Günlük zamanda belirli şekillerle hareket ederiz veya çevremizle kurduğumuz ilişkiler, mimikler ve jestlerle bireylere nasıl tepki veriyoruz sorusuna yanıt aramaktadır. Örneğin kolum yukarıya doğru selam vermek için kaldırdığımda hareketin niyetini veya amacını inceler (Yaprak ve Çağlar, 2020).
- 4- Efor diğer adıyla çabadır. Günlük zamanda çeşitli yerlere farklı eforlarla duygusal olsun davranışsal olsun enerji harcarız. Bu noktada hareket etmek için ne tür bir enerji harcadığımızı inceler. Eforda kendi içinde 4 farklı boyutta incelenir ve her bir boyutun kendi içinde bir zıt bileşeni bulunur (Meekums , 2002). Efor bölümünde hareketin doğrudan mı dolaylı yapıldığını veya hareketin akış içerisinde sınırlı mı yoksa sürekli mi değiştiğini inceler.

Dans/Hareket Terapisinde Yaratıcı Süreç

Yaratıcılık hayatımız dahilinde biz farkında olmasak da farklı noktalarda yapbozun parçaları gibi yaşam serüvenine entegre olmaktadır. Yaratıcılığımız bir sorun çözme konusundan, hareketle ilişkimize kadar çeşitli bakış açılarıyla hayatımızı kolaylaştıran bir işlevidir. Meekums, Dans/Hareket terapisinde yaratıcı bir süreç olması kişinin değişim sürecinde yeni bir bakış açısının yaratılması olduğunu söylemektedir (Meekums , 2002). Bu yeni dediğimiz kavram eski davranış kalıplarını veya düşüncenin ve bireyin kendisiyle kurduğu ilişki sürecidir. Dans/Hareket terapisinde yaratıcılığın gelişmesi için ilk olarak güvenli bir ortam ve yargısız bir alan olmalıdır. Kişi kendini yargısız hissettiği bir süreçte yaratıcılığını daha hızlı ortaya koyabilecektir. Meekums, yaratıcı süreci dört aşamaya ayırmaktadır.

- 1- Hazırlık: Bu aşama bireyle, şahidin sözel görüşme yaptığı süreçtir. Şahidin bireyi tanımaya çalışır. Bu noktada da bireyin hangi sosya-ekonomik konumdan geldiğini, hangi kültür

içerisinde yaşadığını veya büyüdüğünü vb. tutumların paylaşıldığı görüşmedir. Bu bölümde bireyin sürece ısındığı adımdır.

- 2- Kuluçka (Süreç): Hazırlık aşamasından sonra Dans/Hareket terapisi kuluçka aşamasıyla başlar. Hazırlık aşamasında güvenli bir ortam olduğu için sürece uyum daha kolay gerçekleşir. Vücudu ısıtan spontane hareketler, bireyin sürece adapte olmasına yardımcı olur. Gelişimsel olarak bu süreçte terapötik ilişkinin anne ve bebeğin birleşik durumunu yansıtmaktadır. Bebek tamamen annesine bağlıdır ve ihtiyaçlarını sözlü olarak söylemeyi henüz öğrenmemiştir. Bebek gibi kendini sıkışmış güçlü duygular hissedebilir ve şahidin yalnızca kişiyi daha iyi hale getirebileceğini hissettirebilir. Kuluçka esasen şimdi ve burada olma eylemidir (Meekums , 2002). Kuluçka sürecinde kişinin kültürü veya ihtiyacına göre müzik açabilir ancak bu noktada şahit yani bu anı yöneten kişi bireyi hazırlık aşamasında iyi bir şekilde tanıyıp kişinin ihtiyacı olan bir müzik seçmelidir. Seçeceği müzik kişiyi farklı anılara çağırışım yapıp andan kopmasına sebep olmamalıdır. Müzik olmadan da bu süreçte kişi kendi kalp ritmiyle veya yürüyüşü ile bu sürece eşlik edebilir. Ritmik bir müzik veya içsel ritim, hareket edilecek temayı bulmada yardımcı olabilir (Yaprak ve Çağlar, 2020). Kişinin kültürü göz önünde bulundurularak uygun şartlarda etnik veya halk şarkıları bu süreçte kullanılabilir.
- 3- Aydınlanma: Yaşanılan kuluçka süresinin paylaşıldığı bölümdür. Birey yaşadığı deneyimi anlatabilir ya da şahit bireye sorular yöneltebilir. Bu adımda birey heyecan verici veya üzücü olabilir. Kişinin zihninde imgelemler ortaya çıkabilir.
- 4- Değerlendirme: Dans/Hareket terapisinin son aşamasıdır. Kişinin yaşadığı süreci günlük yaşama nasıl entegre edileceği ile ilgilidir (Yaprak ve Çağlar, 2020). Değerlendirme aşamasında kişi deneyimini paylaşabilir veya sessiz de kalmak isteyebilir. Burada şahit kişiye yaşadığı süreci değerlendirmesi için yazı yazarak veya resim yaparak süreci kendi içinde de değerlendirebileceği imkanını sunabilir.

Sonuç

Dansın, hareketin çeşitli biçimlerde terapötik olarak kullanıldığını araştırma sonucu görmekteyiz. Özellikle Altay, Kaşgar, Kırgız Türklerinin Baksı dansı, müzik, ritim ve taklitle toplumları şifalandırmak için alternatif bir alan olarak kullanılmaktadır. Kültürümüzde var olan ancak günümüzde unutilan Dans/Hareket terapisi 1940'lı yıllarda başta Amerika, Almanya olsun şu an da çeşitli Avrupa ülkelerinde kullanılmaktadır. Dans/Hareket terapisi yeni bir alan değildir ancak ülkemizde unutilan bu kültürün potansiyelinde yararlanan kişi, topluluk çok az bulunmaktadır. Kişiyi tekrar hayata bağlayabilmek, yaratıcılığını tekrardan yeşertebilmek için en parlak alanlardan biridir.

Dans/Hareket terapisi sadece dans etmek değil, bireyin yaşam refahını arttırmak için aracıdır. Avrupa ülkelerinde demans, Parkinson, kanser tedavileri, toplum ruh sağlığı merkezleri, okullar ve rehabilitasyon merkezlerinde Dans/Hareket terapisi günümüzde de aktif olarak uygulanmaktadır. Covid-19 sürecin arttırdığı yalnızlık, güvensizlik ve depresyon gibi vakalarda da kullanabilmektedir. Bireyin şimdiki anda var olup rahat bir şekilde kendini ifade edeceği, doğru veya yanlış hareket algısının olmadığı süreçtir. Amacı toplum ruh sağlığını üst düzeye çıkarmayı hedefleyen bir alandır. Bu nokta da müzik ve hareket önemli bir katalizör görevi görmektedir.

İncelenen Rudolf von Laban'nın geliştirdiği 'Efor Analizi' sistemi ile kişilerin hareketlerinin ne amaçla, hangi eforla yapıldığını anlamamız için kolaylık sağlayan bir sistemdir İnsanların hareket biçimleri kişilerin çevreleriyle kurdukları ilişkile

bağlantılıdır. Bu sistemle şahit hareketi kolay bir şekilde gözlemleyebilmektedir. Eylediğimiz her bir hareket, davranış aynı zamanda yaşadığımız içsel dünyamızı, kişilerarası ilişkilerimizi ve kültürel kalıpları anlatmaktadır. Yaratıcı süreç bu anlamda uygulama noktasında özellikle yetişkinlerin yaş aldıkça unuttukları çocuksu ruh taraflarına tekrar canlandırmayı hedeflemektedir.

Yapılan bu çalışmada ülkemizde unutulmuş Dans/Hareket terapisini hatırlatmak ve toplum esenliğini sağlamak için her bireyin kolaylıkla uygulayacağı bir alan olduğunu hatırlatmak istenilmiştir. Ülkemizde Sanat Psikoterapi derneği çatısı altında verilen eğitimler toplumun her bir noktasına ulaşmasında engel teşkil etmektedir. Dans/Hareket terapisi alanının üniversitelerde çeşitli eğitim basamaklarında yer alması daha fazla eğitimciye ulaşmamızda yardımcı olacak olup, toplumun ruhsal esenliğini iyileştirmek ve geliştirmek için yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Bilge, A. ve Öğçe, F. (2008) Dansın Beden ve Ruh Sağlığı Açısından Önemi, Halkbilimi Dergisi. Cilt 1. Sayı 2. s.123-134, Motif Akademisi Folklor Dergisi Veri Tabanı (01.12.2008) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/441376>
- Capello, Patricia P. (2007), "Dance as Our Source in Dance/Movement Therapy Education and Practice", American Journal of Dance Therapy, 29(1), 37–50.
- Dans/Hareket Terapisi Kıtaları 06/12/22, <https://www.dmtac.org/education>
- Davis, M. (1970). "Effort-shape analysis: evaluation of its logic and consistency and its systematic use in research," in Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching, eds I. Bartenieff, M. Davis, and F. Paulay (New York, NY: Dance Notation Bureau), 29–41
- Freud, S. (1989). The Freud Reader. Editor: P. Gay, Norton & Company, New York, USA.
- Moore, C Kaoru, (1988) , Words, Movement Observation and Analysis: Instructor's Guidebook, New York: Routledge, Kindle Edition
- Meekums B. (2002). Dance Movement Therapy: A Creative Psychotherapeutic Approach (Creative Therapies in Practice series). Thousand Oaks, United States: Sage Publication. Kindle Edition
- Tcahor, R.P, Shaffir, T. How Shall I Count the Ways? A Method for Quantifying the Quantitative Aspects of Unscripted Movement With Laban Movement Analysis, Frontiers in Psychology 10:11-14 28 March 2019 <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.00572/full>
- Yeşilyaprak, B. ve Çağlar, Ş. (2020). Dans Hareket Terapisi. Nobel Yayınları.
- Whitehouse, M.S. (1979). C.G. Jung and Dance Therapy: Two Major Principles. In P. Lewis (Ed.) Theoretical Approaches in Dance-Movement Therapy. Vol 1. Iowa: Kendall/Hunt Publishing
- <https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/> , 12/01/2023
- <https://tumata.com/muzik-terapi/baksi-dansi/> 19.12.2022
- <https://tumata.com/> 19.12.2022

KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA MARDİN SÜRYANİ MÜZİĞİ

Ömer ŞAVUR¹
omer-savur@hotmail.com

Anahtar Kelimeler: Kültürel Kimlik, Süryani, Mardin, Müzik, Pratik.

ÖZET: 6000 yıllık geçmişe sahip olan Süryaniler, ilk Hristiyan hükümdar olan Kral Abgar'ın yardımıyla kendilerini putperestlikten ayırmak için kendi topluluklarına Suriye'den gelen 'Süryani' ismini vermişlerdir. Bu topluluk Mezopotamya olarak bilinen, geçmişinde birçok ırka ve devlete ev sahipliği yapan bölgede yüzyıllar boyunca var olmuşlardır. Çok kültürlülüğün bir tezahürü olarak, Süryaniler'de müziğin doğuşu, eski Mezopotamya'da imparatorluk kurmuş olan Asurluların dini bir kimlikle kiliseye girmesiyle oluşmuştur. Kilisedeki kutsama törenleri, vaftiz ve özel günlerin ayin müzikleri Süryani müziğinin bir parçasıdır. Süryaniler de birçok toplulukta olduğu gibi çeşitli sanatlara ve müziğe büyük ölçüde ilgi duymuşlardır. Mardin merkez yöresinde yaşayan Süryanilerin kültürel kimliğinin inşasında, geçmişten günümüze müziğin nasıl bir rol oynadığı araştırmanın problemini oluşturmaktadır. Bu araştırma, kültürel kimlik ekseninde, Mardin yöresinde yaşayan Süryanilerin tarihsel süreç içinde, dini ve din dışı müzik pratiklerinin kayıt altına alınıp betimlenerek alana kaynak oluşturulması hedefini taşımaktadır. Mardin yöresi, çok sayıda etnik ve dini grubun binlerce yıl yan yana yaşadığı bir geçiş noktası olmuştur. Günümüzde ortaya konan popüler Süryani müziği, Süryani kilisesinin zengin birikimine ve mirasına dayanmaktadır. Konuyla ilgili sistematik bir kaynağın olmaması, bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, Aydın, Türkiye.

ASSYRIAN MUSIC IN MARDIN IN THE CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY

Ömer ŞAVUR¹
omer-savur@hotmail.com

Keywords: Cultural Identity, Assyrian, Mardin, Music, Practice.

ABSTRACT: With the help of King Abgar being the first Christian ruler, the Assyrians who have a history of 6000 years, gave their community the name "Assyrian", which came from Syria in order to distinguish themselves from idolatry. This community has existed for centuries in the region known as Mesopotamia, which was home to many races and states in its past. As a manifestation of multiculturalism, the birth of music among the Assyrians occurred when the Assyrians, who had established an empire in ancient Mesopotamia, entered the church with a religious identity. Consecration ceremonies, baptisms and liturgical music in the church are a part of Assyrian music. As in many communities, Assyrians were greatly interested in various arts and music. The problem of the research is how music plays a role from past to present in the construction of the cultural identity of the Assyrians living in the central region of Mardin. This research aims to create a resource for the field by recording and describing the religious and non-religious music practices of the Assyrians living in the Mardin region in the historical process, in the context of cultural identity. Mardin region has been a transit point where many ethnic and religious groups lived side by side for thousands of years. The popular Assyrian music produced today is based on the rich accumulation and heritage of the Assyrian church. The lack of a systematic resource on the subject reveals the significance of this research.

¹ Master's Student, Aydın Adnan Menderes University, Institute of Social Sciences, Department of Traditional Turkish Music, Aydın, Turkey.

Giriş

Süryani toplulukları, ilk Hristiyan hükümdarın yardımıyla kendilerini putperestlikten ayırmak için kendi topluluklarına Suriye’den gelen ‘Süryani’ ismini vermişlerdir. Bu topluluk Mezopotamya olarak bilinen, geçmişinde birçok ırka ve devlete ev sahipliği yapan bölgede yüzyıllar boyunca var olmuşlardır. Kilisedeki kutsama törenleri, vaftiz ve özel günlerin ayin müzikleri Süryani müziğinin bir parçasıdır. Süryaniler de birçok toplulukta olduğu gibi çeşitli sanatlara ve müziğe büyük ölçüde ilgi duymuşlardır.

Araştırmanın Problemi

Mardin merkez yöresinde yaşayan Süryanilerin kültürel kimliğinin inşasında, geçmiş zamandan günümüze kadar olan süreçte müziğin rolü araştırmanın problemi olmuştur.

Araştırmanın Amacı

Mardin yöresinde yaşayan Süryani topluluklarının müzik pratiklerinin kültürel kimlik bağlamında ortaya konmasıdır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, köklü bir tarihin ve kültürün izlerini taşıyor olması sebebiyle özellikle Süryani topluluğu açısından önem arz etmektedir. Mardin yöresi, çok sayıda etnik ve dini grubun binlerce yıl yan yana yaşadığı bir geçiş noktası olmuştur. Bu bağlamda, günümüzün popüler Süryani müziği, Süryani kilisesinin zengin birikimine ve mirasına dayanmaktadır. Konuyla ilgili sistematik bir kaynağın olmaması, bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, Mardin merkezde yaşayan Süryani toplumunun müzik kültürünü kapsamaktadır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Kültürel Kimlik Kavramı

Bu kavramın net bir tanımını yapmak çok zordur. Birçok düşünür kültürün tanımı için uzun yıllar emek harcamışlardır, ancak kültür kavramını ortak bir görüşle; toplumu oluşturan bütün kişilerin aralarındaki din, dil, ahlak birliği olarak tanımlanır. Bir toplumun kültür taşıyıcılığı sadece örf ve adetlerce değil, o toplumun müzik birikime ve el sanatlarına da bağlıdır. Toplumdaki sözlü ya da sözsüz müzikler, maniler, ağıtlar, eski toplumların kültürleri hakkında fikir sahibi olmasını sağlar.

Kimlik kavramı ise, başka insanlarda ilişkisel etkileşelim sonucunda gelişen davranışlar bütünü olarak tanımlanabilir. Kimlik kavramı, bir olay karşısında, diğer insanların verdikleri bireye verdiği tepkiye bakılarak ve o tepkinin yorumlanması ile oluşur. Kimliğin kökünün ‘ kim ‘ olması, bu kavramın aslında belirsizlik ve bir soru yöneltmesi ile açıklanabilir. Yani karşı tarafın tepkilerine göre, ben kimim? ve nasıl davranmalıyım? Sorularının ortaya sorulması ile açıklanabilir. (Türkkan,2011).

Yukarıda açıklanan bireysel kimlik kavramı, bazı düşünürler için kültürel kimlik kavramı ile iç içe olsa da, bazı düşünürler, bu iki kavramın net sınırlarla ayrı incelenmesi gerektiğini savunur.

Kültür ve kimlik kavramları yan yana düşünüldüğünde, bu kavramın bireysel olarak kimlik kavramından arınıp, kendini ortak bir topluluk, din, dil gibi özelliklerle gruplandırması gerekmektedir. Kültürel kimliklerin en önemli özelliği sürekli olmasıdır. Uzun süreçler sonucu oluşur ve diğer kuşaklara miras yolu ile aktarılır.

Sözlü Kültür Kavramı

Söz kavramının her şeyden önce varolduğu bilinmektedir. Adetler, sözlü kültürün aktarılması için çok önemli bir yere sahiptir. Bir halka özgü kültürün aktarılmasında; doğum, ölüm, kız isteme gibi adetler etkili olmuştur ve bu adetler kuşaktan kuşağa aktararak gelmiştir. Bu bağlamda sözlü kültürün, bir toplumda nesilden nesile yazılı olmayan kurallarla gelişerek aktarıldığı söylenebilir.

Sözlü kültür yazılı ifade içermediğinden, her kuşağın yaşayış tarzı ve sosyal normlarına göre gelişip farklılaşmıştır. Her topluma göre kulaktan kulağa aktarımda eksiklikler ya da değişiklikler mevcuttur.

Bu bilgiler ışığında, bir halkın kültürünün taşınması ve gelişmesi için, sözlü kültürün öneminin büyük olduğu söylenir. Sözlü kültür genel olarak, tarih bilimine önemli bir kaynak oluşturmaktadır. (Öztürk, 2017) .

Bir topluluğun örf ve adetleri, kuşaktan kuşağa ve kulaktan kulağa aktarılan bir sözlü kültür özneleri olarak gösterilebilir. Adetler içerisinde, el öpme, asker uğurlama, düğün, nişan gibi sözlü kültürlerle rastlamak mümkündür ve bu adetler, halkın halk olmasını sağlayan önemli değerlerdir. Sözlü kültürlerin daha öznel ve gelişime açık olmasının sebebi, yazılı kurallarının olmaması ve bir kalıba bağlı kalınmamasıdır. Sözlü adetler, bir bakıma, topluluğun kültür taşıyıcısı olarak düşünülebilir. (Öztürk, 2017).

Halk Bilimi Kavramı

Bu kavram, siyasi, ekonomik, dini ve bunun gibi olaylarda ortak toplulukların doğması ile oluşan bir insan topluluğudur. Bu bağlamda halk kavramı , kültürel özelliklerini koruyan ve bu özelliklerle topluluğun dokusunu oluşturan bir kavramdır. Halk kavramı sadece bir topluluk değil, aynı zamanda dilini, dinini ve ırkını soydan doya taşıyan ve kültürleri aktaran birlikteliklerdir. Buradan hareketle aynı kültür paydasındaki insan toplulukları bir arada yaşar, bu birlikte yaşam ise ‘ halk bilimi’ kavramı tarafından incelenir.

İngilizce’ de folklor sözcüğü ‘ folk’ ve ‘lore’ kelimelerinin birlikte kullanımı ile oluşturulmuş ve bu kullanımı 1846 ‘ da William J. Thomas ortaya çıkarmıştır. Folklore kelimesi incelendiğinde, folk kelimesinin halk ve lore kelimesinin bilim olduğu görülür. Bu bağlamda Türkçe’ de bu sözcük ‘ halk bilimi’ kavramı ile eşdeğerdir. Halk bilimi, insanlığın ve toplulukların kimliklerini oluşturan değerleri inceleyen ve kimlik oluşumu konusunda birçok fikir veren bir bilim dalıdır.

Her topluluğun kendine has kimliği olması nedeniyle bu kavram, ülkeden ülkeye değişmiş ve siyasal şekillenme ile farklılaşmıştır. Bu kavram İngiltere’ de gelenekler bilimi olarak algılanıp, halk sanatlarını sözlü olarak dikkate alıp incelerken, Almanya’ da siyasal bilimlerin anahtarı ve politikanın temel unsurudur. Birçok ülkede kendi aralarında farklılaşsa da bu kavram için ortak özellikler farklı ülkelerden bilim adamları tarafınca oluşturulmuştur. Bu ortak özellikleri, halk bilimi kavramının uzun süreçler sonunda, yazılı

olmayan, kulaktan kulağa yayılan, ortak amaca hizmet eden, topluluğun kendince oluşturduğu, kuşaklardan kuşağa aktarılan kültür birlikteliği olarak tanımlanmıştır.

Halk bilimi kavramı anonim bilgilerle ilgilendiği için, yazılı olan veya yazarı belli olan hiçbir eser bu kavramın içine girmez. Maniler, koşular, bilmeceler, destanlar gibi kulaktan kulağa yayılan eserler halk bilimi konusu içine girerken, yazarı belli olan halk şiirleri, türküler vb. eserler bu kavramın dışında yer alır. (Kalaycı, T.Y.).

Halk bilimi tarihi 1846’ dan önce, Homer, Herodot, Evliya Çelebi gibi öncü isimler tarafından başlamıştır. Bununla birlikte İbn-i Batuta gezerken edindiği bilgilerden, topluluğun kültür, örf ve adetleri ile ilgili önemli bulgulara ulaşmıştır. Bu bulgular halk biliminin önemini kanıtlayan bulgulardır.

1846’ dan önce halk biliminin yapı taşlarına örnek verilirse, Harder’ in halk manilerine özgün araştırmaları, 1828 yılında Finlandiya’ da yaşayan Ellinos Lönrat’ ın Grim Kardeşlerinin masallarını incelemesi gösterilmiştir.

Bu bağlamda, uzun araştırmalar sonucu 1846 yılından sonra ‘ halk bilimi’ kavramı tüm dünyada kabul görmüş ve bilim olarak ele alınmıştır. (Yardımcı, T.Y.).

Süryani Kimliği

Uzun yıllardır Süryani adını kullanan bu toplum, geçmiş dönemlerde bir çok farklı isimle anılmıştır, ancak bu ismin nereden ve nasıl geldiğine dair bir çok fikir ortaya atılmıştır Yaygın olarak kullanılan görüşlerden birisi; Cyrus’ un, İbranilerin bir kurtarıcı olarak görülmesidir.

İbraniler, Hristiyanlığı kabul ettikleri dönemde Mesih’ i, Cyrus gibi kurtarıcı görüp, Hristiyanlığa ve buna inanan topluluklara da ‘Surin’ adını vermişlerdir. Topluma Surin adını verdikten, dillerini ise Süryanca olarak adlandırmışlardır.

Diğer bir düşünce ise , Suriyeden gelen halka Süryani denildiği yönündedir ve bu düşünce Kral Suros’ a kadar dayanmaktadır. (Yıldırım, 2013).

Başka bir görüş ise Süryani halkının Sur şehrinde yaşamasından dolayı, bu şehirde yaşayanlara Surin denmesi yönündedir. Sur, Lübnan’ ın bir şehri olup, o dönemki Mezopotamya sınırları içersinde yer alır.

Diğer bir görüşü incelersek; Yunanlıların, o dönemde yaşanan toprakların bir bölümüne Assyria ismini vermiştir. Assyria, Suryanilerin kökeni sayılan Asurlu toprakları anlamına gelmektedir. Zaman içerisinde bu kelime başındaki harfi yitirip, Syria şeklini almıştır.

Bu görüşleri inceledikten sonra, asıl kabul gören görüş, Mesih’ in müjdesi sonrasında halkın bazılarının Hristiyanlığı kabul edip, bazılarının kabul etmemesi ile ortaya çıkan karışıklardan, halkın kendini soyutlamak isteyip, kendilerine Süryani ismini vermiş olmalarıdır. Çünkü halk, putperestliklerden vazgeçenlerden kendilerini ayırıp, farklı bir topluluk olarak devam etmek istemiştir.

Mardin yöresine ait Süryani toplulukları çoğunluk olarak bu görüşü benimsese de , bazı Süryani toplulukları kökenlerinin Asurdan geldiklerini ve ne olursa olsun , Hristiyanlık kabul edilse dahi köklerini unutmadıklarını savunup, bu fikri çok benimsememişlerdir. Mardin yöresindeki Süryaniler çoğunlukla Asuri ismini çok kullanmazlar, bu kelimenin dinsel benliklerine ters düştüğünü savunurlar. (Bozok, 2009).

Son olarak, Hz. İsa ve ona inananlar, Lübnan’ ın Sur ilçesinde yaşıyorlardı. Bu kentte yaşadıkları için halkın kendilerine ‘Suriin’ ismini vermiştir. İleriki dönemlerde isim, ‘i’ harfini kaybederek ‘ Surin ’ adını almıştır. Mesih’ in mucizelerini yayan ve Hristiyanlığı benimseyen halka ise , ‘ Süryani’ denilmiştir. (Ocakçı, 2010) .

Ortodoksluk ve Süryanilik kavramı, kültürel geçmişe değil, dini temel alarak oluşturulan iki kavramdır. Bu çatışma, Süryanilerin soyunun Arami olduğunu gösterirken, Asuri kökenli Süryanilerin daha çok kültürel yapıyı ele aldıkları savunulabilir. (Uygur, 2015).

Alan Betimlemeleri

Süryani Müzik Geleneği

Süryanîler, müziğin ibadetteki yerini Musa Peygamber dönemine dayandırır. Musa Peygamberin Allah'tan aldığı bir vahiyle bayramlarda, önemli gün ve haftalarda söylenen ilahilerin kulağa hoş gelmesini sağlamak amacıyla borazan kullanılmıştır. Sonrasında Hz. Davut bu müzik düzenini genişletip, özel bir koro kurmuştur. Süryaniler ilk kez Hz. Davut mezmurlarını ibadet ruhu, iman, ümit, tövbe ve Rab korkusuyla uygulamışlardır.

Bu müziğin ibadette yer alması Hristiyanlık kabulünden hemen sonra olmuştur. Kiliseye müziğin girmesi belli başlı özellikleri ile günümüze kadar uzanmış ve bir yılı sekiz parçaya ayırıp, her parça için ayrı bir makam kullanmayı tercih etmişlerdir. Süryani kültüründe kullanılan bu makamlar, kendi içlerinde, sıcaklık, sertlik, soğukluk ve yumuşaklık gibi özelliklere sahiptir. Bu özellikler Süryani kilisesindeki ilahilerin insanlar üzerindeki etkisi ile ilgilidir. Özellikle Mardin yöresinde Arap halkının yoğun olması ve Arapça'nın da kullanılması dolayısı ile Arap müziği ile Süryani müziği arasında belli ölçüde benzerlikler görülmektedir. Süryani müziğinde kullanılan makamların Türk müziğinde hangi makama denk geldiğine bakılırsa;

Birinci makamın Beyâti-Uşak, İkinci makamın Hüseyini, Üçüncü makamın Nihavent- Kürdi ve Segah, Dördüncü makamın Rast, Beşinci makamın Hüzzam, Altıncı makamın Mahur- Acem aşiran, Yedinci makamın Saba ve son olarak Sekizinci makamın Hicaz makamına denk geldiği görülmektedir.

Süryanicede Müzikli İlahi Türleri

Süryani müzik kültürü için ilahiler çok önemlidir. Bunun nedeni kilisenin öneminin çok büyük olmasıdır. Hristiyanlığın kabulünden sonra Süryani kiliseleri giderek gelişmiş ve burada Hz. İsa'ya övgüleri, tanrıya şükranlarını ve ağıtlarını ilahiler ile dile getirmişlerdir. Süryani ilahilerin 1500 senedir varlığını sürdürdüğünü söylenilebilir.

Uzun süredir bestelenen ve kiliselerde söylenen ilahilerin bazıları kaybolmuş ve yitirilmiş olsa da ilahiler günümüzde Süryani kiliselerinde varlığını korumayı yine de başarmıştır. İlahiler; insanların sevinçlerini, üzüntülerini, haykırıışlarını ezgisel bir biçimde ifade ederek, ruhlara dokunmayı amaçlamaktadır.

Süryani ilahileri; manzum ve mensur olmak üzere ikiye ayrılır. Bu isimler Süryaniler tarafından konulmuştur ve manzumlar şiirsel, mensurlar da uzun hava ile ifade edilir. İkisi arasındaki fark ölçüsel olarak da ortaya çıkar. Manzumlar hece ölçüsü ile yazılırken, mensur eserler yazılırken serbest ölçü kullanılmıştır. (Bozok, 2009). İlahi çeşitlerinden bazılarını incelenirse;

Kukaliyun

Kelimenin anlamı yuvarlaktır. İncile göre; terennümle okunan ayetler içermektedir. Dört ayetin harmanlanmasıyla meydana gelir. Ayetlerin ortalarına ' Allah'a şükranla ' anlamına gelen ' Haleluya' sözcüğü eklenir. İki adet koroyla, özellikle Hz. Meryem ve ölmüşlerin arkasından, sırasıyla söylenir. Sekiz tane nağme mevcuttur.

Fenkith Kukalyunu Her akşam dualarda, Pazar günleri ve bayramdan önceki gün söylenir. Bir ya da daha fazla mezmur içerir. Kukaliyun ile nağme sayısı aynıdır.

Hulolo : İncil okunmadan evvel terennüm edilir. Kelime olarak ‘haleluya’ ile türetilmiştir. Sekiz tane makam içermektedir. Sonunda mezmurdan bir ayet okunur.

Kolo : Bu ilahi birçok bent içermektedir. Rahipler tarafından gece boyunca seslendirilir. Kolo ilahilerinin sayısı iki yüzden fazladır ve sekiz adet nağme içerir.(Akyüz, 1946/1998).

Süryani Makamlarının Doğası

Süryani makamlarının çıkış noktası, Sümerler ve bununla birlikte Akadlardır. Bu makamların ortak adı, Süryanilerce ‘Akadiye’ dir. Öncelikle bu makamlar dört temel bölüm üzerine kurulmuştur. Bu bölümler sıcaklık, soğukluk, nemlik ve kuruluk özelliklerini barındırırdı. Her bir bölüm kendi içerisinde ayrılır ve o dönem kilisesi için on iki makam elde edilirdi. Ancak oluşan makamların dört tanesi, kilisenin doğasına uymadığı gerekçesi ile kaldırılmıştır ve geriye sadece sekiz makam kalmıştır. Süryani makamlarının sayı atamaları, astronomik olaylar ve zamansal bölünmelerden etkilenmiştir.

Birinci makam: ‘ QADMOYO ’ : Birinci makam, sevindiren ve yumuşaklık etkisine sahip bir makamdır. Müjde ve sevinç temaları üzerine kurulmuştur. Müjde ve sevinç içerdiğinden, düğün ve nişan gibi törenlerde, Meryem’ e övgülerde, Diriliş ve Doğuş bayramlarında bu makam kullanılır.

İkinci makam: ‘ TRAYONO ’ : İkinci makam doğası bakımından, onur kırıcı ve pek sıcak olmayan bir etkiye sahiptir. Bu nedenle Hz. İsa’ nın Sünnet töreninde, insanların vaftiz törenlerinde, ölüm gibi durumlarda ve bu durumdaki ritüellerde tercih edilir.

Üçüncü makam: ‘ TİLİTHOYO ’ : Üçüncü makam doğası gerekir sert ve acıdır. Yahudilerin şartı olan kırk günlük iken tapınağa çıkma töreni Hz. İsa’ nın da kırk günlük iken tapınağa çıkması ile kutsal ruhu aldığı, Şeyh tarafından anlaşıldı ve Şeyh , Mesih’ in peygamberliğini ve kutsal ruhu ile bir çok insanın hayatına dokunacağını ilan etti ve Meryem’ e dönüp ‘ kılıç yüreğini delip geçecek’ dedi.

Dördüncü makam: ‘ RİBİHOYO ’ : Dördüncü makamın doğası heyecan ve ibadet temalarını içermektedir. Bu nedenle soğuk bir tesir bırakır. Hz. Meryem’ in Mesih’ i dünyaya getireceğini müjdelendiği bayramda yani müjde bayramında söylenmiştir. Hz. Meryem, bu müjdenin doğruluğundan emin olmak isteyip kanıtlar aramıştır ve emin olduktan sonra da müjde bayramını ilan etmiştir.

Beşinci makam: ‘ HİMİŞOYO ’ : Bu makamın doğası güçlü ve yakıcıdır. Mesih’ in göğe yükselişi ve bunun etkisi için bu makam tercih edilir. Mesih’ in gökle bulunduğu bayrama da yükseliş bayramı denir.

Altıncı makam: ‘ ŞİTİTOYO ’ : Altıncı makam olarak bilinen şititoyo, yumuşak ve hüzün içeren bir makamdır. Hz. İsa’ nın üzüntü, acı ve dert günlerinde, ayrıca ölüm törenlerinde kullanılır.

Yedinci makam: ‘ŞİBİHOYO’ : Doğası gereği aşırı sıcaklık etkisi yaratır. Pantikusti Bayramında kullanılır. Ek olarak baş rahiplerin karşılanma törenlerinde, evlilik ve düğünlerin ve önemli kilise adamlarının ölümünde kullanılmaktadır.

Sekizinci makam: ‘TİMİNOYO’ : Doğası gereği fazla sert etki yaratmaktadır. Mesih yoluna şehit edilmiş, ona inanmak uğruna gerekli işkencelere maruz kalmış, ölümden korkmamış yiğitler için söylenir. Bu makam aynı zamanda Haç bayramlarında da kullanılır. (Akyüz, 1946/ 1998) .

Mardin Süryanilerinde Müzik

Mardin yöresinde Süryani müzik kültürü bütün cemaatlerle etkileşim halinde bulunmaktadır. Mardin Merkezde Süryani müzisyenlerle karşılaşmaz. Genellikle Arap ve Kürt kökenli müzisyenler mevcuttur. Mardin merkezdeki araştırmalar ve görüşmeler sonucu, yöresel müziklerin, hangi cemaate ait olduğu önemsenmeden saygı ve beğeni içerisinde dinlendiği bilgisine ulaşılmıştır. Ek olarak Süryani topluluklarının, Mardin merkezdeki müzik pratiklerinden hangi cemaate ait olduğu pek anlaşılmaz bunun nedeni ise, tüm cemaatlerin birbirlerinden ezgiler barındırmasıdır. Yapılan görüşmelerde öncelikle Mardin bölgesi yöresel ezgilere, daha sonra Süryani cemaatlerin kendilerine has ezgilere yer verildiği bilgisine ulaşılmıştır. (Bozok, 2009) .

Mardin Süryanilerinde Kilise Müziği

Mezopotamya ovası, yüzyıllar boyunca sayısız tarihi olaya tanıklık etmiştir. Bu bölge, çoğu kavim ve topluluklara ev sahibi yapıp kültür birliği açısından önemli bir yere sahiptir. Süryani topluluğu bu bölgenin en köklü topluluğu olarak bilindiği için, kültürler etkileşimleri en fazla Süryani topluluklarında olmuştur.

Mardin Süryanileri tarafından müziğin uyarlanması M.S. ikinci yüzyıla kadar uzanmaktadır. İlahilerin kiliselerde söylenmesi, ikinci yüzyılın sonlarına dayanırken, müziğin kilisede yerini alması, üçüncü yüzyılı bulmaktadır. İsa Mesih’ ten önceki dönemdeki eserleri bilmek ve erişim sağlamak imkânsızdır bunun en temel nedeni, o dönem içinde yazının bulunmaması ve eserlerin notalara aktarılmaması olmuştur.

Mardin Süryanileri, müziği, bayramlarında, ayinlerinde ve çeşitli törenlerinde hala kullanmaktadır. Vaftiz, düğün gibi törenlerde, koro elamanları tarafından eserler, bir koro şefi önderliğinde seslendirilmektedir. (Yıldırım, 2013) .

Mardin Süryani müziğinin kilisede öğrenilme süreci, küçük yaşlarda dini eğitim almaları için manastırlara gönderilen çocukların kulaktan ve uygulamaları olarak öğrendikleri ilahi ve duaları daha sonrasında koro içerisinde seslendirmesi ile oluşur. Kilise içerisindeki hiyerarşik düzen ile ibadetler zamanla edinilen kıdeme göre seslendirilmektedir. Bu bağlamda kiliselerde ve manastırlarda, koro üyelerinin müzik eğitimi almış kişilerden değil de, dinsel eğitim almak için küçük yaştan beri kilise ya da manastırlara gelen üyelerden oluştuğu söylenebilir. (Bozok, 2009) .

Sonuç

Mardin yöresi, çok sayıda etnik ve dini grubun binlerce yıl yan yana yaşadığı bir geçiş noktası olmuştur. Süryani kültürel kimliğini ortaya koyan en önemli göstergelerden birisi olan geleneksel müzik kültürü, Süryani kilisesi tarafından yaşanmakta ve yaşatılmaktadır. Bunun nedeni olarak Süryani topluluklarının son zamanlarda dini bir kimliğe bürünmeleri söylenilebilir. Günümüzde değişerek ve dönüşerek varlığını sürdüren

popüler Süryani müziği ise, Süryani kilisesinin bu zengin birikimine ve kültürel mirasına dayanmaktadır. Mardin yöresi Süryani müziği ile ilgili ulaşılan temel sonuçlar şunlardır:

Mardin yöresi Süryani kiliselerinde müzik eğitimi için bir okul bulunmamaktadır. Kilise müziğinin din eğitimi almak için kilise eğitimine katılan din adamları ile seslendirilen ilahi ve dualar ile katılımla aktarıldığı tespit edilmiştir. İlahi ve duaların öğretimi, geçmişten günümüze kulaktan eğitim ve uygulamalı eğitim ile yapıldığı ve bu korolara katılan kişilerde kız ve erkek ayrımının yapılmadığı bulgulara eklenmiştir. Ayrıca koroya katılan kişiler tamamen gönüllülük esası ile dahil olmaktadır.

Süryani müziğinde kullanılan sekiz makamın, dizisi, durağı, donanımı, seyri ve yedeni incelendiğinde, Türk müziğinde hala kullanılan makamlarla benzerlikleri her makam için tespit edilmiş, bu makamların benzerlikleri ile ilgili dizisel çalışmalar yapılmıştır.

Süryani müziği makamlarının doğası incelendiğinde ise, her makamın farklı bir duyguyu yansıttığı ve bu duygu ve düşüncelerle ibadet ettikleri tespit edilmiştir ve bu makamlardan notalı örnekler ekler bölümüne konulmuştur.

Eserlerin tümünün anonim olduğu ve bu eserlere son bir asırdır ayin okunurken bir icracı tarafından piyano eşlik ettiği tespit edilmiştir. Eserlerin tümü kilisede seslendirilmektedir.

Eserleri söyleyen donanımlı kişiler vardır. Eserlerin kilisede seslendirilmesi için Süryani korolarının mevcut olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Süryani kilisesi koro şefi, aynı zamanda ayini yöneten kişidir. Bu şef, sağ ve sol ön bölümdeki kız ve erkek korolarını yönetir. Bu önemli bulgu Mardin Kırklar Kilise'sinde Gabriel Akyüz ile yapılan görüşmede elde edilmiştir.

Eserlerin Süryani kültürel kimliğini yansıttığı ve ilahilerin amacının ruhani bir yolla insanları ibadete davet etmek olduğu tespit edildikten sonra Süryani halkının, İsa Mesih'e, Meryem'e şükran ve yalvarışları için ibadete başvurduğuna ulaşılmıştır.

Süryani topluluğu kimliği koruma konusunda büyük hassasiyete sahip bir topluluktur bu nedenle de kültürlerini geçmişten bugüne kadar koruyarak aktarmışlardır. Bu bulgu eserlerinde günümüzde de Süryanice dili kullanıldığı bilgisi ile desteklenmektedir.

Ezgiler seslendirilirken beyaz renginde kilise kıyafetleri giyinmektedirler. Beyaz renk, melekleri temsil etmektedir. Melekler saflık ve temizlik anlamına geldiği için kiliselerde beyaz renkler saflık ve temizlik aktarımı için tercih edilmektedir.

Kaynakça

- Bozok,B.A. (2009). *Mardin Süryani Cemaati Örneğinde Kültürel İfade ve Anlam üretme Alanı Olarak Ritüeller ve Müzik*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Kalaycı, B. (T. Y.). *Halk Bilimi/ Folklor Tarihsel Süreci*, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi sitesinden 29 Mayıs 2022 tarihi saat 20:16 ' da <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/26.php> adresinden alınmıştır.
- Nihmettallah,Denno . (1946). *Süryani Müziği* (Çev. Akyüz, P.G) (Mardin, Kardin Kırklar Kilisesi, 1998' de yayımlandı.).
- Ocakçı, G. (2010). *Süryaniliğin Dini Merkezi Deyru-z-Zafaran*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Öztürk, S. (2017). *Geleneksel Otantisite Bağlamında Ordu İli Akkuş İlçesi Akpınar Köyü Doğum, Evlenme, Ölüm Adetleri ve Halk Müziği Pratikleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Türkkan,Z.(2011). *Kimliğin Oluşumunda ve Korunmasında Dinin Rolü*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Uygur, H. K. (2015). *Kültürel Doku İçerisinde Mardin Süryanilerinin Kutsal Mekan Efsaneleri*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

3. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI ÖĞRENCİ KONGRESİ
16 -18 ARALIK 2022
AYDIN

Uzun,H. (2012) . *İslami Uyanış, Çoklu Modernlik ve Popüler Kültür Bağlamında Mevlevi Semasının Dönüşümü : Afyonkarahisar Örnek Olayı*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
Yıldırım, M. (2013). *Mardin Yöresi Süryani Müziği*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.

Görüşmeciler

- Gabriel AKYÜZ; 17.09.2022 tarihinde Kırklar Kilisesi'nde yapılan görüşme
- İshak AKYÜZ; 17. 09. 2022 Kırklar Kilisesi'nde yapılan görüşme

T.W. ADORNO DİYALEKTİĞİNDE GEÇEN YÜKSEK SANAT VE DÜŞÜK SANAT KAVRAMININ POPÜLER MÜZİK SEKTÖRÜNDE İNCELENMESİ

Anıl ERKİLİNÇ¹

anil.erkilinc1@ogr.sakarya.edu.tr

Nilgün SAZAK²

sazakn@sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: T.W. Adorno, Müzik, Yüksek Sanat, Düşük Sanat, Müzik Sosyolojisi.

ÖZET: Adorno, müzik sosyolojisinin temellerini atmış, müzik ve toplum ilişkileri üzerine çalışmalar yapmıştır. Müziğe sosyolojik bir bakış açısıyla bakmak istediğimiz zaman, Adorno'nun yaptığı çalışmalar ve görüşleri oldukça önemlidir. Adorno, müzik ve toplumu inceleyerek, üretim, tüketim ve dağıtım mekanizmalarını müzik açısından değerlendirmiştir. Çalışmalarında müzik ve toplumu konu edinmesi bakımından, müzik sosyolojisinin temellerini de atmıştır. Adorno, müzik üzerine fikir ve görüşlerini belirten önemli isimler arasındadır. Sadece müzik ve toplum üzerine fikirlerini belirtmekle kalmamış, müzik ve toplum ilişkisine felsefik bir bakış açısı da getirmiştir. Yaptıklarına baktığımız zaman müzik sosyolojisinin ortaya çıkmasına öncülük ettiğini söyleyebiliriz. Bu çalışmanın temel amacı Adorno diyalektiğinde yüksek sanat ve düşük sanat kavramlarının açıklanması ve dijital bir müzik dinleme platformu olan Spotify uygulamasının 2022 yılında en çok dinlenen ilk 5 parçasının Adorno görüşleriyle incelenmesidir. Bu çalışma Adorno diyalektiği ve müzik sosyolojisi hakkında görüşleri ile sınırlandırılmıştır. Nitel bir araştırma yöntemi olan içerik analizi modeli kullanılmıştır.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çalgı Eğitimi Anabilim Dalı, Türk Müziği, Sakarya, Türkiye.

² Profesör Doktor, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye.

EXAMINATION OF THE CONCEPT OF HIGH ART AND LOW ART IN THE DIALECT OF T.W. ADORNO IN THE POPULAR MUSIC SECTOR

Anıl ERKİLİNÇ¹

anil.erkilinc1@ogr.sakarya.edu.tr

Nilgün SAZAK²

sazakn@sakarya.edu.tr

Keywords: T.W. Adorno, Music, High Art, Low Art, Sociology of Music.

ABSTRACT: Adorno laid the foundations of the sociology of music and made studies on the relations between music and society. When we want to look at music from a sociological perspective, Adorno's studies and views are very important. Adorno associated music and society and evaluated the processes of production, reproduction, and distribution in terms of music. He also laid the foundations of the sociology of music in terms of his studies on music and society. Adorno is among the important names who expressed their ideas and opinions on music. He not only expressed his ideas on music and society, but also brought a philosophical perspective to the relationship between music and society. When we look at what he did, we can say that he pioneered the emergence of music sociology. The main purpose of this study is to explain the concepts of high art and low art in Adorno's dialectic and to analyze the top 5 most listened tracks of Spotify, a digital music listening platform, in 2022 with Adorno's views. This study is limited to Adorno's dialectic and his views on the sociology of music. Content analysis model, a qualitative research method, was used.

¹ Master's Student, Sakarya University, Institute of Social Sciences, Department of Instrument Education, Turkish Music, Sakarya, Turkey.

² Professor Doctor, Sakarya University State Conservatory Voice Education Department, Sakarya, Turkey.

Giriş

20. yüzyılın önemli gelişmelerinden ekonomik, kültürel, teknolojik ve sosyal gelişmeler toplumsal hayatın hemen hemen her alanını etkileyerek köklü birtakım değişiklikler yapmıştır. Bu modern dönemde birçok düşünürün dikkatini çeken “bireycilik” ve “tüketimcilik” ideolojileri Frankfurt Okulu’nda incelenmiştir. Birey ve toplumun anlaşılmasına yönelik çalışmalar ortaya koymuşlardır. Mumyalmaz ve Özel, Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno “Aydınlanma’nın Diyalektiği” adlı eserlerinde yer alan “Kültür Endüstrisi” kavramını açıklamıştır. (Özel; Mumyalmaz, 2018:62).

Akkol; Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi kavramını kullanırken asıl dikkat ettikleri kavramın endüstri kavramı olduğunu belirtmiştir. Sanayi Devrimi’nden sonra oluşan yeni toplumun endüstri toplumu olduğunu iddia eden Adorno ve Horkheimer, toplumu biçimlendiren endüstriyel üretim, topluma ait olan her kuruma ve olguya da şekil vermektedir demiştir. Kültür de buna dahil olmuştur. (M.L. Akkol, 2018:118).

Özel ve Mumyalmaz’a göre; tüketim kültürü kültür endüstrisinin dayatmaları sonucu insanları etkileyen ve yaşamlarına şekil veren bir olgu olmuştur. Kitle iletişim araçlarında yer alan televizyon programları, reklamlar, sinema, büyük alışveriş merkezleri, satış stratejilerindeki ilerlemeler tüketicilerin hayatına yön vermeye başlamıştır. Kaçışın olmadığı ve mecburen tüketim odaklı yaşamaya, satın almaya veya hızlı tüketmeye zorlanmıştır. Mutluluğunu tüketmekte bulan birey sahte ihtiyaçlarını karşılarken haz ve doyuma ulaştığı çıkarımı vardır (Özel; Mumyalmaz, 2018:62).

Müzik üretim stratejilerinin kapitalist ideolojinin lehinde olması, müziğin metalaşması ve plastikleşmesi Adorno’nun medeni sınırlandırmalar fikriyle bahsettiği sisteme muhalif görüşte olan sanatçının bir ürünün satışlarının yükselmesi için reklam filminde oynaması, popüler müzik ürünlerinde sözlerin öneminin azalması ve anlamsızlaşması gibi konuların tartışıldığı bu çalışmada Adorno diyalektiğinde geçen yüksek ve düşük sanat kavramları dahilinde, bir müzik dinleme platformu olan Spotify uygulamasının ilk 5 şarkısı incelenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Adorno’nun diyalektiğinde geçen yüksek ve düşük sanat kavramlarının açıklanması ve bu bağlamda 2022 yılında hakim olan popüler müzik ürünlerinin Adorno diyalektiğinde incelenmesidir. Bu amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır.

Alt Problemler

Spotify Türkiye listesinde;

1. 2022 yılında en çok dinlenen popüler müzikler Adorno’nun düşük sanat kavramıyla örtüşüyor mu?
2. 2022 yılında en çok dinlenen popüler müzikler Adorno’nun yüksek sanat kavramıyla örtüşüyor mu?
3. Müzik kültür içerisinde bir metaya dönüşmüş müdür?
4. Müzik kültür endüstrisi dahilinde tüketim stratejilerinden etkinelip sıradanlaşmış mıdır?

Önem

Bu çalışma Adorno’nun yüksek ve düşük sanat tanımlamalarının günümüz tüketim toplumuyla ne ölçüde ölçüştüğünü ortaya koymak açısından önemlidir. Adorno’nun müzik

sosyolojisine olan katkıları göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın bulguları müziğin doğası ve müziğin gelişim süreci hakkında yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

Yöntem

Bu araştırma bağlamında araştırma sorusuna cevap aramak amacıyla nitel bir araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Keşifsel olan araştırmada belirli bir konuda ya da alanda birbirinden bağımsız olarak yapılan nitel ve nicel çalışmaların derinlemesine incelenip düzenlenmesi anlamına gelen betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır (Ültay, E., Akyurt, H & Ültay, N. 2021-189).

Evren ve Örneklem

Adorno'nun diyalektiğini araştırabilmek için popüler müzikleri dinleme aracı olan Spotify uygulaması bu çalışmanın evrenini oluşturmuştur. Spotify uygulamasında 2022 yılında en çok dinlenen 5 şarkı ise çalışmanın örneklemi oluşturmaktadır.

Araştırmanın bulgular bölümüne geçmeden önce yüksek ve düşük sanat kavramlarının açıklanması uygun görülmüştür.

Yüksek ve Düşük Sanat

Müzik, sosyoloji ile ilişkilendirildiğinde Adorno'nun müzik ve toplum hakkında düşünceleri çok önemlidir diyen Akkol'a göre Adorno, müziğin yapaylaşması ile yalnızca para kazanma aracı olarak kullanılmasına dikkat çekmiştir. Bu ifade bize müziğin sahteleşmesini ve plastikleşmesini göstermektedir (*M.L. Akkol, 2018:111*). Böylece müzik eleştiriden uzakta ve banal bir yapıya bürünmektedir.

Toplumun entelektüel düzeyinin yeterince yüksek olmamasından dolayı düşük sanat eserlerinin yayılabilmesi hızlanmıştır. Çünkü düşük sanat eserlerinden daha fazla para kazanılabilir. Kapitalist ideolojinin tercihi tam da bu yöndedir. (*M.L. Akkol, 2018:123*). Yani düşük sanat yalnızca ticari değil aynı zamanda toplumun dinamikleri üzerinde tesiri de mevcuttur.

Adorno, kültür endüstrisinin tercih ettiği müzik türü hafif müziktir demiştir. Hafif müzik/pop müzik yapısı gereği dinleyicisini bir kaosun içine bırakıp ona sorunlar yaşatmaktadır der ve "Bu sorunlar ise anında basit bir temponun zaferi ile çözülüp gitmektedir" demiştir. (*Adorno, 2003: 81-82*).

Popüler müziğin piyasanın satış stratejilerine göre şekillenmekte olduğu görülmektedir diyen Akkol buna örnek olarak bir müzisyenin televizyonda sponsorların belirlediği içeriği tanıtması veya belirlenen içerik doğrultusunda televizyon programı yapması, imajını prodüktörlerin isteği doğrultusunda değiştirmesini göstermiştir. (*Akkol, 2018:124*).

Popüler müzikte sözlerin önem kaybetmesine ilişkin Akkol popüler müziklerde sözlerin önemini kaybettiğini vurgulamıştır. Müzik oyalanmak ve eğlenmek aracı olmuştur. Düşünsel herhangi bir eylem gerçekleşmeden tüketilen müziğin sığ kalabileceğini söylemiştir. Akkol aynı zamanda onu anlamadan, tartışmadan olduğu gibi tüketmeyi tercih eden bireyleri sığlığa mahkûm edilmiş bireyler olarak nitelemiştir. (*M.L. Akkol, 2018:125*).

Kitle endüstrisinin ürünleri günümüzde fazlaca basitleşmiş ve sıradanlaşmıştır. Bu basitleşme ve sıradanlaşma tartışıldığında ise piyasaya yön verenler, üretimin talep doğrultusunda gerçekleştiğini savunmuşlardır. Akkol'a göre tüketicinin sığ kültür

ürünlerini tercih etmesi gayet doğaldır. Çünkü zihni çocuklukta kalmış bireylerden oluşan bir toplumda yüksek sanat eserlerine talep olmasını beklemek mümkün değildir demistir. (M.L. Akkol, 2018,125). Günümüz yapımcıları, prodüktörleri ve aranjörleri bu akımdan fazlaca etkilenmiştir. Bunun sonucunda sözlerin önemini yitirdiği tek maksadın dans ve eğlencenin olduğu ürünler piyasada değer görmüştür.

Bulgular ve Yorum

Dijital bir müzik dinleme platformu olan Spotify uygulamasında 2022 yılı en çok dinlenen şarkı listesinin başını “Bi’ Tek Ben Anlarım” adlı şarkıyla “KÖFN” grubu çekiyor. Günümüzde hızlı tüketilebilir ve yayılabilir bir şarkı yapıp, ticari olarak gelir elde etmek için başarılı bir proje denilebilir. Şarkıya genel manada bakıldığında kolay anlaşılabilir olduğu dikkat çekmektedir. Sözlerin genelinde yazarın âşık olduğu insana sarf ettiği cümleler mevcuttur. Öte yandan bu tarz marjinal işler de sektöre yeni şeyler kazandırabilir. Yani şarkıda maddi kazanç kaygısı güdüldüğü halde günümüz popüler müzik sektörüne muhalif bir yapıda ise bu onun yalnızca düşük veya yüksek sanat kavramıyla örtüştüğü söylenemez.

Spotify uygulamasında 2022 yılı en çok dinlenen 2. sanatçı “ARASAN DA” adlı şarkısıyla “UZI” isimli rap şarkıcı olmuştur. “ARASAN DA” şarkısına bakıldığında genellikle karmaşık olmayan ve parça boyunca düz bir şekilde seyreden ritm görülmektedir. Adorno’nun sorunları basit bir temponun zaferiyle çözüldüğü fikri ile örtüşmektedir (Adorno, 2003: 81-82). Eserlerin sözlerine bakıldığında para, kadın, gece hayatı, isyan gibi temalar işlendiği görülmektedir. Sözleri belirli bir melodiye bağlı kalmadan yalnızca ritme bağlı kalarak bilhassa konuşur gibi icra etmektedir. Akkol, sözlerin öneminin yitirildiği fikrini belirtmiştir. Tüketici müziği oyalanmak ve eğlenmek amacıyla edinmektedir. Akkol’un sözleri bu durumu karşılamaktadır. Bu şarkıda “Auto-Tune” ismi verilen bir DAW (Digital Audio Workstation yani dijital ses işleme istasyonu) tekniği kullanılmıştır. Bu teknikte şarkıcının icrasında her türlü detone-sürtone veya herhangi bir ses kaymasını anında önleyen, en yakın ve en uygun ses frekansına yuvarlayan adından da anlaşılacağı üzere otomatik entonasyon yapılır.

Spotify 2022 yılının en çok dinlenen 3. sanatçı “İmdat” adlı şarkısıyla “caka” olmuştur. Şarkıda ilk bakışta anlayacağımız şey sözler olacaktır. Sözlerdeki anlamsızlık ve anlaşılmazlığın yanı sıra altyapıda ilerleyen basit tempo ise buna karşıt olarak kolay anlaşılabilir olduğu gözlenmiştir. Şarkı sözlerinde gece hayatı, alkol gibi konular geçmektedir. Şarkının genelinde tek bir melodi vardır. Bu melodi loop (kendini tekrar eder) şeklinde şarkı sonuna kadar altyapıda duyulmaktadır. İntro ve outro bölümlerinde aynı loop melodi dönmektedir. Hızlı tüketilebilir ve yalnızca eğlenceye yönelik üretilen bir şarkı olduğunu söyleyebiliriz. Üretim aşamasında popüler kültürün istekleri göz önünde bulundurulduğunda bu şarkının 2022 yılının en çok dinlenenlerin arasında olması ideolojilerin tam da istediği başarıya ulaştığı gerçeğini bariz gözler önüne sermektedir. Maddi kazanç elde etmek için hızlı tüketilebilir ürün ortaya konulmuştur.

Spotify uygulamasında 2022 yılı en çok dinlenen 4. sanatçı “PAPARAZZI” adlı şarkısıyla yine “UZI” isimli rap şarkıcı olmuştur. Müziğe bakıldığında girişte bir kelime duymaktayız. Bu kelime “Segah”tır. Genelde bu sanatçının her parçasında bu kelime geçmektedir. Bu kelime UZI isimli şarkıcının şarkılarını aranje eden “Segâh” isimli prodüktörün yapımcı etiketidir (producer tag). Şarkı içerisinde bile yapımcının kendi reklamını yapması ticari bir amaç güdüldüğünün kanıtıdır. Şarkıya baktığımızda yine

diğerlerinde gördüğümüz üzere kalıp bir ritimle baştan sona devam ediyor. Sadece birkaç yerinde ritimde aksatım söz konusu.

Spotify EQUAL müzik programının 2022'deki Türkiye temsilcilerinden biri olan ve yılın en çok dinlenenleri arasına ismini yazdıran “Güneş”, “Suçlarımdan Biri” parçasıyla en çok dinlenen 5'inci şarkı olmuştur. Bu şarkıda da Auto-Tune ismi verilen bir DAW (Digital Audio Workstation yani dijital ses işleme istasyonu) tekniği kullanılmıştır. Tabi ki bu durum yine tüketici tarafından irdelenmeyip, olduğu gibi tüketilmiştir. Ancak ardında bıraktığı olumsuz etkiler sektördeki iyi icracılara mal olmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada Adorno'nun yüksek ve düşük sanat yaklaşımı incelenmiştir. Bir müzik dinleme platformu olan Spotify uygulamasının 2022 verileri ortaya konulmuş ve bu çalışmada işlenen verilerin doğruluğu incelenmiştir. Tüketilen müziğin kitleyi ne yönde etkilediği tartışılmış ve Adorno'nun fikirleriyle kavramsal bir bütünselliğe ulaştırılmıştır.

İlk olarak 2022 yılı en çok dinlenen şarkı listesinin birincisi “Bi’ Tek Ben Anlarım” adlı şarkı olmuştur. Adorno'nun basit veya hafif olarak nitelendirdiği müzik türüne girmekte olup tüketici tarafından kolay anlaşılabilir olduğu bulgularına ulaşılmıştır. Dolayısıyla bu ürünü Adorno'nun düşük sanat kavramı dahilinde değerlendirebiliriz.

Spotify uygulamasında 2022 yılı en çok dinlenen ikinci şarkı “ARASAN DA” adlı şarkı olmuştur. Parça boyunca düz bir şekilde seyreden ritm göz önüne alındığında bu şarkıya da Adorno'nun basit veya hafif olarak nitelendirdiği müzik türü kategorisine dahil edebiliriz. Aynı zamanda Akkol'un belirttiği sözlerdeki önemin kayboluşunu bu şarkıda görebilmekteyiz. Bu nedenden dolayı bu şarkıyı Adorno'nun düşük sanat kavramı dahilinde tartışabiliriz.

Spotify 2022 yılının en çok dinlenen üçüncü şarkı “İmdat” isimli şarkıdır. Şarkı, kendini baştan sona tekrar eden bir melodi ve ritim döngüsü üzerine sözlerin yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Kolay anlaşılabilir. Adorno'nun basit veya hafif olarak nitelendirdiği müzik türüne girmektedir. Bu bulgulardan sonuçla Adorno'nun düşük sanat kavramı dahilinde incelediği ürünlerden biridir diyebiliriz.

Spotify uygulamasında 2022 yılı en çok dinlenen dördüncü şarkı “PAPARAZZI” adlı şarkıdır. Bu şarkıda açıkça görebildiğimiz en önemli şey şarkının yapımcısının kendi ismini şarkı içerisinde tüketiciye gösterilmiştir. Yine bu şarkıda da Adorno'nun belirtmiş olduğu hafif müzik (Adorno, 2003: 81-82) öğeleri görülmekte olup Adorno'nun düşük sanat kavramı ile örtüşmektedir.

Spotify EQUAL müzik programının 2022'deki beşinci en çok dinlenen şarkı ise “Suçlarımdan Biri” adlı şarkı olmuştur. Şarkı da kullanılan Auto-Tune tekniğinin yanı sıra Akkol'un belirttiği sözlerde manasızlık konusu göze çarpmaktadır. Auto-Tune, icracının bütün hatalarını örtbas ettiği gibi vokal kaydını da doğal halinden uzaklaştırmaktadır diyebiliriz. Bu hususta vokal kaydını veya herhangi bir enstrümanı yapaylaştıran her türlü tekniğin müziği de yapaylaştırdığı önerisini sunabiliriz. Beşinci en çok dinlenen şarkıda da diğer dört şarkı gibi Adorno'nun düşük sanat kategorisinde olduğunu söyleyebiliriz.

Alışveriş merkezlerinde, reklamlarda, tanıtımlarda gibi birçok platformda satış stratejisi olarak müzik çok güçlü bir araç haline gelmiştir. Kitleleri tüketime sevk eden müzikler üretilmeye başlanmıştır. Markaların da markalaşmış müzikleri dikkat çekmektedir. Muhalif görüşlü sanatçılar, tiyatrocular ve benzeri birçok sanatçı ticari gelir amacıyla sanatın önemini düşürmüşlerdir.

Çalışmanın bulgular bölümünde Adorno'nun müzik sosyolojisine dair fikirleri çalışılmış olup, Adorno'nun diyalektiğinde yüksek ve düşük sanat olarak nitelendirdiği kültür ürünlerine örnekler verilmiştir. Düşük sanat kavramında ideolojilerin ticari gelir amacıyla müziği metalaştırdığı düşüncesi çıkarımına ulaşılmıştır. Popüler müzik sektöründe üretilen ürünlerin “kullan at, hızlı tüket” akımıyla maddi gelir sağlanmak amacıyla düzenlendiği gözlenmiştir. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı incelenmiştir. Kültür endüstrisinin dayatmasıyla birbirinin aynısı müzik ürünleri ortaya çıkmış olup müziğin plastikleştiği gözlenmiştir.

Bu araştırmanın sonrasında Spotify 2022 veya daha önceki yıllarda en çok dinlenen şarkılar tespit edilip bu şarkıları hangi yaş gruplarının daha fazla dinlediği analizi yapılabilir. Yalnızca Spotify uygulamasıyla kalmayıp geçmişten günümüze farklı platformlarda (radyo, televizyon) yapılan TOP 10 listelerine bakılarak düşük ve yüksek sanat kategorisi yapılabilir. Ayrıca Adorno'nun kültür endüstrisi kavramında müzik tüketimi konusunun çalışılmasını önerebiliriz.

Kaynakça

- Akkol, M. L. (2018). *Müzik Sosyolojisinde T. W. Adorno'nun Yeri*. Alternatif Politika, 2018, 10 (1): 111-130.
- Özel, F. B. & Mumyalmaz, A. (2018). *Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno'da Modern İnsan ve Tüketim İdeolojisi*. Akademik Hassasiyetler, 5 (10), 61-82. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/41937/479065>
- Adorno, W. T. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev: N. Ünler – E. Ö. Karadoğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, W. T. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, (Çev: N. Ülger – M. Tezel- E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, W. T. (2000). *Minima Moralia*, (Çev: O. Koçak- A. Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları
- Adorno, W. T. (2016). *Negatif Diyalektik*. (Çev: Ş. Öztürk) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ültay, E., Akyurt, H & Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, (10), 188-201.

Elektronik Kaynaklar

- <https://www.muzikogretmenleriyiz.biz/populer-muzik-ve-kulturel-kimlik-uzerine/> (Erişim: 29.11.2022)
- <https://languages.oup.com/google-dictionary-tr/> (Erişim: 22.11.2022)
- <https://www.gazeteduvar.com.tr/spotify-2022nin-en-cok-dinlenenlerini-acikladi-galeri-1591661?p=3> (Erişim: 30.11.2022)
- <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTNZTmARWKQa> (Erişim: 12.12.2022)

TÜRKİYE’DE YAYIMLANMIŞ VİYOLONSELE İLİŞKİN KİTAP BİBLİYOGRAFYASI

Sinancan ÖZKEMAHLI¹

sinancan182@gmail.com

Şebnem Y. ORHAN²

s.y.orhan@yahoo.com

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Viyolonsel Eğitimi, Çalgı Eğitimi, Müzik Eğitimi, Metot

ÖZET: Bu araştırmada; Türkiye’de basılmış viyolonsel konulu kitaplar incelenmiştir. Viyolonsele ilişkin ulusal kaynakların belirlenmesi, güncel durumun saptanması ve ihtiyacın belirlenmesi amacıyla yapılmış betimsel bir derleme çalışmasıdır. Araştırmanın evrenini ülkemizde yayınlanmış viyolonsel konulu kitaplar oluşturmaktadır. Araştırma sonucunda ulaşılan kitapların; adı, yazarı, basım yılı, yayınevi ve içerik türü (roman, albüm, metot) belirlenip tablolştırılmış, kronolojik sıraya göre listelenmiştir. Ulaşılan 34 kitabın analizi sonucunda ulusal olarak yayımlanan ilk kitabın ‘Başlangıç Metodu ve Teorik Bilgiler ile Viyolonsel’ (Cenk ÖZTÜRK (2007) olduğu, son yayımlanan kitabın ise 2023 yılında, ‘Akın KUMTEPE’ ve ‘Görkem KUMTEPE’ tarafından hazırlanan ‘Viyola ve Viyolonsel İçin Melodik Seçmeler’ kitabı olduğu saptanmıştır. En çok yayın yapan yayınevinin Müzik Eğitimi Yayınları (%26,4) olduğu, en çok yayın yapılan yılların 2014 (%14,7) ve 2022 yılı (%20,5) olduğu, içerik olarak en fazla yayınlanan türün albüm (%47) olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

² Profesör Doktor, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

PUBLISHED IN TURKEY THE BOOK ABOUT THE CELLO BIBLIOGRAPHY

Sinancan ÖZKEMAHLI¹

sinancan182@gmail.com

Şebnem Y. ORHAN²

s.y.orhan@yahoo.com

Keywords: Cello, Cello Training, Instrument Training, Music Education, Method

ABSTRACT: In this research; List of books with cello content published in Turkey. The national valuation of the cello is a descriptive compilation study aimed at determining the current situation and determining its quantity. It consists of published cello books describing the universe of the research. The books obtained as a result of the research; The name, author, year of publication, publishing house and content type (novel, album, method) were determined, tabulated and listed in chronological order. As a result of the analysis of 34 tables, the first book published nationally was 'Beginning Method and Theoretical Information and Violoncello' (Cenk ÖZTÜRK (2007)), and the last book published was 'Viola and Viola' published in 2023 by 'Akın KUMTEPE' and 'Görkem KUMTEPE'. There is a book of 'Melodic Selections for Cello'. The album of the published genre (47%) has been reached.

¹ Master's Student, Gazi University, Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education, Ankara, Turkey.

² Professor Doctor, Gazi University, Gazi Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education, Ankara, Turkey.

Giriş

Müzik eğitiminin önemli bir alanı olan çalgı eğitimi, ülkemizde ve tüm dünyada amatör ve profesyonel çalgı eğitimi olarak ikiye ayrılır. Farklı iki amaca yönelik uygulanan metotlar bulunmaktadır. Ülkemizde profesyonel çalgı eğitimi müzik eğitimi ana bilim dallarında, konservatuarlarda, güzel sanatlar fakültelerinde ve güzel sanatlar liselerinde verilmektedir. Amatör çalgı eğitimi ise özel derslerle, özel kurs merkezlerinde, halk eğitim merkezlerinde ve belediye kurslarında verilmektedir. İki farklı eğitime yönelik hazırlanmış kitaplar ve genel müzik kültürüne yönelik yazılmış kitaplar da bulunmaktadır.

Müzik eğitiminde çalgı eğitiminin yeri önemlidir. Çalgı eğitimi, kişilerin emek, çaba ve özveriyle gerçekleştirdikleri, başlangıcı olup sonu olmayan bir yaşam öğretisidir. Böylesine uzun soluklu bir öğretinin anlaşılması ve aktarılmasında, eğitimin en önemli unsurları olan öğrenci ve öğretmen faktörlerinin yanı sıra, çalgı eğitiminde kullanılan metotların da önemi büyüktür (Özkan, 2016: 2).

Çalgı eğitiminde başlangıç seviyesinden itibaren metot, teknik ve repertuar kitaplarının önemi büyüktür. Evrensel bir kitabın var olması ve bütün insanlığın bu kaynaklardan yararlanması ve çıkan kitaplardan fikir edinilerek bunun daha da geliştirilmesi ve bilginin somutlaşması ve eğitim açısından kullanılmaya elverişli hale gelmesi açısından notaların kâğıda aktarılıp kitap haline gelmesi önemlidir. Çalgı eğitimi alınan süreçte nota kitaplarından faydalanılır. Bunun için kitapların metot ve repertuar ayrımını bilmek gerekmektedir. Metot, çalgı öğretiminde başlangıç aşamasından itibaren kullanılan, kolaydan zora doğru tutarlı bir eğitsel çizgi içeren nota örnekli kitaplardır (Burubatur, 2006: 15).

Başka bir tanım da ise, “saz çalma sanatının teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için her çalgının kendi özelliklerine göre hazırlanmış çalgı öğretim kitabı. Bir çalgı metodu ilk önce, o çalgının teknik olanaklarını bilimsel bir kesinlikle saptar, belirli bir teknik olanağı herkesin öğrenebilmesine açar, bu olanağın asılmasını, tekniğin ve müzikalitenin gelişmesini sağlar, yaratıcıların tasarımlarını genişletir, müzik icrasının yükselmesinde etkin olur” (Sun, 1969: 158).

Problem durumu

Çalgı eğitimi alanında farklı türde kitaplar yayımlanmaktadır. Yayımlanan bu kitaplar, meslek içi ve meslek dışı birçok insana hizmet etmektedir. Çalgı eğitimi alanında yayımlanmış kitaplar, çalgı çalma ve öğrenme sürecinde çalgı sistematigi konusunda rehberlik görevi ve çalgı kültürü edinilmesi konusunda büyük bir rol üstlenmektedir. Geçmiş dönemlerde yayımlanmış kitap sayısının az ve yetersiz olmasına karşın; artan yayınevleri ve doçentlik kriterlerinde yer alan adayın “alanına ilişkin kitap” çıkarma zorunluluğu ile günümüzde özellikle çalgı eğitime ilişkin pek çok kitaba ulaşabilmekteyiz.

Yaylı çalgılar ailesinin önemli üyelerinden biri olan viyolonsel, son yıllarda, özellikle sosyal medyanın büyük katkısıyla popülerliği artmış, dikkat çekmiş ve popüler müzik seslendirmesiyle de ilişkili olarak daha elit tabakadan çıkıp herkese arz olmuştur. Çalgının tanıtıldığı ve konu olduğu romanlar ve hikayeler gibi, bu çalgının ilerlemesine yönelik ulusal müziğimize ve viyolonsel eğitimimize hizmet eden kitaplar da bulunmaktadır. Akademik eğitim verilen kurumlardaki öğretmenlerin büyük emeğiyle türkü albümleri, etüt ve egzersiz kitapları, viyolonsel tarihini anlatan içerikler, oda müziği eserleri albümleri, dizi-gam kitapları vb. türde kitaplar da yayımlanmıştır.

Amaç

Bu araştırmada; Türkiye’de yayınlanmış viyolonsel kitaplarının; basım yılı, yazar ve editörleri, yayınevleri ve içerik türleri bakımından analiz yapıp, güncel durumun saptanması ve bu alanda ihtiyacın belirlenmesi amaçlanmıştır. Çalışma konuya ilişkin farkındalık yaratması bakımından önemli görülmektedir. Bu amaç doğrultusunda çalışmada cevap aranan sorular;

- 1.Ülkemizde viyolonsel-çello alanına ilişkin yayımlanmış kitap bulunmakta mıdır?
2. Kitapların künyeleri nasıldır?

Önem

Çalışma konuya ilişkin farkındalık yaratılıp, eksiklerin de saptanması bakımından önemli görülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma;

- 1.Ulusal yayınevleri ile,
- 2.“Viyolonsel-çello ile,
3. 2023 yılı eylül kadar yayımlanmış kitaplarla sınırlıdır.

Yöntem

Bu araştırma, viyolonsele ilişkin ulusal kaynakların belirlenmesi, güncel durumun saptanıp, ihtiyacın belirlenmesi amacıyla yapılmış betimsel bir derleme çalışmasıdır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Veriler internet aracılığıyla, 'Viyolonsel, Viyolonsel Eğitimi, Çalgı Eğitimi, Müzik Eğitimi, Metot' anahtar kelimeleri Google arama motoruna yazılarak elde edilmiştir. Ayrıca, Google Akademik ve Türk yayın evlerinin siteleri de incelenmiş, ilgili kitaplar saptanmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Birinci alt amaca yönelik bulgular:

Çalışmada yapılan tarama sonucu ülkemizde viyolonsel-çello temalı ulusal olarak yayımlanmış 33 adet kitaba ulaşılmıştır.

İkinci alt amaca yönelik bulgular:

Aşağıda Türkiye’de basılmış “viyolonsel-çello” temalı kitapların künyesine ilişkin tablo yer almaktadır.

3. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI ÖĞRENCİ KONGRESİ
16 -18 ARALIK 2022
AYDIN

Tablo.1 Türkiye’de Basılmış “Viyolonsel-Çello” Temalı Kitapların Künyesi

	Kitap İsmi	Yazar/Editör	Basım Yılı	Yayınevi	İçerik Türü
1	Başlangıç Metodu Ve Teorik Bilgiler İle Viyolonsel	Cenk Öztürk	2007	Hiperlink	Metod
2	İki Viyolonsel İçin Anadolu Ezgileri	Şinasi Çilden	2008	Müzik Eğitimi Yayınları	Albüm
3	Viyolonsel İçin Konser Albümü	Şebnem Yıldırım Orhan	2008	Müzik Eğitimi Yayınları	Albüm
4	Cello Warm-Up!	Şölen Dikener	2010	Müzik Eğitimi Yayınları	Metod
5	Konservatuarlarda Viyolonsel Eğitimi	Ozan Evrim Tunca	2012	Grafiker Yayınları	Roman
6	Makamsal Viyolonsel Etütleri	Melih Selen	2012	Asitan Yayınları	Metod
7	İki Çello İçin Repertuar-1	Eldar İskenderov	2013	Bemol Müzik Yayınları	Albüm
8	Viyolonsel İçin Sol El Teknik Çalışmaları	Serpil Umuzdaş	2013	Pegem Akademi Yayıncılık	Metod
9	Viyolonsel İçin Türk Müziği Dizileri	Barış Demirci	2013	Pegem Akademi Yayıncılık	Metod
10	Güzel Sanatlar Lisesi Viyolonsel Ders Kitapları	*Şinasi Çilden *Şebnem Yıldırım Orhan *Filiz Kara	2006 (Erişilen)	Meb	Metod
11	Çellocu	Ercüment Cengiz	2014	Everest Yayıncılık	Roman
12	Viyolonsel Ve Gitar İçin Sayıklamalar	Ozan Eren	2014	Müzik Eğitimi Yayınları	Albüm
13	Viyolonsel	Halil İbrahim Polat	2014	Palto Yayınevi	Roman
14	Azerbaycan Bestecilerinde Viyolonsel	Leyli Akbarova	2014	Paradigma Akademi	Albüm
15	Çello’ya İlk Adım	Eldar İskenderov	2014	Bemol Müzik Yayınları	Metod
16	Çello	Cem Şaktanlı	2015	Pegem Akademi Yayıncılık	Metod
17	Çello	*İsmail Erdal Tulunay	2016	Sinopsis Yayınları	Roman
18	Cumhuriyet’ten Günümüze Çello İçin Eser Yazmış Türk Besteciler Ve Eserleri	*Ş.İzzet Nazlıaka *Pınar Turan	2017	(Bireysel Basım)	Roman
19	Piyano-Keman (Viyola-Viyolonsel) / Piyano-Şan İçin Türk Müziği Düzenlemeleri Ve Yaylı Beşli (Orkestrası) İçin “Mersin’den Bir Tema Üzerine”	Erol Tarkum	2017	Gece Kitaplığı Yayıncılık	Albüm
20	Çello İle Yolculuğum	Nazan Bilgel	2018	Müzik Eğitimi Yayınları	Roman
21	Çocuklar İçin Viyolonsel Metodu	Eren Güllü Sayarı	2019	Gece Akademi Yayıncılık	Metod
22	Viyolonsel İçin Piyano Eşlikli Türküler	*Aytekin Albuz *Barış Demirci	2019	Pegem Akademi Yayınları	Albüm

3. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI ÖĞRENCİ KONGRESİ
16 -18 ARALIK 2022
AYDIN

23	Flüt, Viyolonsel Ve Piyano İçin 10 Türkü	*Erdem Kaya *Emre Üstün *Burcu Özer	2020	Eğitim Yayınevi	Albüm
24	Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi	*Levent Değirmencioğlu *Hacı Mehmet Andaç	2021	Gece Yayınları	Metod
25	Viyolonsel Ve Piyano İçin Halk Türküleri	M.Akın Kumtepe	2021	Müzik Eğitimi Yayınları	Albüm
26	Viyolonsel İçin Türk Halk Ezgileri Albümü	Mehmet Can Çiftçibaş	2021	Gece Kitaplığı Yayınları	Albüm
27	Viyolonsel İçin Piyano Eşlikli Türküler-1	*Mehmet Can Çiftçibaş	2022	Gece Kitaplığı Yayınları	Albüm
28	Viyolonsel İçin Piyano Eşlikli Türküler-2	*Osman Gazi Akçalı *Mehmet Can Çiftçibaş	2022	Gece Kitaplığı Yayınları	Albüm
29	Viyolonsel Eğitiminde Başparmak Tekniği İle Anadolu Ezgileri	*Osman Gazi Akçalı Taner Topaloğlu	2022	Eğitim Yayınevi	Albüm
30	Viyolonsel Ve Piyano İçin Saz Eserleri	*Şebnem Yıldırım Orhan	2022	Müzik Eğitimi Yayınları	Albüm
31	Minik Kulaklı Çello Miçello	*Ozan Belge Yasemin Eğinlioğlu	2022	Doğan Çocuk Yayıncılık	Roman
32	Geçmişten Günümüze Viyolonsel Öyküsü 1	Eren Güllü	2022	Gece Kitaplığı Yayınları	Roman
33	Cello Duets For Beginners	*Yazar: Ayna Isababayeve *Editör: Zafer Kurtaslan	2022	Eğitim Yayınevi	Albüm
34	Viyola Ve Viyolonsel İçin Melodik Seçmeler	*M.Akın Kumtepe *Görkem Kumtepe	2023	Müzik Eğitimi Yayınları	Albüm

Tablo da görüldüğü gibi; Ulusal olarak yayımlanan ilk kitabın (Başlangıç Metodu ve Teorik Bilgiler İle Viyolonsel,2007) Cenk ÖZTÜRK tarafından yazıldığı, son yayımlanan kitabın ise 2023 yılında, ‘Akın KUMTEPE’ ve ‘Görkem KUMTEPE’ tarafından hazırlanan ‘Viyola ve Viyolonsel İçin Melodik Seçmeler’ kitabı olduğu, en çok yayın yapan yayınevinin “Müzik Eğitimi” (%26,4) ve “Gece Kitaplığı” Yayınları(%20,5) olduğu, en çok yayın yapılan yılların 2014 (%14,7) ve 2022 yılı (%20,5) olduğu, içerik olarak en fazla yayınlanan türün albüm (%47) olduğu söylenebilir.

Sonuç ve Tartışma

Ulaşılan 34 kitabın analizi sonucunda;2007 yılından itibaren “viyolonsel” konulu kitapların yayımlandığı, 2 kitabın gam (dizi) formunda yayımlandığı, 3 kitabın bilgi içerikli metin formunda yayımlandığı, 4 kitabın güzel sanatlar lisesi ders kitabı olarak yayımlandığı, 5 kitabın hikaye formunda yayımlandığı, 6 kitabın piyano eşlikli şekilde yayımlandığı,10 kitabın türkü albümü formunda yayımlandığı, 12 kitabın oda müziği kitabı (iki viyolonsel/viyolonsel-gitar/flüt-viyolonsel-gitar/viyolonsel-piyano/piyano-keman-viyola-viyolonsel-şan) yayımlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca göre, yayımlanan bu kitapların daha çok eğitime hizmet ettiği söylenebilir. Genel bilgi veren kitaplarda, viyolonsel tarihçesiyle ve repertuarıyla ilgili içerikler bulunmakla beraber, küçük yaş grubuna yönelik yazılmış hikayelerin olmasının da ülkemizde çalgı eğitimine bakışımı

yansıttığı, Türk müziğine ilişkin yayımlanmış kitapların son yıllarda son derece arttığı sonucuna varılmıştır.

Viyolonsel-çello tüm dünyada oldukça popüler bir çalgı olduğu gibi, ülkemizde de özellikle sosyal medya ve popüler müzikler aracılığıyla daha çok dikkat çekmeye başlamış, farklı müzik türleri seslendirmeye de uygun olması sebebiyle geçmişe göre daha bilinen bir çalgı haline gelmiştir. Bu sebeple roman ve hikayelere konu olmuştur. Bunun dışında bu çalışmada daha çok öğrenilmek istenen viyolonsel eğitime yönelik yazılmış kitapların tespiti. Özellikle ulusal yayınevlerinden ulusal içerikli başlangıç metotları, türkü albümleri konusunda yazılmış kitaplara ulaşım farkındalığının artması konusu öncelikli olmuştur.

Öneriler

- Ülkemizde yayımlanan viyolonsele ilişkin kitapların özellikle viyolonsel eğitimi veren öğretmenler tarafından edinilmesi,
- Viyolonsel öğrencilerine bu konuda farkındalık yaratılıp, onların da bu kitaplara ulaşmasının önerilmesi, okunması ve uygulanarak çalışılması,
- Adı geçen kitapların içerik analizi yoluyla incelenerek; hangi yaş grubuna ve hangi seviyeye hitap ettiği konusunda yayınların yapılması,
- Alana ilişkin eksik olduğu düşünülen konularda yeni yayınların uzmanlar tarafından ülkemizde üretilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

<https://www.mebders.com/dosya/6696-guzel-sanatlar-lisesi-9sinif-calgı-egitimi-cello-ders-kitabi-pdf-indir>.
https://www.kitapyurdu.com/?gclid=Cj0KCQiApKagBhC1ARIsAFc7Mc7kdwHB83fRbxKse17T5HI_kRC0NWkSY95SNYjHQGnbvo1By5dO_70aAv0yEALw_wcB
<https://www.bkmkitap.com/>
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1145578>
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/503608>

LİSANS DÜZEYİNDE PROFESYONEL FLÜT ÖĞRENİMİ GÖREN ÖĞRENCİLERİN PERFORMANS KAYGILARININ İNCELENMESİ¹

Işıl HÜZMELİ²

isil.huzmeli@marmara.edu.tr

Ayşe Sena GÜRŞEN OTACIOĞLU³

asgursen@marmara.edu.tr

Mustafa USLU⁴

muslu@marmara.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Kaygı, Müzik Performans Kaygısı, Performans Anksiyetesi, Flüt Eğitimi, Müzik Eğitimi.

ÖZET: Bilinçdışından kaynaklandığı için nedeni bilinmeyen tehlike, talihsizlik korku ya da bekleyişin yarattığı tedirginlik, akıldışı korku olarak tanımlanan kaygı, güvensizlikten doğan tedirgin edici duyguyu dile getirmektedir (Bakırcıoğlu, 2012). Müzik sanatı, kuramsal temellerinin yanı sıra uygulamalı yönüyle de öne çıkan bir sanat dalıdır. Bu sanat dalında eğitim-öğretimin yanı sıra önemli olan konu, çalma ve söyleme esasına dayalı olarak bireysel ve toplu seslendirme yapma işidir. Eğitiminin başlangıç aşamasında olan öğrencilerden ya da amatör olarak müzik yapan kişilerden müziği iş edinmiş profesyonel müzisyenlere kadar neredeyse tüm icracıların seslendirme öncesinde, seslendirme esnasında ve sonrasında heyecan ya da gerilim yaşadığı; bu heyecanın günlük konuşma dilinde “sahne korkusu” olarak değerlendirildiği bilinmektedir (Şahin ve Sağlam, 2007; Akt: Uzun, 2016, s. 1). Müzik performans kaygısı psikolog Paul Salmon tarafından dinleyici karşısında performansın bozulması ve/veya performansın bozulacağına dair süreklilik gösteren ve stres yaratan, kişinin yetenek, eğitim ve hazırlık süresi göz önünde bulundurularak açıklanamayacak ölçüde bir endişe duyulması hali olarak tanımlanmaktadır (Valentine, 2003; Akt: Özevin, 2013, s. 54). Bu çalışmada 2021- 2022 eğitim öğretim yılında Marmara Üniversitesi Müzik Öğretmenliği, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü ve Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde öğrenim görmekte olan, bireysel çalgısı flüt olan 20 öğrencinin performans kaygı düzeylerinin demografik özelliklere göre karşılaştırılması amaçlanmıştır. Tarama modeli olarak gerçekleştirilen araştırmada veri toplama aracı olarak 2004 yılında Kenny tarafından geliştirilen, Türkçe’ ye uyarlama çalışması 2013 yılında Özevin tarafından gerçekleştirilen “*Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanteri*” ve “*Kişisel Bilgi ve Sağlık Durumu Formu*” kullanılmıştır. Öğrencilerden toplanan verilerin analizinde SPSS 25.0 istatistik paket programından yararlanılmıştır. Araştırmada öğrencilerin müzik performans kaygısı düzeyleri, kişisel bilgi ve sağlık formundan elde edilen demografik

¹ Bu bildiri, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Programında yürütülen doktora tezinden uyarlanmıştır.

² Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği, İstanbul, Türkiye.

³ Profesör Doktor, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

⁴ Profesör Doktor, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

özelliklere ilişkin farklılıkları açısından karşılaştırılmıştır. Analizler öncesi verilerin basıklık ve çarpıklık değerlerine bakılarak normallik dağılımları incelenmiştir. Buna göre, öğrencilerin verilerinin analizinde müzik performans kaygısı düzeylerine ilişkin puanlarının ortalaması ($\bar{X}$) ve standart sapma (ss) değerleri hesaplanmış, cinsiyete, yaşa, mezun olunan liseye, kronik hastalığının olup olmamasına, sınıfına ve flüt çalma süresine göre kaygı düzeyleri arasında anlamlı fark olmadığını araştırmak üzere non-parametrik bağımsız gruplar Mann-Whitney U testi, anne-babanın eğitime göre kaygı düzeylerinde anlamlı fark olup olmadığını araştırmak üzere ise non-parametrik Kruskal-Wallis H testi uygulanmıştır. Araştırma sonucuna göre, öğrencilerin bir kronik hastalıklarının olması performans kaygısı düzeylerinde anlamlı bir farklılaşmaya neden olmamaktadır. Öte yandan, cinsiyet ve yaşın performans kaygısı üzerinde ‘orta’ derecede etkisi varken, mezun olunan lise, öğrenim görülen sınıf, flüt çalma süresi ile anne ve babanın eğitim durumunun ise etkisinin ‘büyük’ olduğu bulunmuştur.

EXAMINATION OF PERFORMANCE CONCERNS OF STUDENTS TAKING PROFESSIONAL FLUTE LEARNING AT UNDERGRADUATE LEVEL¹

Işıl HÜZMELİ²

isil.huzmeli@marmara.edu.tr

Ayşe Sena GÜRŞEN OTACIOĞLU³

asgursen@marmara.edu.tr

Mustafa USLU⁴

muslu@marmara.edu.tr

ABSTRACT: Anxiety, which is defined as an unknown danger, misfortune, fear or uneasiness caused by waiting, irrational fear because it originates from the unconscious, expresses the uneasy feeling arising from insecurity (Bakırcıoğlu, 2012). Music art is a branch of art that stands out with its applied aspect as well as its theoretical foundations. In addition to education in this branch of art, the important issue is individual and collective vocalization based on playing and singing. Almost all performers, from students at the beginning of their education or amateur musicians to professional musicians who have made music their business, experience excitement or tension before, during and after the vocalization; it is known that this excitement is considered as “stage fright” in everyday speech (Şahin and Sağlam, 2007; cited in Uzun, 2016, p. 1). Many people in different branches may suffer from performance anxiety. Performance anxiety is encountered in many different branches such as test anxiety, mathematics performance anxiety, dance, music and theater (Welch et al., 2008). Music performance anxiety is defined by psychologist Paul Salmon as a state of anxiety that cannot be explained by considering the ability, education and preparation time of the person, which causes constant and stresses that the performance will deteriorate and the performance will deteriorate (Valentine, 2003; cited in Özevin, 2013, p. 54). In this study, it is aimed to compare the performance anxiety levels of 20 students whose individual instrument is flute, who are studying at Marmara University Music Teaching, Marmara University Fine Arts Faculty Music Department and Kocaeli University Fine Arts Faculty Music Department in the 2021-2022 academic year, according to demographic characteristics. "Kenny Music Performance Anxiety Inventory" and "Personal Information and Health Status Form", which were developed by Kenny in 2004 and adapted into Turkish by Özevin in 2013, were used as data collection tools in the research, which was carried out as a screening model. SPSS 25.0 statistical package program was used in the analysis of the data collected from the students. In the study, students' music performance anxiety levels were compared in terms of differences in demographic characteristics obtained from personal information and health form. Before the analysis, the normality distributions were examined by looking at the kurtosis and

¹ This paper was adapted from the doctoral thesis conducted at Marmara University, Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, Music Teaching Program.

² PhD Student, Marmara University Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, Music Teaching, Istanbul, Turkey.

³ Professor Doctor, Marmara University, Atatürk Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education, Istanbul, Turkey.

⁴ Professor Doctor, Marmara University, Atatürk Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education, Istanbul, Turkey.

skewness values of the data. Accordingly, in the analysis of the data of the students, the mean (X) and standard deviation (SD) values of the scores of the music performance anxiety levels were calculated, and it was aimed to investigate that there was no significant difference between the anxiety levels according to gender, age, graduated high school, presence of chronic disease, class and duration of playing the flute. The Mann-Whitney U test was used for non-parametric independent groups, and the non-parametric Kruskal-Wallis H test was used to investigate whether there was a significant difference in anxiety levels according to the education of the parents. According to the results of the research, the fact that students have a chronic disease does not cause a significant difference in their performance anxiety levels. On the other hand, it was found that while gender and age had a 'moderate' effect on performance anxiety, the effect of high school graduated, class studied, flute playing time, and education status of parents was 'high'.

Giriş

Bilinçdışından kaynaklandığından dolayı nedeni bilinmeyen tehlike, talihsizlik korku ya da bekleyişten kaynaklanan tedirginlik, akıldışı korku olarak tanımlanan kaygı kelimesi güvensizlikten kaynaklanan ve kişiyi tedirgin eden duygu anlamında kullanılmaktadır (Bakırcıoğlu, 2012, s.1219). Kişilerin yaşadığı bir ruhsal durum olan kaygı kavramı ilk defa Freud, egonun bir işlevi şeklinde tanımlanmıştır. Freud'un psikolojik literatüre katmış olduğu kaygı kavramı, daha önce biyoloji literatüründe yer almaktaydı. Freud'un öncülüğünü yaptığı Psikanalizm literatüründe Freud'dan sonra gelenlerin de konu aldığı önemli kavramlardan birisi haline gelen kaygı kavramı kişinin yaşadığı bir ruhsal problem olmanın yanı sıra, başka anlamlar da yüklenerek daha da genişletilmiştir (Manav, 2011, s.202).

Psikologların bir kısmı korku ile kaygı arasında üç temel fark bulunduğunu belirtir:

Kaynak: “Ben arıdan korkarım!” cümlesinde korkunun kaynağı bellidir, ancak

Şiddet: Korku kaygıdan daha şiddetlidir.

Süre: Korku kaygıdan daha kısa sürelidir, kaygı ise uzun süre devam eder.

Psikologlar korku ile kaygı arasındaki benzerliklere dayanarak, ortaya çıkan fizyolojik oluşumların kaygı anında da gözlenebileceğini ileri sürmüştür. İddia deneysel gözlemlerle desteklenmiştir. Bu nedenle psikologlar kalp atışı, kan basıncı, kanın kimyasal yapısı, Galvanik Deri Tepkisi, nefes alıp verme oranı gibi değişik fizyolojik belirtileri kaygı ölçmede kullanır (Cüceloğlu, 2018).

Farklı branşlarda birçok insan performans kaygısına maruz kalabilir. Sınav kaygısı, matematik performansı kaygısı, dans, müzikte ve tiyatro gibi birçok farklı branşta performans kaygısı ile karşılaşmaktadır (Papageorgi, Welch, Creech, Himonides, 2008).

Müzik performans kaygısı kavramı, psikolog Paul Salmon tarafından dinleyici karşısında performansın bozulması ya da bozulacağına yönelik devamlı ve stres yaratan, kişinin yetenek, eğitim düzeyi ve hazırlık süresinden bağımsız olarak, yüksek düzeyde bir endişe duyulması hali olarak tanımlanmaktadır (Valentine, 2003; Akt. Özevin Tokinan, 2013).

Müzik performans kaygısı, kariyerleri boyunca birçok müzisyenin karşılaştığı bir sınırlamadır. Aşağılanma, yargılanma ve kariyer kaybı gibi aşırı sonuçlara yol açabilecek korkulardan kaynaklanır. Anksiyete yaratan gerçek dışı korkular yüksek stres seviyelerinden kaynaklanır. İcracı bu korkuların mantıksız ve yersiz olduğunun farkında olsa da performans sırasında önüne geçemez. Profesyonel müzisyenler iş güvenliği eksikliği, sosyal baskılar, itibar azlığı ve düşük gelir sebebiyle yüksek stres yaşayabilir, bundan dolayı da anksiyete yaratan gerçek dışı korkulara sahip olabilirler (Page, 2017).

Müzikal performans kaygısı doğal mizaç ve olumsuz erken performans deneyimleri gibi faktörlerin bir kombinasyonudur. Genel olarak, araştırmacılar kadınların bu kaygıyı yaşama olasılıklarının erkeklerden daha yüksek olduğunu bulmuşlardır.

Alanyazın bize müzikal performans kaygısının bütün yaş gruplarındaki ve bütün yeteneklerdeki müzisyenler için problematik bir durum olduğunu göstermektedir. MPK kendini fizyolojik, davranışsal ve bilişsel belirtilerle göstermektedir (Doğan, 2013, s.13).

Müzik Performans Kaygısı Belirtileri

Dikkatin merkezinde olmak, herkes tarafından izleneceğini bilmek strese neden olabilir. Vücut bu duruma bir saldırıya maruz kalmış gibi tepki verir. Vücudun “savaş ya

da kaç” mekanizması devreye girer, bu nedenle sahne korkusu belirtileri gerçek tehlikede ortaya çıkan semptomlara benzer.

Performans kaygısı belirtilerinden bazıları şunlardır:

- Yüksek nabız ve hızlı nefes alma
- Ağız kuruluğu ve boğaz ağrısı
- Ses, diz, dudak ve el titremesi
- Ellerin soğuk ve terli olması
- Midede bulantı ve huzursuzluk hissi
- Görmede değişiklikler (www.webmd.com).

Literatürde müzik performans kaygısının belirtileri ile ilgili araştırmalar incelendiğinde, müzik performans kaygısının semptomlarının kaygının görüldüğü durumlardaki gibi ve diğer kaygı bozukluklarında olduğu gibi fizyolojik, zihinsel ve davranışsal olarak üç ana başlıkta ele alındığı görülmektedir.

Müzik performans kaygısı sırasında yaşanan fizyolojik belirtiler; Kalp hızı, kalp çarpıntısı, nefes darlığı, ağız kuruluğu, terleme, bulantı, ishal ve baş dönmesi olarak sıralanmaktadır. Zihinsel belirtiler ise bilişsel ve duygusal olarak iki grupta değerlendirilmektedir. Müzik performans kaygısının bilişsel belirtileri arasında konsantrasyon zorluğu, yüksek dikkat dağınıklığı, hafızaya bağlı sorunlar, çarpık düşünceler yer almaktadır. Müzik performans kaygısının duygusal belirtileri stres, endişe, güvensizlik, korku ve panik olarak sıralanmaktadır. Müzik performans kaygısının davranışsal belirtileri ise; titreme, kas sertliği ve performansın düşmesi ile vücut duruşunun ve teknik arızaların korunmasında zorluk yaşaması olarak sıralanmaktadır (Akt. Saylam ve Girgin, 2019).

Amaç, Yöntem

Bu araştırmada, anadalı flüt olan profesyonel düzeyde müzik eğitimi alan öğrencilerin performans kaygı düzeylerinin incelenmesi ve demografik özellikler açısından karşılaştırılması amacıyla, Marmara Üniversitesi ve Kocaeli Üniversiteleri müzik bölümleri lisans düzeyinde öğrenim görmekte olan öğrencilere kişisel bilgi formu ve performans kaygısı envanteri uygulanmıştır. İfade edilen demografik özellikler; cinsiyet, yaş, mezun olunan lise türü, sınıf düzeyi, flüt çalma süresi, kronik bir rahatsızlığın olması, annenin eğitim durumu, babanın eğitim durumu olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın modeli Tarama Yöntemi Modellerinden, veri toplama sürecinin tek seferde gerçekleştirildiği ve olgunun o anki durumunu tanımladığı bir araştırma modeli olan “Kesitsel Tarama Modeli” dir. Katılımcılara Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanteri uygulanmış ve cevapları istatistiksel çözümleme programı ile analiz edilmiştir.

Araştırmanın çalışma grubu, amaçlı örnekleme türü içerisinde yer alan amaçlı ölçüt örnekleme yöntemine göre belirlenmiştir. Çalışma grubu Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, müzik öğretmenliği bilim dalı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü ve Kocaeli Üniversitesi Müzik Bölümlerinde 2021-2022 Eğitim öğretim yılında eğitim görmekte olan, anadalı flüt olan 10 kişi deney grubu, 10 kişi kontrol için olmak üzere toplam 20 öğrenciden oluşmaktadır.

Bu açıdan çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin seçiminde amaçlı örnekleme (Purposive Sampling) yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, örneklemin araştırmanın problemiyle ilgili ve istenen niteliklere sahip kişiler, olaylar, nesneler ya da durumlar

gözetilerek seçilmesidir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2008, s.177-184).

Çalışma grubunun demografi özelliklerine ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tablo 1. Öğrencilerin Demografik Özelliklerine Yönelik Frekans ve Yüzde Dağılımları

Değişken	Grup	n	%
Cinsiyet	Kadın	13	65,0
	Erkek	7	35,0
Yaş (Grup)	20-22 Yaş	13	65,0
	23 ve üstü	7	35,0
Mezun olunan lise	GSL	14	70,0
	Anadolu L./Genel L.	6	30,0
		6	30,0
	Lise mezunu	8	40,0
	Üniversite mezunu	5	25,0
	Yanıtsız	1	5,0
Babanın eğitim durumu	İlköğretim	8	40,0
	Lise mezunu	2	10,0
	Üniversite mezunu	8	40,0
	Yanıtsız	2	10,0
Kronik hastalık	Var	4	20,0
	Yok	16	80,0
Düzenli olarak kullanılan ilaç	İlaç kullanmıyor	16	80,0
	Kullanıyor	4	20,0
Sınıf	1 ve 2. Sınıf	7	35,0
	3 ve 4. Sınıf	13	65,0
Flüt çalma süresi (Grup)	1-3 yıl	5	25,0
	4 yıl ve üstü	15	75,0
Yaş (yıl)		22,90±3,26	
Flüt çalma süresi (yıl)		4,85±2,35	

Öğrencilerin %65,0 kadın olup 20-22 yaş grubunda yer almaktadır (ortalama yaş 22,90±3,26). Öğrencilerin %70,0'i bir GSL mezunudur. Öğrencilerin annelerinin büyük bölümü (%40,0) lise mezunuyken babalarının büyük bölümü ilköğretim (%40,0) ve üniversite mezunudur. Öğrencilerin yüzde %20,0'sinin kronik bir hastalığı olup düzenli ilaç kullanmaktadır. Öğrencilerin büyük bir bölümü, %65,0 ile 3 ve 4. Sınıfta öğrenim görmekte olup %75,0 4 yıl ve üstünde flüt (ortalama flüt çalma süresi 4,85±2,35 yıl) çalmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada veri toplama aracı olarak Kenny Müzik Performan Kaygısı Envanteri ve kişisel b2004 yılında Kenny tarafından geliştirilen Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanteri (K-MPKE) performans öncesi deneyimleri ve altta yatan psikolojik savunmasızlıkları ölçmek, performans kaygısından zarar gören sanatçılara yardım etmek üzere durumun daha kapsamlı biçimde kavramsallaştırmasını yapmak ve çok daha uygun, kapsamlı tedavilere odaklanmak için bir adım atabilmek amacıyla geliştirilmiştir (Kenny, 2009;Akt: Özevin Tokinan, 2013). Envanterde Barlow'un teorik bileşenlerinden her birine tekabül eden, içlerinde kaygı ifadelerini çağrıştıran (kontROLSÜZLÜK, öngörülemezlik,

olumsuz duygu, durumsal belirtiler gibi); dikkat kayması (görev ve özdeğerlendirme odağı, olumsuz değerlendirme korkusu gibi), fizyolojik uyarım ve bellek önyargısına dair ifadeler bulunan maddeler yer almaktadır (Kenny ve Osborne, 2006; Akt. Özevin Tokinan, 2013).

7’li likert tipi envanterin maddeleri ‘0’ ile ‘6’ arasında değerlendirilmekte olup iki seçenek arasındaki değer 0,85’tir (6aralık/7seçenek=0,85). Alınabilecek en düşük ortalama puan sıfır (0) olup performans kaygısı olmama durumunu, altı (6) ise en yüksek performans kaygısı durumunu ifade etmektedir. Ölçekte, ifadeler katılma oranı “kesinlikle katılmıyorum” ile “kesinlikle katılıyorum” arasında değişen rakamları işaretleyerek belirlenmektedir. Ulusal opera topluluğu üyeleri ile yapılan çalışmada K- MPKE’nin güvenirlik katsayısı. 94 olarak bulunmuştur. Envanterin, Durumluk Sürekli Kaygı Envanteri (State Trait Anxiety Inventory) ‘sürekli kaygı alt ölçeği’ ile ve Cox-Kenardy Müzik Performans Kaygısı (Cox and Kenardy Music Performance Anxiety) envanterinin ‘solo performans alt ölçeği’ ile anlamlı pozitif ilişkisi bulunmuştur. K-MPKE 2009 yılında revize edilmiş, Yeni Zelanda, Auckland Üniversitesi’nde öğrenim gören 151 müzik ve dans öğrencisi ile yapılan çalışma sonucunda revize edilmiş formda yer alan 40 maddenin 12 alt faktöre dağıldığı bulunmuş ve bu alt faktörler üç başlık altında kategorilendirilmiştir. Bu kategoriler:

- (i) erken ilişki durumu [kaygının nesilden nesile aktarımı; ailevi empati]
- (ii) psikolojik savunmasızlık [depresyon/umutsuzluk; kontrol edebilirlik; güven; sürekli performans kaygısı]
- (iii) bağlantılı performans durumları [bağlantılı somatik endişe; korku/dehşet (negatif algı); performans öncesi ve sonrası düşünceler; kişisel denetim/başkalarının denetim; fırsat bedeli; hafıza güvenirliği] (Özevin Tokinan, 2013).

Envanterin Türkçe’ye uyarlama çalışması 2013 yılında Özevin Tokinan tarafından gerçekleştirilmiştir. Araştırma çeşitli üniversitelerin Müzik Eğitimi Anabilim Dalları’nda lisans eğitimlerine devam eden 696 öğrenci ile yürütülmüştür. Envanterin uygulanmasından elde edilen verilerin faktör analizi için uygun olup olmadığının belirlenmesi için Kaiser-Meyer-Olkin örneklem uygunluğu testi ve envanterin faktör yapısını belirlemek üzere faktör analizi yapılmış, envanterin geçerliğini test etmek üzere Cronbach alfa katsayısı hesaplanmıştır. Yapılan istatistiki işlemler sırasında madde toplam korelasyon katsayıları 0,30’un altında yer alan 14 madde ölçekten çıkarılmıştır. 6’li Likert tipindeki envanterin geçerlik ve güvenirlik çalışmaları sonucunda envanterin Türkçe’ye uyarlanmış şeklinin beş faktörde dağılan 25 maddeden oluştuğu saptanmıştır.

Ölçek *Negatif Performans Algısı, Psikolojik Savunmasızlık, Somatik Kaygı, Kişisel Denetim ve Fizyolojik Savunmasızlık* olarak 5 faktörden oluşmaktadır. Maddelerin faktöre dağılımı aşağıdaki gibidir:

Tablo 2. K. MPKE'nin Faktör Yapısı

Faktör	1	2	3	4	5
1. Negatif Performans Algısı	0,319				
Bir konser öncesinde performansımın iyi olup olmayacağını asla bilemem.	0,673				
Performans öncesinde ve performans sırasında ağzım kurur.	0,628				
Sık sık dinleyicilerden olumsuz bir tepki görme endişesi duyarım.	0,406				
Müzik eğitimine ilk başladığım zamanlardan beri sahneye çıkma konusunda endişe duyduğumu hatırlıyorum.	0,537				
Tek bir kötü performansın kariyerimi mahvedebileceğini düşünerek endişelenirim	0,414				
Performans öncesinde veya performans sırasında kalp atışlarım hızlanır ve kalbim göğsümde gümbür gümbür çarpar.	0,536				
Endişe nedeniyle yapılmaya değer performans fırsatlarından vazgeçerim	0,482				
Performansım hakkındaki endişem ve gerginliğim, odaklanmamı ve konsantrasyonumu etkiler	0,614				
Sıklıkla, bir konsere hazırlanırken bir felaket beklentisi ve dehşet içinde olurum.	0,474				
Performans öncesi o kadar endişelenirim ki uykum kaçar.	0,686				
Performans öncesinde veya performans sırasında sarsılma, titreme ya da ürperme yaşarım.	0,728				
Başkaları tarafından incelenmek beni endişelendirir.	0,458				
Performansımın nasıl olacağına dair kendi yargım konusunda endişe duyarım.	0,560				
2. Psikolojik Savunmasızlık					
Sık sık bir şeyler yapacak gücü bulmakta zorlanırım		0,541			
Sıkça, hayatın bana verebileceği fazla birşey olmadığını düşünürüm.		0,715			
Bir performansla hazırlanırken çok çalışsam bile hata yapmam olasıdır.		0,399			
Sık sık değerli bir insan olmadığımı düşünürüm.		0,667			
Performans sırasında kendimi performansımı tamamlayıp tamamlayamayacağımdan emin olmayan bir halde bulurum.		0,484			
Alacağım değerlendirme sonuçlarını düşünmek performansımı etkiler.		0,358			
Bazen belli bir sebebi olmaksızın kendimi endişeli hissedirim.		0,387			
Sıklıkla hayattan bekleyebileceğim hiçbir şey olmadığını düşünürüm.		0,742			
3. Somatik Kaygı					
Performans öncesinde veya performans sırasında panik sayılabilecek duygular yaşarım.			0,968		
4. Kişisel Denetim					
Performans sonrasında iyi çalabildim mi diye endişelenirim.				0,965	
5. Fizyolojik Savunmasızlık					
Performans öncesinde ya da performans sırasında kaslarımdaki gerginlik artar.					0,906

Envanterin güvenilirliğini test etmek üzere yapılan işlem sonrasında envanterin Cronbach Alfa içtutarlık katsayısı .895 olarak bulunmuştur. Maddelerin madde toplam korelasyonları .336 ile .651 arasında değişmektedir (Özevin Tokinan, 2013).

Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanterinin, bu çalışma için güvenilirliğini belirlemek üzere Cronbach Alfa değerleri hesaplamıştır (Tablo 4.4). Alfa katsayılarının değerlendirilmesinde " $0.00 \leq \alpha < 0.40$ ise ölçek/boyut güvenilir değildir, $0.40 \leq \alpha < 0.60$ ise ölçeğin/boyutun güvenilirliği düşük, $0.60 \leq \alpha < 0.80$ ise ölçek/boyut oldukça güvenilir ve

$0.80 \leq \alpha < 1.00$ ise ölçek/boyut yüksek derecede güvenilirdir” (Karagöz, 2016, s.941) sınır değerleri dikkate alınmıştır.

Tablo 3. Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanterine İlişkin Güvenirlilik Analizi
Sonuçları

Madde/ Boyut	Madde-Toplam Korelasyonu (r)	Madde Güvenirlilik Katsayısı (α)	Silindiğinde Genel Katsayısı (α)	Güvenirlilik
Negatif performans algısı				
Madde 05	0,750	0,969	0,970	
Madde 06	0,724	0,970		
Madde 10	0,814	0,968		
Madde 11	0,967	0,965		
Madde 13	0,900	0,966		
Madde 14	0,808	0,968		
Madde 15	0,875	0,967		
Madde 16	0,776	0,969		
Madde 18	0,723	0,970		
Madde 19	0,771	0,969		
Madde 22	0,706	0,970		
Madde 23	0,863	0,967		
Madde 24	0,946	0,965		
Madde 25	0,918	0,966		
Psikolojik savunmasızlık				
Madde 01	0,660	0,898	0,907	
Madde 02	0,698	0,895		
Madde 03	0,535	0,909		
Madde 07	0,693	0,896		
Madde 08	0,643	0,900		
Madde 09	0,783	0,887		
Madde 12	0,826	0,883		
Madde 21	0,802	0,885		
Somatik kaygı*				
Madde 04	-	-	-	
Kişisel denetim*				
Madde 17	-	-	-	
Fizyolojik savunmasızlık*				
Madde 20	-	-	-	
Müzik Performans Kaygısı (Genel)			0,976	

Not: *Boyut tek maddeden oluştuğundan güvenilirlik katsayısı hesaplanmamıştır.

Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanterinin, yapılan çalışmaya yönelik güvenilirlik düzeyini belirlemek için Cronbach Alfa değerleri incelenmiş ve boyutlar için alfa (α) değerinin .883 ile .965 arasında olduğu, ölçeğin geneline ilişkin güvenilirlik katsayısının ise .972 olduğu bulunmuştur.

Öğrencilerden toplanan verilerin analizinde bir statistik paket programından yararlanılmıştır. Analizler öncesi verilerin basıklık ve çarpıklık değerlerine bakılarak normallik dağılımları incelenmiştir. Buna göre, öğrencilerin verilerinin analizinde müzik performans kaygısı düzeylerine ilişkin puanlarının ortalaması () ve standart sapma (ss) değerleri hesaplanmış, cinsiyete, yaşa, mezun olunan liseye, kronik hastalığının olup olmamasına, sınıfına ve flüt çalma süresine göre kaygı düzeyleri arasında anlamlı fark olmadığını araştırmak üzere non-parametrik bağımsız gruplar Mann-Whitney U testi, anne-babanın eğitimine göre kaygı düzeylerinde anlamlı fark olup olmadığını araştırmak üzere ise non-parametrik Kruskal-Wallis H testi uygulanmıştır.

Tüm istatistiksel hesaplamalarda anlamlılık düzeyi .05 olarak kabul edilmiştir.

Bulgular

Aşağıda önce flüt çalan müzik öğretmeni adayı öğretmenlerinin Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanterinden aldıkları puanlar genel olarak verilmiş daha sonra ise bazı demografik özelliklerine bağlı olarak anlamlı farklılaşmalar olup olmadığı incelenmiştir.

Tablo 4. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Puanlarına Yönelik Betimsel İstatistikler

Boyut/Ölçek	$\bar{X}$	ss
Negatif performans algısı	3,13	1,80
Psikolojik savunmasızlık	3,09	1,58
Somatik kaygı	4,65	1,57
Kişisel denetim	3,80	1,99
Fizyolojik savunmasızlık	3,60	1,70
Müzik performans kaygısı	3,58	1,53

7’li likert tipi envanterin maddeleri ‘0’ ile ‘6’ arasında değerlendirilmekte olup iki seçenek arasındaki değer 0,85’tir ($6\text{aralık}/7\text{seçenek}=0,85$). Alınabilecek en düşük ortalama puan sıfır (0) olup performans kaygısı olmama durumunu, altı (6) ise en yüksek performans kaygısı durumunu ifade etmektedir. Buna göre öğrencilerin en düşük müzik performans kaygısı *psikolojik savunmasızlık* ($\bar{X}=3,09\pm 1,58$) boyutu için ve en yüksek performans kaygısı *somatik kaygı* ($\bar{X}=4,65\pm 1,57$) için bulunmuştur. Öğrencilerin genel müzik performans kaygı düzeylerine bakıldığında ise ‘orta’ düzeye yakın olduğu görülmektedir ($\bar{X}=3,58\pm 1,53$).

Öğrencilerin, Müzik Performans Kaygısı Envanteri ve alt boyutu puanlarının bazı demografik özelliklerine göre farklılaşıp farklılaşmadığı non-parametrik Mann-Whitney *U* ve Kruskal-Wallis *H* testi ile araştırılmış ve sonuçları aşağıda sunulmuştur. Mann-Whitney *U* testi sonrası anlamlı fark bulunduğu durumda, etki büyüklüğünü (effect size) belirlemek üzere *r* değeri. “*r* değeri .10-.30 ‘küçük’, .50’ye kadar ‘orta’, .50’nin üstü ‘büyük’ etki olarak kabul edilir” (Cohen, 1992, s.157). Kruskal-Wallis *H* sonrası anlamlı fark bulunduğu durumda ise etki derecesini belirlemek üzere Eta-kare (η^2) değeri hesaplanmıştır. “ η^2 (Eta) değeri 0,010-0,060 arası ‘küçük’, 0,060-0,140 arası ‘orta’ ve 0,140’ten yukarısı ‘büyük’ etki derecesini göstermektedir” (Green ve Salkind, 2014, s.158).

Tablo 5. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Cinsiyete Göre Karşılaştırılması

Boyut/Ölçek	Cinsiyet	Betimsel İst.			Mann-Whitney U			Etki (r)
		n	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	Z	p	
<i>Negatif performans algısı</i>	Kadın	13	10,17	122,00	40,00	-0,17	0,866	-
	Erkek	7	9,71	68,00				
<i>Psikolojik savunmasızlık</i>	Kadın	13	11,54	150,00	32,00	-2,07	0,024*	0,46
	Erkek	7	8,57	60,00				
<i>Somatik kaygı</i>	Kadın	13	10,23	133,00	42,00	-0,29	0,770	-
	Erkek	7	11,00	77,00				
<i>Kişisel denetim</i>	Kadın	13	11,77	153,00	29,00	-2,35	0,003**	0,53
	Erkek	7	8,14	57,00				
<i>Fizyolojik savunmasızlık</i>	Kadın	13	11,31	147,00	35,00	-0,84	0,399	-
	Erkek	7	9,00	63,00				
Müzik performans kaygısı (genel)	Kadın	13	11,00	132,00	30,00	-2,01	0,036*	0,45
	Erkek	7	8,29	58,00				

* $p < .05$, ** $p < .01$

Öğrencilerin, cinsiyete bağlı olarak *psikolojik savunmasızlık* ($U=32,00$; $p=0,024$), *kişisel denetim* ($U=29,00$; $p=0,003$) ve genel müzik performans kaygısı puanları ($U=30,00$; $p=0,036$) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. Sıra ortalamaları puanlarından da takip edileceği üzere, kadın öğrencilerin kaygı düzeyleri erkek öğrencilerden daha yüksektir. Cinsiyetin etki derecesine bakıldığında, cinsiyetin, öğrencilerin *psikolojik savunmasızlık* düzeyi üzerindeki etkisinin ‘orta’ ($r=.46$), *kişisel denetim* üzerindeki etkisinin ‘büyük’ ($r=.53$) ve genel performans kaygısı düzeyi üzerindeki etkisinin ‘orta’ ($r=.45$) olduğu görülmektedir.

Tablo 6. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Yaşa Göre Karşılaştırılması

Boyut/Ölçek	Yaş	Betimsel İst.			Mann-Whitney U			Etki (r)
		n	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	Z	P	
<i>Negatif performans algısı</i>	20-22	13	9,21	110,50	32,50	-2,08	0,023*	0,47
	23 ≥	7	11,36	79,50				
<i>Psikolojik savunmasızlık</i>	20-22	13	9,88	128,50	37,50	-2,06	0,026*	0,46
	23 ≥	7	11,64	81,50				
<i>Somatik kaygı</i>	20-22	13	10,23	133,00	42,00	-0,29	0,770	-
	23 ≥	7	11,00	77,00				
<i>Kişisel denetim</i>	20-22	13	10,58	137,50	44,50	-0,08	0,935	-
	23 ≥	7	10,36	72,50				
<i>Fizyolojik savunmasızlık</i>	20-22	13	10,50	136,50	45,50	0,00	1,000	-
	23 ≥	7	10,50	73,50				
Müzik performans kaygısı (genel)	20-22	13	9,00	114,00	36,00	-2,05	0,028*	0,46
	23 ≥	7	10,96	76,00				

*p<.05

Öğrencilerin, yaşına bağlı olarak negatif performans algısı (U=32,50; p=0,023), psikolojik savunmasızlık (U=37,50; p=0,026) ve genel müzik performans kaygısı puanları (U=36,00; p=0,028) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. Yaşı 23 ve üstünde olan öğrencilerin performans kaygısı düzeyleri, yaşı 20-22 arasında olan öğrencilerden daha yüksektir. Yaşın, öğrencilerin, negatif performans algısı (r=.47), psikolojik savunmasızlık (r=.46) ve genel performans kaygısı düzeyi üzerindeki etkisinin ‘orta’ (r=.46) olduğu bulunmuştur.

Tablo 7. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Mezun Olunan Liseye Göre Karşılaştırılması

Boyut/Ölçek	Lise	Betimsel İst.			Mann-Whitney U			Etki (r)
		n	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	Z	p	
<i>Negatif performans algısı</i>	GSL	13	9,38	128,50	37,50	-	0,018*	0,48
	Anadolu L./Genel L.	6	11,45	61,50		2,13		
<i>Psikolojik savunmasızlık</i>	GSL	14	10,50	147,00	42,00	0,00	1,000	-
	Anadolu L./Genel L.	6	10,50	63,00				
<i>Somatik kaygı</i>	GSL	14	9,86	138,00	33,00	-	0,014*	0,49
	Anadolu L./Genel L.	14	12,00	72,00		2,18		
<i>Kişisel denetim</i>	GSL	14	9,96	139,50	34,50	-	0,524	-
	Anadolu L./Genel L.	6	11,75	70,50		0,64		
<i>Fizyolojik savunmasızlık</i>	GSL	14	10,46	146,50	41,50	-	0,967	-
	Anadolu L./Genel L.	6	10,58	63,50		0,04		
Müzik performans kaygısı (genel)	GSL	14	9,01	121,00	30,00	-	0,011*	0,50
	Anadolu L./Genel L.	6	11,90	69,00		2,23		

* $p < .05$

Öğrencilerin, mezun oldukları liseye göre *negatif performans algısı* ($U=37,50$; $p=0,018$), *somatik kaygı* ($U=33,00$; $p=0,014$) ve genel müzik performans kaygısı puanları ($U=30,00$; $p=0,011$) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. Anadolu/Genel Liselerden mezun olan öğrencilerin performans kaygısı düzeyleri, Güzel Sanatlar Liselerinden mezun olan öğrencilerden daha yüksektir. Mezun olunan lisenin, öğrencilerin, *negatif performans algısı* ($r=.48$) ve *somatik kaygı* ($r=.49$) düzeyleri üzerindeki etkisinin ‘orta’, genel performans kaygısı düzeyi üzerindeki etkisinin ise ‘büyük’ ($r=.50$) olduğu bulunmuştur.

Tablo 8. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Sınıfa Göre Karşılaştırılması

Boyut/Ölçek	Sınıf	Betimsel İst.			Mann-Whitney U			Etki (r)
		N	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	Z	p	
<i>Negatif performans algısı</i>	1 ve 2. Sınıf	7	7,58	45,50	24,50	-	0,023*	0,51
	3 ve 4. Sınıf	13	11,12	144,50		2,27		
<i>Psikolojik savunmasızlık</i>	1 ve 2. Sınıf	7	9,00	63,00	35,00	-	0,021*	0,51
	3 ve 4. Sınıf	13	11,31	147,00		2,28		
<i>Somatik kaygı</i>	1 ve 2. Sınıf	7	10,00	70,00	42,00	-	0,770	-
	3 ve 4. Sınıf	13	10,77	140,00		0,29		
<i>Kişisel denetim</i>	1 ve 2. Sınıf	7	9,57	67,00	39,00	-	0,596	-
	3 ve 4. Sınıf	13	11,00	143,00		0,53		
<i>Fizyolojik savunmasızlık</i>	1 ve 2. Sınıf	7	11,86	83,00	36,00	-	0,445	-
	3 ve 4. Sınıf	13	9,77	127,00		0,76		
Müzik performans kaygısı (genel)	1 ve 2. Sınıf	7	9,33	56,00	35,00	-	0,016*	0,53
	3 ve 4. Sınıf	13	10,31	134,00		2,35		

* $p < .05$

Öğrencilerin, öğrenim gördükleri sınıfa bağlı olarak *negatif performans algısı* ($U=24,50$; $p=0,023$), *psikolojik savunmasızlık* ($U=35,00$; $p=0,021$) ve genel müzik performans kaygısı puanları ($U=35,00$; $p=0,016$) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. 3 ve 4. Sınıfta okuyan öğrencilerin performans kaygısı düzeyleri, 1 ve 2. Sınıfta okuyan öğrencilerden daha yüksektir. Sınıfın, öğrencilerin, *negatif performans algısı* ($r=.51$), *psikolojik savunmasızlık* ($r=.51$) ve genel performans kaygısı düzeyi üzerindeki etkisinin ‘büyük’ ($r=.53$) olduğu bulunmuştur.

Tablo 9. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Flüt Çalma Süresine Göre Karşılaştırılması

Boyut/Ölçek	Flüt çalma süresi	Betimsel İst.			Mann-Whitney U			Etki (r)
		n	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	Z	P	
<i>Negatif performans algısı</i>	1-3 yıl	4	10,73	161,00	19,00	-	0,020*	0,47
	4 yıl ve üstü	15	7,25	29,00		2,10		
<i>Psikolojik savunmasızlık</i>	1-3 yıl	5	11,07	166,00	29,00	-	0,018*	0,49
	4 yıl ve üstü	15	8,80	44,00		2,17		
<i>Somatik kaygı</i>	1-3 yıl	5	10,27	154,00	34,00	-	0,748	-
	4 yıl ve üstü	15	11,20	56,00		0,32		
<i>Kişisel denetim</i>	1-3 yıl	5	10,47	157,00	37,00	-	0,964	-
	4 yıl ve üstü	15	10,60	53,00		0,05		
<i>Fizyolojik savunmasızlık</i>	1-3 yıl	5	12,07	151,00	31,00	-	0,005**	0,58
	4 yıl ve üstü	15	9,80	59,00		2,58		
Müzik performans kaygısı (genel)	1-3 yıl	4	11,20	153,00	27,00	-	0,010*	0,51
	4 yıl ve üstü	15	8,25	37,00		2,30		

* $p < .05$, ** $p < .01$

Öğrencilerin, flüt çalma sürelerine göre *negatif performans algısı* ($U=19,00$; $p=0,020$), *psikolojik savunmasızlık* ($U=29,00$; $p=0,018$), *fizyolojik savunmasızlık* ($U=31,00$; $p=0,005$) ve genel müzik performans kaygısı puanları ($U=27,00$; $p=0,010$) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. 1-3 yıldır flüt çalan öğrencilerin performans kaygısı düzeyleri, 4 yıl ve üstü bir süredir flüt çalan öğrencilerden daha yüksektir. Flüt çalma süresinin, öğrencilerin, *negatif performans algısı* ($r=.47$) ve *psikolojik savunmasızlık* ($r=.49$) üzerindeki etkisinin ‘orta’, *fizyolojik savunmasızlık* ($r=.58$) ve genel performans kaygısı düzeyi üzerindeki etkisinin ise ‘büyük’ ($r=.51$) olduğu bulunmuştur.

Tablo 10.Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Kronik Bir Hastalığın Olmasına Göre Karşılaştırılması

Boyut/Ölçek	Kronik hastalık	Betimsel İst.			Mann-Whitney U			Etki (r)
		n	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	Z	p	
<i>Negatif performans algısı</i>	Var	4	11,25	49,00	21,00	-0,90	0,367	-
	Yok	16	10,40	141,00				
<i>Psikolojik savunmasızlık</i>	Var	4	14,25	57,00	17,00	-2,42	0,006**	0,54
	Yok	16	9,56	153,00				
<i>Somatik kaygı</i>	Var	4	11,50	46,00	28,00	-0,40	0,690	-
	Yok	16	10,25	164,00				
<i>Kişisel denetim</i>	Var	4	11,38	45,50	28,50	-0,34	0,733	-
	Yok	16	10,28	164,50				
<i>Fizyolojik savunmasızlık</i>	Var	4	13,50	54,00	20,00	-2,15	0,025*	0,48
	Yok	16	9,75	156,00				
Müzik performans kaygısı (genel)	Var	4	11,25	49,00	21,00	-0,90	0,368	-
	Yok	16	10,40	141,00				

* $p < .05$, ** $p < .01$

Öğrencilerin, kronik bir hastalıklarının olmasına göre *psikolojik savunmasızlık* ($U=17,00$; $p=0,006$) ve *fizyolojik savunmasızlık* puanları ($U=20,00$; $p=0,025$) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. Kronik bir hastalığı olan öğrencilerin performans kaygısı düzeyleri, diğer öğrencilerden daha yüksektir. Kronik hastalığın, öğrencilerin, *psikolojik savunmasızlık* ($r=.54$) üzerindeki etkisinin ‘büyük’, *fizyolojik savunmasızlık* ($r=.48$) düzeyi üzerindeki etkisinin ise ‘orta’ olduğu bulunmuştur.

Tablo 11. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Annenin Eğitim Durumuna Göre Karşılaştırılması

Boyut	Eğitim durumu	Betimsel		Kruskal-Wallis			M-W	Etki (η^2)
		N	Sıra Ort.	χ^2	sd	p		
Negatif performans algısı	İlköğretim (1)	6	11,33	5,95	2	0,000**	1, 2 > 3	0,331
	Lise (2)	8	10,30					
	Üniversite (3)	5	7,36					
Psikolojik savunmasızlık	İlköğretim (1)	6	12,33	4,86	2	0,000**	1, 2 > 3	0,269
	Lise (2)	8	11,20					
	Üniversite (3)	5	7,50					
Somatik kaygı	İlköğretim (1)	6	9,17	1,46	2	0,481	-	-
	Lise (2)	8	9,25					
	Üniversite (3)	5	8,60					
Kişisel denetim	İlköğretim (1)	6	10,83	0,47	2	0,792	-	-
	Lise (2)	8	9,00					
	Üniversite (3)	5	10,60					
Fizyolojik savunmasızlık	İlköğretim (1)	6	11,33	0,61	2	0,739	-	-
	Lise (2)	8	9,00					
	Üniversite (3)	5	10,00					
Müzik performans kaygısı	İlköğretim (1)	6	11,50	3,51	2	0,001**	1, 2 > 3	0,195
	Lise (2)	8	10,40					
	Üniversite (3)	5	7,86					

** $p < .01$, *** $p < .001$

Öğrencilerin, annenin eğitim durumuna bağlı olarak *negatif performans algısı* ($X^2_{(2)}=5,95$; $p<.001$), *psikolojik savunmasızlık* ($X^2_{(2)}=4,86$; $p<.001$) ve genel müzik performans kaygısı puanları ($X^2_{(2)}=3,51$; $p=0,001$) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. Hangi eğitim grupları arasında anlamlı fark olduğun belirlemek üzere yapılan post-hoc Mann-Whitney *U* testine göre; annesi ilköğretim ve lise mezunu olan öğrencilerin performans kaygısı düzeyleri, annesi üniversite mezunu olan öğrencilerden daha yüksektir. Annenin eğitim durumunun, öğrencilerin, *negatif performans algısı* ($\eta^2=0,331$), *psikolojik savunmasızlık* ($\eta^2=0,269$) ve genel performans kaygısı düzeyi üzerindeki etkisinin ‘büyük’ ($\eta^2=0,195$) olduğu bulunmuştur.

Tablo 12. Öğrencilerin Müzik Performans Kaygısı Düzeylerinin Babanın Eğitim Durumuna Göre Karşılaştırılması

Boyut	Eğitim durumu	Betimsel		Kruskal-Wallis			M-W	Etki (η^2)
		N	Sıra Ort.	χ^2	sd	p		
Negatif performans algısı	İlköğretim (1)	8	11,44	4,11	2	0,000**	1 > 3	0,242
	Lise (2)	2	8,88					
	Üniversite (3)	8	6,25					
Psikolojik savunmasızlık	İlköğretim (1)	8	11,13	3,24	2	0,001**	1 > 3	0,191
	Lise (2)	2	9,00					
	Üniversite (3)	8	5,00					
Somatik kaygı	İlköğretim (1)	8	9,25	0,67	2	0,717	-	-
	Lise (2)	2	8,00					
	Üniversite (3)	8	9,38					
Kişisel denetim	İlköğretim (1)	8	10,75	0,94	2	0,627	-	-
	Lise (2)	2	8,50					
	Üniversite (3)	8	8,75					
Fizyolojik savunmasızlık	İlköğretim (1)	8	11,06	3,55	2	0,000**	1 > 2, 3	0,209
	Lise (2)	2	8,69					
	Üniversite (3)	8	6,50					
Müzik performans kaygısı	İlköğretim (1)	8	11,50	4,19	2	0,000**	1 > 2, 3	0,247
	Lise (2)	2	6,50					
	Üniversite (3)	8	8,25					

** $p < .01$, *** $p < .001$

Öğrencilerin, babanın eğitim durumuna bağlı olarak *negatif performans algısı* ($X^2_{(2)}=4,11$; $p<.001$), *psikolojik savunmasızlık* ($X^2_{(2)}=3,24$; $p=0,001$), *fizyolojik savunmasızlık* ($X^2_{(2)}=3,55$; $p<.001$) ve genel müzik performans kaygısı puanları ($X^2_{(2)}=4,19$; $p<.001$) arasında anlamlı fark olduğu bulunmuştur. Post-hoc Mann-Whitney U testine göre; a) babası ilköğretim mezunu olan öğrencilerin *negatif performans algısı* ve *psikolojik savunmasızlık* düzeyleri, babası üniversite mezunu olan öğrencilerden, b) babası ilköğretim mezunu olan öğrencilerin *fizyolojik savunmasızlık* ve genel müzik performans kaygısı düzeyleri ise babası lise ve üniversite mezunu olan öğrencilerden daha yüksektir. Babanın eğitim durumunun, öğrencilerin, *negatif performans algısı* ($\eta^2=0,242$), *psikolojik savunmasızlık* ($\eta^2=0,191$), *fizyolojik savunmasızlık* ($\eta^2=0,209$) ve genel performans kaygısı düzeyi üzerindeki etkisinin ‘büyük’ ($\eta^2=0,247$) olduğu bulunmuştur.

Tablo 12. Fark Analizlerine İlişkin Özet Tablo

Değişken/Ölçek	Müzik Performans Kaygısı Envanteri	
	Anlamlı Fark	Etki Düzeyi
Cinsiyet	*	Orta
Yaş	*	Orta
Mezun olunan lise	*	Büyük
Sınıf	*	Büyük
Flüt çalma süresi	*	Büyük
Kronik hastalık	-	-
Annenin eğitim durumu	**	Büyük
Babanın eğitim durumu	***	Büyük

Fark * $p < .05$, ** $p < .01$ düzeyinde anlamlıdır.

Öğrencilerin, bazı demografik özelliklerine göre müzik performans kaygısı düzeylerinin karşılaştırılmasına yönelik yapılan fark analizleri sonuçları Tablo 11’de özetlenmiştir. Buna göre, öğrencilerin bir kronik hastalıklarının olması performans kaygısı düzeylerinde anlamlı bir farklılaşmaya neden olmamaktadır. Öte yandan, cinsiyet ve yaşın performans kaygısı üzerinde ‘orta’ derecede etkisi varken, mezun olunan lise, öğrenim görülen sınıf, flüt çalma süresi ile anne ve babanın eğitim durumunun ise etkisinin ‘büyük’ olduğu bulunmuştur.

Sonuç

Araştırma sonucunda öğrencilerin orta düzeyde kaygılı oldukları, en düşük kaygı düzeylerinin “psikolojik savunmasızlık” alt boyutunda, en yüksek kaygı düzeylerinin “somatik kaygı” alt boyutunda olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Araştırma bulguları doğrultusunda;

- 23 yaşın üzerinde olan öğrencilerin 20- 22 yaş arasındaki öğrencilere göre kaygı düzeylerinin daha yüksek olduğu,
- Anadolu lisesi veya genel liselerden mezun olan öğrencilerin, Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinden mezun olan öğrencilere göre daha kaygılı olduğu,
- 3. ve 4. sınıftaki öğrencilerin kaygı düzeylerinin, 1. ve 2. sınıf öğrencilerine göre daha yüksek olduğu,
- 1-3 yıl arası flüt çalan öğrencilerin 4 yıl ve daha uzun süredir flüt çalan öğrencilere göre daha kaygılı olduğu,
- Kronik bir rahatsızlığı olanların kaygı düzeylerinin diğerlerine göre daha yüksek olduğu,
- Annesi ilköğretim ve lise mezunu olan öğrencilerin, annesi üniversite mezunu olanlara göre daha kaygılı olduğu,
- Babası ilköğretim mezunu olanların kaygı düzeylerinin daha yüksek olduğu,
- Öğrencilerin kronik rahatsızlıklarının olmasının kaygı düzeyinde anlamlı bir farklılığa neden olmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Genel olarak, öğrencilerin bir kronik hastalıklarının olması performans kaygısı düzeylerinde anlamlı bir farklılaşmaya neden olmadığı, cinsiyet ve yaşın performans kaygısı üzerinde ‘orta’ derecede etkisi varken, mezun olunan lise, öğrenim görülen sınıf, flüt çalma süresi ile anne ve babanın eğitim durumunun ise etkisinin ‘büyük’ olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Kaynakça

Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik eğitim ve psikoloji sözlüğü* (s.1219). Ankara: Anı Yayıncılık.

- Büyüköztürk, Ş., Çakmak Kılıç, E., Akgün Erkan, Ö., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cohen, J. (1992). A power primer. *Psychological Bulletin*. 112, 155-159. Doi: 10.1037/0033-2909.112.1.155.
- Cüceloğlu, D. (2018). *İnsan ve davranışı* (42. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Doğan, U. (2013). *Ergenlerde performans kaygısını yordayan değişkenlerin modellenmesi ve buna yönelik psikoeğitim programının işlevselliği*. (Doktora tezi). Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Eğitimde Psikolojik Hizmetler Bilim Dalı, Sakarya.
- Green, S.B. and Salkind, N.J. (2014). *Using SPSS for Windows and Macintosh*. New Jersey: Pearson.
- Karagöz, Y. (2016). *SPSS 23 ve Amos 23 Uygulamalı İstatistiksel Analizler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Manav, F. (2011). *Kaygı kavramı*. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 5(9), 201-211.
- Özevin, B. (2013). Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanterini Türkçe'ye Uyarlama Çalışması. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*. 14 (1), 53-65.
- Page, M. L. (2017). *Running as a Treatment for Music Performance Anxiety*. (Yüksek lisans tezi). University of Miami the Degree of Master of Music. Florida,USA.
- Papageorgi, I., Welch, G., Creech, A., & Himonides, E. (2008). Performance anxiety across musical genres. *Teaching and Learning*, 57.
- Saylam, B., ve Girgin, D. (2019). Müzik performans kaygısı: belirtileri, nedenleri, baş etme stratejileri. *Sınırsız Eğitim ve Araştırma Dergisi*, 4(2), 189-199.
- Tokinan Özevin, B. (2013). Kenny müzik performans kaygısı envanterini Türkçe'ye uyarlama çalışması. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 53-65.
- Uzun, Y. B. (2016). *Müzisyenlerin performans kaygısıyla başa çıkmada kullandıkları bilişsel stratejiler*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmeniği Bilim Dalı, İstanbul.
- Welch, G., Papageorgi, I., Creech, A., Himonides, E. (2008). Performance Anxiety across Musical Genres. *Teaching and Learning*, 57.

MODAL MÜZİK SİSTEMİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA: MOD ÇEMBERİ

Muhammed Zahid ÇELİK¹
muhammed.celik10@ogr.sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Eğitim materyalleri, konservatuvar, modal müzik, Mod Çemberi, müzik teorisi.

ÖZET: Modal sistemin temelleri milattan önce Antik Yunan’da atılmıştır. Müziğin ilk kuramsal sistemi olarak kabul edilir. Farklı coğrafyalarda benzer teorilere dayanan makam, raga, pathat gibi sistemler kullanılmış olmasına rağmen modal sistem, kilisenin de etkisiyle gelişerek ve değişerek Avrupa’da en yaygın kullanılan ve kabul gören müzik sistemi haline gelmiştir. Özellikle Orta Çağ Avrupa’sında modal müzik hakimiyeti söz konusudur. Sonrasında ise bu 8 temel makam önce 12 tona çıkarılmış, daha sonra Eolian ve Ionian olmak üzere 2 makama indirilmiş ve bu makamların transpoze halleri günümüzde tüm dünyada kabul gören tonal müzik sistemini oluşturmuştur. Mod Çemberi’nin yapılmasının başlıca amaçları modal sistemi bir çember üzerinde şematik olarak göstermek, eğitim ve müzik bilimlerine katkı sağlayarak müzik bölümü öğrencilerinin yararlanabileceği görsel bir materyal oluşturmak, bu alanda çalışmak isteyen teorisyenler için görsel bir materyal oluşturmak, müzisyenlerin Orta Çağ modal müziğinden günümüz modern müziğine kadar her stilde modların kullanımını ve transpozmesini kolaylaştırmaktır. Mod Çemberi bize sırasıyla ionian, hypolydian, dorian, hypo mixolydian, phrygian, hypoeolian, lydian, hypolocrian, mixolydian, hypoionian, eolian, hypodorian, locrian, hypophrygian modlarını vermektedir. Mod Çemberi’nin içeride kalan diğer katmanları sırasıyla ilgili modun final sesini, dominant sesini, dizi aralıklarını vermektedir. Verilen bu bilgilerle her modun dizisi oluşturulabilir, her mod için temel seviyede melodiler yazılabilir, her mod istenilen başka bir notaya transpoze edilebilir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, Sakarya, Türkiye.

A STUDY ON THE MODAL MUSIC SYSTEM: CIRCLE OF MODE

Muhammed Zahid ÇELİK¹
muhammed.celik10@ogr.sakarya.edu.tr

Keywords: Circle of Mode, conservatory, educational materials, modal music, music theory,

ABSTRACT: The foundations of the modal system were laid in Ancient Greece in the pre-BC era. It is considered to be the first theoretical system of music. Although systems such as maqam, raga, and pathat based on similar theories were used in different geographies, the modal system developed and changed with the influence of the church and became the most widely used and accepted music system in Europe. Particularly in medieval Europe, modal music dominates. Afterwards, these 8 basic modes were first increased to 12 tones, then reduced to 2 modes, Eolian and Ionian, and the transposed states of these modes to create the tonal music system that is accepted all over the world today. The main purposes of the Circle of Mode are to show the modal system on a circle, to contribute to education and music sciences, to create a visual material that music students can benefit from, to create a visual material for theorists who want to work in this field, to facilitate the use and transposition of modes in every style from medieval modal music to today's modern music. The Circle of Mode gives us the modes ionian, hypolydian, dorian, hypo mixolydian, phrygian, hypoeolian, lydian, hypolocrian, mixolydian, hypoionian, eolian, hypodorian, locrian, hypophrygian. The remaining layers of the Circle of Mode give the final sound, the dominant sound, and the sequence intervals of the respective mode, respectively. With this information given, the sequence of each mode can be created, basic melodies can be written for each mode, and each mode can be transposed to another desired note.

¹ Master's Student, Sakarya University State Conservatory, Department of Basic Sciences, Sakarya, Turkey.

Giriş

Müzik, Cambridge Dictionary’e göre: “*Müzik enstrümanları, sesler veya bilgisayarlar veya bunların bir kombinasyonu tarafından yapılan ve onu dinleyen insanlara zevk vermeyi amaçlayan bir ses kalıbı.*” şeklinde açıklanmaktadır. Antik Yunan mitolojilerine göre tanrıların icat ettiği, yine tanrıların ve perilerin icra ettiği bir sanat dalıdır. Tabii Antik Yunan’da müzik anlayışı mitolojiden ibaret değildir. Yunan filozoflar için müzik insan ruhunda ve karakterinde çok etkili bir unsurdur ve eğiticiidir. Döneminin ve hatta tarihin en büyük düşünürlerinden Aristoteles müzik hakkında şunları yazmıştır: “*Müzik, uyku çekmek ya da içki içmek gibi, eğlenmemiz ve canlanmamız için midir? Pek sanmam, çünkü bu şeyler, Euripides’in dediği gibi sıkıntılarımızı unutmamıza yardım etmekle ve hoş olmakla birlikte, kendi içlerinde çok önemli değillerdir. Acaba, tıpkı jimnastiğin belli bir türde bir vücut meydana getirmesi gibi, müziği de daha çok karakter üstünde etki yapabilen ve böylelikle, doğru bir eleştirme-değerlendirme alışkanlığına sahip insanlar meydana getirmeye yetenekli bir iyilik uyarıcısı saymamız gerekmez mi?*” (Aristoteles, Politika, sf. 238). Müziğe dair daha bilimsel bir yaklaşımda bulunmak istersek: dört boyutlu evrende temel yasalarla meydana gelmiş dağınık titreşimlerin, dördüncü boyut olan zamanla oluşturduğu armoniyi, insanların sesleriyle ya da çalgılarıyla kurallı bir şekilde kullanması olarak yorumlanabilir. Müzik insanlığın başından beri süregelmekte ve insan uygarlığının, kültürünün gelişmesiyle birlikte gelişmektedir. Tarihte ilk müzik teorisi Antik Yunan’da ortaya atılmıştır. Pisagor çekiç ve çanlarla yaptığı deneyler sonucu notaları ve aralıkları keşfetmiştir (Nicomachus, 1993). 12 farklı ses olduğunu fark etmiştir. Ancak bu seslerden yalnızca 4 tanesi kullanılarak tetrakordlar oluşturulmuştur (Godwin, 1992). Bunlar protus (dorian), deuterus (phrygian), trius (lydian), tetrardus (mixolydian) şeklinde otantik modlar olarak sıralanmaktadır (Yudkin, 1989). Her bir modun bir de 4 ses pesinden yazılmış olan plagal modu vardır. Plagal modlarla birlikte Antik Yunan müziğinde kullanılan toplam 8 mod vardır. Yunan modlarının Avrupa’ya ulaşması M.S. 54 yılını bulmuştur. Daha öncesinde de düzenlemiş olmasına rağmen papa 1. Gregorius (M.S. 540-604) modları yeniden düzenleyerek ve her bir moda Antik Yunan şehirlerden isimler koyarak modal sistem üzerinde köklü bir değişiklik yapmıştır. Uzun bir aradan sonra İsviçreli teorisyen Heinrich Glareani 12 modluk sistemi ortaya koymuştur (Glareani, 1547). Modal müzik kullanımı tabii ki sadece Antik Yunan veya Orta Çağ müziğinin içine sıkışıp kalmamıştır. Modern mod sıralamasının ilk modu olan ionian modu üzerinden örnek olarak: Avrupa müziğinden Mozart flüt ve arp konçertosu C majör, Vivaldi mandolin konçertosu C majör gösterilebilir. Dorian modunu ele alırsak ve daha günümüzün popüler müziklerinden bahsedecek olursak; Michael Jackson-Billy Jean, Deep Purple-Smoke on the Water örnek gösterilebilir. Yapılan bir araştırmaya göre Türkiye’deki müzik öğretmenliği öğrencilerinin modal dizileri tanımadığı tonal ve makamsal dizilere göre daha az yeterli oldukları gözlenmiştir (Karaaslan, Özgür, 2021). Bu noktada Mod Çemberi, ilköğretim, ortaöğretim, lisans ve lisans üstü öğrencilere ders materyali olarak fayda sağlayacaktır. Bağımsız müzisyenler için de modal müzik kullanımında kılavuz görevi görecektir.

Amaç

Bu çalışmanın amacı: modal müzik sistemini şematikleştirmek, müzik alanında eğitim gören müzik bölümleri öğrencilerinin modal müzik sistemini öğrenmesini destekleyecek görsel bir materyal oluşturmak, bu alanda çalışmak isteyen teorisyenler için

görsel bir materyal oluşturmak, bağımsız müzisyenlerin modal müzik sistemi kullanarak yapacakları tüm çalışmalarda destekleyici bir kılavuz oluşturmak şeklinde belirlenmiştir.

Bu amacı gerçekleştirmek için: “Müzik alanında eğitim gören öğrencilerinin modal müzik sistemini öğrenmesini desteklemek amacıyla nasıl bir materyal oluşturulabilir?”, “Bu alanda çalışma yapmak isteyen teorisyenler ve müzisyenler için nasıl bir materyal oluşturulabilir?” sorularına cevap aranacaktır.

Önem

Başta klasik armoninin, notasyonun ve müzikoloji biliminin tüm alt dallarının temeli Orta Çağ ve öncesinde kullanılan modal müzik sistemine ve türevlerine dayanmaktadır. Günümüzde Avrupa’da bulunan birçok önemli konservatuvarın lisans bölümlerinin ilk yılında ağırlıklı olarak Orta Çağ müziği dersleri işlenmektedir. Müfredatın böyle düzenlenmesinin sebebi Orta Çağ sonrası dönemlerin müziklerini öğrenmeden önce temellerini öğretmektir. Bu açıdan modal müzik sistemini öğrenmek ve uygulamak önemlidir. Yapılan çalışmalar sonucu Türkiye’de eğitim gören müzik öğretmenliği öğrencilerinin modal müzik konularında tonal ve makamsal müziğe göre daha az yeterli oldukları tespit edilmiştir. Bu noktada öğrenmeyi kolaylaştıracak ders materyalleri üretmek oldukça önemlidir.

Yöntem

Bu araştırma modal müzik sistemi öğretimi üzerine yapılmış çalışmaların incelenmesi sonucunda, öğretimi kolaylaştırması amaçlanan yeni bir mod çemberi üretme amacıyla yapılan literatür taraması nedeniyle betimsel tarama modelinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın yeni önerisi olan “Mod Çemberi” oluşturma aşamasında ise nitel araştırma yöntemlerinden deneysel desen kullanılmıştır. Alan gereği deneysel çalışma laboratuvar ortamında yapılmamış, tek tek modların aralık uyumlarının, final ve dominant seslerinin şematikleştirilmesi deneme yanılma yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Evren

Çalışmanın evrenini modal müzik sistemi ve kronolojik olarak yapılmış teorik düzenlemeler oluşturmaktadır.

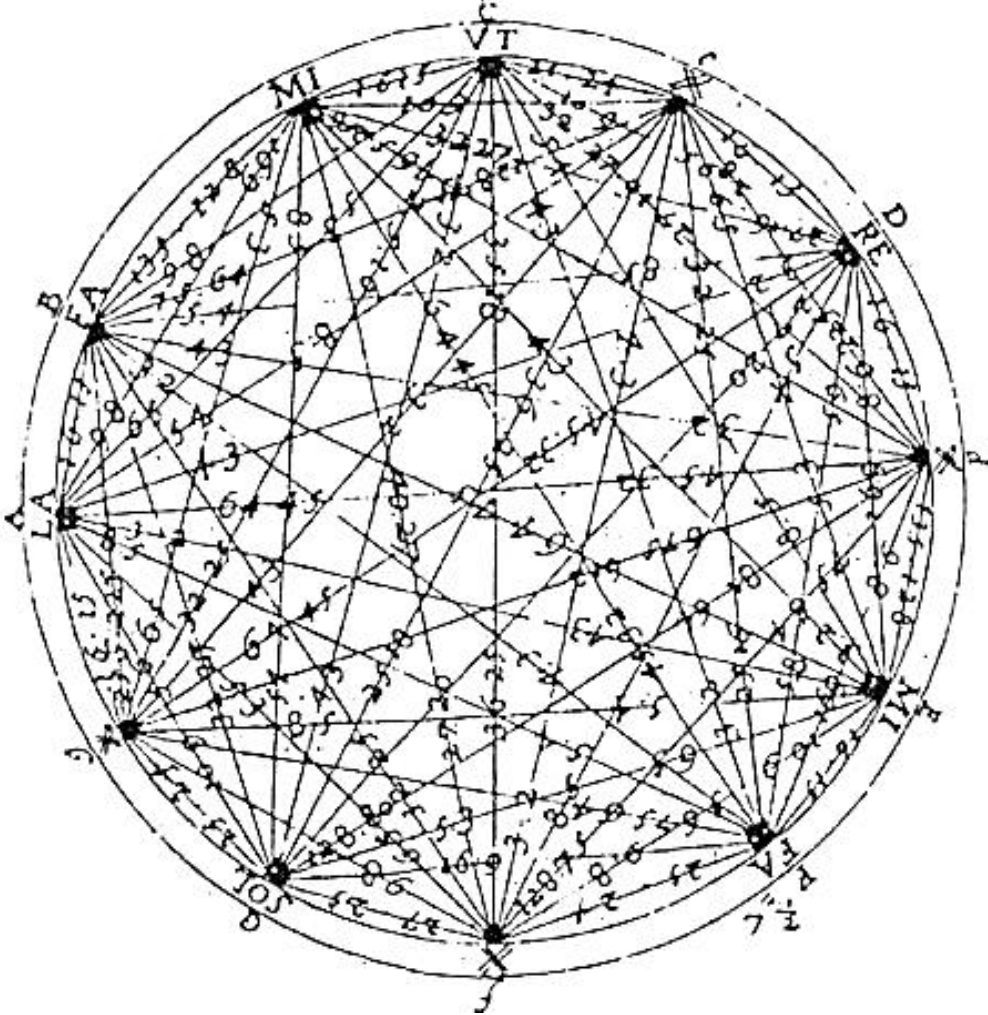
Örneklem

Çalışmanın örneklemini Antik Yunan müziğinden günümüz müziğine kadar kullanılmış olan modal müzik sistemleri oluşturmaktadır.

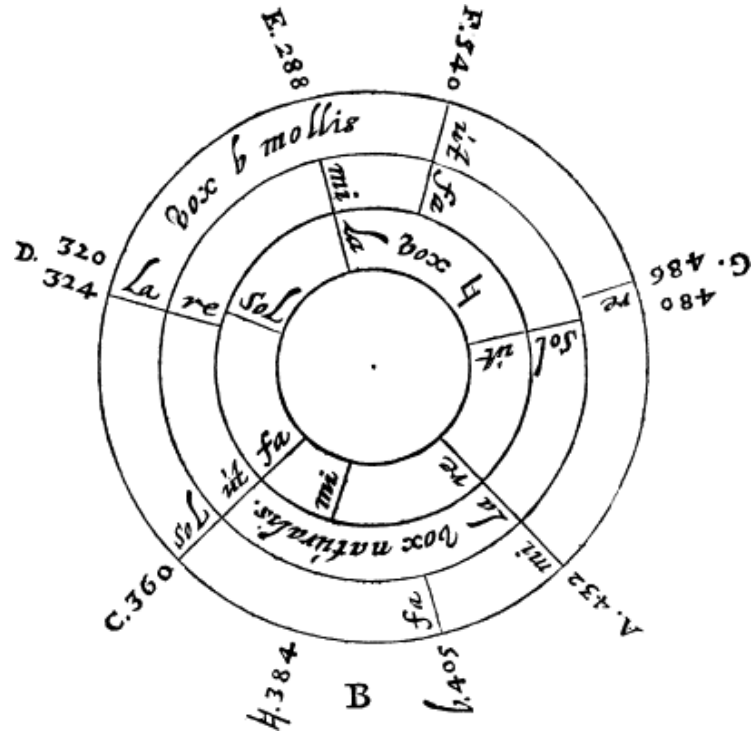
Farklı Müzik Sistemleri İçin Kullanılmış Çember Modelleri

Çember modeli yüzyıllardır müzik teorisyenleri tarafından farklı sistemler için kullanılmaktadır. Bunun başlıca sebebi müziğin bir sanat dalı olması dışında bir de bilim dalı olmasıdır. Bu da müziği doğrudan matematik ve fizikle ilişkilendirmektedir. Notalar, frekanslar birbirlerini bir sayı örüntüsü gibi izlemektedir. Matematikten ve sayılardan bahsedildiğinde ise şematik gösterimler için geometrik şekiller oldukça işlevsel olmaktadır. Bu şemalardan en popüler olanıysa günümüzde de çokça kullanılan beşliler çemberidir. Beşliler çemberi tonal müzik sistemini açıklayan bir şemadır. Tonal sistemde çember modelinin ilk örneğini çeşitli alanlarda çalışan Fransız bilgin Marin Mersenne oluşturmuştur. Tellerin titreşimlerini inceleyerek 12 nota barındıran bir çember modeli

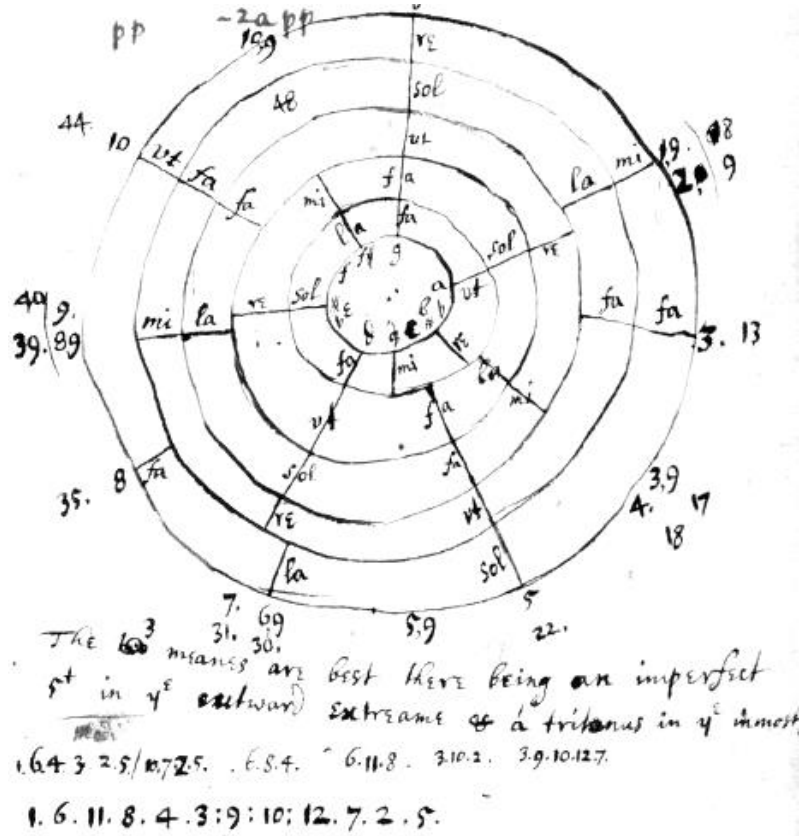
oluşturmuştur (Mersenne, 1636). Beşli çemberi konusunda ise ilk çalışmaları yapan isimler Descartes ve Isaac Newton olmuştur (Wardhaugh, 2008).



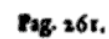
Şekil 2. Marin Mersenne 12 Notalı Çember Modeli (1636)



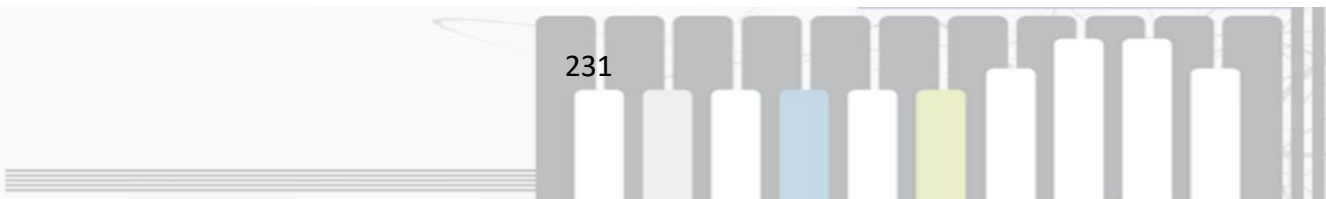
Şekil 3. Descartes Beşli Çemberi (1650)

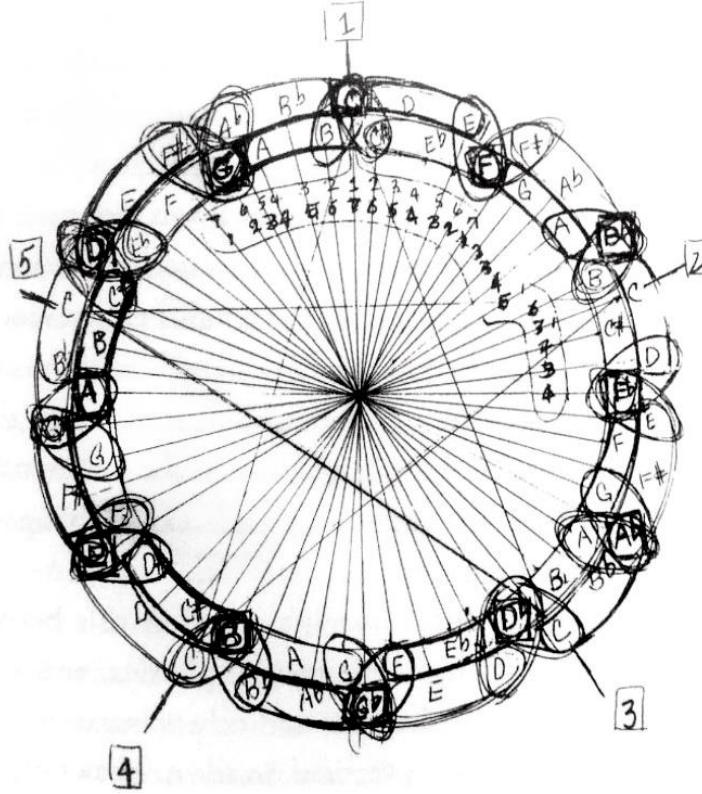


Şekil 4. Newton Beşli Çemberi (1665)

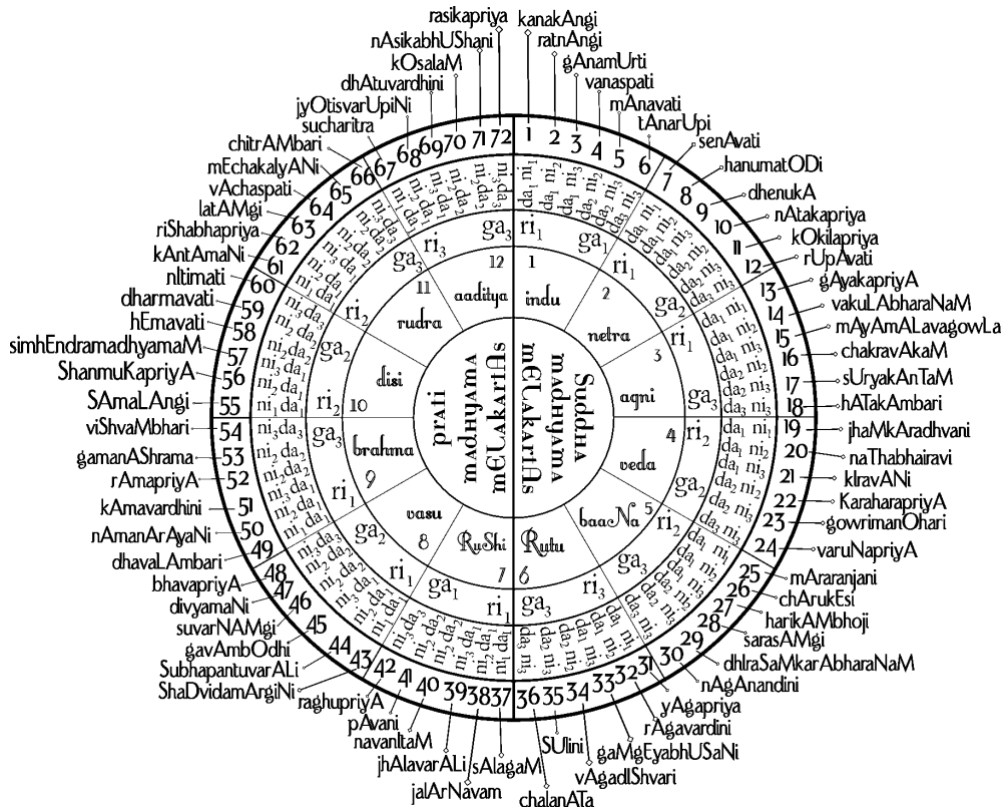


231





Şekil 7. Jonh Coltrane Beşli Çemberi (1967)



Şekil 8. Geleneksel Hint Müziği (Raga) Çemberi

Modların Nota Üzerinde Gösterilmesi

Bu notasyonda Mod Çemberi'nde kullanılan bilgilerin porte üzerinde kanıtı bulunmaktadır. Notasyonda Sırasıyla dorain, hypodorian, phrygian, hypophrygian, lydian, hypolydian, mixolydian, hypomixolydian, eolian, hypoeolian, locrian, hypolocrian, ionian, hypoionian olmak üzere 14 mod, bu modların final sesleri¹, dominant sesleri², nota aralıkları³ verilmiştir. 11. mod olan locrian modu final sesinde si, katılım sesinde (participant) fa notası aldığı için eksik 5'li aralığı yaratmaktadır ve bu aralığa müzikte “şeytan aralığı” (diabolus in musica) denmektedir (Fux, 1725). Bu nedenle locrian modunun kullanımı 18. Y.Y. sonrasında yaygınlaşmıştır. Günümüz müziğinde 14 mod da aktif şekilde kullanılmaktadır.

¹ “F” harfi ile belirtilmiştir.

² “D” harfi ile belirtilmiştir.

³ “T” harfi “tam” anlamına gelmekte ve majör 2'li aralığı belirtmekte; “Y” harfi “yarım” anlamına gelmekte ve minör 2'li aralığı belirtmektedir.

I. Dorian
F
T Y T T T Y T

II. Hypodorian
F
T Y T T Y T T

3
III. Phrygian
F
Y T T T Y T T

IV. Hypophrygian
F
Y T T Y T T T

5
V. Lydian
F
T T T Y T T Y

VI. Hypolydian
F
T T Y T T T Y

7
VII. Mixolydian
F
T T Y T T Y T

VIII. Hypomixolydian
F
T Y T T T Y T

9
IX. Eolian
F
T Y T T Y T T

X. Hypoeolian
F
T T Y T T T Y

11
XI. Locrian
F
Y T T Y T T T

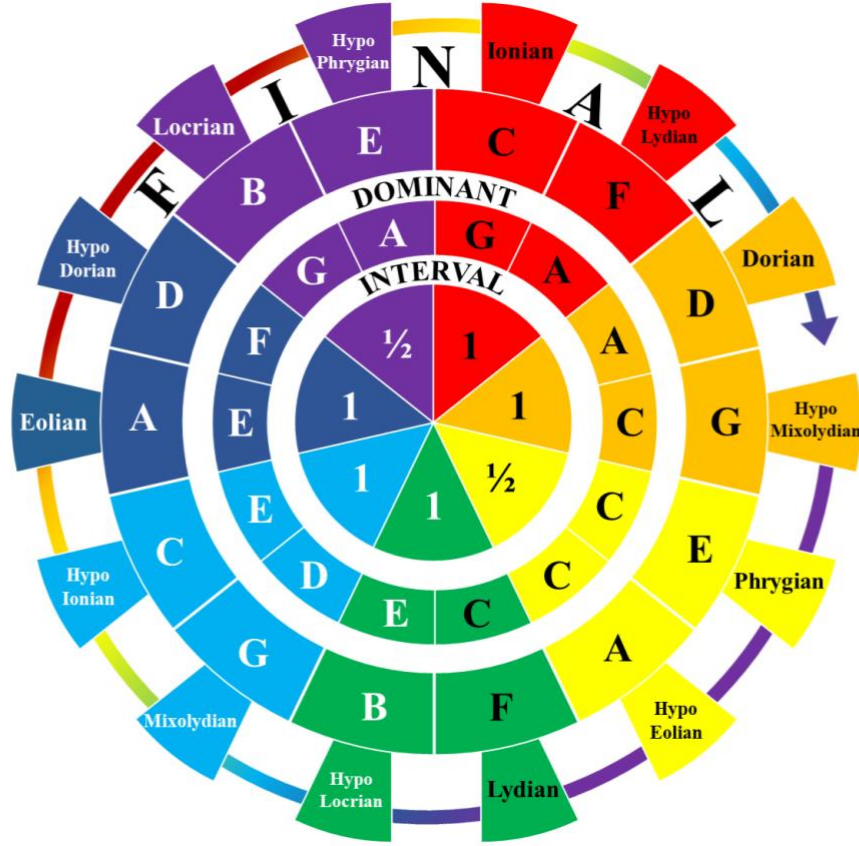
XII. Hypolocrian
F
T Y T T T Y T

13
XIII. Ionian
F
T T Y T T T Y

XIV. Hypoionian
F
Y T T T Y T T

Şekil 9. 14 Modun Notasyonu

Mod Çemberi



Şekil 10. Mod Çemberi

Mod Çemberi, modal müzik sistemindeki otantik ve plagal 14 modun sırasıyla verildiği, her modun final sesinin, dominant sesinin ve aralığının yer aldığı bir geometrik şemadır. Mod Çemberi toplamda dört katmandan oluşmaktadır. Katmanlar dıştan içe olacak şekilde sıralanmaktadır. Birinci katmanda çemberin iç kısmından saat yönünde bir ok sembolü geçmektedir. Bu ok çemberin hangi yönde okunacağını göstermektedir. Katmanların araların yer alan “FINAL”, “DOMINANT”, “INTERVAL” yazıları, üstlerinde durdukları katmanda bulunan notaların, ilgili modun hangi sesi olduğunu belirtmektedir. Sırasıyla: son ses, güçlü ses, aralık anlamlarına gelmektedir. Çember 7 nota için gökkuşağının 7 rengini barındırmaktadır. Modlar, ilgili modların final notaları, ilgili modların dominant notaları, ilgili modların aralıkları birbirlerine paralel şekilde ve aynı renklerde verilmiştir.

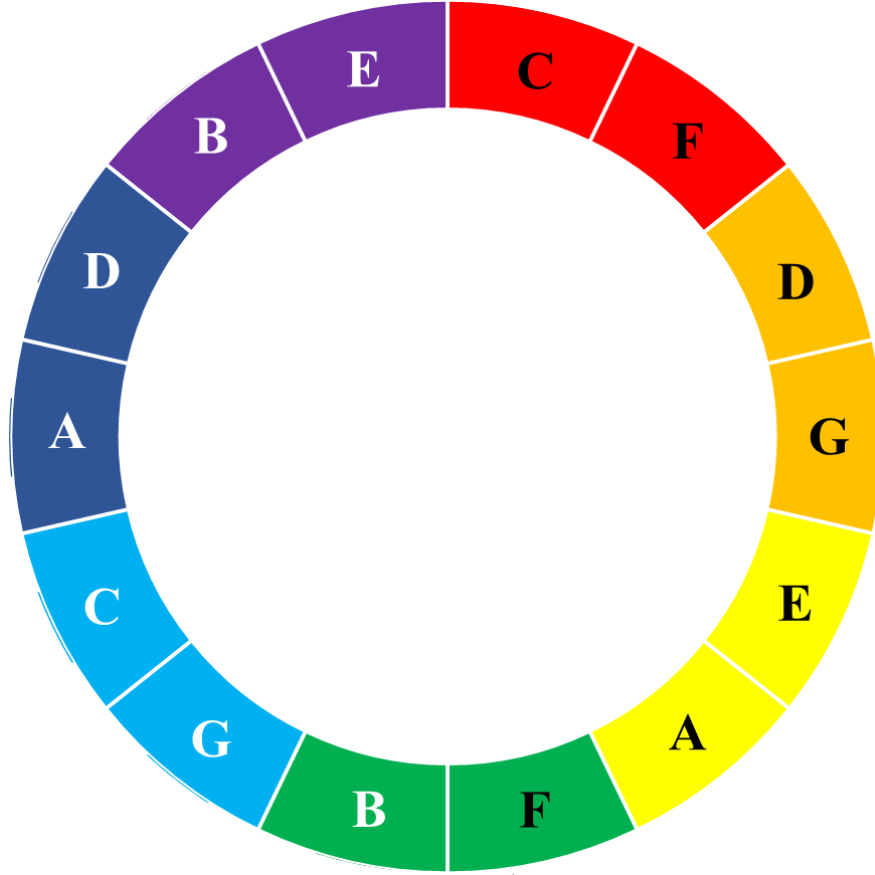
Mod Çemberi: Birinci Katman



Şekil 11. Mod Çemberi: Birinci Katman

En dışta yer alan katmandır. Bu katmanda modların isimleri bulunmaktadır. Sırasıyla: ionian, hypolydian, dorian, hypomixolydian, phrygian, hypoeolian, lydian, hypolocrian, mixolydian, hypoionian, eolian, hypodorian, locrian, hypophrygian şeklinde sıralanmaktadır. Aynı modun otantik dizisi, plagal dizisi şeklinde ilerlememesinin sebebi, aralıklarının birbiriyle uyuşmamasıdır. Bu sebepten dolayı diziliş şu şekildedir: otantik mod, verilen otantik modun final notasının dörtlüsünün plagal modu. Örnekeleyecek olursak: ionian modunun yazılması, final notası olan do notasının dörtlüsünün, yani final notası fa olan plagal modun (hypolydian) yazılması şeklindedir. Bu sayede iki mod dizisinin de başlangıç notaları aynı nota olacaktır ve aralıkları da birbirlerinininkiyle aynı olacaktır. Bu otantik ve plagal modlara aralık açısından ilgili modlar demek doğru olacaktır.

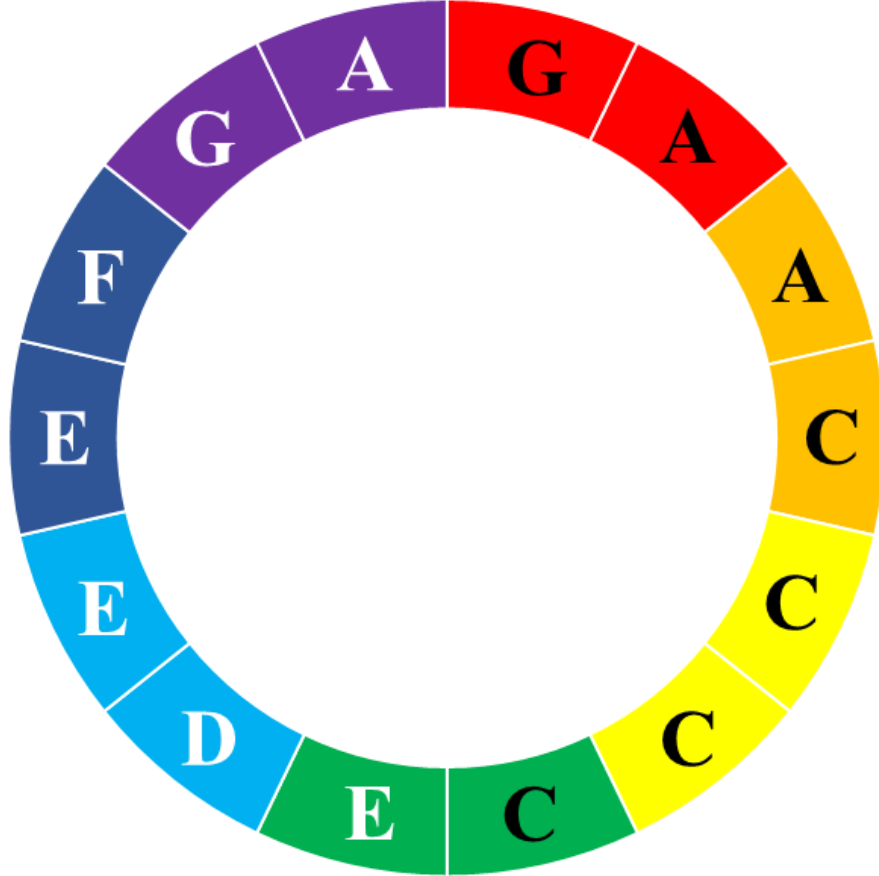
Mod Çemberi: İkinci Katman



Şekil 12. Mod Çemberi: İkinci Katman

Bu katman modların final seslerinin bulunduğu katmandır. Final notası plagal modlarda aynı zamanda dizinin ilk sesiyken otantik modlarda sadece modun son sesi işlevini görmektedir. Örnekeleyecek olursak: ionian modunun final sesi do notasıdır. Aynı zamanda dizisinin ilk notası da do notasıdır. Ancak hypolydian modunun final sesi çemberde de gösterildiği gibi fa notası olurken, ilk sesi ilgili otantik modu olan ionin modunun final notası, yani do notasıdır. Aynı renk içerisinde yer alan otantik ve plagal modlar kendi aralarında 4'lü aralık gösterirken, saat yönünde bir sonraki renk bölümü içerisinde yer alan moda, yani sıradaki otantik moda geçerken 6'lı atlama gösterir. Çember boyunca saat yönündeki bu 4'lü ve 6'lı atlamalar birbirlerini takip ederek aralık düzenini korur. Örnekeleyecek olursak: do-fa aralığı 4'lü aralık oluştururken fa-re 6'lı aralık; Re-sol aralığı 4'lü aralık oluştururken sol-mi aralığı 6'lı aralık oluşturur. İkinci katmanla birlikte çemberde saat yönünde sırayla yazılan otantik ve plagal modlarının dizilerinin ilk notaları bakımından da birbirlerinin ilgili modları olabileceği görülmektedir.

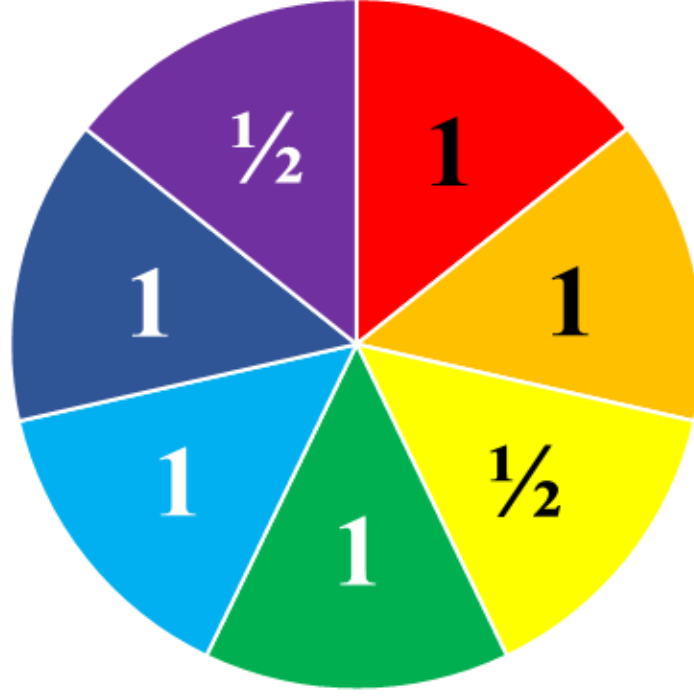
Mod Çemberi: Üçüncü Katman



Şekil 13. Mod Çemberi: Üçüncü Katman

Bu katmanda modların dominant notaları verilmiştir. Modal müzik sisteminde bir modun belirli bir notasının dominant olarak seçilmesinin sebebi ses aralıkları, seyir özellikleriyle yakından ilişkilidir. Final sesinin ilk aralığının minör 2 veya majör 2 olmasının, dominant notası öncesinde veya sonrasındaki aralığın minör 2 veya majör 2 olmasının dominant sesinin belirlenmesi üzerinde etkisinin olduğu düşünülmektedir. Ancak dominant notası üzerinden yapılacak hesaplamaların orantılı bir matematiksel sisteme uyması mümkün gözükmemektedir.

Mod Çemberi: Dördüncü Katman



Şekil 14. Mod Çemberi: Dördüncü Katman

Bu katman Mod Çemberi'nin son katmanıdır. İlgili otantik modun ve plagal modun dizi aralığını vermektedir. Her bir mod için ilgili aralıktan başlayarak, saat yönünde 7 aralık sayılarak bir tur atıldığında ilgili mod dizisinin nota aralıklarını vermektedir. Bu aralık sırası final notası değil, mod dizisinin ilk notası baz alınarak sayılmalıdır. Bu ana başlık altında birbirleriyle ilgili olarak gösterilen otantik ve plagal modlar sadece nota aralıkları, dizilerinin ilk sesleri gibi teorik konular açısından ilgililerdir. Müzikal açıda bir ilişkiden bahsedilmemektedir.

Sonuç

Modal müzik sistemi Antik Yunan medeniyetinden günümüze dek varlığını sürdürmüş, zamanla değişime uğramış ve bugünkü son halini almıştır. Dünyanın bilinen ilk kuramsal müzik sistemidir ve bugün tüm dünyada kabul gören tonal müzik sisteminin temellerini oluşturmuştur. Modal müzik sistemi müzik eğitiminde birçok müfredatta yer almaktadır. Ancak araştırmalara göre Türkiye'de müzik eğitimi gören öğrencilerin modal müzik sistemi ile ilgili bilgileri yeterli seviyede olmamaktadır. Bu noktada, eğitimde kullanılan materyaller oldukça önemlidir. Görsel materyaller bu konuda yardımcı olabilecek öğelerden biridir. Mod Çemberi 14 mod dizisinin isimlerini, final notalarını, dominant notalarını, aralıklarını vermektedir. Bu model çalışılırken müzik tarihindeki farklı sistemler incelenmiş, geçmişteki çalışmalardan ilham alınmıştır ve birçok deneme sonucu modelin son hali ortaya konulmuştur. Çalışmada, çember modeli "Mod Çemberi" başlığı altında dört katmanda ve ayrı alt başlıklar halinde detaylıca incelenmiş, modal müzik sistemi teorisine dair detaylar verilmiş, çemberin kullanımı açıklanmıştır. Mod Çemberi'ni kılavuz alarak modal müzik sistemini öğrenmek, öğretmek daha kolay bir hal

alacaktır. Öğretim materyali olmanın yanı sıra bu alanda çalışma yapmak isteyen teorisyenler için görsel bir materyal oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Aristoteles. (2013). Politika. İstanbul: Say Yayınları.
- Descartes, R. (1650). Musicae Compendium. Breda: Trajecti ad Rhenum: Typis Gisberti à Zjyll, & Theodori ab Ackersdijck.
- Diletsky, N. (1679). Idea Grammatiki Musikiyskoy. Moskova.
- Fux, J. J. (1725). Gradus ad Parnassum. Viyana: Johann Peter van Ghelen.
- Glareanus, H. (1547). Dodecachordon. Basel.
- Godwin, J. (1992). The Harmony Of The Spheres The Pythagorean Tradition In Music. NewYork: Inner Tradition Internationaltions.
- Heinichen, J. D. (1711). Neu erfundene und gründliche Anweisung. Hamburg: Benjamin Schiller.
- Mersenne, M. (1636). Harmonie universelle. Paris.
- Newton, I. (1650). College Notebook. Cambridge University Library: Manuscript 230, 109r.
- Nicomachus. (1993). The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean. Grand Rapids: Phanes Press.
- Serkan Karaaslan, Ü. Ö. (2021). Müzik Öğretmeni Adaylarının Makamsal, Modal ve Tonal Dizi Bilgilerinin Karşılaştırılması. Sanat Dergisi, 407-421.
- Wardhaugh, B. (2008). Music, Experiment and Mathematics in England, 1653-1705. Londra: Routledge.
- Yudkin, J. (1989). Music in Medieval Europe. New Jersey: Prentice Hall.

1951-1970 YILLARI ARASI CAZ ve RHYTHM AND BLUES MÜZİK TÜRLERİNDE ELEKTRİK BAS GİTAR İCRA STİLLERİ

Özgür EDE¹
edeozgur@gmail.com
Turan SAĞER²
trnsager@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Amerika Birleşik Devletleri, Leo Fender, Elektrik Bas, Caz, Rhythm and Blues

ÖZET: İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle başlayan Post-Endüstriyel dönemde (1939-2007), ardı arkası kesilmeyen teknolojiler üretilmiştir. 20. yüzyılın ortalarında Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya, Sovyetler Birliği ve Japonya gibi ülkeler teknolojik yeniliklerin merkezi haline gelmiş ve teknolojiye büyük yatırımlar yapmaya başlamışlardır. 1948 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde transistörün icadı ile gelişen radyo teknolojisi, insanların haber ve müziğe çok daha hızlı ulaşabilmelerini sağlamıştır. Bunun bir getirisi olarak, elektrikli enstrümanlarla icra edilen müzik de endüstrinin bir kolu haline gelmiş, elektrik gitar, elektrik bas gitar ve amplifikatörler, mühendis Clarence Leo Fender tarafından 2. Dünya Savaşı'nın sonunda kurulan Fender Electric Instrument Manufacturing Company -ya da kısaca "Fender"- ile iyice gelişmeye başlamıştır. Bu araştırmada 1951-1970 yılları arası elektrik bas gitarın yer aldığı kült albümler incelenmiş ve albümlerde yer alan elektrik bas gitar icraları analiz edilerek notaya alınmıştır. Bunun sonucunda elektrik bas gitarı caz ve rhythm and blues türlerinde icra eden William Monk Montgomery ve James Jamerson'ın Fender Precision marka elektrik basın popülerleşmesindeki öncül figürler olduğu, bunun yanında kendi icra stillerini oluşturarak modern elektrik bas icrasına önemli katkılar sundukları saptanmıştır. Teknolojinin elektrik bas üzerindeki etkisine odaklanan bu çalışmanın çerçevesi, bu enstrümanın caz ve rhythm and blues gibi türlerde nasıl kullanıldığı; ve enstrümanın stüdyo ve sahne performanslarındaki analiziyle şekillendirilmiştir.

¹ Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

² Profesör Doktor, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik Toplulukları Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye.

ELECTRIC BASS GUITAR PERFORMANCE STYLES IN JAZZ AND RHYTHM AND BLUES MUSIC GENRES IN THE UNITED STATES OF AMERICA 1951-1970

Özgür EDE¹
edeozgur@gmail.com
Turan SAĞER²
trnsager@gmail.com

Keywords: United States, Leo Fender, Electric Bass, Jazz, Rhythm and Blues

ABSTRACT: In the Post-Industrial era (1939-2007), which began with the outbreak of the Second World War, technologies were produced one after another. In the mid-20th century, countries such as the United States, the United Kingdom, Germany, the Soviet Union and Japan became centers of technological innovation and began to invest heavily in technology. In 1948, radio technology developed with the invention of the transistor in the United States, allowing people to access news and music much faster. As a result, music performed with electric instruments became a branch of the industry, and electric guitars, electric bass guitars and amplifiers began to develop with the Fender Electric Instrument Manufacturing Company - or "Fender" for short - founded by engineer Clarence Leo Fender at the end of World War II. In this study, cult albums featuring the electric bass guitar between 1951 and 1970 were examined and the electric bass guitar performances in the albums were analyzed and notated. As a result, it was determined that William Monk Montgomery and James Jamerson, who performed the electric bass guitar in jazz and rhythm and blues genres, were the pioneering figures in the popularization of the Fender Precision brand electric bass, as well as making significant contributions to modern electric bass playing by creating their own performance styles. Focusing on the impact of technology on the electric bass, the framework of this study is shaped by how this instrument is used in genres such as jazz and rhythm and blues; and by analyzing the instrument in studio and stage performances.

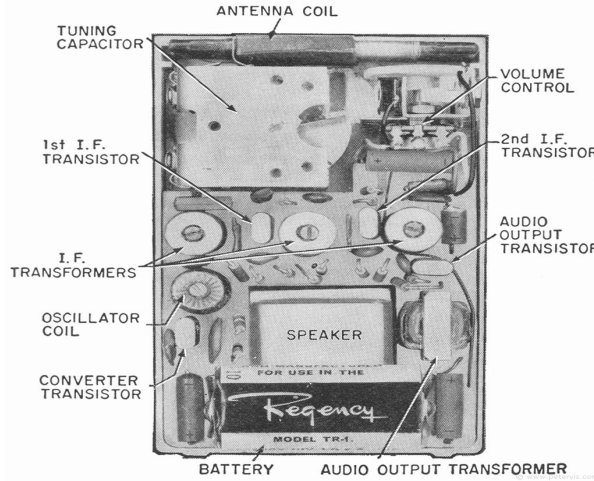
¹ PhD Student, Yıldız Technical University, Institute of Social Sciences, Department of Music and Performing Arts, Istanbul, Turkey.

² Professor Doctor, Yıldız Teknik University, Faculty Of Art & Design, Department Of Music and Performing Arts, Music Ensembles, İstanbul, Türkiye.

Giriş

İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana elektronik cihazların gelişimi, insanların yaşama ve birbirleriyle etkileşim kurma biçimlerinde de etkili olmuştur. 1947-1948 yıllarında American Telephone & Telegraph Company (AT&T) Bell Laboratuvarlarında¹ çalışan Walter Brattain, William Shockley ve John Bardeen, radyodaki vakum tüpünün yerini alabilecek bir germanyum kristali olan ilk transistörü² yaratmışlardır. Bu transistör³, radyo, televizyon, bilgisayar ve diğer elektronik cihazlara kıyasla hem daha küçük hem de daha az elektrik tüketen bir teknolojik buluştur (Headrick, 2009, s. 137-138). Dolayısıyla ucuz saatlere, hesap makinelerine, taşınabilir radyolara, bilgisayarlara ve diğer pazar aygıtlarına yönelik küresel talep artmış, bu talep, milyarlarca bütünleşmiş devre üretilmesini sağlamıştır.

1954 yılında Regency TR-1 model transistörlü radyo, Amerika Birleşik Devletleri merkezli Texas Instruments tarafından büyük miktarlarda üretilen ilk ürün olmuştur. 1960'larda Uzak Doğu'dan ithal edilen ucuz transistörlü taşınabilir radyolar moda haline gelmiş ve bu teknoloji sayesinde insanlar haber ve müziğe çok daha hızlı ulaşabilmişlerdir. Bu yönüyle, radyo teknolojisi sadece haber ve müzik dinlemek için kullanılmayan; aynı zamanda yeni elektrikli müzik enstrümanlarının icadında da önemli bir katalizör olmuştur.



Şekil 15. Regency TR-1 Model Transistörlü Radyo İç Tasarımı (Vis, 2022).

¹ Amerika Birleşik Devletleri, Murray Hill, New Jersey merkezli devrimsel teknolojiler geliştiren yedi Nobel Ödülüne sahip araştırma laboratuvarıdır.

² Transistör, John R. Pierce tarafından öne sürülen “transrezistans” kelimesinden türemiştir ve geçişli direnç anlamına gelmektedir.

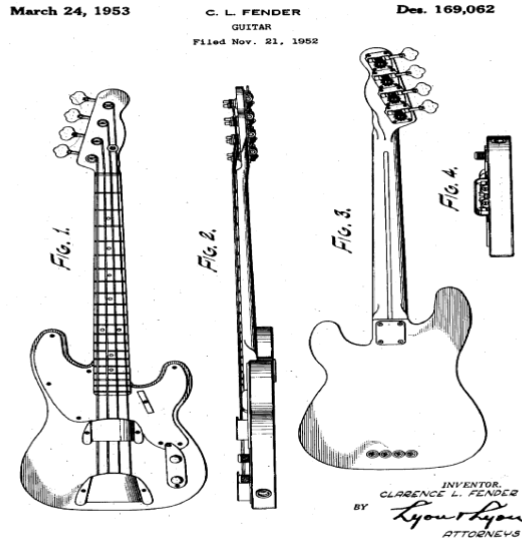
Transistörün işlevi az elektrik enerjisi kullanarak ses seviyesini hissedilir derecede yükseltmesidir.

³ Yaklaşık yarım inç yüksekliğindeki ilk transistör, yedi milyon transistörün tek bir silikon çipe sığabildiği günümüz standartlarına göre çok büyüktü. Ancak bir vakum tüpünün yaptığı amplifikasyon işini yapabilen ilk katı hal cihazıydı ve Bardeen, Brattain ve Shockley'e 1956 yılında Nobel Fizik Ödülü'nü kazandırdı.

Daha da önemlisi, bütün bir endüstriyi doğurdu ve Bilgi Çağı'nı başlatarak küresel toplumda devrim yaratmıştı.

Fender Precision Elektrik Bas Gitar¹

1951 yılında Leo Fender, Fender² Precision Bass'ın ilk ticari versiyonunu üretmiştir. Bu enstrüman ismini, hassas entonasyonundan almaktadır. İlk nesil Precision baslar, çift kesitli dışbudak gövdeye, akçaağaç sapa, metal perdelere, siyah plastik *pickguard*'a, tek bobinli düz kutuplu manyetiğe, ton ve ses kontrollerine, düz sarımlı tellere ve kauçuk susturuculu manyetik ve köprü kapaklarına sahiptir. Ian S. Port Leo Fender ile ilgili görüşlerini aşağıda açıklamaktadır: Sürekli sıkıcı işçi kıyafetleri giyen, uyanık olduğu saatlerin çoğunu laboratuvarında tasarım ve yapımla geçirmeyi tercih eden Clarence Leo Fender, pop müziğin elektrik devrimini başlatan aletleri mükemmelleştirmek için durmaksızın çalıştı, ancak kendisi tek bir enstrüman bile çalamadı. Bunun yerine, sevdiği müzisyenlerin ona ne istediklerini söyleyeceklerine güveniyordu. Leo Fender, İkinci Dünya Savaşı'nın son günlerinde radyo tamirhanesinin arkasında gitar ve amplifikatör üretmeye başlamıştı (Port, 2019, s. 12).



Şekil 16. Fender Precision Elektrik Bas (Wikimedia, 2011)

Fender, amplifikasyonun daha önceki elektrikli baslarda birincil sorun olduğunu fark etmiş, bu nedenle 1952'nin başlarında Bassman amfisini de geliştirmiş, gürültüyü (noise) önlemek ve bir hoparlörü patlatmadan tam bir grubun sesini eşleştirmek için amfi kabinin altına monte edilmiş bir şasi eklemiştir. 1953 yılına gelindiğinde Kaliforniya'daki Fender şirketi "Bassman" amplifikatörünü tanıtmıştır (Şekil 3). Bu amplifikatör daha

¹ Literatürde birbiri yerine kullanılan iki kavram olan *upright bas* ve *elektrik bas* hem çeviri metinlerde hem de tür çeşitliliği açısından problemlili bir kullanımı içerir. Bu araştırmada elektrik bas, upright bas ve elektrik bas gitar ayrı kavramlar olarak kullanılarak odak, elektrik bas gitar çerçevesi üzerinden şekillendirilmiştir.

² Mucit Clarence Leo Fender tarafından 2. Dünya Savaşı'nın sonunda kurulan Fender Electric Instrument Manufacturing Company ya da kısaca "Fender", müzik dünyasını elektrik gitar, elektrik bas gitar ve amplifikatörlerle tanıştırmıştır. Bu elektrikli enstrüman devrimi popüler müziğin seyrini tamamen değiştirmiştir.

sonraki yıllarda Fender tarafından yeniden tasarlanacak olsa da Bassman, Fender Precision Elektrik Bas ile popüler müzikte yepyeni bir bas sesi yaratmıştır. Bassman bas amfisi olarak adlandırılmaya değer ilk elektrik bas amplifikatörü olmuştur.



Şekil 17. 1953 Yılında Yayınlanan Fender Precision Elektrik Bas & Bassman Amplifikatör Reklamı

Zwicker, Bassman amfinin donanımını ve işlevini aşağıda açıklamıştır: İlk Bassman için Leo Fender, Jensen tarafından üretilen 15 inçlik bir hoparlör olan P15N'yi seçmiş ve amfi kabinini neredeyse tamamen kapalı bir arka kısımla tasarlamıştır. İki yuvarlak açıklık, tüplerin soğutulmasına kesinlikle yardımcı olmuş ama muhtemelen bir tür bas refleksi ("portlu muhafaza") olarak da çalışması amaçlanmıştır. Her şeyden öte, kapalı arka kısım özelliği o zamanki Fender tasarımları için çok nadirdir. Leo Fender'in gerçekten de bas üretimi konusunda uzmanlaşmış bir amfi tasarlamayı amaçladığını göstermektedir. Arkayı kapatmak, arkası açık kabinlerde çok düşük uçların yeniden üretimini öldüren dipol radyasyonundan kaçınmaya yardımcı olur. Kapalı yapı aynı zamanda amfi şasisinin kabinin zeminine monte edilmesine de olanak sağlamıştır (arkası açık bir kabinde bu tür bir yerleştirme tüplerin yemek kutuları, viski şişeleri veya genellikle amplifikatörün arkasında taşınan diğer aksesuarlar tarafından fiziksel olarak yaralanma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasına neden olurdu) (Zwicker, 2018) (Şekil 4).



Şekil 18. 1952 Model Fender Bassman Amplifikatörün Ön Arka ve İç Görünümü

1950'li yılların başından itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygınlaşan elektrikli enstrüman kullanımı, pop şarkı söyleme ve büyük grup müziğine (big band)

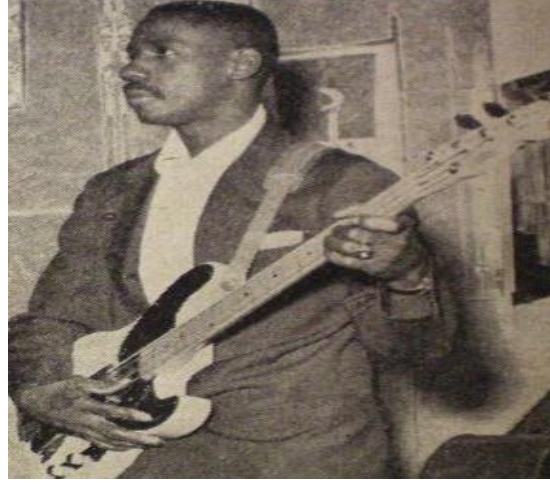
ölümcül bir darbe indirerek yeni sanatçıların rockabilly (erken dönem rock müziği) ve blues'dan sörf seslerine ve psychedelia'ya kadar çeşitli pop müzik evrenleri yaratmalarına katkı sunmuştur. Leo Fender ve Les Paul icatlarıyla, gelecek nesil gitaristlerin tonal modülasyon ve kontrollü *distortion*, *echo* ve *reverb* alanındaki teknolojik gelişmelerle elektrikli enstrümanların üstünlüğünü sürdürmelerinin yolunu açmıştır.

1950-1960 Yılları Arası Caz Müziğinde Fender Elektrik Bas Gitar

William Howard “Monk” Montgomery (1921-1982)

Fender Precision Elektrik bas gitarın 1951 yılında Leo Fender tarafından daha iyi amplifikasyon, taşınabilirlik ve performans kolaylığı amacıyla geliştirilmesiyle beraber bas seslerin de tonlama problemleri üzerinde bir gelişme sağlandığı görülmektedir. 1950'li yılların müzikal ortamının enstrümanın yaygınlaşması ve kullanımını kolaylaştırdığı bilinmektedir. Elektrik bas gitar, ilk olarak icadından kısa bir süre sonra Lionel Hampton'ın grubunda yer alan başçı Monk Montgomery tarafından kullanılmıştır. Montgomery, Roy Johnson'un yerini aldıktan sonra enstrümanı popüler hale getiren ilk önemli figür olmuştur. Wright, cazda Fender Precision elektrik basın popüler hala gelmesiyle ilgili görüşlerini şöyle açıklamıştır: Cazdaki ilk ortaya çıkışından itibaren bile elektrik bas küçümseme ve aşağılamayla karşılandı. Ancak Johnson'a sırf "bu elektrik bası çalan bir caz başçısı" olduğu için yöneltilen eleştirilere rağmen, enstrümanı çevreleyen damga Hampton'ı ilgilendirmiyordu (belki de çalan kendisi olmadığı için). Leo Fender ile tanıştıktan hemen sonra Hampton elektrik bası grubuna dahil etti ve enstrüman gittiği her yerde hem düşmanlık hem de merak uyandırmaya devam etti. Grup liderinin görünürlüğü tam da Leo Fender'in umduğu etkiyi yaratmış gibi görünüyordu ve Hampton'ın Precision Bass'ın erken dönemdeki popüleritesinin en önemli faktörlerinden biri ünlü olmasıydı. Hampton Fender elektrik bası grubuna uyarlayarak enstrümanın erken dönemdeki popüleritesinin artmasına yardımcı olurken, Fender de pazarlama kampanyalarında Hampton'ın imajını kullanarak şirketin yaygın köylü şöhretinden kurtulmasını sağladı. Yeni Fender Precision Bass'ı tercih eden Afro-Amerikan cazcılar da Fender'in Telecaster ve çelik gitar yelpazesi tarafından yansıtılan imajının sarsılmasına yardımcı oldu. Onların resimleri, gitarları tanıtmak için herhangi bir enstrüman üreticisi tarafından başlatılan ilk ırk odaklı kampanyalar arasındaydı (Wright, 2014).

Montgomery yeni Fender Precision bas ile ilk turneye çıkanlardan biri olmakla kalmamış, aynı zamanda birçok kişi tarafından bu enstrümanla kayıt yapan ilk kişi olarak gösterilmiştir. Montgomery çalma tekniğiyle ilgili olarak, sağ elinin başparmağıyla aşağı doğru bir vuruş kullandığını belirtmiştir. Bu tür bir çalışma kolaylaştırmak amacıyla üretilen ilk Fender elektrik bas gitarları, gitarın ön manyetiğindeki bir parmak desteğiyle birlikte imal edilmiştir. Hem enstrümanın bu özelliğini hem de kendi stilini bir arada kullanan Montgomery, sonraları elektrik bas gitarda kullanılan kült bir tekniğin öncüsü olmuştur (Şekil 5).



Şekil 19. Montgomery'nin 1953 yılında İsveç'te Yayımlanan Caz Dergisinde Yer Alan Fotoğrafı (Brehm, 1953)

Bununla ilgili olarak Wright şunları aktarmıştır: 1960 yılında caz başçısı Monk Montgomery, Fender elektrik bası benimseyen az sayıdaki müzisyenden biriydi ve enstrümanın o dönemde cazdaki yenilik statüsünü vurguluyordu. Leonard Feather'ın enstrümanın devrimsel potansiyeline dair öngörülerine rağmen, henüz türde sağlam bir yer edinmemişti. Ancak elektrik bas gitar, rhythm and blues ve rock 'n' roll gibi diğer türlerde çoktan popülerlik kazanmış, çok yönlülüğü, ses yüksekliği ve kullanım kolaylığı nedeniyle tercih edilen enstrüman olarak upright bası geride bırakmaya başlamıştı. Caz meraklıları bir on yıl daha elektrik bas gitara şüpheyle yaklaşmaya devam etti, ancak 1970'lere gelindiğinde yeni bir caz elektrik başçısı dalgası, geleneksel walking bas ve zaman tutma yerine groove odaklı bas çizgilerini tercih ederek enstrümanı tamamen farklı bir enstrüman olarak ele almaya başladı. Montgomery popüler müzikteki ilk ve en görünür elektrik başçılardan biri olsa da, sonraki caz başçıları kendilerini onun imajına göre şekillendirmediler, bu da onun caz anlatısının dışında bırakılmasının nedeni olabilir (Wright, 2014).

1960-1970 Yılları Arası Rhythm and Blues Müzik Türünde Fender Elektrik Bas Gitar

James Jamerson (1936-1983)

1960'lar, müzik endüstrisi de dahil olmak üzere Amerikan toplumunda önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Siyahi müzisyenlerin uzun süredir devam eden yeni tarzlar yaratma geleneğine rağmen, beyaz müzisyenler tarihsel olarak bu yenilikleri ticarileştirmiş ve bunlardan kâr elde ederek müzik endüstrisindeki ırksal bölünmeleri sürdürmüşlerdir. Siyahilere ait bir plak şirketi olan *Motown Records*¹, Afro-Amerikan sanatçıları popüler müziğin ön saflarına yerleştirerek bu dinamiğe meydan okumuş ve James Jamerson'ın yenilikçi bas çalım tekniği bu başarının önemli bileşenleri arasına girmiştir. *Motown Records*, yayınladığı hit şarkılarla özellikle 1981 yılına kadar *rhythm*

¹ 1959'da Amerika Birleşik Devletleri Detroit eyaletinde Berry Gordy tarafından kurulan plak şirkettir. Bu şirketin vizyonu, siyahilerin geniş bir kitleye hitap ederek müzik endüstrisinde var olan ırksal bölünmelere meydan okumak olmuştur.

and blues müzik türünün tüm dünyada popülerleşmesini sağlamıştır. Şirketin başarısı, tempo ve düzenlemelerden yıldızlarının diksiyon ve tavırlarına kadar her şeye meydan okuyan bir sistem üzerine inşa edilmiş ve bu sistem adeta bir imparatorluk haline gelmiştir. 1966 yılına gelindiğinde ise *Motown*'ın sanatçıları, Amerika'da bir zamanlar beyazların hâkim olduğu listeleri domine ederek müzik endüstrisinde yeni bir entegrasyon döneminin önünü açmışlardır. Berry Gordy, James Jamerson ile ilgili tecrübelerini şöyle açıklar: James Jamerson, *Motown*'ın yüzlerce hit albümüne hayat veren eşsiz bir başçıydı. Davulda Benny Benjamin, gitarda Robert White ve piyanoda Early Van Dyke'le birlikte uzun yıllar boyunca yakın müzisyen çevremizi oluşturdular. Jamerson'ın büyüklüğünün yakın müzik çevrelerinin dışında da fark edilmesinden büyük mutluluk duyuyorum. Uygun bir şekilde "Funk Brothers" olarak adlandırılan bu grup, çatımız altında bulunan pek çok dâhiden biriydi. Dünya süper starları tanıyor: Stevie Wonder, Michael Jackson, Diana Ross, Smokey Robinson, Marvin Gaye ve diğerleri. Ancak James Jamerson'ın parlaklığı ve yenilikçiliği, müziklerini büyük bir başarıya dönüştüren sihirli kombinasyonun önemli bir parçasıydı (Licks, 1989).

1964 yılında, *Motown*'la birlikte tüm dünyanın ilgisini çeken *rhythm and blues* hitlerinin kayıtlarında yer alan ve kendilerini "Funk Brothers" olarak adlandıran grup¹ gelecekteki *rhythm and blues* standartlarının öncüllerinden olmuştur. Jamerson'ın elektrik bas gitar tekniği, kontrbastan *funk machine* ismine uzanan 1962 model Fender Precision Bas gitara geçişiyle beraber uzun zamandır bas gitarist rolünün anonimliğini reddetmesiyle tanınmış ve yeni bir stilin² önünü açmıştır. Jamerson'ın bas hatları melodik ve ritmik anlamda karmaşık olmakla beraber kendisinden sonra gelen *funk* ve *soul* tınısında büyük ölçüde belirleyici rolde olmuştur.

Dr. Licks, Jamerson'ın *rhythm and blues* türüne olan katkılarını şöyle dile getirir: James'in sahip olduğu "şey", caz geçmişini Berry Gordy'nin *rhythm and blues*'dan etkilenen pop formatına dahil etme yeteneğiydi. Erken dönem *Motown* bası sonunda "Bernadette" ve "I Was Made To Live Her" gibi başyapıtlarda gelişecek olan altmışların olgun stilinin yakınında hiçbir yerde çalışmasa da, James kendini *rhythm and blues* endüstrisindeki çoğu basçıdan hızla ayırıyordu. Çoğu *rhythm and blues* yayınının altyapısını oluşturan durgun iki vuruşlu kök beşinci kalıplar ve "Under The Browadwalk" stilindeki klişe bas hatları geride kaldı. Jamerson, onları kromatik geçiş tonları ve Ray Brown tarzı bas hatlarıyla değiştirmiş ve ayrıca sekizlik notalarla senkoplarmıştı. Bunların hepsi daha önce ellili yılların sonlarında ve altmışların başlarında popüler müzikte duyulmamıştı (Licks, 1989).

Stevie Wonder, Temptations, Gladys Knight, Supremes, Four Tops ve Marvin Gaye isimli gruplar ve sanatçıların albüm kayıtlarında icra ettiği elektrik bas gitar eşliği ile büyük bir saygınlık kazanan Jamerson'ın stüdyo kayıtlarının çoğunda *funk machine*'i kullandığı bilinmektedir (Şekil 6). Böylesine yetenekli ve vizyon sahibi bir sanatçı elindeki bu yeni yaratım enstrüman ile modern elektrik bas gitar sesini tek başına tanımlamıştır.

¹ Klavyede Early Van Dyke, davulda Benny Benjamin, gitarda Robert White ve elektrik bas gitarda James Jamerson bulunmaktadır.

² Jamerson, *Motown*'ın sesine damgasını vuracak kendine özgü, itici bir bas hattı yaratmıştır.



Şekil 20. James Jamerson ve *The Funk Machine* isimli 1962 Model Fender Precision Bass (Johnson, 2014)

Tarihte Fender Precision elektrik bas gitarın bilinen en eski stüdyo kayıtları iki ayrı seferde yayınlanmak üzere, 1953 ve 1954 yıllarında kaydedilen, trompetçi Art Farmer'ın *The Art Farmer Septet* albümüdür. Albüm toplam on kayıttan oluşmaktadır. 1953'te yayınlanan ilk plakta¹, *Mau Mau Part 1*, *Work of Art* ve *The Little Band Master* adlı parçalar yer almaktadır. Bu kayıtlarda Montgomery, kontrbas sesini taklit ettiği elektrik bas gitarı caza başarıyla dahil etmiştir. Enstrümanı sağ el baş parmağıyla çalan Montgomery, albümdeki *cool swing* ve *latin groove* temelli bestelere uygun, yoğun bas frekansları olan bir tını/ton üretmiştir.

Mau Mau Part 1 – Elektrik Bas Line Analizi²

Parça 3/2 Son Clave ritmik paterni ile başlar ve tonu re minördür. Afro-Cuban stilindedir. İlk dört ölçüde klave yalnızca bu paterni çalar. Klavenin ritmik paterninden 4 ölçü sonra elektrik bas gitar klaveye eşlik etmeye başlar ve 32 ölçü boyunca aynı ritmik paterni ve notaları -Fa³-Sol³-Re³ (F³-G³-D³)- perküsif bir şekilde icra etmeye devam eder. Parçanın intro bölümü toplam 36 ölçüden oluşur (Şekil 7).

¹ İki plaktan oluşan albümün tamamı Quincy Jones ve Gigi Gryce tarafından düzenlenmiş, *Prestige Records* tarafından 1956'da piyasaya sürülmüştür. Montgomery'nin Fender Precision elektrik bas gitar ve *26W 1x15 TV Front Bassman* amfi kullandığı albüm kayıtlarındaki tüm müzisyenler (davulcu Sonny Johnson dışında) Lionel Hampton'ın orkestrasının üyeleridir.

² Araştırmanın bu bölümündeki terminolojik terimler, anlam bozukluğu yaratmamak adına, yabancı dildeki versiyonlarıyla kullanılmıştır. Ayrıca, görsel akışı bozmamak için, italik yazım tercih edilmemiştir. Ek olarak Şekil 10,14 ve 15 haricindeki tüm görseller tarafımdan transkript edilmiştir.

Art Farmer Septet
Mau Mau Part 1 & 2 (1953)

Notaya Alan: Özgür Ede Elektrik Bas Gitar : Monk Montgomery

♩ = 215 Intro

Claves **Sağ El Tekniği**
T:Thump (Baş Parmak)

Electric Bass

8

15

22

29

36

Şekil 21. Mau Mau Part 1 Giriş Bölümü Elektrik Bas Gitar Eşliği

Parçanın A bölümü 38 ölçüdür, Montgomery A bölümü boyunca aynı paterni -Fa, Sol, Re (F-G-D)-çalmaya devam eder. B bölümünde ritmik olarak her şey aynıdır sadece elektrik bas gitar paterni $Re^3-La^3-La^2$ ($D^3-A^3-A^2$) notalarına dönüşür ve 140 ölçü boyunca aynı kalır (Şekil 8).

B

Claves **Sağ El Tekniği**
T:Thump (Baş Parmak)

Electric Bass

T T T T T T T T

Şekil 22. Mau Mau Part 1 B Bölümünden 4 Ölçülük Elektrik Bas Paterni Örneği

Mau Mau Part 2 - Elektrik Bas Line Analizi

Part 2'de Part 1 ile aynı ritmik değerler kullanılır. Montgomery $Re^3-La^2-Mib^3$ ($D^3-A^2-Eb^3$) notalarından oluşan paterni 84 ölçü boyunca icra eder ve parça sonlanır (Şekil 9).

Sağ El İcra Tekniği

Thump (Baş Parmak) -

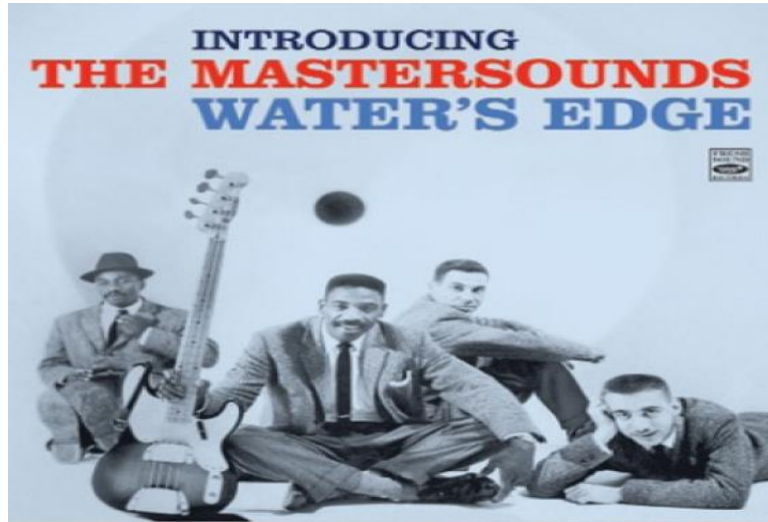


Şekil 23. Mau Mau Part 2 Bölümünden 4 Ölçülük Elektrik Bas Paterni Örneği

Mau Mau Part 1 ve Part 2 kayıtlarında Montgomery, parçaların tamamında aynı ritmik paterni, intro ve A bölümünde re minör dizisinin II III I; B bölümünde I V V; Part 2 bölümünde ise I V b2 ve b9 derecelerini kullanır.

The Mastersound - Jazz Showcase Introducing The Mastersounds

1957 yılında Word Pacific Records, The Mastersound'un ilk albümü Jazz Showcase Introducing The Mastersounds'u yayınlamıştır. Albüm, dönemin büyük caz topluluklarının yanı sıra dört kişilik bir ekip ile kaydedilmiştir. Albümün elektrik bas gitar açısından önemini Wright şu şekilde açıklar: Hampton'ın daha büyük topluluğunun aksine, The Mastersounds'un küçültülmüş kadrosu Montgomery'ye daha fazla alan sağladı ve sonuç olarak Fender Precision basının tınısını bir upright'tan ayırt etmek önceki kayıtlarına kıyasla çok daha kolay oldu. Bu durum özellikle "Lover" ve "Spring is Here" gibi parçalarda belirgindir; Montgomery'nin yeni, ikinci nesil Precision basının¹ sustain'i fark edilir derecede daha fazladır, sesi daha az gürültülü ve vurmali çıkar ve elektrik dik basın sessiz, akustik tonundan hissedilir derecede farklıdır. Montgomery melodik lead çalmaktan uzak dursa ve elektrik bası elektrik dik basın yerine kullanmaya devam etse de bu kayıtlar elektrik bas gitarın yükselen ayırt edici sesini göstermektedir (Wright, 2014).



Şekil 24. The Mastersounds - Jazz Showcase Introducing The Mastersounds Albüm Kapağı (Discogs, 2022)

The Mastersounds – Lover Armonik Analiz

Parçanın 8 ölçülük giriş bölümünde Montgomery 6 ölçü boyunca inici ve kromatik bir patern takip eder. Akor bağlantıları bulunduğu akorun kök sesi ya da bir

¹ Montgomery'nin Şekil 10'da elinde tuttuğu elektrik bas gitar ikinci nesil Fender Precision elektrik bas gitardır.

sonraki akorun b2 ya da #9 derecesi olarak düşünülebilir. Mib (Eb) akorunun kök sesi mib'dür. Mib sesi bir sonraki ölçüdeki re majör akorunun b2 ya da b9 derecesine denk düşer (Şekil 11).



Şekil 25. The Mastersounds – *Lover* Giriş Bölümü Elektrik Bas Gitar Melodisi

Parçanın 13. ve 20. ölçüleri arasında Montgomery- 4.ve 12. ölçüler arasında olduğu gibi- aynı inici kromatik paterni bu kez akor seslerinin üçüncü derecesinden başlayarak icra eder. Mib akoruna sol (G) notasıyla (akorun üçüncü derecesi) başlar ve sırasıyla, yarım ses geriye solb(Gb) ve sol notasına düşer. Dolayısıyla, akor dereceleri olarak kullandığı sesler, 3, b2 ya da #9 derecelerine tekabül eder. Sonraki 5 ölçü boyunca aynı kromatik yaklaşım izlenir ve bu yaklaşım dominant dokuzlu akorlara #9 etkisi verir (Şekil 12).



Şekil 26. The Mastersounds – *Lover* Giriş Bölümü Elektrik Bas Gitar Melodisi

Parçanın A bölümünde (47. ve 74. ölçüler arası) Montgomery, iki ölçülük bloklar halinde olan akorların 1.ve 3. vuruşlarında, akorların kök seslerini (birinci derecelerini) 5. ya da 8. derecelerini (oktavlarını) kullanarak geleneksel bir walking bass line izler. Parça, 75-94 numaralı ölçüler arasındaki walking bass ve sekizlik notalar üzerine kurulu bir elektrik bas gitar solosuyla devam eder. Solo esnasında 79. ölçüden 87. ölçüye kadar sol

majör pentatonik dizi; 87. ve 94. ölçüler arasında ise Sib majör ton sesleri kullanılır (Şekil 13).



Şekil 27. The Mastersounds -Lover- 47. ve 106. Ölçüler Arası Montgomery'nin Elektrik Bas Gitar İcrası

The Mastersounds - Lover Interval Analizi

Aralık analizinde Montgomery'nin parça boyunca çoğunlukla elektrik bas gitarın 2. ve 3. oktavını¹ tercih ettiği görülmektedir. Geleneksel caz bas icrasında, genelde kontrbasın 1. oktav üzerinde kök sesleri çalmasına karşılık, elektrik bas gitarın çalım rahatlığı nedeni ile Montgomery'nin enstrümanın orta ve üst perdesini (2.ve 3.oktavları) tercih ettiği saptanmıştır²(Şekil 14).

CHAPTER 2

Piano Players' Score

Middle C

C4 C5

Bass Players' Score

C1 sounds (reading C2) C2 sounds (reading C3) C3 sounds (reading C4) C4 sounds (reading C5) C5

C1 C2 C3 C4 C5 C6 C7 C8

4 String

E1 E2 E3 E4 G4

5 String

B0 B1 B2 B3 G4

6 String

B0 B1 B2 B3 B4 C5

*♯---1 is a way to make notes with many ledger lines easier to read. It means: Read an octave higher than written.

11

Şekil 14. 4,5 ve 6 Telli Elektrik Bas Gitarların Ses Aralıklarının Nota ve Şekil Olarak Gösterimi, (Quora 2021).

¹4 telli ve 20 perdeli elektrik bas gitarın ses aralığının 1.oktavı E¹'den E²'e, 2.oktavı E²'den E³'e, 3.oktavı E³'den Eb³'e kadardır.

²Aşağıda Şekil 14'de elektrik bas gitarın ses aralığı piyano üzerinde gösterilmektedir. Analiz edilen parçadaki elektrik bas gitar 4 telli ve 20 perde olduğu için ses aralığı E¹'den Eb³'e kadardır. Ayrıca şekilde 5 telli ve 6 telli elektrik bas gitarların perde sayıları ve ses aralığı da yer almaktadır.

Parçanın giriş bölümünde (4. ve 34. ölçüler arası) elektrik bas gitarın çaldığı melodiye davul, piyano ve vibrafon eşlik eder. Elektrik bas gitar solist konumunda olduğu için, Montgomery, parçanın giriş bölümünün melodisini enstrümanın 2.ve 3. oktavında icra eder. Parçanın 47.ve 107.Ölçüler arasındaki A B A formu boyunca Montgomery *walking bass* kullanır; solo bölümlerinin büyük bölümünde ise elektrik bas gitarın 2.ve 3. oktavlarını tercih eder.

Monk Montgomery, elektrik bas gitar için sadece sağ el baş parmağını kullandığı bir teknik geliştirmiştir. Armonik olarak *walking bass* çalarken akor derecelerinin 1. 5. ve 8. dereceleri (oktavlarını) baskın olarak kullanmıştır. Montgomery *walking bass* çalarken akor bağlantılarında kromatik bir yaklaşım sergilemiştir. Elektrik bas gitarın eşlik ettiği ve solist olduğu bölümlerde ise enstrümanın 2.ve 3.oktavını (orta ve üst perdelerini) tercih etmiştir. Analiz edilen kayıtlarda 4 telli ve 20 perdeli olan elektrik bas gitarın tüm ses kapasitesinin kullanıldığı görülmektedir.

The Four Tops - Bernadette¹ Elektrik Bas Line Analizi

Parçanın 8 ölçülük A bölümünde Jamerson, benzer ritmik yapıda bir bas hattı oluşturur. Bu hat, 4 ölçü olarak iki bölümde analiz edildiğinde, 3 ölçü boyunca aynı ritmik yapının sürdüğü (3 ölçüden 5. ölçüye kadar); sonrasında 4. ölçülerde (6. ve 10. Ölçüler) Jamerson'ın farklı ritm varyasyonları tercih ettiği bulgulanmıştır (Şekil 15). Özellikle 4. ölçüde yer alan *ghost note*'lar² ve 10. ölçüde yer alan senkoplu ritmik figürler, 1960'lı yılların popüler müziğine Jamerson tarafından dahil edilmiştir, denebilir. James Jamerson elektrik bas gitar icra tekniği olarak sadece sağ elinin işaret parmağını kullanmıştır. Perküsif bir icra yaklaşımı geliştirmiş ve açık telleri sıkça kullanmıştır. Şekil 15'de icra ettiği elektrik bas hatlarını 8 ölçülük bloklar halinde kurguladığı görülmektedir.

¹ The Four Tops'ın *Bernadette* isimli teklisi 1967 yılında Amerika Birleşik Devletleri Detroit Michigan'da *Motown* plak şirketinin Hitsville A stüdyosunda kaydedilmiştir. Parçanın kayıtlarında Funk Brothers üyeleri yer almıştır. James Jamerson bu kayıtlarda 1962 Model Fender Precision bas kullanmıştır.

² X sembolü ile gösterilir.

İcra sırasında sol elin elektrik bas gitarın tellerinin üzerine hafif bir baskı uygulamasıyla (icracı solak ise sağ el ile enstrümanın üzerine hafif bir baskı uygulanmasıyla) perküsif bir ses oluşmasını sağlayan icra tekniğidir.



Şekil 15. James Jamerson - *Bernadette* 22 Ölçülük Elektrik Bass Line Transkripsiyonu (Sperenza, 2022)

Sonuç

Elektrik bas gitar 1950'lerde kullanılmaya başlanmış ve kısa sürede caz ve *rhythm and blues* dahil olmak üzere çeşitli müzik türlerinde popüler hale gelmiştir. Amplifikatör ve efekt teknolojisindeki gelişmeler, basçıların kontrbasla mümkün olmayan çeşitli sesler yaratmasına olanak sağlamıştır.

Monk Montgomery, Fender elektrik bas gitarı benimseyen az sayıdaki müzisyenden biri olmuş ve dahası, enstrümanın o cazdaki yenilik statüsünü vurgulamıştır. Leonard Feather'ın enstrümanın devrimsel potansiyeline dair öngörülerine rağmen, elektrik bas gitar caz müziğinde henüz sağlam bir yer edinmemiştir. Ancak enstrüman, *rhythm and blues* ve *rock 'n' roll* gibi diğer türlerde çoktan popülerlik kazanmış; çok yönlülüğü, ses yüksekliği ve kullanım kolaylığı nedeniyle tercih edilen bas enstrümanı (*upright*) geride bırakmaya başlamıştır. Caz meraklıları, 1950'lerden itibaren bir on yıl daha elektrik bas gitara şüpheyle yaklaşmaya devam etmiş, ancak 1970'lere gelindiğinde yeni bir caz elektrik bas gitarist dalgası oluşmuştur. Bu icracılar, geleneksel yürüyüş (*walking*) ve zaman tutma yerine *groove* odaklı *bass line*'leri tercih ederek enstrümanı başka bir bakış açısıyla ele almaya başlamışlardır.

Bu icracılardan biri olarak öne çıkan William Monk Montgomery, elektrik bas gitar için sadece sağ el baş parmağını kullandığı bir teknik geliştirmiştir. Bunun yanında Montgomery'nin orta kalınlıkta yuvarlak sarım (*round wound*) tel kullandığı ve tellere daha sert vurmak için amplifikatörü düşük ses seviyesinde tercih ettiği bilinmektedir. Bunun sebebi, ilk nesil Fender elektrik bas gitarların, dik basları (*upright*) tınısal anlamda

taklit etmesidir. Montgomery’le öne çıkan bir başka teknik ise, geleneksel caz kontrbasçısı yaklaşımıyla sergilediği elektrik bas gitar performansıdır. Bu araştırmada saptanan bulgular, Montgomery’nin armonik olarak *walking bass* çalarken akor derecelerinin 1. 5. ve 8. dereceleri baskın olarak kullandığını; ve yine *walking bass* çalarken akor bağlantılarında kromatik bir yaklaşım sergilediğini ortaya koymuştur. Elektrik bas gitarın eşlikçi ve/veya solist olduğu bölümlerde ise enstrümanın 2. ve 3. oktavını (orta ve üst perdelerini) tercih ettiği görülmüştür. Analiz edilen kayıtlarda 4 telli ve 20 perdeli elektrik bas gitarın tüm ses kapasitesini kullandığı saptanmıştır.

1960’lı yıllarda erken dönem *rhythm and blues* elektrik bas icraları (özellikle *Motown Records* kayıtları), *Bernadette* ve *I Was Made To Live Her* gibi başyapıtlarda gelişecek olan altmışların olgun stilinin yakınında bile olamamıştır. Fakat Jamerson, yaratıcı ve farklı tarzıyla kendini *rhythm and blues* endüstrisindeki çoğu bas icracısından ayırtılabilmıştır; kendi stilindeki kromatik geçiş tonları ve Ray Brown tarzı yürüyüş *bass line*’larıyla bu klişe bas icralarını değiştirmiştir.

Daha geniş anlamıyla Jamerson, kromatik geçiş tonları, ritmik olarak senkoplu sekizlik ve onaltılık ritimlerle tamamen yenilikçi bir elektrik bas gitar icrasını açığa çıkarmış ve çoğu *rhythm and blues* müziğinin alt yapısını işgal eden durgun iki vuruşlu kök beşinci kalıplar ve *Under The Boardwalk* tarzı klişe bas icraları geride kalmıştır. Ellili yılların sonları ve altmışların başlarında popüler müzikte rastlanılmayan bu yenilikçi yaklaşımlara katkısıyla Jamerson, kendinden sonra gelecek *funk* ve *soul* tınılarının çerçeveselendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Kaynakça

- Headrick, R. Daniel. (2009). *Technology: A World History*. Oxford Press.
- Meiser C. B., Zwicker T. (2019). *The Fender Bassman – A Multiple Success Story*. https://www.gitec-forum-eng.de/wp-content/uploads/2019/03/bassman_history_en.pdf
- Port, S. Ian. (2019). *The Birth Of Rock: Leo Fender, Les Paul, And The Guitar Pioneering Rivalry That Shaped Rock ‘n’ Roll*. Charles Scribner’s Sons.
- Slutsky, Allan. (1989). *Standing Shadows In The Motown The Life And Music Of Legendary Bassist James Jamerson*. Dr. Licks.
- Wright, F. Brain. (2014). “A Bastard Instrument”: The Fender Precision Bass, Monk Montgomery, and Jazz In The 1950’s. *Jazz Perspectives* Vol. 8, No. 3, 281-303. <http://dx.doi.org/10.1080/17494060.2015.1085888>

2021- 2022 YILLARINDA UNESCO DÜNYA MİRASI LİSTESİNDE YER ALAN ŞEHİRLERDE YAPILAN FESTİVALLERDE GERÇEKLEŞEN TÜRK HALK MÜZİĞİ VE TÜRK HALK OYUNLARI ETKİNLİKLERİNİN İNCELENMESİ

Güneş YILMAZ¹

gunes.yilmaz1@ogr.sakarya.edu.tr

Nilgün SAZAK²

sazakn@sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Kültür Turizmi, Türk Halk Müziği, Türk Halk Oyunları, Festival, Sanat.

ÖZET: Dünya Turizm Örgütü verilerine göre turizm faaliyetlerinin üçte birinin sanat, tarih, dinsel, müzik, gibi kültürel nedenlere bağlı olduğu tahmin edilmektedir. Türkiye Turizm Stratejisi (2023) çalışmasında, yalnızca deniz, güneş ya da kış turizmine değil; kültürel ve doğal zenginliklere sahip kentlerde kültür turizminin canlandırılarak, özgünlüğünü yücelten, marka kültür kentlerinin oluşturulması öngörülmektedir.

Ülke tanıtımına, ekonomiye, halka, sosyal ve psikolojik olarak da; sanatsal ürünlerin içerisindeki en büyük faydayı festivallerin sağladığı görülmektedir.

Ülkemizin en temel kültürel öğelerinden müzik kültürümüzün ve müzik ile birbiriyle özdeşik olan halk oyunlarımızın; ülke turizmine ve yerel halka sunduğu katkıları festivaller boyutunda incelemenin yararlı olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada UNESCO dünya mirası listesinde yer alan 18 şehrimizin; kamu ve özel kurumlar tarafından, Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festivallerinden sayıca ne kadar düzenlendikleri incelenmiştir. Çalışma kapsamını; 2021 – 2022 yılları arasında, dünya mirası barındıran şehirlerimizde, hem doğal bir kültür ürünü, hem de doğal bir reklam ürünü olan Türk halk müziği ve Türk halk oyunları festivallerinden ne kadar faydalandığı, bağlantılı olarak bu yıllar arasındaki aylık ve yıllık turizm hareketleri oluşturmaktadır.

Büyük kitlelere ulaşması beklenen festival etkinliklerini tespit ederek; Türk kültürünün temel öğelerinin yaşatılması, ülke tanıtımında aktif şekilde kullanılmasını sağlama amacına ulaşip ulaşmadığını belirlemek açısından ve yabancı turist çekim noktası olarak bölgeye, dolayısıyla ülkeye sağladığı ekonomik katkının da göz önünde bulundurulması önemli görülmektedir.

¹ Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Sakarya, Türkiye.

² Profesör Doktor, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye.

THE EXAMINATION OF TURKISH FOLK MUSIC AND TURKISH FOLK DANCE EVENTS HELD IN CITIES LISTED IN UNESCO WORLD HERITAGE LIST IN 2021 – 2022

Güneş YILMAZ¹

gunes.yilmaz1@ogr.sakarya.edu.tr

Nilgün SAZAK²

sazakn@sakarya.edu.tr

Keywords: Cultural Tourism, Turkish Folk Music, Turkish Folk Dance, Festival, Art

ABSTRACT: According to the World Tourism Organization data, one third of the tourism activities consist of art, history, religion, music etc. In the Tourism Strategy of Turkey study (2023), it is anticipated to create brand cultural cities that aggrandize authenticity by reviving cultural tourism in cities not only wealthy in sea, sun, and winter tourism but also in culture and nature.

Among all the artistic products, the biggest benefits to the publicity, economy, and the people both socially and psychologically are provided by festivals.

It is thought that it would be beneficial to study the contributions of our music culture and folk dances, which are inseparable, to the tourism of our country and to the local people from the perspective of festivals.

In this study, the number of Turkish Folk Music and Turkish Folk Dance festivals held by public and private institutions in 18 cities listed in UNESCO World Heritage List were examined. Within the scope of the study, how much cities having world heritages have benefitted from Turkish Folk Music and Turkish Folk Dance festivals which are both natural cultural and publicity products is studied together with monthly and annual movement of tourism in 2021 – 2022.

It is accepted important to determine the use of festivals which are expected to reach masses, in keeping essential elements of Turkish culture alive, whether they are actively used in publicity activities of our country, and in attracting foreign tourists for economic contribution.

¹ Undergraduate Student, Sakarya University State Conservatory, Department of Basic Sciences, Sakarya, Turkey.

² Professor Doctor, Sakarya University State Conservatory Voice Education Department, Sakarya, Turkey.

Giriş

Turizmi tüm yıla yaymak, hem yaz turizminin talanını engellemek için, hem de ülkenin turizm dinamizmi için sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel ve kültürel çevrede etik bir sürdürülebilirlik planı olacaktır. Karbon ayak izi salınımını uluslararası standartta kontrol altına almak iklim krizi için atılacak en önemli adımlardan birisidir. Kültür turizmini hedefleyen tüm kesimlerin, kültür mirasının korunmasına yönelik işbirliği içinde bulunmalarının gerekliliği öne çıkmaktadır.

19. Yüzyılda antik mısır uygarlığına yönelik merak duygusu ile beraber kültür turizmine ilgi başlamıştır. Cumhuriyet öncesi dönemde ise Anadolu’da görülen en önemli insan hareketleri, hac yolculukları ve kervan ticareti nedeniyle yapılan yolculuklardır. Cumhuriyet sonrasında yeni Türkiye’nin dünyaya tanıtılmasında güzel sanatlar ön safhalarda yerini almıştır.

Türkiye turizm stratejisi (2023), çalışmaları kültürel ve doğal çevre zenginlikleri daha gelişmiş olan şehirlerde kültür turizmini canlandırarak marka haline getirmeyi öngörmektedir. Coğrafi bölgelerimizin her biri çeşit çeşit örf, adet, gelenek, görenek, gastronomi, tarih, din, mimari, müzik, resim, el sanatları gibi kültürel zenginliklere ve kültürel turizm için de çekiciliklere sahiptir.

Bütün insanlığın ortak mirası olarak kabul edilen evrensel değerlere sahip UNESCO Dünya Miras Listesi’ne kayıtlı; ülkemizin 19 kültür varlığı bulunmaktadır.

Geleneksel kültürel öğelerimizden ise yalnızca ikisi olan Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarının hem araç, hem de amaç olarak kullanılmaları; turizm bölgelerinde artı değer sağlamaktadır. Somut kültür mirası barındıran bir kenti daha çekici kılacak olan araç; yine bir kültür ögesi olması doğal yoldan tanıtımına katkı sağlayacaktır. Aynı bakış açısıyla aynı kenti ziyaret eden yerli, yabancı turistler için de Türk halk müziği ve Türk halk oyunları zenginliğinin tanıtımı bir amaç olarak artı değer, artı deneyim katacaktır.

Araştırmanın Örneklemi

Belediye ve festival web sitelerinde tarih, yer bilgileriyle belirlenen ulusal/uluslararası festivallerden oluşmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma betimsel tarama modelinde gerçekleştirilmiş olup 2021- 2022 yıllarında UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerde yapılan festivallerde gerçekleşen Türk halk müziği ve Türk halk oyunları etkinliklerinin sınıflandırılmasından oluşturulmuştur.

Problem Cümlesi

2021- 2022 Yıllarında Unesco Dünya Mirası listesinde yer alan şehirlerde yapılan festivallerde Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunları etkinlikleri yapılmakta mıdır? Yapılmakta ise içerik olarak etkinliklerin görünümü nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Türk kültürünün temel öğelerinden olan Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarının yaşatılması ve ülke tanıtımında aktif şekilde kullanılmasını sağlayan etkinliklerden biri de festivallerdir. Bu araştırmanın amacı; 2021- 2022 yıllarında UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerde yapılan festivallerde gerçekleşen Türk halk müziği ve Türk

halk oyunları etkinlikleri incelemek ve halk kültürümüzün tanıtımında ne ölçüde kullanıldıklarını belirlemektir.

Bu amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır: 2021- 2022 yıllarında;

1. UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerde yapılan festivallerde Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanında yapılan etkinlik sayıları nedir?
2. UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerde yapılan festivallerde Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli ulusal ve uluslararası etkinlik sayıları nedir?
3. Türkiye’ye geliş nedenine göre çıkış yapan ziyaretçi sayıları nedir?

Kavramsal Çerçeve

Turizm

20. Yüzyılının en hızlı gelişen; günümüzde dünya ekonomisi için çok önemli bir konuma gelmiş endüstrilerinden biri turizmdir.

İnsanların sürekli yaşadıkları yer dışında, sürekli kalış biçimine dönüşmeyen gezi ve konaklamalarından doğan olaylar ve ilişkiler bütünü olarak tanımlamak, pek çok tanımdaki ortak öğeleri içermesi bakımından, uygun karşılanabilir (Cingi, 1989).

21. Yüzyıl’da toplumsal alanda yaşanan değişimler turizm sektörünün yapısını etkilemiştir. Ülkeler dünya turizminden daha fazla pay elde edebilmek için satılabilir ürünlerde rekabet stratejisi oluşturmaya başlamışlardır. Turizm artık sadece dinlence, eğlence alanlarından ziyade; gelir yaratıcı etkisi, istihdama katkıları, dünya barışını desteklemesi, birçok sektöre katkı sağlaması vb. nedenlerden dolayı tüm dünya ülkeleri tarafından desteklenen bir endüstri haline gelmiştir.

Turizmi tüm yıla yaymak, hem yaz turizminin talanını engellemek için, hem de ülkenin turizm dinamizmi için sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel çevrede etik bir sürdürülebilirlik planı olacaktır. Karbon ayak izi salınımını uluslararası standartta kontrol altına almak iklim krizi için atılacak en önemli adımlardan birisidir. İklim kriziyle kaybolan ve kaybedeceğimiz tüm doğal varlıkların bilincinde; gelecek nesle yaşanabilir, daimi bir dünya bırakmamız adına zaruri görevlerimizden biridir. Kültür turizmini hedefleyen tüm kesimlerin, kültür mirasının korunmasına yönelik işbirliği içinde bulunmalarının gerekliliği öne çıkmaktadır.

Kültürel Turizm

Kültür turizmi, insanların yaşadıkları yerlerden kültürel ihtiyaçlarını karşılamak, deneyim kazanmak ve yeni bilgiler elde etmek amacıyla kültürel çekiciliklere sahip olan destinasyonlara hareket etme durumudur (Zins, 1999).

Türkiye’de Kültürel Turizm

Türkiye’de kültürel turizm dünyada eşi, benzeri olmayan doğal zenginliklerinin yanında, köklü bir geçmişe dayanan kültür hazinesi ve sanata sahip olması çok büyük bir çeşitlilik ve avantaj sağlamaktadır. Medeniyetlere ev sahipliği yapmış Anadolu topraklarında Hititler, Sümerler, Urartular, Likyalılar, Lidyalılar, Frikyahılar, İyonlar, Romalılar, Bizanslılar, Selçuklular, Osmanlılar, Türkiye Cumhuriyetine gelinceye kadar birçok iz ve kalıntı bırakarak, ülkemizi benzersiz bir konuma ulaştırmıştır (Doğaner, 2002).

Coğrafi bölgelerimizin her biri çeşit çeşit örf, adet, gelenek, görenek, gastronomi, tarih, din, mimari, müzik, resim, el sanatları gibi kültürel zenginliklere ve kültürel turizm için de çekiciliklere sahiptir.

Kültür turizmi potansiyeli açısından Türkiye zengin değerlere sahiptir. Ancak, birçok değere sahip olmasına rağmen Türkiye’de kültür turizminin istenilen düzeyde gelişmediği görülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, yapılan tanıtım ve pazarlamalarda çoğunlukla deniz, kum ve güneş üçlüsüne ağırlık verilmesinden kaynaklanmaktadır (Çulha, 2008).

UNESCO Dünya Miras Listesi'ne Kayıtlı Ülkemizin Kültür Varlıkları

Bütün insanlığın ortak mirası olarak kabul edilen evrensel değerlere sahip UNESCO Dünya Miras Listesi'ne kayıtlı ülkemizin kültür varlıkları (KTB, 2022).

- İstanbul [1985]
 - Divriği Ulu Camii Ve Darüşşifası (Sivas) [1985]
 - Hattuşa (Boğazköy) - Hitit Başkenti (Çorum) [1986]
 - Nemrut Dağı (Adıyaman - Kâhta) [1987]
 - Xanthos-Letoon (Antalya - Muğla) [1988]
 - Safranbolu Şehri (Karabük) [1994]
 - Troya Antik Kenti (Çanakkale) [1998]
 - Edirne Selimiye Camii Ve Külliyesi (Edirne) [2011]
 - Çatalhöyük Neolitik Kenti (Konya) [2012]
 - Bergama Çok Katmanlı Kültürel Peyzaj Alanı (İzmir) [2014]
 - Bursa Ve Cumalıkızık: Osmanlı İmparatorluğunun Doğuşu (Bursa) [2014]
 - Diyarbakır Kalesi Ve Hevsel Bahçeleri [2015]
 - Efes (İzmir) [2015]
 - Ani Arkeolojik Alanı (Kars) [2016]
 - Afrodisias (Aydın) [2017]
 - Göbeklitepe Arkeolojik Alanı (Şanlıurfa) [2018]
 - Arslantepe Arkeolojik Alanı (Malatya) [2021]
 - Kültürel Olarak;
 - Göreme Milli Parkı Ve Kapadokya (Nevşehir) [1985]
 - Pamukkale-Hierapolis (Denizli) [1988]
- Hem kültürel, hem doğal miras olarak listeye alınmıştır (KTB, 2022).

Bir destinasyonun ürünlerinin çeşitliliği sahip olduğu kültürel miras öğeleri ile bağlantılı olmaktadır. Bunun sonucu olarak da kültürel çekicilik unsurları fazla olan yerlerin sunacakları ürünlerin sayısındaki artış sebebiyle turistlerin ilgi göstermeleri kaçınılmaz olacaktır (Bandeoglu, 2015).

Motivasyon, turist seyahat davranışlarının arkasında yatan güç olarak ifade edilebilir. Fiziksel, kişisel, toplumsal ve kişilerarası motivasyonlar her yıl binlerce ziyaretçiyi festivallere çekmektedir. Bu festivaller, turistik deneyimin yüksek düzeyde yaşandığı etkinlik turizmi faaliyetleridir. Bu festivaller yöreye özgü çeşitli kültürel değerlerin katılımcılar tarafından birebir deneyimlendiği alanlardır (Gözgeç & Cevdet, 2020).

Etkinlik Turizmi: Festivaller

Etkinlik turizminin en önemli çeşitleri arasında yer alan festivaller insanların geçmişten gelen kültür yapılarıyla modern kültürü birleştirerek sınırlı zaman ve mekân içinde insanların güzel vakit geçirmelerini, eğlenmelerini ve birbiri ile sosyal etkileşim içinde olmalarını sağlamaktadır. Festivaller, yerel halkın başlangıçta dini inançlarını her yıl belirli periyodlarla belirli bir günde birtakım ritüelleri tekrarlamalarıyla geleneklerini bir sonraki nesle aktarmaları ile şekillenmiştir (Baki, 2020).

Etkinlikler bir şehrin, bölgenin veya ülkenin sosyal ve ekonomik yönden canlandırılmasına katkıda bulunan faaliyetlerdir. Etkinlikler içinde değerlendirilen festivaller herhangi bir toplulukta kültür ve yaratıcılığın önemli bir vitrini ve turistleri çekmek için ekonomik kalkınma stratejilerinin temel taşıdır. Festivaller yerel ve ulusal düzeyde önemli bir gelir ve turizm kaynağı olarak görülmektedir (UNESCO, 2015). Uluslararası festival ve şenlikler ülke varlıklarını kendi sınırları içerisinde sunulabilir hale getirdiklerinden; turizm sektörü için ekonomik, sosyolojik ve de psikolojik açıdan önemli faaliyetlerdir. Yöresel festivaller ise kırsal bölgeler için ekonomik açıdan kurtarıcı bir özelliğe sahiptir. Bu tarz etkinlikler, iç turizmin hareketlenmesine de katkı sağlamaktadır (Gözgeç & Cevdet, 2020).

Geleneksel Kültürümüz Sanat Dallarından Olan Türk Halk Müziği Ve Türk Halk Oyunları Türk Halk Müziği: İlk olarak İslamiyet öncesi Türk müziği ve İslamiyet sonrası Türk müziği olarak ayrılmaktayken Cumhuriyet ilanından sonra bazı kaynaklara göre çağdaş müzik olarak da adlandırılan geleneksel müziğimiz günümüze kadar zenginleşerek kuşaktan kuşağa aktarımını sağlamış en büyük hazinelerimizden biridir (KTB, 2022).

Türkiye’de halk müziği bugün de yaşamsal değerdedir, kuşaktan kuşağa aktararak günümüze ulaşmıştır. Bunda halk ozanlarının katkısı büyüktür, yüzyıllarca köy köy dolaşarak insan sevgisi, onların sorunları, aşk, doğa gibi konuları sazları eşliğinde halka aktarmışlardır (Aydın, 2008).

Türk halk müziği yeryüzünde ne kadar doğal ve sosyal olay varsa, onları konusu içine almıştır. İnsan- insan, insan-tabiat, insan-diğer canlılarla ilişkileri, özellikle sözlü müzikte enine boyuna işlenmiştir. Estetik yönünden bir elemi, bir sevinci ifade eden ve çeşitli olayları canlandıran ezgilerin en ince örneklerini halk müziğinde bulmak mümkündür (Emnalar, 1998).

Türk Halk Oyunları

Orta Asya’dan çeşitli tarihlerde göç eden Türklerin geldikleri yerlerden getirdikleri millî ve dinî alışkanlıkları arasında en çok yayılan ve ilgi görenin oyunlar olduğu varsayılabilir. Türklerin en eski inancı olan şamanizmin başlıca ibadeti de oyundur. Zaman içinde dinsel ve büyüsel niteliğini kaybeden oyunlar günümüzde daha çok eğlence amaçlı gerçekleştirilmektedir (Bali, 2017).

Türk halk oyunlarının ortak tanımı, tarihî bir kültür birikiminin yöre yöre, nesillerden nesillere taşınarak, örf, âdet ve geleneklerin müzik eşliğinde figür ve hareketlerle anlatılmak istenen olayın, belli bir mizansenle ifadelendirilmesi biçiminde yapılabilir (Bali, 2017).

Türkiye turizminin önemli bir unsuru kültürel öğelerimizden Türk halk müziği ve Türk halk oyunları; bölgesel ve ulusal kalkınma adına güçlü paydaşlardır. Kültürel öğelerimizden ve turizm aracı olarak kullanılmalarının öneminden daha önce bahsetmiştik. Turizm sektörünün geliştiği ve güçlendiği destinasyonlar aynı doğrultuda gelişmekte ve kalkınmaktadır. Bu da turizm zenginliği nitelik ve nicelik olarak daha gelişmiş olan bölgelerde, kentlerde çekicilik unsurlarını arttırmayla daha bütünsel bir yol kat edilmesini sağlayacaktır.

Geleneksel kültürel öğelerimizden yalnızca ikisi olan Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarının hem araç, hem de amaç olarak kullanılmaları; turizm bölgelerinde artı değer sağlayacaktır. Somut kültür mirası barındıran bir kenti, daha çekici kılacak olan araç yine bir kültür ögesi olması doğal yoldan tanıtımına katkı sağlayacaktır. Aynı bakış açısıyla

aynı kenti ziyaret eden yerli, yabancı turistler için de Türk halk müziği ve Türk halk oyunları zenginliğinin tanıtımı bir amaç olarak artı değer, artı deneyim katacaktır.

Bulgular ve Yorum

2021- 2022 Yıllarında Unesco Dünya Mirası Listesinde Yer Alan Şehirlerde Yapılan Festivallerde Türk Halk Müziği Ve Türk Halk Oyunları Etkinliklerinin Görünümü

Araştırma kapsamında Türk halk kültürünün en önemli öğelerinden olan Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarının; UNESCO dünya mirası barındıran şehirlerimizde, 2021-2022 tarihlerindeki festivallerde amacına uygun kullanılıp kullanılmadığı değerlendirildiğinde şu bulgulara ulaşılmıştır:

İstanbul şehrinde; 2021 – 2022 tarihlerinde 297 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 11 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerden 8'i Türk halk müziğini, 3'ü ise Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır. Ayrıca 2'si ulusal, 9'u uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1985 yılında alınan ilk şehrimiz olan İstanbul; tarihler boyunca binlerce kültür hazinesine ev sahipliği yapmaya devam etmektedir. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 3. İlimiz olduğu görülmektedir.

Sivas şehrinde; 2021 -2022 tarihlerinde 7 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 4 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerin 2'si Türk halk müziğini, 2'si Türk halk oyunlarını içeriğinde bulundurmaktadır. Ayrıca 4 tanesi uluslararası boyutta gerçekleştirilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1985'te alınan Sivas ilimiz M.Ö. 2000 yıllarına dayanan yazılı tarihe sahiptir. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 5.'liği paylaşan illerimizden olduğu görülmektedir.

Nevşehir ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 16 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 5 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerden 4'ü Türk halk müziğini, 1'i ise Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır. Ayrıca 4'ü ulusal, 1'i uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1985 yılında alınan Nevşehir ilimiz dünyanın hayran olduğu, Antik dönemden günümüze kalan kültürel mirasları barındırmaktadır. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 4. İlimiz olduğu görülmektedir.

Çorum ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 5 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 4 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerden 4'ü de Türk halk müziğini içermektedir. Türk halk oyunları içerikli festival bulunamamıştır. Ayrıca 1'i ulusal, 3'ü uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1985 yılında alınan Nevşehir ilimiz dünyanın hayran olduğu, Antik dönemden günümüze kalan kültürel mirasları barındırmaktadır. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 4. İlimiz olduğu görülmektedir.

Çorum ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 5 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 4 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerden 4'ü de Türk halk müziğini içermektedir. Türk halk oyunları içerikli festival bulunamamıştır. Ayrıca 1'i ulusal, 3'ü uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1986 yılında alınan Çorum ilimiz günümüzden 7bin yıl öncesine ait kültürel verilere rastlanmıştır. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 5.'liği paylaşan illerimizden olduğu görülmektedir.

Adıyaman ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 3 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren festival düzenlenmemiştir.

Unesco dünya miras listesine 1987 yılında alınan Adıyaman ilimiz binlere kültür hazinesi barındırmaktadır. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli hiç festival düzenlemeyen illerimizden olduğu görülmektedir.

Muğla-Antalya illerimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 204 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 14 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerden 11'i Türk halk müziğini, 9'u ise Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır. Ayrıca 5'i ulusal, 9'u uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1988 yılında alınan Muğla Antalya kentlerimiz geleneksel kültürümüzü temsil eden illerimizin başında gelmektedir. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 1. Kentimiz olduğu görülmektedir.

Denizli ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 35 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 1 festival düzenlenmiştir. Bu festival 4'ü Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır ve uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1988 yılında alınan Denizli ilimiz 30'a yakın antik şehrin ev sahibidir. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 10.'luğu paylaşan diğer kentlerimizden olduğu görülmektedir.

Karabük ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 4 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren festival düzenlenmemiştir.

Unesco dünya miras listesine 1994 yılında alınan Karabük ilimiz; geleneksel Türk kentselleşmesini bozulmadan, günümüze kadar taşımış olan tarihi bir şehrimizdir. Yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli hiç festival düzenlemeyen illerimizden olduğu görülmektedir.

Çanakkale ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 25 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 3 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerin 3'ü de hem Türk halk müziği hem de Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır ve 1'i ulusal, 2'si uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1998 yılında alınan, tarihi kimliğimizin önemli unsurlarından biri olan Çanakkale ilimiz; yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 8. ilimiz olduğu görülmektedir.

Edirne ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 22 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 1 festival düzenlenmiştir. Bu festival Türk halk oyunlarını içermektedir ve uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 2011 yılında alınan, adeta açık hava müzesi özelliği taşıyan Edirne ilimiz yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 11.'liği paylaşan diğer kentlerimizden olduğu görülmektedir.

Konya ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 31 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 4 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerin 4'ü de Türk

halk müziği içeriğinde barındırmaktadır ve 2'si ulusal, 2'si uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 2012 yılında alınan, çok çeşitli uygarlıklara ev sahipliği yapmış Konya ilimiz; yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 6. ilimiz olduğu görülmektedir.

İzmir kentinde; 2021 – 2022 tarihlerinde 71 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 12 festival düzenlenmiştir. Bu festivallerden 12'si Türk halk müziğini, 7'si ise Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır. Ayrıca 4'ü ulusal, 8'i uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 1985 yılında alınan, İÖ. 3000 yıllarına kadar inen tarihi ile İzmir kentimiz, yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 2. ilimiz olduğu görülmektedir.

Bursa ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 75 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren festival düzenlenmemiştir.

Unesco dünya miras listesine 2014 yılında alınan 8500 yıl ile tarihlendirilen, Osmanlı İmparatorluğunun ilk başkenti olan Bursa ilimiz; yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli hiç festival düzenlemeyen illerimizden olduğu görülmektedir.

Diyarbakır ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 11 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren festival düzenlenmemiştir.

Unesco dünya miras listesine 2015 yılında alınan, eski ve orta Taş Devrinden yaşam izleri bulunan, MÖ. 11 binlere kadar inen tarihi Diyarbakır şehrimiz; yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli hiç festival düzenlemeyen illerimizden olduğu görülmektedir.

Kars ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 4 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren festival düzenlenmemiştir.

Unesco dünya miras listesine 2016 yılında alınan, tarihi 5000 yıl öncesine uzan Kars ilimiz; yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli hiç festival düzenlemeyen illerimizden olduğu görülmektedir.

Aydın ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 43 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren festival düzenlenmemiştir.

Unesco dünya miras listesine 2017 yılında alınan, Prehistorik Devirlerden yaşam keşfedilen uygarlıklar vadisi olan aydın ilimiz yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli hiç festival düzenlemeyen illerimizden olduğu görülmektedir.

Şanlıurfa ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 3 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 1 festival düzenlenmiştir. Bu festival hem Türk halk müziğini, hem de Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır ve ulusal boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 2018 yılında alınan, 13.500 yıllık tarihi süreç içerisinde birçok medeniyete beşiklik etmiş Şanlıurfa kentimizde, yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 10.'luğu paylaşan illerimizden olduğu görülmektedir.

Malatya ilimizde; 2021 – 2022 tarihlerinde 6 festival arasında Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanlarını içeren 2 festival düzenlenmiştir. Bu festival hem Türk halk

müziğini, hem de Türk halk oyunlarını içeriğinde barındırmaktadır ve uluslararası boyutta icra edilmiştir.

Unesco dünya miras listesine 2021 yılında alınan, tarihinin Paleolitik çağa kadar indiği Malatya şehrimiz, yapılan inceleme sonucunda 2021 – 2022 tarihleri arasında sayıca en çok Türk halk müziği ve Türk halk oyunları içerikli festival düzenleyen 9. İlimiz olduğu görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerde 2021-2022 tarihlerinde düzenlenen festivallerde Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanında yapılan etkinlik sayısı bulguları Tablo1’de yanıtlanmıştır.

Tablo 1. UNESCO Dünya Mirası Listesinde Yer Alan Şehirlerde Yapılan Festivallerde Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunları Alanında Yapılan Etkinlik Sayıları

<i>İl</i>	<i>Türk Halk Müziği İçerikli Festival Sayısı</i>	<i>Türk Halk Oyunları İçerikli Festival Sayısı</i>
<i>İstanbul</i>	8	3
<i>Sivas</i>	2	2
<i>Nevşehir</i>	4	1
<i>Çorum</i>	4	-
<i>Adıyaman</i>	-	-
<i>Antalya</i>	11	9
<i>Muğla</i>	-	1
<i>Denizli</i>	-	-
<i>Karabük</i>	-	-
<i>Çanakkale</i>	3	3
<i>Edirne</i>	-	1
<i>Konya</i>	4	-
<i>İzmir</i>	12	7
<i>Bursa</i>	-	-
<i>Diyarbakır</i>	-	-
<i>Kars</i>	-	-
<i>Aydın</i>	-	-
<i>Şanlıurfa</i>	1	-
<i>Malatya</i>	2	-
<i>Toplam</i>	51	27

Tabloda görüldüğü gibi; UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerin 6’sında 2021-2022 yılları arasında hiçbir festival düzenlenmemişken, düzenlenen şehirlerde ise Türk halk müziği içerikli festival sayısının, Türk halk oyunları içerikli festival sayısından yüksek olduğu görülmektedir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerde 2021-2022 tarihlerinde düzenlenen festivallerde Türk halk müziği ve Türk halk oyunları alanında yapılan ulusal

ve uluslararası etkinlik sayısı nedir? Sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bulgular tablo2’de yanıtlanmıştır.

Tablo 2. UNESCO Dünya Mirası Listesinde Yaralan Şehirlerde Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunları Alanlarında Yapılan Ulusal ve Uluslararası Festival Sayıları

<i>İl</i>	<i>Ulusal Festival Sayısı</i>	<i>Uluslararası Festival Sayısı</i>
<i>İstanbul</i>	2	9
<i>Sivas</i>	-	4
<i>Nevşehir</i>	4	1
<i>Çorum</i>	1	3
<i>Adıyaman</i>	-	-
<i>Antalya</i>	5	9
<i>Muğla</i>	1	-
<i>Denizli</i>	-	-
<i>Karabük</i>	-	-
<i>Çanakkale</i>	2	1
<i>Edirne</i>	1	-
<i>Konya</i>	2	2
<i>İzmir</i>	4	8
<i>Bursa</i>	-	-
<i>Diyarbakır</i>	-	-
<i>Kars</i>	-	-
<i>Aydın</i>	-	-
<i>Şanlıurfa</i>	-	1
<i>Malatya</i>	2	-
<i>Toplam</i>	24	38

Tabloda görüldüğü gibi, UNESCO dünya mirası listesinde yer alan şehirlerin 6’sında 2021-2022 yılları arasında hiçbir festival düzenlenmemişken, düzenlenen şehirlerde ise uluslararası festivallerin sayısının ulusal festivallerin sayısından yüksek olduğu görülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Türkiye’ye geliş nedenine göre çıkış yapan ziyaretçi sayıları nedir? Sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bulgular tablo3’te yanıtlanmıştır.

Tablo 3. 2021 – 2022(İlk Üççeyreği) Yılları Arasında Türkiye’ye Geliş Nedenine Göre Çıkış Yapan Ziyaretçi Sayıları.

Yıl	Çeyrek	Toplam	Gezi, eğlence, sportif ve kültürel faaliyetler	Akraba ve arkadaş ziyaretleri	Eğitim, staj (1 yıldan az)	Sağlık ve tıbbi nedenlerle (1 yıldan az)	Alışverişi	Transit	İş amaçlı (konferans, toplantı, görev vb.)	Diğer
2021	Yıllık	29 357 463	16 126 124	6 583 108	72 244	642 444	774 583	21 217	1 030 164	198 669
	I	2 600 468	1 142 176	894 002	12 584	110 716	100 227	4 974	178 583	21 056
	II	4 066 210	2 187 273	962 782	10 260	108 179	112 904	4 792	225 392	28 300
	III	13 640 672	7 708 227	2 639 894	27 256	151 439	199 723	5 289	283 307	80 937
	IV	9 050 112	5 088 448	2 086 431	22 143	272 109	361 729	6 162	342 882	68 376
2022	Yıllık				Yayınlanmamıştır					
	I	6 451 657	2 869 236	2 023 541	30 050	284 577	488 106	4 794	359 177	64 124
	II	11 939 131	8 117 973	2 323 962	43 182	310 203	640 360	21 008	376 257	100 634
	III	21 000 128	15 779 909	3 736 941	42 701	272 597	542 422	36 931	347 200	234 940

Kaynak: (TUİK, 2022) Çıkış Yapan Ziyaretçiler Anketi
(Tablodaki rakamlar, yuvarlamadan dolayı toplamı vermeyebilir.)

Tabloda görüldüğü gibi 2021 yılında gezi, eğlence, sportif ve kültürel faaliyetler nedeniyle ülkeye giriş ve çıkış yapan ziyaretçi sayısı diğer nedenlere oranla daha yüksek olduğu görülmektedir. 2022 yılının ilk üççeyreğinde ise, 2021 yılına oranla daha fazla gezi, eğlence, sportif ve kültürel faaliyetler nedeniyle ziyaretçi aldığı görülmektedir.

TUİK verilerine göre geçtiğimiz son 2 sene içerisinde Türkiye’nin; kültürel turizm kapsamında yaklaşık 20 milyon ziyaretçiye kapılarını açtığı görülmektedir. Yapılan araştırmanın bulguları doğrultusunda ise; etkinlik turizminin festivaller kategorisinde, Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarına, halk kültürümüzün tanıtımı amacıyla ve turizme çekici araç olarak yeterince yer verilmediği görülmektedir.

Tabloda görüldüğü gibi 2021 yılında gezi, eğlence, sportif ve kültürel faaliyetler nedeniyle ülkeye giriş ve çıkış yapan ziyaretçi sayısı diğer nedenlere oranla daha yüksek olduğu görülmektedir. 2022 yılının ilk üççeyreğinde ise, 2021 yılına oranla daha fazla gezi, eğlence, sportif ve kültürel faaliyetler nedeniyle ziyaretçi aldığı görülmektedir.

TUİK verilerine göre geçtiğimiz son 2 sene içerisinde Türkiye’nin; kültürel turizm kapsamında yaklaşık 20 milyon ziyaretçiye kapılarını açtığı görülmektedir. Yapılan araştırmanın bulguları doğrultusunda ise; etkinlik turizminin festivaller kategorisinde, Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarına, halk kültürümüzün tanıtımı amacıyla ve turizme çekici araç olarak yeterince yer verilmediği görülmektedir.

Araştırmanın sonuçlarına göre aşağıdaki önerilere yer verilmektedir.

1. Kültür turizmini hedefleyen tüm kesimlerin, kültür mirasının korunmasına yönelik işbirliği içinde bir tutum sergilemeli,

2. Geleneksel müziğimiz UNESCO Dünya Mirası listesinde yer alan şehirlerde özellikle tanıtılmalı,
3. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye genelinde yapılan Festivallerin kapsamında geleneksel müzik, dans, görsel sanatlar, görsel ve işitsel sanatlar kapsamında etkinliklerin olması için bir tutum sergilemeli,
4. UNESCO Dünya Mirası listesinde yer alan şehirlerde, geleneksel müzik, dans, görsel sanatlar, görsel ve işitsel sanatlar kapsamında eğitim ve gösteri merkezlerinin kurulması ve yaygınlaştırılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Aydın, Y. (2008). Türk Halk Ve Geleneksel Müziklerinin Evrensel Müziğe Katkıları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1(2), 135-143. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/36133/406123> adresinden alındı
- Baki, A. Ç. (2020). Yerel Halk Üzerindeki Sosyal Etkileri Bakımından Akçaabat Müzik ve Halk Oyunları Festivali. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(1), 279-289. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1007673> adresinden alındı
- Bali, A. (2017). Halk Oyunları Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma: Mersin İli Silifke İlçesi Örneği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 33(33), 78-91. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/283391> adresinden alındı
- Bandeoglu, Z. (2015). Türkiye’de Kültür Turizmi Potansiyeli Üzerine Bir Değerlendirme. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 155 - 168. <http://iibfdergisi.ksu.edu.tr/tr/download/article-file/107754> adresinden alındı
- Cingi, S. (1989). *Hacattepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 145.
- Çulha, O. (2008). *Kültür Turizmi Kapsamında Destekleyici Turistik Ürün Olarak Deve Güreşi Festivalleri Üzerine Bir Alan Çalışması*. Yaşar Üniversitesi. izmir: Yaşar Üniversitesi. https://journal.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2012/05/no12_vol3_07_cULHA.pdf adresinden alındı
- Doğanay, H. (2017). *Türkiye Turizm Coğrafyası*. Pegem akademi yayıncılık.
- Doğaner, S. (2002). *Türkiye Turizm Coğrafyası*. İstanbul: Çağatay Kltapevi.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Gözgeç, M., & C. A. (2020). Festival Katılımcılarının Motivasyonları Ve Turistik Deneyimleri. *International Journal of Contemporary Tourism Research*, 219 – 233. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1375715> adresinden alındı
- KTB. (2022). *kvmgm.ktb.gov.tr*. (<https://whc.unesco.org/en/list/?search=turkiye&order=country>) 2022 tarihinde kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44423: <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44423/dunya-miras-listesi.html> adresinden alındı
- TUİK. (2022). *Türkiye İstatistik Kurumu*. 2022 tarihinde <https://www.tuik.gov.tr/>: <https://data.tuik.gov.tr/Kategori/GetKategori?p=egitim-kultur-spor-ve-turizm-105&dil=1> adresinden alındı
- UNESCO. (2015). *Festival Statistics: Key Concepts and Current Practices*. Kanada. <https://www.unesco.org/en/articles/festival-statistics-key-concepts-and-current-practices#> adresinden alındı
- Zins, R. B. (1999). *Cultural Tourism in Rural Communities: The Residents’ Perspective*. Salzburg: Journal of Business Research.



3. INTERNATIONAL STUDENT CONGRESS ON MUSIC RESEARCH

AYDIN

16-18 DECEMBER 2022



3. International Student Congress on Music Research

December 16-17-18, 2022

Adnan Menderes University
Faculty of Education
Department of Music Education

Phone: +90 256 218 20 00 E-mail: muzikkongre@adu.edu.tr Web: <https://etkinlik.adu.edu.tr/muzikarastirmalari/>