EĞİTİM
yayınevi

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR IV

Editörler:
Doç. Bahadır ÇOKAMAY
Prof. Dr. Begüm AYTEMUR

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR IV

Editörler: Doç. Bahadır Çokamay, Prof. Dr. Begüm Aytemur

EĞİTİM yayınevi

EĞİTİM
yayınevi

/egitimyayinevi
/egitimyayinevi
/egitimyayinevi
www.egitimyayinevi.com
siparişleriniz için: www.kitapmatik.com.tr

ISBN: 978-625-8223-67-5

9 786258 223675

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR IV

Editörler
Doç. Bahadır ÇOKAMAY
Prof. Dr. Begüm AYTEMUR

EĞİTİM
yayınevi

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR IV

Editör: Doç. Bahadır Çokamay, Prof. Dr. Begüm Aytemur

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)
Genel Yayın Koordinatörü: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)
Sayfa Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi
Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayıncı Sertifika No: 47830

ISBN: 978-625-8223-67-5
1. Baskı, Ekim 2022

Baskı Cilt
Bulut Dijital Matbaa Sanayi Ticaret Limited Şirketi
Musalla Bağları Mah. İnciköy Sok. 1/A Selçuklu / KONYA
Matbaa Sertifika No: 48120

Kütüphane Kimlik Kartı
MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR IV
Editör: Doç. Bahadır Çokamay, Prof. Dr. Begüm Aytemur
168 s., 165x240 mm
Kaynakça var, dizin yok.
ISBN: 978-625-8223-67-5

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM
yayınevi
Yayınevi Türkiye Ofis: İstanbul: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
+90 332 351 92 85, +90 533 151 50 42, 0 332 502 50 42
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
sevkiyat@egitimyayinevi.com

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
+90 332 499 90 00
bilgi@egitimkitabevi.com

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
+90 537 512 43 00
bilgi@kitapmatik.com.tr

kitapmatik
İlk okuyan siz olun
İnternetteki kitapçınız

İÇİNDEKİLER

MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN ŞARKILARIN EŞLİKLENMESİNE YÖNELİK MATERYAL GELİŞTİRME ÇALIŞMASI 7
Barış KARDEŞ

POPÜLER MÜZİK ENDÜSTRİSİ VE MÜZİK VİDEOLARI 29
Buket GENÇ

MÜZİK ÖĞRETMENİ YETİŞTİRME ÇERÇEVESİNDE PİYANO ÖĞRETİM ELEMANLARI VE MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ CARL CZERNY PİYANO ETÜTLERİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ 43
Ferhan DEMİR, Feyza SÖNMEZÖZ

DİSTİN AİLESİ'NİN BRİTANYA BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGILAR TOPLULUĞU GELENEĞİNE KATKILARI 69
Fatih AKMAN

GÜNÜMÜZ TÜRK BESTECİLERİNİN ESERLERİNDEKİ DOĞA BETİMLEMELERİNİN MÜZİK TEORİSİ KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ 93
Deniz TUNÇER

VİYOLONSEL BAKIMI VE KORUNMASINA İLİŞKİN LUTHİER GÖRÜŞLERİ 113
Erkan TONYALI, Şebnem Y. ORHAN

ULVİ CEMAL ERKİN'İN SENFONİK ESERLERİNDE KORNONUN KULLANIMINA YÖNELİK BİR İNCELEME 139
Bahadır ÇOKAMAY

GELENEKSEL VE MODERN TÜRK ASKERİ MÜZİĞİNDE (TUĞ-MEHTER-ASKERİ BANDO) TARİH YAZIMI ÜZERİNE DÖNEMSELLİK AÇISINDAN BİR YAKLAŞIM DENEMESİ 153
Erhan TEKİN, Buket GENÇ

ÖNSÖZ

Müzik araştırmaları, belli bir olguyu veya olayları çeşitli disiplinlerle birleştirerek çok yönlü bir şekilde inceleyen çalışmalardır. Günümüzde nitel ve nicel araştırma paradigmalarıyla gerçekleştirilen çalışmalar, müzik sanatında ve müzik eğitiminde bilgi ve kavram karmaşasını gideren, metodolojik bakış açısını geliştiren ve yeni olguları açıklayan değerler katmaktadır. Dördüncüsünü yayımladığımız Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar kitabımız, müzik sanatı ve eğitimi üzerine değerli akademisyenleri, farklı araştırma alanlarıyla bir araya getirmektedir. Müzik eğitimi, çalgı ve çalgı bakımı, askeri müzik, müzik teorisi, popüler müzik gibi çeşitli konulardan oluşan dördüncü kitabımızı siz değerli okuyucularımıza sunmaktan mutluluk duyuyoruz.

Editörler
Doç. Bahadır ÇOKAMAY
Prof. Dr. Begüm AYTEMUR

MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN ŞARKILARIN EŞLİKLENMESİNE YÖNELİK MATERYAL GELİŞTİRME ÇALIŞMASI[1]

Barış KARDEŞ[2]

GİRİŞ

Toplumların eğitim kalitesi, çağdaşlık ve uygarlık seviyelerinin belirleyici unsurlarından biridir. Sanat, medeni toplumların bilim kadar önem verdiği bir alandır. Sanat eğitimi, yalnızca yetenekli insanların değil, çağımızda gerekli olan bir kişilik eğitimidir. Yetkin (1962), "Sanat eğitimi bir çeşit ahlâk eğitimidir" diyerek, sanatın insan hayatındaki önemini ifade etmiştir. Sanat eğitiminin önemli bir dalı olan müzik eğitimi, sürekli gelişen toplumlarda ve içinde bulunduğumuz bilgi çağında sanat eğitiminin vazgeçilmez ögesidir. Müzik, önemi gün geçtikçe artan ve eğitimde kendisine daha fazla yer bulan, sanatın önemli bir boyutudur. Müzik yoluyla eğitim yöntemleri geliştirilerek, müziğin diğer eğitim alanları ile bağlantısı güçlendirilmektedir.

Müzik asırlar boyunca insanların ilgisini çekmiş, onu geliştirerek hayatlarına bütünleştirmeye çalışmışlardır. Bu gelişim ile müzik kendisine, bireysel, kitlesel, toplumsal, ekonomik, kültürel ve eğitsel vazifeler edinmiştir. Müziğin ortaya çıkışından bu yana her zaman önemli olduğu vurgulanmış, eğitimin bir parçası olmuş, matematik, fen gibi alanların yanında kendisine her zaman yer bulmuştur. Diğer yandan farklı bilim ve sanat dalları ile etkileşime girerek, gelişimini sürdürmüş, özellikle eğitimdeki yeri ve önemi gün geçtikçe artmıştır.

Müzik eğitimi, küçükten büyüğe, her yaştan bireyin çeşitli yollar vasıtasıyla alabildiği bir eğitimdir. Uçan (1993), müzik öğretimini genel, özengen ve mesleki

1 Bu çalışma "Müzik Eğitiminde Kullanılan Şarkıların Eşliklenmesine Yönelik Materyal Geliştirme ve Kullanılabilirliği" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

2 Öğr. Gör. Dr., Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD., ORCİD: 0000-0002-4802-5202, bariskardes@balikesir.edu.tr

olarak üç alt alanda sınıflandırmıştır. Özengen müzik eğitimi ders dışı etkinlikler çerçevesinde çeşitli topluluklar, kurslar aracılığı ile yapılan müzik eğitimi iken, mesleki müzik eğitimi müzik eğitimcisi ve sanatçı yetiştiren kurumlar vasıtasıyla yapılmaktadır. Genel müzik eğitimi ise en alt eğitim seviyesinden başlayarak müzik öğretmenleri aracılığıyla okullarda yapılmaktadır. İyi bir müzik eğitimi ancak iyi ve etkili müzik öğretmenleri ile gerçekleşebilir. Berliner (1987), 'iyi' öğretmeni, konularla ilgili önemli noktaları anlatan, tekrar yapan ve sorularla pekiştiren; "etkili" öğretmeni ise, kullandığı yöntemler ile öğrencinin başarısını yükseltebilen öğretmen şeklinde ifade etmektedir. Türkiye'de müzik öğretmenleri eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dalları aracılığı ile yetiştirilmektedir. Müzik öğretmeni adayları bu fakülteden meslek yaşantısında kullanacağı, kuramsal bilgiler, genel kültür ve pedagojik formasyon derslerini alarak mezun olmaktadırlar. Aynı zamanda bu eğitim sürecinde öğretmen adaylarına mevcut program dâhilinde sekiz yarıyıl boyuncu zorunlu piyano eğitimi verilmektedir (YÖK, 2006). Ancak bu durum 2018 yılında Yükseköğretim Kurulu tarafından, eğitim fakülteleri programlarında yapılan köklü bir değişiklik ile değiştirilmiş, piyano eğitimi iki yarıyıl olacak şekilde düzenlenmiştir. 2020 yılında ise yine Yükseköğretim Kurulu tarafından alınan karar doğrultusunda, eğitim fakültelerinin programlarını belli çerçevede kendilerinin yapabileceği belirtilmiş ve bazı müzik eğitimi anabilim dalları programlarını revize ederek piyano eğitimi ders saatlerinde değişikliğe gitmişlerdir. Anabilim dallarının vermiş olduğu piyano eğitimi sayesinde müzik öğretmenlerinden, klavyeli çalgı grubuna giren org, piyano gibi çalgılar ile solo şarkılar seslendirebilmeleri, şarkılara tek el veya iki el ile eşlikler yaparak daha etkin biçimde kullanabilmeleri, ayrıca aldığı eğitim doğrultusunda bir şarkıyı armonik açıdan analiz edebilmeleri, eşlik yazabilmeleri, yazdığı eşliği çalabilmeleri ya da doğaçlama eşlik yapabilmeleri beklenmektedir. Tüm bu beceriler, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, farklı derslerle eğitimci adayına kazandırılmaya çalışılmaktadır.

Eşlik yapabilme becerisi eğitim sürecinde öğretmen adaylarına piyanonun yanı sıra farklı dersler ile kazandırılmaktadır. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki dersler incelendiğinde doğrudan ya da dolaylı olarak piyano, armoni-kontrpuan-eşlik, elektronik org eğitimi ve eşlik çalma derslerinin eşlik yapabilme becerisine katkısı olan dersler olduğu görülmektedir (YÖK, 2006).

Yapılan araştırmalar neticesinde müzik öğretmenlerinin, eşlik yapmaya yönelik yeterli düzeyde eğitim almadıkları, kaynak kitap yetersizliği ve çalgı sıkıntısı gibi sorunlar yaşadıklarından dolayı beklendik yönde eşlik yapamadıkları, ders kitabında bulunan şarkılar ile belirli gün ve haftalarda kullanılan şarkılara, yetersiz armoni bilgisi, piyano ya da orgu yeterli düzeyde çalamamak vb. sebeplerden dolayı öğrencilere bu şarkıları eşlikle çalamadıkları, ayrıca kaynak kitapların arttırılması, her okulda bir çalgı bulunması gerekliliğini belirttikleri; öğrencilerin ise öğretmenin etkin olduğu, enstrüman çaldığı ve eşlik yaptığı derslere ilişkin

daha fazla ilgi duyduğu görülmektedir (Bilgin, 1998; Dağdeviren, 2006; Eğilmez, 2003; Kurtuldu, 2021; Kutluk, 1996; Milli, 1999; Öztürk, 2001; Tuğcular, 1992).

Araştırmada, altıncı sınıf müzik dersinde kullanılabilecek bir eşlik materyalinin hazırlanması ve etkisinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Eşlik materyalinin geliştirilmesi amacıyla ders kitabında yer alan şarkılar ile belirli gün ve haftalarda müzik öğretmenlerinin en çok kullandığı şarkıların belirlenmesi, bir dağarcık oluşturulması ve bu şarkılara klavyeli çalgılar ile çalınabilecek eşlikler yazılarak, müzik öğretmenleri tarafından çalınabilirliğinin ve etkisinin belirlenmesi ise araştırmanın alt amaçlarını oluşturmaktadır.

Müzik derslerinde şarkıların eşlik yapılarak öğretilmesinin ve çalınmasının, öğrencilerin derse olan ilgisini arttırdığı, buna karşın birçok müzik öğretmeninin bu beceriyi beklenen düzeyde kullanamadıkları söylenebilir. Günümüzde eşlik yapılıp yapılmadığı, yapılamıyorsa sebeplerinin araştırılması gibi birçok araştırma yapıldığı görülmektedir. Dağdeviren (2006), müzik ders kitaplarında eşlikli şarkı bulunmadığını, yardımcı ders kitaplarında da çoğunlukla eşlikleri olmayan şarkıların yer aldığını, eşlikli okul şarkıları, marşlar ve dağarcık kitaplarının ise gerek müzik öğretmenliği programı öğrencilerinin gerekse müzik öğretmenlerinin dikkatini çekmediğini belirtmiştir. Bu çalışmanın, altıncı sınıf müzik dersinde, müzik öğretmenleri tarafından ders kitabı ile belirli gün ve haftalarda en çok kullanılan şarkıların müzik öğretmenlerinin görüşleri doğrultusunda belirlenerek ortaya bir dağarcık çıkarılması ve bu konudaki materyal eksikliğinin giderilmesi, tüm müzik öğretmenlerinin ulaşabileceği kolay ve çalınabilir eşlikler yazılması, gerek kapsam ve gerek amaç bakımından daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması, hem literatüre hem de materyal olması bakımından eğitime katkı sağlaması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın konusu ile ilgili olarak öğretmenlerin müzik derslerinde kullanmaları için oluşturulan materyalin test edilmesine yönelik olarak deneysel model kullanılmıştır. Büyüköztürk vd'ne (2015) göre, deneysel araştırmalar bilimsel yöntemler içinde en kesin sonuçların elde edildiği araştırmadır. Deneysel araştırmaların amacı *Neden böyle?* sorusuna yanıt bulmaktır.

Sönmez ve Alacapınar (2014) deneyi, denetim altındaki bir ortamda bağımsız değişkenin değişken üzerindeki etkisini tespit etme süreci olarak belirtmektedirler. Deneyin yapılacağı yerler doğal veya yapay ortam şeklinde olabilir. Bu ortamlar iş yeri, okul, fabrika gibi alanlar doğal, laboratuvar gibi bir ortam ise yapay olarak adlandırılırlar.

Tanrıöğen ve diğerlerine (2014) göre deneysel araştırmalar, değişkenler arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin araştırıldığı ve kontrol altında tutularak değişmelerin gözlendiği araştırmalardır.

Yapılan çalışmada deneysel desen modellerinden deneysel model kullanılmıştır. Büyüköztürk vd. (2015) tek gruplu deneysel modelde, deneysel işlemin etkisinin tek bir grup üzerinde yapılan çalışmayla test edildiğini, ölçümlerin uygulama öncesinde ön test, sonrasında son test olarak aynı denekler ve aynı ölçme araçları kullanılarak elde edildiğini belirtmektedirler. Christensen, Burke Johnson ve Turner (2014) ön test ve son test puanları arasında oluşan farkın, müdahalenin ne kadar etkili olduğunun göstergesi olduğunu belirtmişlerdir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı, Denizli ili, ilçe ve köy okullarında görev yapan görev yapan, altıncı sınıf müzik eğitimi dersini yürüten müzik öğretmenleri ve aynı okullarda öğrenim gören 199 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmada müzik dersleri ile belirli gün ve haftalarda en çok kullanılan şarkıları belirlemek ve eşlik eğitimi ile ilgili görüşlerini almak üzere 77 müzik öğretmeninin görüşlerine başvurulmuştur. Kolay ve çalınabilir eşlik materyallerini kullanmak üzere ise 30 ortaokulda görev yapan 30 müzik öğretmeni ve aynı okulda öğrenim gören 199 ortaokul altıncı sınıf öğrencisine ulaşılmıştır.

Tablo 1. Çalışma Grubunda Yer Alan Müzik Öğretmenlerinin Değişkenlere Göre Dağılımı

		n	%
Cinsiyet			
Kadın		51	66,2
Erkek		26	33,8
	Toplam	77	100,0
Çalışılan Yerleşim Birimi			
Merkez İlçe		62	80,5
İlçe		14	18,2
Kasaba		1	1,3
	Toplam	77	100,0
Kaç Yıldır Görev Yaptığı			
1 – 3 yıl		10	13,0
4 – 6 yıl		26	33,8
7 – 9 yıl		13	16,9
10 – 12 yıl		5	6,5
13 – 15 yıl		7	9,1
16 – 18 yıl		8	10,4
19 – 22 yıl		3	3,9
22 yıl ve üzeri		5	6,5
	Toplam	77	100,0

Kaç Dönem Eşlik Eğitimi Aldığı				
1			10	13,0
2			45	58,4
3			2	2,6
4			18	23,4
8			2	2,6
	Toplam		77	100,0
Müzik Öğretmenlerinin Eşlik Eğitimi ile İlgili Aldıkları Dersler				
Eşlik Çalma		Evet	47	61,0
		Hayır	30	39,0
	Toplam		77	100,0
Armoni-Kontrpuan-Eşlik		Evet	45	58,4
		Hayır	32	41,6
	Toplam		77	100,0
Piyano		Evet	46	59,7
		Hayır	31	40,3
	Toplam		77	100,0
Elektronik Org Eğitimi		Evet	17	22,1
		Hayır	60	77,9
	Toplam		77	100,0

Tablo 2. Çalışma Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Cinsiyete Göre Dağılımı

	n	**%**
Cinsiyet		
Kadın	114	57,3
Erkek	85	42,7
Toplam	**199**	**100**

Tablo 2'ye göre çalışmaya katılan kadın öğrenci sayısının (n=114), erkek öğrenci sayısının ise (n=85) olduğu görülmektedir.

Materyal Geliştirme Süreci

Araştırmanın merkezini oluşturan problemin çözümüne yönelik gerekli ön bilgilerin elde edilmesi amacıyla çalışma grubunda yer alan müzik öğretmenlerine bir anket uygulanmıştır. Bu anket ile eğitim geçmişleri, eşlik yapabilmeye ilişkin görüşleri, dersler ile belirli gün ve haftalarda en çok kullandıkları şarkıların belirlenmesi amaçlanmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda belirlenen şarkılara araştırmacı tarafından piyano ve özellikle okullarda daha çok bulunan elektronik

org imkânları dâhilinde eşlikler yazılmıştır. Eşlikler yazılırken öncelikle tüm şarkılar armonik açıdan incelenerek hangi derecelerden oluştuğu tespit edilmiştir. Dereceleri tespit edilen şarkılar tonal ve makamsal olmak üzere iki kategoriye ayrılmıştır. Bu sınıflamanın ardından tüm şarkılar form açısından incelenmiş, motifleri ve cümleleri, cümle sonlarındaki kalışlar tespit edilmiştir. Şarkıların hangi ses aralıklarında olduğu incelenmiş ve tüm şarkılarda orijinal tonların kullanılmasına özen gösterilmiştir. Tonalite açısından incelenen şarkıların akor sesleri belirlenmiş ve belirlenen bu akor sesleri armonik kurallara göre birbirlerine bağlanmıştır. Bağlantılar yapılırken hangi akor ile doğru ve güzel tını elde ediliyorsa o akor tercih edilmiştir. Ölçü başlarında ve yeni motiflerde akorların etkisini azaltmamak için yeni akorlar kullanılmasına özen gösterilmiştir. Akorların, bağlantılarının ve motiflerin belirlenmesinin ardından şarkılardaki ezgi yoğunluğu, ezginin yönelimi gibi unsurlar ele alınarak ezginin sağ elde çalındığı, sol elde ise eşlik çalınacak şekilde şarkılara eşlikler yazılmıştır. Eşlik modelleri oluştururken ise şarkıların tür, hız, biçim gibi özellikleri göz önünde bulundurularak estetik bir bütünlük içerisinde olmalarına özen gösterilmiştir. Yazılan eşliklere müzik öğretmenlerinin daha rahat ve kolay çalabilmeleri için uygun parmak numaraları yazılmıştır. Eşlikler yazılırken tüm okullarda piyano bulunmamasından dolayı kolaylıkla ulaşılabilen ve okullarda bulunabilen elektronik org çalgısının imkanları göz önünde bulundurulmuştur. Eşliklerin tamamı Sibelius 6 programı ile yazılmıştır. Yazılan eşliklerin tamamı, alanında uzman onbeş öğretim elemanı ile Milli Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda çalışan onbeş müzik öğretmeni tarafından incelenmiş, inceleme sonunda var ise gerekli düzeltmeler yapılarak eşliklere son hali verilmiştir. Uzmanlar eşlikleri aşağıdaki boyutları dikkate alarak incelemişlerdir;

- Kolay çalınabilme,
- Parmak numaraları,
- Armoni,
- Eşliklendirme teknikleri.

5'li likert tipi derecelendirme araştırmacı tarafından 'hiç uygun değil', 'uygun değil', 'kısmen uygun', 'uygun' ve 'tamamen uygun' şeklinde belirlenmiştir.

Uzmanlar tarafından alınan dönütler doğrultusunda var ise yapılan gerekli düzeltmelerin ardından eşlikler Milli Eğitim Bakanlığına bağlı beş müzik öğretmeni tarafından tekrar incelenmiş, çalınmış ve test edilmiştir. Uzmanlar arasındaki uyumun tespiti için, Kendall'ın Uyum Katsayısı'ndan yararlanılmıştır. Can'a (2013) göre, Kendall'ın Uyum Katsayısı [Kendall's W (Kendall's Coefficient of Concordance)], ikiden fazla değerlendirmecinin, bir grup üzerinde yaptığı değerlendirmeleri, sıralayarak, sıralama esasına göre, aralarında anlamlı derecede uyum olup olmadığını sınayan, parametrik olmayan bir testtir.

Christensen vd'ne (2014) göre iki veya daha fazla puanlayıcı, gözlemci ya da hakem arasındaki anlaşma ya da tutarlılık derecesinin tespiti için puanlayıcılar arası uyum katsayısı dikkate alınmaktadır.

Tanrıöğen vd. (2014), puanlayıcılar arasındaki korelasyonun testin güvenilir olup olmadığı hakkında bilgi verdiğini belirtmektedirler.

Tablo 3. Uzman Görüşlerinin Kendall Uyum Katsayısı İle Hesaplanan Güvenlik Değerleri

Şarkı	**Kendall's *W*[a]**	**n**
Atatürk	,726	30
Bayrağım	,910	30
Bayrağım (Atalarım Gökten Yere)	,917	30
Bilal Oğlan	,831	30
Biz Atatürk Gençleriyiz	,791	30
Cumhuriyet	,770	30
Çanakkale Türküsü	,810	30
Dere	,865	30
Dumlupınar	,885	30
Gençlik Marşı	,869	30
İleri Marşı	,890	30
İzindeyiz	,743	30
Karlı Dağlar	,715	30
Neşeli Günler	,888	30
Sevgi Çiçekleri	,831	30
Üç Alma	,750	30
Vatan Marşı	,849	30
Yemen Türküsü	,808	30
Yenice Yolları	,719	30
23 Nisan Kutlu Olsun	,827	30
23 Nisan (El Ele Verelim)	,807	30
23 Nisan	,852	30
Yurdumda	,771	30

Tablo 3 incelendiğinde otuz farklı değerlendirmecinin, kullanılacak olan şarkılar için 12 farklı madde üzerinde yaptıkları değerlendirmeler arasında istatiksel olarak anlamlı derecede uyum tespit edilmiştir.

Araştırmanın temelini oluşturan ve öğretmenler tarafından eşliklerin dersler ile belirli gün ve haftalarda çalınmasının ardından, öğretmenler tarafından doldurulan Eşlik Gözlem Formunun güvenirlik değerleri hesaplanırken, verilerin yapısı gereği Cronbach's Alpha (α) iç tutarlık değerlerinden yararlanılmıştır. Büyüköztürk vd'ne (2015) göre, test puanlarındaki güvenirliğinin tespitine yönelik olarak kullanılan α katsayısı, cevapların derecelendirme ölçeğinde elde edildiği durumlarda sıklıkla

kullanılabilmektedir. Özdamar'a göre (akt. Tavşancıl, 2014) Cronbach's Alpha güvenirlik katsayısı şu şekilde ifade edilmektedir.

"$0.00 \leq \alpha < 0.40$ Güvenilir Değil

$0.40 \leq \alpha < 0.60$ Düşük Derecede Güvenilir

$0.60 \leq \alpha < 0.90$ Oldukça Güvenilir

$0.90 \leq \alpha < 1.00$ Yüksek Derecede Güvenilir"

Çalışmada kullanılan ve eşlikleri yazılarak öğretmenler tarafından dersler ile belirli gün ve haftalarda kullanılan şarkıların, öğretmenler tarafından doldurulan Eşlik Gözlem Formuna ilişkin güvenirlik katsayıları Tablo 4'te gösterilmiştir.

Tablo 4. Eşlik Değerlendirmelerinin Güvenirlik Katsayıları

Şarkı	Cronbach's Alpha (α)	n
Atatürk	,984	30
Bayrağım	,990	30
Bayrağım (Atalarım Gökten Yere)	,976	30
Bilal Oğlan	,986	30
Biz Atatürk Gençleriyiz	,988	30
Bülbülüm	,987	30
Cumhuriyet	,994	30
Çanakkale Türküsü	,979	30
Dere	,973	30
Dumlupınar	,966	30
Gençlik Marşı	,989	30
İleri Marşı	,991	30
İzindeyiz	,989	30
Karlı Dağlar	,991	30
Neşeli Günler	,984	30
Sevgi Çiçekleri	,976	30
Üç Alma	,986	30
Vatan Marşı	,991	30
Yemen Türküsü	,979	30
Yenice Yolları	,978	30
23 Nisan Kutlu Olsun	,983	30
23 Nisan (El Ele Verelim)	,982	30
23 Nisan	,987	30
Yurdumda	,990	30

Tablo 4'te görüldüğü gibi araştırmaya katılarak dersler ile belirli gün ve haftalarda çalınmak üzere hazırlanan eşlik materyalinin 30 öğretmen tarafından değerlendirmesi sonucunda, eşliği yazılan şarkıların değerlendirmelerinin,

Tavşancıl'ın (2014) belirttiği değerlere göre yüksek derecede güvenilir olduğu belirlenmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırma için gerekli olan ön bilgilerin edinilmesi amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan müzik öğretmenlerinin görüşlerine yönelik anket kullanılmıştır. Anket, eşlik eğitimi ile ilgili görüşleri ve dersler ile belirli gün ve haftalardan kullanılan şarkıların belirlenmesine yönelik hazırlanmış ve 77 kişi tarafından yapılmıştır.

Araştırma için kullanılacak olan şarkılar, araştırmacı tarafından hazırlanan müzik öğretmenlerinin görüşlerine yönelik anket ile belirlenmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı altıncı sınıf müfredatı bahar yarıyılında yer alan şarkılar ile bahar döneminde yapılması planlanan belirli gün ve haftalarda hangi şarkıların kullanılabileceği ankette yer alan kısımda işaretlemiş ve var ise önerileri yazmaları istenmiştir.

Araştırmanın temelini oluşturan problemin çözümüne ilişkin olarak araştırmacı tarafından hazırlanarak bir materyal haline getirilen eşlikler, bahar yarıyılı boyunca müzik dersleri ile belirli gün ve haftalarda çalınması ve değerlendirilmesi için çalışma grubunu oluşturan 30 müzik öğretmenine verilmiştir. Müzik öğretmenlerinin bahar dönemi boyunca derslerde çaldıkları eşlikleri farklı boyutlar açısından değerlendirmelerine ilişkin olarak araştırmacı tarafından "Eşlik Gözlem Formu" kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında dersler ile belirli gün ve haftalarda çalınan eşliklerin, öğrencilerin müzik dersine yönelik tutumlarında bir farklılık yaratıp yaratmadığını saptamak amacıyla çalışma grubunda yer alan öğrencilere Özmenteş (2006) tarafından geliştirilen ve Cronbach Alfa güvenirlik katsayısı $\alpha = 0,86$ olan, "Müzik Dersine Yönelik Tutum Ölçeği" uygulanmıştır. Müzik Dersine Yönelik Tutum Ölçeği beşli derecelendirmeli likert tipinde 12'si olumlu, 8'i olumsuz olmak üzere toplam 20 maddeden oluşmaktadır. Araştırma kapsamında kullanılan ölçeğin, yapılan araştırmadaki güvenirlik katsayıları ön test için $\alpha = 0,88$; son test için ise $\alpha = 0,85$ olarak tespit edilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunda yer alan öğrenciler belirlenirken herhangi bir kritere göre seçim yapılmamış, 6. sınıfta okumaları göz önünde bulundurulmuştur. Araştırma öncesinde ve sonrasında öğretmenler tarafından tutum ölçeği öğrencilere titizlikle uygulanmış, denek ve veri kaybını önlemek adına tüm önlemler alınmıştır.

Verilerin Çözümlenmesi

Araştırmacı tarafından hazırlanan, müzik öğretmenlerinin eşlik eğitimi ilgili görüşleri ve dersler ile belirli gün ve haftalarda en çok kullanılan şarkıların tespitine yönelik hazırlanan müzik öğretmenlerinin görüşlerini betimlemek üzere frekans dağılımı ve yüzdelik gibi betimsel istatistiklerden yararlanılmıştır. Müzik derslerinde eşlik kullanılmasının öğrencilerin müzik dersine olan tutumlarına

yönelik anlamlı fark gösterip göstermediğini analiz etmek için Kolmogorov-Smirnov ve Shapiro-Wilk testleri uygulanarak parametrik değerler gösterip göstermediği test edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda dağılımın normal olmamasından dolayı Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi uygulanmıştır.

Tablo 5. Kolmogorov-Smirnov ve Shapiro-Wilk testi sonuçları (Normallik testi)

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
	Statistic	df	Sig.	Statistic	df	Sig.
Ön test	,125	199	,000	,923	199	,000
Son test	,096	199	,000	,939	199	,000

Araştırma kapsamında eşlik materyali olarak hazırlanan şarkıların müzik öğretmenleri tarafından değerlendirilmesine yönelik olarak frekans dağılımı ve yüzdelik gibi betimsel istatistiklerden yararlanılmıştır.

Tablo 6. Materyal Olarak Hazırlanan Eşliklere İlişkin Genel Tablo

	Tamamen Katılıyorum		Katılıyorum		Kısmen Katılıyorum		Katılmıyorum		Hiç Katılmıyorum	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Şarkıların eşliği çalınabilirlik açısından kolaydır.	241	32,1	322	42,9	115	15,3	55	7,3	17	2,2
Şarkıların eşliği, şarkıyı öğretmemde faydalı olmuştur.	297	39,6	316	42,1	110	14,6	26	3,4	1	0,1
Şarkıların eşliği, armonik açıdan uygundur.	270	36,0	313	41,7	109	14,5	47	6,2	11	1,4
Şarkıların eşliği, deşifre yapılarak çalınmaya uygundur.	326	43,4	263	35,0	126	16,8	28	3,7	7	0,9
Şarkıların eşliği için yazılan parmak numaraları şarkı için uygundur.	303	40,4	300	40,0	116	15,4	29	3,8	2	0,2
Şarkıların eşliği, öğrencilerin tonda kalmasını sağlamıştır.	314	41,8	315	42,0	109	14,5	12	1,6	-	-
Şarkıların eşliği, öğrencilerin doğru ritim ile söylemelerini sağlamıştır.	349	46,5	302	40,2	86	11,4	13	1,7	-	-
Şarkıların eşliği, öğrencilerin birlikte şarkı söyleyebilmelerine/çalabilmelerine katkıda bulunmuştur.	343	45,7	292	38,9	105	14,0	10	1,3	-	-
Şarkıların eşlik ile çalınması sonrası öğrencilerin derse katılımlarında artış olmuştur.	364	48,5	282	37,6	94	12,5	10	1,3	-	-
Şarkıların eşlik ile çalınması sonrası öğrencilerin şarkıları ezberlemesinde olumlu yönde gelişme gerçekleşmiştir.	358	47,7	299	39,8	75	10,0	18	2,4	-	-
Şarkıların eşlik ile çalınması öğrencilerin daha hızlı öğrenmelerine katkıda bulunmuştur.	317	42,2	335	44,6	82	10,9	16	2,1	-	-
Şarkıların eşlik ile çalınması öğrencilerin şarkıları daha kalıcı öğrenmelerine katkı sağlamıştır.	328	43,7	343	45,7	68	9,0	10	1,3	1	0,1

Tablo 6'da materyal olarak hazırlanan eşliklere ilişkin bulgular incelenmiş, elde edilen verilere göre, 'şarkının eşliği çalınabilirlik açısından kolaydır.' maddesine 241 (%32,1) müzik öğretmeni ' tamamen katılıyorum', 322 (%42,9) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 115 (%15,3) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 55 (%7,3) müzik öğretmeni 'katılmıyorum', 17 (%2,2) müzik öğretmeni 'hiç katılmıyorum'; 'şarkının eşliği, şarkıyı öğretmemde faydalı olmuştur.' maddesine 297 (%39,6) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 316 (%42,1) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 110 (%14,6) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 26 (%3,4) müzik öğretmeni 'katılmıyorum', 1 (%0,1) müzik öğretmeni 'hiç katılmıyorum'; 'şarkının eşliği, armonik açıdan uygundur.' maddesine 270 (%36,0) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 313 (%41,7) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 109 (%14,5) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 47 (%6,2) müzik öğretmeni 'katılmıyorum', 11 (%1,4) müzik öğretmeni 'hiç katılmıyorum'; 'şarkının eşliği, deşifre yapılarak çalınmaya uygundur.' maddesine 326 (%43,4) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 263 (%35,07) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 28 (%3,7) müzik öğretmeni 'katılmıyorum', 7 (%0,9) müzik öğretmeni 'hiç katılmıyorum'; 'şarkının eşliği için yazılan parmak numaraları şarkı için uygundur.' maddesine 303 (%40,4) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 300 (%40,0) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 116 (%15,4) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 29 (%3,8) müzik öğretmeni 'katılmıyorum', 2 (%0,2) müzik öğretmeni 'hiç katılmıyorum'; 'şarkının eşliği, öğrencilerin tonda kalmasını sağlamıştır.' maddesine 314 (%41,8) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 315 (%42,0) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 109 (%14,5) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 12 (%1,6) müzik öğretmeni 'katılmıyorum'; 'şarkının eşliği, öğrencilerin doğru ritim ile söylemelerini sağlamıştır.' maddesine 349 (%46,5) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 302 (%40,2) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 86 (%11,4) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 13 (%1,7) müzik öğretmeni 'katılmıyorum'; 'şarkının eşliği, öğrencilerin birlikte şarkı söyleyebilmelerine/çalabilmelerine katkıda bulunmuştur.' maddesine 343 (%45,7) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 292 (%38,9) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 105 (%14,0) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 10 (%1,3) müzik öğretmeni 'katılmıyorum'; 'şarkıların eşlik ile çalınması sonrası öğrencilerin derse katılımlarında artış olmuştur.' maddesine 364 (%48,5) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 282 (%37,6) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 94 (%12,5) müzik öğretmeni ' kısmen katılıyorum', 10 (%1,3) müzik öğretmeni 'katılmıyorum'; 'şarkıların eşlik ile çalınması sonrası öğrencilerin şarkıları ezberlemesinde olumlu yönde gelişme gerçekleşmiştir.' maddesine 358 (%47,7) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 299 (%39,8) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 75 (%10,0) müzik öğretmeni ' kısmen katılıyorum', 18 (%40) müzik öğretmeni 'katılmıyorum'; 'şarkıların eşlik ile çalınması öğrencilerin daha hızlı öğrenmelerine katkıda bulunmuştur.' maddesine 317 (%42,2) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 335 (%44,6) müzik

öğretmeni 'katılıyorum', 82 (%10,9) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 16 (%2,1) müzik öğretmeni 'katılmıyorum'; 'şarkıların eşlik ile çalınması öğrencilerin şarkıları daha kalıcı öğrenmelerine katkı sağlamıştır.' maddesi ile ilgili olarak ise 328 (%43,7) müzik öğretmeni 'tamamen katılıyorum', 343 (%45,7) müzik öğretmeni 'katılıyorum', 68 (%9,0) müzik öğretmeni 'kısmen katılıyorum', 10 (%0,1) müzik öğretmeni 'katılmıyorum' şeklinde görüş bildirmiştir. Elde edilen verilere göre, materyal olarak hazırlanan eşliklerin, armonik açıdan uygun olduğu, öğretmenlerin şarkıları öğretmelerinde faydalı olduğu, şarkıların çalınabilirlik açısından kolay olduğu, öğrencilerin hızlı öğrenmelerine katkıda bulunduğu, deşifre yapılarak çalınmasının kolay olduğu, parmak numaralarının uygun bulunduğu, öğrencilerin kolay ve kalıcı öğrenmelerine, tonda ve ritimde kalmalarına, birlikte çalabilmelerine/söyleyebilmelerine katkı sağladığı görülmüştür.

Tablo 7. Altıncı Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumları

Ön Test-Son Test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	p
Negatif Sıralar	53	102,28	5421,00		
Pozitif Sıralar	134	90,72	12157,00	-4,547	**,000**
Fark	12				

*p<0.05 düzeyinde anlamlı

Müzik derslerinde klavyeli çalgılar ile eşlik kullanılmasının, öğrenciler üzerindeki etkisinin araştırıldığı 199 kişilik çalışma grubunda, eşlik ile çalma öncesinde ve sonrasında yapılan ölçümlerin ortalamaları arasında bir fark olup olmadığını ortaya koymak için yapılan Wilcoxon İşaretli Sıralar testinin sonucuna göre çalışma grubunda yer alan öğrencilerin eşlikle ders yapılması öncesi ve sonrası derse karşı olan tutumları arasında istatiksel olarak anlamlı bir fark gözlenmiştir. ($z = -4,547$, $p<0,05$)

Bu sonuca göre müzik öğretmenlerinin dersler ile belirli gün ve haftalarda şarkı öğretirken piyano ya da elektronik org ile eşlik yapmasının, öğrencilerin müzik dersine ilgilerini ve katılımlarını arttığı, dersi daha eğlenceli hale getirdiği, öğrencilerin müzik yeteneklerini geliştirdiği, etkinliklere severek katılmalarını ve müzik dersine olan motivasyonlarını arttığı söylenebilir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Yapılan araştırmanın sonucuna göre, müzik öğretmenlerinin derslerde eşlik kullanmadıkları, doğaçlama eşlik yapamadıkları ve eşliği yazılmış olan şarkıları ise çalmakta zorlandıkları tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında hazırlanan eşlik materyali ise kolay ve çalınabilir olarak, müzik öğretmenlerinin yararlanması için hazırlanmıştır. Buna göre müzik öğretmenlerine kolay ve çalınabilir eşlikler verildiğinde bu eşlikleri çalabildikleri tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında orijinalde eşliği olan şarkılar teknik yönden incelenmiş ve detaylı tüm analizleri yapılmıştır. Analiz sonucunda bazı eşliklerin, teknik açıdan oldukça zor olduğu ve bu eşliklerin belirli bir düzeyde piyano çalma

becerisi gerektirdiği gözlemlenmiştir. Bu sebeple müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğu tarafından çalınabilecek şarkı eşlikleri yazılması araştırmanın merkezini oluşturmuştur.

Kalkanoğlu (2007) yapmış olduğu çalışmada, okul şarkılarına müzik öğretmenlerinin yapabileceği uygun eşlik modelleri oluşturulması ve bu şarkılara piyano eşlikleri hazırlanarak, müzik derslerinde kullanılmasının sağlanması gerekliliğini belirtmiştir. Eğilmez (2003) yapmış olduğu araştırmada müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano derslerinde eşlik çalışmalarına sıklıkla yer verilerek, çeşitli eşlikli okul şarkıları ve marşlardan oluşan bir dağarcık oluşturulması gerekliliğini ifade etmiştir. Dağdeviren (2006), müzik ders kitapları içine piyano eşlikli şarkılar konulmasını, bir dağarcık oluşturularak, oluşturulan bu dağarcığı öncelikle armoni konusunda yetkin olan kişilerin piyano ile eşliklemesi ve müzik öğretmenlerine analiz ederek anlatması görüşünü bildirmiştir. Kasap (2005) ise, müzik öğretmeni adaylarının piyanoyu daha verimli kullanabilmeleri için, piyano ders müfredat programlarında, kadans çalabilme, analiz yapabilme, transpoze yapabilme gibi işlevsel becerilerin öğretilmesini ve piyano derslerinde eşlikli halk türküleri, marşlar, okul şarkıları, pop müzik örnekleri vb. şarkıların yer aldığı bir repertuar oluşturulmasını önermiştir. Buradan hareketle araştırma kapsamında müzik öğretmenlerinin görüşleri doğrultusunda şarkılar belirlenmiş ve bu şarkılara yazılan eşlikler alanında uzman öğretim elemanlarınca kontrol edilmiştir. Yazılan eşliklerde mümkün olduğunca, kolay akor geçişleri ve basit geçişli parmak numaraları kullanılmış ve aynı zamanda şarkıların armonik ve estetik duyumundan ödün verilmemesine özen gösterilmiştir. Yapılan araştırmalarla tespit edilen, dersler ile belirli gün ve haftalarda, çeşitli etkenlerden dolayı eşlik yapamayan öğretmenler için hazırlanan eşlik materyalinin, fırsat verildiği takdirde ve bir dağarcık oluşturulduğunda müzik öğretmenleri tarafından etkili ve olumlu yönde kullanılabildiği tespit edilmiştir.

Araştırmada, dersler ile belirli gün ve haftalarda eşlik kullanılmasının, çalışma grubunda yer alan ortaokul altıncı sınıf öğrencileri üzerinde anlamlı bir farklılık oluşturup oluşturmadığı incelenmiştir. Dersler ile belirli gün ve haftalarda müzik öğretmenlerinin eşlik çalmasının öğrencilerin derse ve müziğe olan motivasyonlarını olumlu yönde etkilediği belirlenmiştir. Nacakcı (2006), yapmış olduğu çalışmada, öğrencilerin müzik dersine karşı genel olarak olumlu bir tutum sergilediklerini ancak yine de bu derse vakit ayırmak istemedikleri sonucunu elde etmiş, müzik eğitimi programlarının oluşturulması ve geliştirilmesi aşamasında öğrencilerin görüş ve beklentilerinin göz önüne alınması, müzik öğretmenlerinin öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçları doğrultusunda derslerin uygulanmasında yeni yaklaşımlardan yararlanmaları, dersleri daha cazip hale getirmeleri, öğrencilerin derste öğrendikleri bilgiler ile okul içi ve dışı etkinliklerde bulunmasının sağlanması gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda derslerde ilginin artması için eşlik kullanılmasının öğrenciyi motive edeceği ve derse olan tutumunu olumlu

yönde etkileyeceği söylenebilir.

Eşlik, çok sesli müziğin önemli parçalarından birisidir ve öğrencilerde çoksesli müziğin algılanması, birlikte şarkı söyleyebilme gibi birçok davranışa önemli katkısı olan bir davranıştır. Özen (1998), yapmış olduğu çalışmada piyano ile eşlik yapılmasının öğrencilerin müzik dinleme zevki ve alışkanlığı ile müziksel beğeni kazandırması ve geliştirmesi açısından önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmiştir.

Müzik öğretmeninin şarkılara eşlik ederek öğrencilerin müziği farklı boyutları ile tanımasına ve anlamasına katkıda bulunduğu görülmektedir. Araştırma kapsamında müzik öğretmenlerinin şarkılara eşlik etmesi ile öğrencilerin müziğe ve müzik dersine olan ilgisinin arttığı, derse olan bakış açılarını değiştiği görülmüştür. "Piyano ile yapılan eşliklerde, müzik öğretmenleri öğrencilerle beraber müzik yapmak, onları aynı tempo ve ton içinde tutmak yanında, şarkıyı söylerken öğrencilerin piyanoyu dinlemelerini sağlayarak onlara çokseslilik duygusunu da kazandırmış olurlar" (Zuckmayer ve digerleri, akt. Bilgin, 1998). Bu görüşten hareketle materyal olarak hazırlanan eşliklerin derslerde çalınması ile öğrencilerin tempo ve ton algılarının geliştiği ve birlikte müzik yapmalarına olumlu katkı sağladığı gözlemlenmiştir.

Müzik derslerinde eşlik kullanımının öğrencilerin derse olan ilgisini arttırdığı araştırmanın bulguları arasındadır. Demirtaş (2011), yedinci sınıf düzeyinde eşlikli müzik dersi yapılmasının, derse olan ilgiyi artırdığını, piyano eşliğinin öğrenciler üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğunu ve deney-kontrol grupları arasında anlamlı farklar oluşturduğunu tespit etmiştir. Araştırma bu yönüyle yapılan çalışmayı destekler niteliktedir.

Akgül (2013) çalışmasında, eşlikli müzik dersi programının uygulandığı müzik dersi gören deney grubundaki öğrencilerle, normal öğrenim şeklinde müzik dersi gören kontrol grubundaki öğrencilerin müzik dersine yönelik tutumlarını karşılaştırmış, deney grubu öğrencilerinin derse yönelik tutumlarındaki artışın kontrol grubu öğrencilerine göre daha ilerde oldukları tespit etmiştir. Gülhan (1990) tarafından yapılan çalışmada, müzik derslerinde eşlik kullanılmasının ders için oldukça faydalı olacağı sonucuna ulaşılmış, eşlik kullanımının dersin kalitesini ve verimliliğini artırdığı, öğrencilerin derse olan tutum ve ilgilerinin arttığını ortaya koymuştur. Bu doğrultuda yapılan araştırma, çalışma ile paralel sonuçlar göstermiş, öğrencilerin derse yönelik tutum ve ilgilerinde farklılıklar tespit edilmiştir.

Küçükosmanoğlu (2011), Akbulut (2001) ve Uluocak (2008) tarafından yapılan çalışmalarda, derslerde gitar kullanılmasının, hiçbir çalgı kullanılmamasından daha etkili olduğu sonuçlarına ulaşılmış, çalgı kullanımının şarkı öğretiminde önemli bir yere sahip olduğunu belirtmişlerdir. Araştırma, derslerde çalgı kullanılmasının etkisi yönüyle çalışma ile benzerlik göstermektedir.

Araştırmanın bulgularına göre, araştırmacılara ve uygulayıcılara aşağıdaki önerilere yer verilmiştir:

- Müzik öğretmenlerinin faydalanabileceği kaynak kitap sayısı artırılabilir ve öğretmenler tarafından çalınabilecek düzeyde eşlikler materyal olarak hazırlanarak öğretmenlerin kullanımına sunulabilir.
- Daha iyi bir müzik dersinin yürütülebilmesi için müzik dersine yönelik fiziki şartların iyileştirilmesi sağlanabilir.
- Lisans eğitimi süresince eşlik yapabilmenin önemi konusunda müzik öğretmeni adayları bilinçlendirilerek bu doğrultuda eğitim almaları sağlanabilir.
- Lisans eğitimi süresince eşlik eğitimi ile ilgili bağlantısı olduğu düşünülen dersler arasında eşgüdüm sağlanarak, eşlik eğitiminin daha sağlıklı biçimde yürütülmesi sağlanabilir.
- Lisans eğitimi süresince eşlik yapabilmek için gerekli olan armoni eğitimine büyük titizlik gösterilerek örnek eşlikler armonik açıdan incelenip, farklı modeller ile eşlikleme konusunda eğitim verilebilir.
- Eşlik yapabilmek konusunda kendilerini yetersiz gören müzik öğretmenlerine yönelik hizmet-içi eğitimler kapsamında en yakın müzik eğitimi verilen kurumdan eğitim talebinde bulunularak müzik öğretmenlerinin eksikliklerini gidermeleri sağlanabilir.
- Eşlik çalmanın birlikte şarkı söyleme becerisine olan katkısının önemi üzerinde durulabilir.
- Yapılan çalışmanın diğer kademelerde uygulanarak, farklı sınıf seviyelerine göre daha geniş bir eşlikli şarkı repertuarı oluşturulabilir.
- Yapılan çalışmaya paralel olarak şarkılara, basit, orta ve zor şeklinde farklı seviyelerde eşlikler yazılabilir.

KAYNAKÇA

Akbulut, F. (2001). *Gitar eşlikli okul şarkılarının müzik eğitimindeki önemi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Akgül, A. (2013). *Enstrüman eşlikli uygulamaların ilköğretim 6. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik başarı ve tutumlarına etkisi*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Berliner, D. (1987). *Simple views of effective teaching and a simple theory of a classroom instruction*. (Ed) D. C. Berliner & D. V. Rosenshine, Talk to teachers. New York: Random House.

Bilgin, S. (1998). *İlköğretim okullarının ikinci kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi müzik eğitimi çıkışlı müzik öğretmenleri tarafından piyano ile eşliklenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Can, A. (2013). *SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi*. Ankara: Pegem Akademi.

Christensen L. B., Johnson R.B. ve Turner, L. A, (2015). *Araştırma yöntemleri, desen ve analiz* (Çev. Ed. A. Aypay). Ankara: Anı Yayıncılık. (Eserin orijinali 2014'te yayımlanmıştır).

Dağdeviren, M. (2006). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyanoda eşlik öğretimi. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildirisi. A.Yayla & F.Yayla (Ed). Ulusal Müzik Sempozyumu bildiriler kitabı içinde (s.311-315). Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Demirtaş, S. (2011). *İlköğretim 7. sınıf müzik dersinde şarkıların piyano eşlikli öğretilmesinin öğrenci kazanımlarına etkileri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.

Eğilmez, O. H. (2003). *Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano öğretiminin müzik öğretmenlerinin müzik derslerinde piyano/elektronik orgu kullanabilme yeterliklerine ilişkin görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Gülhan, N. (1990). *Orta dereceli okullardaki müzik eğitiminde piyanonun bir eşlik çalgısı olarak kullanılabilirliği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kalkanoğlu, B. (2007). *Okul şarkılarının müzik öğretmenlerinin bilgi ve beceri düzeyine göre piyano ile eşliklenmesine yönelik bir model önerisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kasap, B. T. (2005). İşlevsel piyano becerilerinin müzik öğretmenleri için önemi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *25*(1), 149-154.

Kutluk, Ö. (1996). *Okul şarkılarına piyano ile eşlik yapabilme becerisinin geliştirilmesi üzerine bir çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Kurtuldu, M. K. (2021). Müzik öğretmenlerinin piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik görüşlerinin incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 322-328

Küçükosmanoğlu, H. O. (2011). *İlköğretim ikinci kademede şarkı öğretiminde kullanılan eşlik çalgılarının etkililiğinin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Milli, M. S. (1999). *İlköğretim okullarında piyano ve klavyeli çalgıların müzik öğretmenleri tarafından kullanımı ve eğitime katkıları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Nacakcı, Z. (2006) İlköğretim öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumları. A.Yayla & F.Yayla (Ed). Ulusal Müzik Sempozyumu bildiriler kitabı içinde (s.220-230). Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Özen, M. (1998). *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü son sınıf öğrencilerinin piyanoyu müzik öğretmenliğinin gerekleri doğrultusunda kullanma becerileri*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Özmenteş, G. (2006). Müzik dersine yönelik tutum ölçeğinin geliştirilmesi. *İlköğretim Online*, *5*(1).

Öztürk, G. (2001). *İlköğretim kurumlarında görev yapmakta olan müzik öğretmenlerinin çalgılarını kullanmadaki yeterlilik durumları*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Öztürk, B. (2007). Carl Czerny' nin opus 299\19 numaralı etüdünün piyano eğitimine yönelik analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 27*(2), 241-258.

Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Tavşancıl, E. (2014). *Tutumların ölçülmesi ve SPSS ile veri analizi*. Nobel Yayıncılık: Ankara.

Tanrıöğen, A., Aypay, A., Cemaloğlu, N., Sarpkaya, R., Tomul, E., Baştürk, R., Ellez, A.M., Şahin, B., Yolcu, H., Karakaya, İ., Turgut, Y. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Tuğcular, E. (1992). *Türkiye'de müzik öğretmenlerinin müzik eğitimi bölümlerinde aldıkları çalgı eğitiminin müzik öğretmenliklerine yansıması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Uçan, A. (1993). *Müzik Eğitimi, Ülkemizde Müzik Öğretimine Genel Bir Bakış*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Uluocak, S. (2008). *Gitarın öğretmen çalgısı olarak kullanımının ilköğretim öğrencilerinin müzik dersi başarısına etkileri*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yetkin, S. K. (1962). *Sanat meseleleri*. İstanbul: De Yayınevi.

Yükseköğretim Kurulu, (2006). *Eğitim fakülteleri öğretmen yetiştirme programlarının yeniden düzenlenmesi*. YÖK Yayını, Ankara.

http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/muzik_ogretmenligi.pdf/831bd1ff-e3cb-4d2e-bbf8-cf80f6d0e209/ (Erişim Tarihi: 01/11/2017)

EK


Atatürk
Söz ve Müzik:İsa Coşkuner
Orta
Bilâl Oğlan
Türkü
Yöresi:Rumeli
Çabuk
1.
2.
Bayrağım
Söz ve Müzik: Ziya Aydıntan
Bayrağım
(Atalarım Gökten Yere)
Söz: H.A.Yücel
Müzik:H.B.Yönetken
Biz Atatürk Gençleriyiz
Muammer Sun
=105


Dere
Söz ve Müzik: Ziya Aydıntan
Orta
Son
Dumlupınar
Söz:İ.Ulvi
Müzik:Z.Aydıntan
Gençlik Marşı
Çabuk
Uyarlayan: Ali Ulvi Elöve
Müzik:Felix Körling
İleri Marşı
Söz ve Müzik:Faik Canselen
115
(SON)
Bülbülüm
Türkü
Yöresi:Rumeli
Orta
Cumhuriyet Marşı
Çabuk
Söz ve Müzik:Zati Arca
Çanakkale Türküsü
Yöresi:Kastamonu
Orta

İzindeyiz



Karlı Dağlar



Neşeli Günler



Sevgi Çiçekleri



Üç Alma



Vatan Marşı



Yemen Türküsü

Yöresi:Muş



Yenice Yolları

Türkü
Yöresi:Adana

Orta



Yurdumda

Müzik: Mahir Dinçer

Orta



23 Nisan



23 Nisan



23 Nisan Şarkısı
(El Ele Verelim)

Söz ve Müzik: İsmihan Tavlioğlu



POPÜLER MÜZİK ENDÜSTRİSİ VE MÜZİK VİDEOLARI

Buket GENÇ

GİRİŞ

Endüstrileşme süreciyle birlikte popüler müziğin üretim ve tüketim koşullarında değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin ardından teknolojinin katkısıyla yeniden üretim olanakları gelişen müzik endüstrisi, müziğin geniş kitleler için üretilip tüketilen bir meta niteliği taşımasına zemin hazırlamıştır. Bu değişim müzik eserlerinin daha kolay anlaşılabilir bir içerikle üretilmesine neden olmuş ve müzik eserleri kullanım değerlerinden ötürü değil, değişim değerlerinden dolayı üretilen bir meta durumuna gelmiştir. Müziğin yazılı olarak kayda geçirilmesi anlamına gelen notalama, müziğin endüstriyel nitelik kazanmasında önemli bir aşama olan 'müziğin metalaşması" sürecinin ilk adımı olma özelliğini taşır. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren notalamanın standart bir özellik kazanmasıyla birlikte müzik eserlerinin geniş kitlelerce yeniden üretimi ve tüketimi daha hale gelmiştir (Bektaş, 2019:17-24). Yaprak nota yayıncılığı ile başlayan bu dönem ticari kayıt endüstrisindeki gelişmelerin de etkisiyle küçük ve büyük şirketler için daha çok satış yapma istekleri çeşitli yöntemler gelişmesine neden olmuştur. Bu yöntemlerden biri olan şarkı slaytlarının, müzik videosu fikrinin ortaya atılmasında rol oynadığını söylemek mümkündür. Müzik videosu, şarkıların tanıtılması amacıyla, müzik endüstrisi tarafından üretilen ve bir şarkının sözleriyle birlikte müzikal unsurlarını görselleştiren bir formdur. Başka bir tanımlamaya göre ise müzik videosu müzik parçalarının görsel sunumudur ve birincil amacı müzik parçalarının promosyonudur. Bu tanımlamalar doğrultusunda müzik videosu çok boyutlu bir metin olarak medya aracılığıyla izlenir ve kitleye ulaşır.

İlk olarak şarkıcı filmleri ile başlayan müzik ve görüntü arasındaki ilişki, televizyonun icadı ile müzik videoları açısından yeni bir dönemin başlangıcı

olmuştur. 1981 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde yayına başlayan Music Television (MTV) ile müzik videoları giderek hem müzik endüstrisi hem de müzisyenler için önemli bir yer tutar. Daha önce sesini radyolarda duyuramamış, reklamını yapamamış pek çok şarkıcı müzik videosu sayesinde kendini tanıtma fırsatı bulur. Bu bağlamda müzik videoları popüler müziğin görsel paketlenişinin önemini vurgulayan promosyon araçları olarak da değerlendirilir. Müzik videoları hem müziğin görsel anlam kazanmasında hem de pazarlanmasında önemli bir aracı halini alırken akademik çevrede de ilgi görür. O yıllar için bu 'yeni' format sadece popüler müzik alanında çalışan akademisyenler için değil medya ve sinema alanlarında çalışan akademik çevre için de pek çok analiz birimine sahip olmuştur. Müzik videolarının görsel anlatım biçimleri, şarkılara kurdukları yan anlam dünyası ve müzik türlerine ilişkin yarattığı müzik dışı anlamlar, müzik ve görsel materyalin bir araya gelişinde dikkat çeken noktaları oluşturur. Müzik videolarının sadece kendi görsel anlatımlarını değil ayrı bir sanat formunu da yaratmış olduğundan söz edilebilir.

Medya ya da kitle iletişim araçları (mass media), halka her türlü iletiyi taşıyan vasıtaları ifade eder. Tarihsel açıdan bakıldığında sürekli bir teknolojik gelişim sürecinden geçen bu araçlar popüler kültürün yaygınlaşmasını sağlar. Çalışmada verilen tanımlamalar doğrultusunda müzik videosu medya aracılığıyla izlerkitleye ulaşır. İletişim çalışmalarında medyanın kavramlaştırılmasında uzun süre etkili olan tek yönlü (monopolistic) ve ademimerkeziyetçi (decentralization) medya olmak üzere iki temel analiz kategorisi bulunur (Genç, 2019:1066). Son yılların gözde iletişim teknolojisi olan internet ise bu geleneksel ikili kategoriyi bir yandan birleştirip diğer yandan da sınırlarını değiştirerek genişletir. İnternetin kazandırdığı boyutlardan bir tanesi de, online müzik videolarıdır. Sadece müzik programlarının olduğu televizyonlarda izlenen müzik videoları, internet sayesinde istenilen her an aynı kalitede izlenir olmuştur. Ayrıca izleyici/tüketici, henüz müzik televizyonunda yayınlanmamış müzik videolarına internette ulaşılabilmiştir. Bu sebeple çalışmada öncelikli olarak popüler müzik endüstrisinden daha sonra müziğin görselleşmesi olarak müzik videolarından ve işlevlerinden, son olarak da medya ve müzik videosu ilişkisinden bahsedilecektir.

Popüler Müzik Endüstrisi

Popüler kültür ürünlerinden biri olarak popüler müzik kavramı, pek çok araştırmacı tarafından yapılan farklı tanımlamalar çerçevesinde tartışılmış, kavrama yönelik sınıflandırmalar yapılmaya çalışılmıştır. En eski çalışmalardan biri olan Adorno, 1941 tarihli "Popüler Müzik Üzerine" adlı çalışmasında, popüler müzikle ilgili "standartlaşma", "parçaların birbirini yerini tutabilirliği" ve "sahte bireyselleşme" gibi tanımlamalarıyla popüler müziğin ticari boyutuna vurgu yapar. Kapitalist üretim biçiminin popüler müziği nasıl etkilediğini açıklamaya çalışan Adorno'ya göre her şey tek noktada buluşur. Popüler müziğin, kapitalist

endüstriyel standartlaştırılmış üretim zincirinin, herhangi bir mekanik ürünü kadar standartlaştırıldığını iddia eder. Adorno'nun popüler müziği belli standartlaşmış formüllere göre üretildiği ve belirli ticari amaçları yansıttığı şeklindeki yaklaşımı popüler müziğin endüstri ile olan ilişkisi açısından bu ilişkinin müziğe yansıdığını destekler. Popüler müzikteki standartlaşmanın dinleyiciyi de biçimlendirdiği ya da etkisiz hale getirdiği ile ilgili bu görüş sürekli değişen popüler kültür kavramıyla uyuşmaz.

Popüler kültür, bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratiklerdir. Bu biçimler ve pratikler alanında, alt ve karşıt kültürel değerleri karışımlar içinde karşılıklı birbirlerinin içine girerler. Popüler deneyim ve bilinci çerçeveleme ve organize etmede etken olabilecekleri yerleri güvence altına alabilme girişimlerinde birbirleriyle yarışırlar (Erol, 2009:61-62). Bu bağlamda popüler müzik, popüler kültürün en önemli görünümlerinden biridir. Popüler müzik üretimi çok katmanlı bir süreçtir ve bu süreç içinde yer alan çok sayıda unsur bulunmaktadır. Başka bir deyişle popüler müziğin üretimine rehberlik edecek, biçimlendirecek ve sonuçlandıracak hem yetenek, beceri, ustalık vb. vasıflara sahip insan (besteci, söz yazarı, solist, vokalist, aranjör, dansçı vb.) faktörü, hem de bunları mekan, teknoloji ve medya gibi öğelerle uyumlu biçimde buluşturacak bir bağlamı gerektirmektedir. Bu bağlam, endüstrileşmiş bir alan olarak popüler müziğin tarihsel açıdan pek çok teknolojik değişime uğradığını gösterir.

Müziğin endüstrileşmesi, 1800'lü yılların sonunda Amerika Birleşik Devletleri'nde nota yayıncılığının başlamasıyla ortaya çıkmış bir gelişmedir. "Yaprak nota yayıncılığı"[1] olarak adlandırılan bu dönemde, belli bölümlerin tekrarına dayanan ve basit bir yapıya sahip olan şarkıların notaları seri biçimde basılıp, satılmaya başlanmıştır. Yaprak nota yayıncılığı kısa sürede karlı bir ticaret alanı haline gelmiş, bu işle uğraşan pek çok firma kurulmuş ve yoğun bir rekabet başlamıştır. Tüm bu faaliyetler, New York'ta bulunan Tin Pan Alley adlı caddede yürütülmüş, bu nedenle de popüler müzik incelemelerinde 1950'lere kadar ki süreç Tin Pan Alley dönemi olarak anılmıştır (Pekman-Kılıçbay, 2004: 74).

Erken dönem popüler müzik basımının kalbi olarak kabul edilen Tin Pan Alley, Union Square ve çevresindeki cadde olarak bilinir. 1885 sonunda çok sayıda müzik basımcısının Manhattan'ın bu bölgesinde dükkanlar açmasıyla gelişmeye başlayan Tin Pan Alley, kısa sürede bir merkez kimliği kazanır. Tin Pan Alley, 1890'dan 1950'lere kadar New York merkezli olarak gerçekleşen popüler müzik şarkı yazarlığı, popüler müzik yapımcılığı, kayıt sektörü ve yaprak nota yayıncılığını içeren endüstrinin de adı olmuştur. New York, Tin Pan Alley ile müzik endüstrisinin odağı olurken, tiyatro ve müzikal sektörleri de New York merkezli olarak gelişim gösterir. Bu doğrultuda yaprak nota yayıncılarının daha çok satış yapma istekleri çeşitli yöntemler gelişmesine neden olmuştur. Bu yöntemlerden

1 Yaprak Nota (Music Sheet) , müziğin yeniden üretimine olanak sağlayan ilk kitlesel tüketim ürünü olarak kabul edilmektedir.

biri "şarkı slayları'dır". Şarkı slaytları şarkılarda anlatılanları hikayeleştiren resimlerdir. Şarkı slaytları video klip fikrinin ortaya atılmasında rol oynadığını söylemek mümkündür.

Müzik ve görüntü arasındaki ilişki, "şarkıcı filmleri" ile başlamıştır. Bu ilişkinin başlangıcı ise, 1927 tarihli, ilk sesli film olan " The Jazz Singer"dır. Müzikal filmler, görüntü ile müzik arasındaki ilişkinin devamını sağlayan araçlar olmuştur. Televizyonun icadı ise müzik ve görüntü arasındaki ilişkide yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Çeşitli televizyon programlarında yeni albümler tanıtılmış, şarkıcı ve gruplar stüdyoda seslendirdikleri şarkılarla dinleyici/izleyicisine ulaşmıştır. 1960'lı ve 1970'li yılların gençlik idolleri de birer şarkıcı ve oyuncu olarak müzik-görüntü ilişkisinin taşıyıcıları olmuştur. 1980'li yıllar ise, müzik endüstrisinin artık uluslararası finans için bir yatırım, büyük paralar kazanılan karlı bir alan haline geldiği dönemdir. Evlerdeki pikap/kasetçalar gibi kişisel müzik dinleme araçlarının yanı sıra, walkman gibi daha "kişiselleştirilmiş" müzik dinleme aygıtları, endüstrinin sunduğu ürünlerin tüketiminde "bireyselliğin" geldiği noktanın önemli bir göstergesidir (Pekman- Kılıçbay, 2004:72).

Müziğin anlatım biçimlerinden biri olan müzik videosu, popüler şarkıların tanıtılması amacıyla, müzik endüstrisi tarafından üretilen ve bir şarkının sözleriyle birlikte müzikal unsurlarını görselleştiren bir formdur. Bu form Türkiye'de video klip olarak adlandırılmakla birlikte, bu ad formun özelliklerini yansıtmamaktadır. Çünkü video klip, müziğe özgü bir form değildir. Her şeyin (haber, belgesel, dizi, eğlence programları vb.) video klibi yapılabilir. Video klip görüntü parçaları demektir ve asıl metni özetleyerek tanıtan bir özelliğe sahiptir. Halbuki müzik videosu, bir şarkıyı bütün halinde görselleştirir ve bu haliyle de müziğe özgü bir formdur. Nasıl müziğe dayalı yayın yapan televizyon *"müzik televizyonu"* olarak adlandırılıyorsa, müziğe dayalı görüntülerin bir araya getirildiği bu yeni formunda "*müzik videosu"* olarak adlandırılması gerekir. Uluslararası literatürde de yaygın olarak *"müzik videosu*" ve "*müzik televizyonu*" terimleri kullanılır (Çelikcan, 1996: 1-2).

Müzik videoları popüler müzik ürünlerinin kitlesel tanıtımını ve satışını sağlayan bir araç olarak etkisini ve önemini 1980'li yıllarda müzik televizyonları ile kazanmaya başlamıştır. 1970 ve 1980'lerde popüler müziğin tanıtımında radyo ve özellikle görselliği ön plana çıkartmak için canlı konserler önemli bir yer tutmaktaydı. Fakat müzik ve televizyon endüstrisindeki ekonomik ve teknolojik gelişmeler sonucu televizyonun insan yaşamının içine girmesi, kolay ve ucuz ulaşılabilirliği nedeniyle insanların canlı konserlerde aradığı görselliğin televizyonda yer alması müzik videolarının ortaya çıkmasındaki en önemli nedendir. Dean Abt'a göre müzik videoları, müziğin görsel anlatımının estetik ya da ticari açıdan iyi sonuç vermeyeceğini öngören kehanetleri yıkarak birdenbire ortaya çıkmıştır. Abt'a göre müzik videosu yaratıcıdır, heyecan vericidir, tartışmalıdır ve

artık dünyanın her tarafında kabul gören bir popüler kültür biçimi haline gelmiştir. Müzik videoları ayrıca pek çok sanat dalını (dans, koreografi, moda, oyunculuk, ışıklandırma, animasyon..v.s) bünyesinde barındırır. Bu sürekli kendini yenileyen olgu popüler müzik tarihinin en önemli gelişmelerinden biridir (Aktaran Ünal, 2004: 1).

1980'li yıllar teknolojik gelişmelerin yanı sıra, ticari televizyon yayıncılığının da geliştiği belli konularda yayın yapan kanalların ortaya çıktığı bir dönemdir. 1981'de kablolu yayın şebekesi üzerinden yayına başlayan MTV (Music Television), 24 saat müzik yayını yapan ilk müzik kanalı olarak kurulur. "One World, One Image, One Channel" (Tek dünya, Tek Görüntü, Tek Kanal) sloganıyla yayın yapmaya başlayan MTV, hem televizyon yayıncılığı hem de müzik endüstrisi açısından yeni bir sürecin başlangıcı olur. MTV (Music Television) müzik videosu formatını, popüler müziğin ayrılmaz bir parçası haline getirir. Müzik videoları hem müziğin görsel anlam kazanmasında hem de pazarlanmasında önemli bir aracı halini alırken akademik çevrede de ilgi görür. O yıllar çin bu "yeni" format sadece popüler müzik alanında çalışan akademisyenler için değil, medya ve sinema alanlarında çalışan akademik çevre için de pek çok analiz birimine sahipti. Müzik videolarının görsel anlatım biçimleri, şarkılarla kurdukları yan anlam dünyası ve müzik türlerine ilişkin yarattığı müzik dışı anlamlar, müzik ve görsel materyalin bir araya gelişinde dikkat çeken noktaları oluşturur. Müzik videolarının sadece kendi görsel anlatımlarını değil ayrı bir sanat formunu da yaratmış olduğundan söz edilebilir.

Yeni şarkıcılar ve yeni şarkılar MTV'de yayınlandıktan sonra, radyolarda bu şarkılar daha çok yayınlanmaya, basında bu şarkıcılardan daha çok söz edilmeye başlandı. Bu da müzik televizyonunun şarkıcının tanıtılmasındaki önemini gösterdi. Daha önce sesini radyolarda duyuramamış, kendi reklamını yapmamış pek çok şarkıcı müzik videosu sayesinde kendini tanıtma fırsatı buldu. Bunun en belirgin örneği olan Mirkelam, albümünü çıkarmadan önce çıkardığı videosuyla bir hafta gibi kısa bir zamanda yıldızlaşmış ve albümü çıktığı gün büyük rakamlarda satışlar yapmıştır (Ünal, 2003: 115). Müzik videosu hem şarkıyı, hem şarkıcıyı, hem ürünü, hem de televizyonun tanıtımını yaparken, ticari ürünleri de tanıtmaktadır. Müzik endüstrisi ticari başarıyı elde etmek ve tanıtımı daha da etkili hale getirmek için müzik videolarında yıldız-star kimliği oluşturmaya çalışır. Çünkü yıldızlar albüm satmanın dışında kendisiyle şapka, kolye, t-shirt, vs. gibi bazı ürünleri de ilişkilendirirler.

Endüstrileşmiş bir alan olarak popüler müzik, sanatçıları ve onların eserlerinin (şarkılar) tüketimine dönük nesneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Endüstrileşmiş bu yapının doğal bir sonucu olarak, popüler müzik alanında boy gösteren sanatçı yalnızca şarkı söyleyen kişi değildir. O, uygulanan pazarlama stratejisiyle yaratılmış imge, toplumsal bir izdüşüm ve manipülatif bir olgudur. Özellikle

ilk albüm oluşturulurken, yaratılmış bir imgenin kabullenilmesi için pek çok yola başvurulur. Röportajlar, performans gösterilebilecek televizyon ve radyo programları, magazinel haberler bunlardan bazılarıdır. Müzik videosu ise popüler müzik alanında varlık gösteren müzisyenin en geniş izler kitleye ulaşmasını sağlayan araçtır. Özellikle sadece müzik videolarının yayınını yapan televizyon kanallarının sayısındaki artış bu erişimi pekiştirmiştir (Yüksel, 2003: 10).

Son yılların gözde bir teknolojik gelişimi olan internet, sağladığı olanaklar ile birlikte bir pazarlama ve tüketim aracı haline gelmektedir. İnternet (ya da ağ) bütün dünyayı kapsayan bilgisayar ağlarını birbirine bağlayan iletişim teknolojisi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1990' larda internete erişebilenlerin sayısı çarpıcı bir şekilde artmıştır. The World Wide Web, internetin büyük bir bölümü, grafik bir ağdır ve web sitelerinin verdiği bir başlık olarak insan ya da şirketi kapsamaktadır. Bu konumlar giriş sayfaları olarak bilinir ve internette diğer konumlara sorunsuz bir şekilde geçişe izin verir. İnternet, telif hakkı uygulaması için yeni problemler yaratırken, pazarlamaya ve popüler müziğin tanıtımına önemli ve yeni boyutlar getirmiştir. Bu boyutlar, on-line music shops (çevrimiçi müzik marketleri), kayıt şirketleri ve sanatçılar için web siteleri, on-line music journals (bültenleri), on-line concerts (konserleri) and interviews (röportajlar), web radio ve bulletin boards (ilan tahtaları)'dır. Kısaca, onlar popüler müziğin dinleyicisini/tüketicisini yeni yollarla birbirine bağlamakta yol göstericidirler. İnternetin kazandırdığı boyutlardan bir tanesi de, online müzik videolarıdır. Sadece müzik programlarının olduğu televizyonlarda izlenen müzik klipleri, internet sayesinde istenilen her an aynı kalitede izlenir olmuştur. Ayrıca izleyici/tüketici, henüz müzik televizyonunda yayınlanmamış müzik kliplerine internette ulaşabilmiştir.

Müziğin Görselleşmesi Olarak Müzik Videosu

Müzik videoları bir promosyon-tanıtım aracı olmak dışında müzisyenlerin kendi stratejilerini ortaya koydukları özgün bir ifade formudur. Başka bir deyişle müzisyen müzik videosuyla kimliğini de sunar. Müzisyen giydiği kıyafetle, sahnede duruşuyla, hareketleriyle ,şarkılarıyla diğer kendine özgü tavırlarıyla topluma kendini ifade eder. Bütün bunlar onun stratejisi sonucudur. Kimileri kendilerini ifade ederken sadece endüstriyel tarafını düşünürken kimileri de 'ben' ayrımını belirginleştirecek kavramlarını sunar.

Abt'a göre müzik videoları sanatçının imgelerinin kurulmasına, canlandırılmasına ya da savunulmasına katkıda bulunmalıdır; bu imgelerin ve onunla bağlantılı ürünlerin satılmasını sağlamalıdır; ve belki de bir ya da birkaç dolaylı ya da dolaysız mesaj taşımalıdır (örneğin "savaş kötüdür, "sosyal/cinsel yaşam rekabetçidir" vs.). Giyim kuşam kodları ve mekan tasarımları da bunların başında yer alır. Bu bağlamda müzik videolarında sunulan yalnızca müzik değil, işitsel ve görsel bütünlüktür (Aktaran Yüksel, 2003:12).

Bir tanıtım aracı olarak sunulan müzik videolarının başında veya sonunda şarkıcının, şarkının, albümün ve yapımcı firmanın adı belirtilir fakat müziğin ve videonun yapımcıların isimleri belirtilmez. Bunun nedenlerinden biri bestecinin ve yönetmenin ismi, izleyiciyi satın almaya yönelten etkenler arasında yer almaması; diğer nedeni ise besteci ve yönetmenin adı verilmeyerek müzik videolarındaki görsel ve işitsel yaratıcılığın şarkıcıya atfedilmiş olması olarak görülebilir. Müzik videoları yalnızca şarkıcıya değil, şarkının kendisine de kullanım değerinin ötesinde bir değer atfeder. Goodwin'in belirttiği gibi, müzik videosu tanıttığı ürünü hem kapsayan hem de aşan bir özellik taşır. (Aktaran Çelikcan, 2006: 47). Müzik videoları genellikle albümde yer alan 10 şarkıdan birinin özellikle hit olmaya aday şarkı için üretilir. Seçilen tek bir şarkının videosu tek başına bütün albümü temsil eder. İzleyici izlediği ve dinlediği bu şarkı sayesinde albüm almaya yönelir.

Müzik videolarıyla ilgili yapılan tüm araştırmalar 1980'lerin ikinci yarısından sonra MTV müzik televizyonunun ortaya çıkmasıyla başlar. Çok sayıda araştırmacı müzik videolarını değişik yönleriyle ve farklı bakış açısıyla ele almışlardır. Söz gelimi MTV'in ve müzik videolarının popüler kültür ve müzik endüstrisi üzerindeki etkilerini çözümlediler. Müzik videolarının izleyicinin davranışları üzerinde ne gibi etkileri olduğunu bulmaya yöneldiler. Lull (2000), Grossberg (1993), filmlerin müzik videoları üzerindeki etkisi üzerinde durmuş ve gençliğin şekillenmesinde müzik videolarının, ne tür etkisi olduğunu açıklamaya çalışmıştır. Bir başka yaklaşım ve araştırma modeli ise müziğin yalnızca işitsel olarak değil görsel olarak dinlendiği ve bunda da müzik videolarının önemli bir paya sahip olduğu üzerinedir (Aktaran Ünal, 2004: 2). Wernick (1996) *"Promosyon Kültürü*" isimli çalışmasında müzik videolarını promosyon işleviyle ele alan araştırmacılardan biridir. Kobena Mercer, Michael Jackson'un "*Thriller"* videosu üzerinde bir araştırma yapmış ve bu analizde sanatçının idol olarak nasıl vitrine konduğunu göstermeye çalışmıştır. Bunların tam tersi bir yaklaşımla bir başka analize imza atan Carol Vernallis ise Madonna'nın *"Cherish"* videosunda müzikal ve görsel kodların bir müzik videosunda işleyebilecekleri şekiller ve bu işlemleri gerçek bir akış üzerinde işbaşında gösteren derinlemesine bir analiz sunmuştur (Ünal, 2004: 2).

Günümüzde ise müzik videoları üzerine yapılan çalışmaların birçoğunu postmodern persfektifli çalışmalar oluşturmaktadır. Kapitalizmin 20. yüzyılın son çeyreğine damgayı vurmasıyla insan ve toplum yaşamında başlayan endüstriyel yayılma, kentsel büyüme, kitle iletişim araçlarındaki gelişme, geleneksel kültür ve yaşam biçiminin parçalanması, kitlenin siyasete katılması gibi hızlı değişimler sanattan bilime kadar her alanda yeni yaklaşımlara neden olmuştur. Bu yaklaşımlardan ve günümüz popüler kavramlarından biri olan postmodernizm, diğer alanlarda olduğu gibi popüler müzik ve müzik videoları üzerinde yapılan çalışmalarda en çok tartışılan konudur. Kimilerine göre postmodernizm,

modernizme bir karşı bir tepki gibi düşünülmüş kimilerine göre de kültürel bir alt-üst oluşu ifade etmiştir.

Teknolojinin müzik endüstrisine kazandırdığı synthesizer[2] ile müzikal denemelerde sınırsız imkanlara ulaşan popüler müzik, medya ile olan sıkı ilişkisi sonucu müziği dinlenebilirliğinin yanı sıra izlenebilir kılan müzik videoları da son zamanlarda postmodern etkilerin görüldüğü alanlardan biridir. Postmodernist etkiler, müzikte 1970'lerde klasik müzik temalarına diğer popüler müzik türleri temalarını karışmasıyla başlamıştır. Günümüzde ise müzisyenlerin ses teknolojisinden yararlanarak başka müzisyenlerin kayıt ve icralarını kendilerine mal edip istedikleri gibi kullanmaları, postmodern perspektife bir örnektir (Ünal, 2004: 9).

Müzik videoları pek çok araştırmacıya göre, ilk olarak izlenebilirlik özelliği ile postmodern birçok özellik taşır. Ann Kaplan müzik videolarını romantik, toplumsal, nihilist, klasik ve postmodern olmak üzere beş ayrı türde incelemiştir. "Bu videolar daha çok tema ve içerik bakımından sınıflandırılmıştır. Örneğin romantik videolar anlatıya, ayrılma ve kavuşma temalarına ve normal cinsel ilişkilerin yansıtılmasına dayanırken, Connor (2001) Billy Idol, Van Hallen gibi sanatçılarla ilişkilendirilen nihilist videoların anlatı dışı ya da anlatıya karşı olduğu ve sadizm, mazoşizm, homoseksüellik ve androjenliğin egzotik bir karışımını vurguladığı söylemektedir. Öte yandan klasik videolar, ya bakış yoluyla arzu nesneleri haline getirilen kadın figürlerine yöneltilen karakteristik dikizci Hollywood (erkek) bakışını kullanmakta ya da korku merak bilim kurgu gibi Hollywood türlerinden yararlanmakta ya da bunların parodisini yapmaktadır (Michael Jackson'ın *Thriller*'ı ve Peter Gabriel'in *Shock the Money*'si bunun örnekleridir)" (Aktaran Ünal, 2004: 10-11). Goodwin müzik videoları ses-görüntü ilişkisine göre *Resimleyici, Genişletici ve Ayırıcı* müzik videoları olmak üzere üçe ayırır. Peyami Çelikcan ise bu üçlü gruba yansıtıcı müzik kategorisini de yerleştirir.

Tüm bu bahsedilen ayrıntıların dışında müzik videosu var olan kültürel ve sanatsal formlara uymayan yeni ve özgün bir form olarak dikkat çeker. Müzik videosu, özne-imge, gerçeklik-kurmaca, gösteren-gösterilen, dün-bugün, popüler kültür-yüksek kültür arasındaki sınırları kaldırır (Aktaran Ünal, 2004:13). Popüler müziğin görselleştirilmiş biçimi olan bu form, popüler kültür ürünüdür ve popüler müzik tanımlamaları gibi değişen bir kültürdür.

Bir Reklam Aracı Olarak Müzik Videosu

Müzik videoları öncelikle vitrine konan şarkıların ve sanatçıların reklamı olarak işlev görmektedir. Müzik videoları popüler müziğin görsel paketlenişinin önemini vurgulayan promosyon araçlarıdır. Müzik videolarının reklam etme özelliği eğlence ile reklam arasındaki ayrımı belirsizleştirmektedir. Birçok müzik videosunun odak noktası olan "rock and roll" hem sanatçılar hem de dinleyiciler

2 Bir klavye ile çalıştırılan, farklı frekanslarda farklı sinyaller üreterek ve birleştirerek çok çeşitli sesler üreten elektronik müzik aleti.

tarafından ticari dünyaya karşı önemli bir direniş biçimidir. Rock and Roll bunun yanı sıra, kültür-üreten egemen yapıya karşı çıkan ve "direniş gerillaları" olarak betimlenen müziksel alt kültürlerle özdeşleşme aracı ve mekanizması olarak ta kullanılmıştır. "Direniş" müziğin görselleştirilmesi ve ticarileşmesi, müzik videosunun reklam etme özelliğini yansıtmaktadır.

Miller'a göre MTV formatı, bir yandan izleyicinin gözünde bir dizi olası (rekabet eden) gençlik alt kültürünü ve yaşam-tarzı seçeneklerini yakınsaklaştırma gibi "şairane" bir işlev yorumlanan, öte yandan bu alt kültürler arasında arabuluculuk yapmakta ve izleyiciyi tüketim etkinliğine katılmaya itmektedir. Bu anlamda MTV muhalif kültürün unsurlarına gürbüzleştirerek ve emerek hegemonya sürecinde bir arabulucu olarak işlev görür ve en sonunda bunların bir tüketim toplumunun egemen kurumlarıyla olan ilişkilerini meşrulaştırır ve doğallaştırır (Aktaran Lull, 2000: 134-135).

Bazı müzik videoları alt kültürel mesajlara ya da imgelere yer verse de, her videonun esas aldığı şey, sanatçının ve plak şirketinin, özel bir müzik-tüketicisi kitlesine yönelik popüler bir imge yaratma ve sunma çabasıdır. Bir hayran kitlesi oluşturmak ve bu kitleyi elde tutmak için sanatçılar egzotik, güçlü, sert, seksi ve havalı görünmek için değişik teknikler kullanırlar.

Müzik klibi popüler müziği pazarlama sürecinin önemli bir boyutu haline geldiğinden, bazı eleştirmenler müzik yerine görsel unsurların vurgulanmasından yakınmaktadır. Bazı sanatçılarla müziksel yetenekleri için değil de video potansiyelleri hatırına plak sözleşmesi yapılabilmektedir. Bir video eleştirmeninin dövündüğü gibi; "Paketleme eğlence ürünlerinin satışında hep ana unsur olmuştur, ancak böylesi olmazsa olmaz türünden bir paketleme de hiç görülmedi" (Aktaran Lull, 2000:135). Video yapımı piyasaya yeni bir 45'lik çıkarma maliyetini ve doğal olarak riskini de arttırdığı için, sanatçının şarkısının başarısını görsel açıdan kolaylaştırma yeteneği plak şirketi için çok önem taşımaktadır. Popüler plak şarkıcılarının bazıları "promosyon aracı olarak müzik klibi hakkında değişik düşünceler ortaya koyar. Örneğin eski çalışmaları için birkaç klip çekmiş olan rock müzisyeni Joe Jackson "Body and Soul" albümü için klip çekmeyi reddeder. Bunun sebebi, sanatçının müziğin görsel bir kavram yaratma konusunda plak şirketlerinden gelen baskılardan kaynaklanır. Diğer yandan İngiliz plak sanatçısı Thomas Doldy video ile ilgilenmenin onun için çok doğal bir şey olduğunu, beste yaparken kafasında oluşan imgelerin dışa vurulması açısından videoların bir fırsat olduğunu düşünür.

Medya ve Müzik Videoları

Müzik ve medya endüstrisindeki gelişmeler birbirini etkilediği gibi medya endüstrisindeki gelişmeler müziğe kitlesel tanıtım olanağı sağlar. Bu araçlarla popüler müzik ulusal sınırları aşarak uluslararası düzeyde bir pazar oluşturur (Çelikcan, 1996: 73). Medyalaşma hem geleneksel müzikte değişim yaratmış hem de yeni müziğin doğuşunu gerçekleştirmiştir. Geleneksel müziğin pek çok açık formu belirgin bir başlangıcı ve sonu olan kapalı formlarca yer değiştirilir. Üç dakikalık kayıt formatı geleneksel müziğin pek çok türüne üç dakika süreli parça formatında şekil verir Bunlar tanıtıcı hale gelir ve ulusal ve diğer resmi işlevlerde kullanılır, sıklıkla da resmi müzik gruplarınca şekillendirilmiş ve düzenlenmiş versiyonlarıyla sahnede seslendirilir. Geleneksel müzikler ayrıca tanıtımda ve turizm endüstrisinde de kullanılmaktadır.

Medyalaşma sürecinin bazı noktalarında telif hakkı kanunlaştırılması tanıtılmıştır. Pek çok geleneksel müzik kültüründe ne bireysel mülkiyet kavramı ne de Batı Sanat Müziğindeki bir besteci kavramı, telif hakkı anlaşmalarının temel kavramları olarak uygulanabilirdir. Sorunlar bu çatışmanın yerel müziğin gelişimine pek çok yoldan etkilemesi sebebinden kaynaklanır. Yerel müzikler müzik endüstrisi tarafından ham madde olarak kullanılırken, bu "borç alma" sıklıkla yerel müziğin malum parçalarının telif hakkı derneklerince kayıt altına alınmış olduğu ve böylece kendi orijinal yaratımlarıyla hiçbir şey yapmamış olan bireylerin 'mülkiyeti' anlamına gelir.[3]

Medya ya da kitle iletişim araçları (mass media), halka her türlü iletiyi taşıyan vasıtaları ifade eder. Kitle iletişim araçlarının işlevlerine dikkat çekmek istendiğinde ilk akla gelen şeyin, bilgi edinme ve edindirme olduğu söylenebilir. Ancak bunun ötesinde bir kültür aktarma ve sosyalleşme aracı olarak rol üstlenen medyanın küresel kültürün evrenselleşmesine de katkı sağladığı bir gerçektir. Kitle iletişim araçları, iletişiminin kitlesel olarak yapıldığı araçlar bütününü kapsar. Bu kapsama, tarihsel açıdan bakıldığında tiyatro, gazete, kitap, dergi, broşür gibi yazılı basın, sinema, film, radyo, televizyon, plak, kaset, video kaset, kompakt-disk gibi iletişim teknolojisindeki gelişmelerin ürünü olan araçlar girer. Bu araçların farklı özellikleri olmasına karşılık tek önemli ortak karakteristiği, iletileri çoğaltmalarıdır. Bu bakımdan bu araçlara 'mesaj çoğaltıcıları'da denilir. Bu araçların ortaya çıkışları birbirinden farklı zamanlarda olmasına karşılık, asıl geniş çapta kitlesel önemlerini kazanmaları 20. yüzyılda gerçekleşmiştir (Aziz, 2013:33). Popüler müziğin hedef kitle tarafında alımlanması, deneyimlenmesi ve tüketilmesi süreçlerinde önemli bir rolü olan televizyon, müzik videolarının tanıtımını yapan önemli bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirilir. 1950'li yılların sonları ve 1960'lı yıllar, gerek Avrupa'da gerekse Amerika'da müzik ile televizyonun birbirine yakınlaştığı bir dönemdir. Çok fazla sayıda müzik programları televizyon kanallarında üretilmeye

3 New Malm; Krister (1992), "The Music Industry", Ethnomusicology, An Introduction, (Ed: Helen Myers York: W.W. Northon and Company. S:362.

başlar.[4] Bu müzik programlarında, popüler grupların canlı ya da *"playback"* konserlerine yer verilir. Playback konserlerinde, önceden kaydedilmiş müziğe orkestra üyeleri çalıyormuş gibi yaparak, şarkıcı da söylüyormuş gibi yaparak taklide dayalı bir uygulanım yapılır. Bu uygulanım yöntemini kolaylığı, müzik programlarının sayısının artmasına olanak sağlar. Bu programlarda önceleri sadece stüdyo çekimleri kullanılırken, video kayıt teknolojisindeki gelişmeler sayesinde stüdyo dışında da çekimler yapma olanağı doğar. Stüdyo içinde ve dışında yapılan çekimlerin bir arada kullanılması, müziğin uygulanımını zaman ve mekandan soyutlar. Her şarkı için ayrı ayrı farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş görüntülerin olduğu videolar hazırlanır. Bu yöntem, televizyonun yaygınlaşması ile uluslararası üne kavuşan rock ve pop şarkıcıları için etkili bir tanıtım aracı olur (Çelikcan, 2006: 75-76). Bu bağlamda müzik televizyonunun, yeni çıkan müzik türlerinin yaygınlaşmasında, müzik performansı olarak adlandırılan görsel-işitsel gösterilerin ve konserlere gidemeyen kitlelerin ulaşabileceği önemli bir görev üstlendiği söylenebilir.

Bu doğrultuda, özellikle İngiltere'de müzik videoları üreten yapım şirketleri açılmaya ve bu şirketler tarafından hazırlanan klipler başta İngiltere ve ABD olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde televizyon müzik programlarının temel malzemesi oldu[5]. Müzik videosunu İngiltere'de yaygınlık kazanmasının nedeni, ev içindeki video teyplerinin diğer ülkelere göre daha çok kullanılmasıdır. Video Teyplere uygun yazılımların üretilmesi sürecinde, gençlere yönelik bir ürün olarak, ünlü grupların konserlerinin ve kliplerin yer aldığı video kaset yapımı önem kazandı. Piyasanın genişliği de müzik video yapımının İngiltere'de hızla gelişmesini sağladı. *Beatles* gibi grupların uluslararası üne kavuşmalarında, özel olarak hazırlanmış video kliplerinin dünya televizyonlarında gösterilmesinin önemli bir payı vardır[6]. Müzik videosu alanındaki bu gelişmeler, popüler müziğin geleneksel bir tanıtım aracı olan konserlere alternatif bir araç oluşturdu. Konserler geniş bir grubun kent kent ve giderek ülke ülke dolaşmasını; grubun kalabalık topluluklar önünde canlı uygulanımını gerektiren ve hem ekonomik hem de pratik açıdan giderek zorlaşan bir tanıtım aracıydı (Aktaran Çelikcan, 1996: 70-77). Müzik televizyonun artan etkisiyle müzik videosu bu zorluğu ortadan kaldırır.

4 Bu programlar arasında önemli olan şunlardır: **Bandstand, Stage Show** (Elvis Presley televizyona ilk kez bu programda çıktı-1956), **The Ed Sullivan Show** (Beatles'ı konuk etti-1964), **The Music Shop**, **Top of the Pops, Colour Me Pop** (İlk renkli rock programı, BBC-2,1968).

5 Müzik-televizyon ilişkisi müziğe etkin bir tanıtım aracı kazandırırken, özellikle rock müziğin otantik ve özgür yapısını tehdit etmeye başlar. TV gösterilerindeki kimi sansür uygulamaları da bu tehditi belirginleştirir. Bunlar arasında en bilineni Elvis Presley'in 1957 yılında çıktığı **The Ed Sullivan Show**'da sadece belinden yukarısının gösterilmesidir. Bir diğer örnek ise, aynı programda 1967 yılında Rolling Stones grubunun **"Lets Spend the Night Together**" şarkısının sözlerini değiştirmeye zorlanmasıdır.

6 *Beatles* grubu, müzik videolarını etkin bir tanım aracı olarak kullanan grupların başında gelmektedir. Bu grup 1966'da "**We Can Work It Out**" ve **"Paperback Writer**"; 1967'de **"Penny Lane**" ve **" Strawberry Friels Forever"** adlı parçaları için klip hazırlatmıştır.

SONUÇ

Popüler kültür, bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratiklerdir. Bu pratiklerden biri olarak popüler kültürün en önemli görünümlerinden biri olan popüler müzik kavramı, pek çok kuramcı açısından tanımlanmaya ve sınıflandırmaya çalışılmıştır. Popüler müzik üretimi çok katmanlı bir süreçtir ve bu süreç içinde yer alan çok sayıda unsur bulunmaktadır. Başka bir deyişle popüler müziğin üretimine rehberlik edecek, biçimlendirecek ve sonuçlandıracak hem yetenek, beceri, ustalık vb. vasıflara sahip insan (besteci, söz yazarı, solist, vokalist, aranjör, dansçı vb.) faktörü, hem de bunları mekan, teknoloji ve medya gibi öğelerle uyumlu biçimde buluşturacak bir bağlamı gerektirmektedir. Bu bağlam, endüstrileşmiş bir alan olarak popüler müziğin tarihsel açıdan pek çok teknolojik değişime uğradığını gösterir.

Müzik kitlesel üretim ve tüketim olanaklarına 19. yüzyıldan itibaren sahip olmaya başlamıştır ve bu sayede ekonomik bir değer kazanmıştır. Bunun sonucu olarak müzik, gelir ve eğitim düzeyi düşük kitlelere yönelmeye başlamıştır. Bu yöneliş, bir yandan teknolojik değişim ve ekonomik düzenle; diğer yandan değişen toplumsal ve kültürel yapı ile beslenerek güçlenmiştir. Endüstrileşme sürecinde müzik, alınan ve ürün olarak geri verilen bir şeye dönüşmüştür. Müzik videoları da bu süreçte müziğin görselleştiği bir form olarak karşımıza çıkar.

Popüler şarkıların tanıtılması amacıyla, müzik endüstrisi tarafından üretilen ve bir şarkının sözleriyle birlikte müzikal unsurlarını görselleştiren bir form olarak müzik videosu, etkisini ve önemini 1980'li yıllarda müzik televizyonları ile kazanmaya başlar. Çok fazla sayıda müzik programları televizyon kanallarında üretilmiştir. Bu programlarda önceleri sadece stüdyo çekimleri kullanılırken, video kayıt teknolojisindeki gelişmeler sayesinde stüdyo dışında da çekimler yapma olanağı doğar. Her şarkı için ayrı ayrı farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş görüntülerin olduğu videolar hazırlanır ve bu yöntem, televizyonun yaygınlaşması ile uluslararası üne kavuşan rock ve pop şarkıcıları için etkili bir tanıtım aracı olur. Bu bağlamda müzik televizyonunun, yeni çıkan müzik türlerinin yaygınlaşmasında, müzik performansı olarak adlandırılan görsel-işitsel gösterilerin ve konserlere gidemeyen kitlelerin ulaşabileceği önemli bir görev üstlendiği söylenebilir. Bu bağlamda popüler müziğin hedef kitle tarafında alımlanması, deneyimlenmesi ve tüketilmesi süreçlerinde önemli bir rolü olan televizyon, müzik videolarının tanıtımını yapan önemli bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirilir. Kitle iletişim araçları olarak nitelendirilen bu araçlar her türlü iletinin (mesajın) alıcıya (hedefe) ulaşmasını sağlar. Tarihsel açıdan bakıldığında sürekli bir teknolojik gelişim sürecinden geçen bu araçlar popüler kültürün yaygınlaşmasını sağlar. Kitle iletişim araçları, endüstrileşmiş ya da bu yolda mesafe almaya çalışan toplumlarda pek çok açıdan merkezi bir öneme sahiptir.

KAYNAKÇA

Aziz, A. (2013). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*, İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Bektaş, S. (2007). Türkiye'de Müzik Videosu Açısından Müzik Yapım Şirketleri ve Müzik Televizyonu İlişkisi Bir Örnek: MMC TV (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

Çelikcan, P. (1996). *"Müziği Seyretmek",* Ankara, Yansıma Yayınları.

Genç, B. (2019). Çok Boyutlu Bir Metin Olarak Videosu: Bir Performans Videosu Örneği Olarak Judged to Execution, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, c.18, s. 71.

Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İkinci Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kılıçbay, B., Pekman, C. (2004). *"*Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*"*,İstanbul, Pan Yayıncılık.

Lull, James (2000). "Popüler Müzik ve İletişim*"*, İstanbul, Çiviyazıları.

New Malm; K. (1992). "The Music Industry", Ethnomusicology, An Introduction, (ed: Helen Myers) York: W.W. Northon and Company. S:362.

Shuker, R. (1998). "Key Conceps in Popüler Music" , London, Routledge. S: 171.

Ünal, B. (2003). Bir İfade Formu Olarak Müzik Videosu*, Popüler Müzik Yazıları,* İzmir, Gülermat Matbaa ve Yayıncılık, 114-126.

_____(2004). Postmodern Perspektifte Müzik Videosu ve Nez'in "Sakın Ha" Videosunun Analizi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri.

Yüksel, A. (2003). Müzik Videolarında Tasarlanmış İletiler: Giyim-Kuşam Kodları ve Mekan Tasarımları, *, Popüler Müzik Yazıları,* İzmir, Gülermat Matbaa ve Yayıncılık, s.10-22.

MÜZİK ÖĞRETMENİ YETİŞTİRME ÇERÇEVESİNDE PİYANO ÖĞRETİM ELEMANLARI VE MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ CARL CZERNY PİYANO ETÜTLERİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ[1]

Ferhan DEMİR[2], Feyza SÖNMEZÖZ[3]

GİRİŞ

Piyano çalma sırasında fiziksel, duyuşsal ve zihinsel süreçlerin klavye üzerinde uygulanabilmesi ve doğru bir şekilde kavranabilmesi için uygun seviyeye göre çalışmaların başka bir deyişle doğru çalma tekniğini sağlamlaştıracak etüt ve egzersizlerin çalışılması son derece önemlidir. Piyano eğitimi sırasında gerekli olan temel becerilerin ve müzikalitenin kazandırılabilmesi için teknik disiplin doğru kurulmalıdır. Dolayısıyla öğrencinin teknik seviyesine uygun eser ve etüt seçimi burada önem kazanmaktadır. Piyano eğitim sürecinde hangi seviyede hangi tekniğin kazandırılması gerektiği o seviyeye ve tekniğe göre hangi egzersiz, etüt ve eserin çalıştırılacağı hatta bazı durumlarda çalışılan eserlere yönelik olarak destekleyici olması bakımından hangi etüdün çalıştırılacağının bilinmesi önemli ve gereklidir.

"Çalgı eğitimi süreci içerisindeki basamakların her öğrenci için çok iyi planlanıp değerlendirilmesi, çalgı çalma disiplininin öğrencilere sabırla, hiçbir basamak atlamadan verilmesi büyük önem taşımaktadır. Aksi halde çalgı çalma, bir disiplin olmaktan çıkarak öğrencinin teknik sorunlarla boğuştuğu ve giderek dağ gibi büyüyen sorunlar silsilesi olmaya başlamaktadır. Çalgı eğitimi verdiğiniz öğrenciyi teknik olarak nasıl yönlendirirseniz o doğrultuda şekillenecektir. Doğru bir teknikle etkili çalgı çalmayı öğrenmek her öğrencinin en doğal hakkı olmalıdır" (Çilden,

1 Bu çalışma Ferhan DEMİR tarafından yazılan Doç. Dr. Feyza SÖNMEZÖZ danışmanlığında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde yürütülen yüksek lisans tezinin bir kısmından üretilmiştir.

2 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8455-581X feroomusic@hotmail.com

3 Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Öğretim Üyesi, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4388-5200 feyzasonmezoz@gmail.com.

2003: 297). "Teknik çalışma sürecinde etütlerin önemi tartışılmayacak kadar büyüktür. Piyano eğitimi sürecinin devamlılığı şart faktörlerinden biri olan etütler, bu süreç boyunca kullanılacak olan eserlere teknik alt yapı hazırlama özelliklerini taşırlar" (Pirgon, 2009: 13). Kalkanoğlu'na (2020: 1942) göre, piyanoda bir eseri icra edebilmek için teknik becerilerin doğru ve sağlam şekilde kazanılmış olması gerekmektedir ve bu teknik becerilerin gelişimine katkı sağlamak amacıyla yazılmış etütlere yer verilmesi büyük önem taşımaktadır. "Etüdler, çeşitli teknik sorunları temrinlerden daha büyük biçimler içinde işleyen müzik yapıtlarıdır. Etüdler fazladan yeni şeyler getirmemekle beraber, müzik edebiyatında rastlanılan tüm güçlükleri, sistemli bir şekilde işledikleri ve bunları bir bütün içinde elde etmenin piyaniste ayrı bir deneyim kazandırdığı için, çalışılmaları çok yararlıdır" (Pamir, t.y.: 130).

Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Musiki Muallim Mektebi'nden günümüze kadar piyano eğitimi yer almaktadır. 1924 yılından günümüze kadar kullanılan her programda piyano eğitiminin yer aldığı görülmektedir. Söz konusu bu programların piyano ders tanımlarına göre yeterli teknik kazanımın sağlanması bakımından etüt çalışmaları ve bu etütler arasında da Carl Czerny'nin etütleri bulunmaktadır. "Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı"nda yer alan piyano ders tanımları incelendiğinde Duvernoy, Burgmüller, Loschhorn, Gedike gibi bestecilerin dışında Carl Czerny'nin de etütlerinin çalıştırılmasının hedeflendiği anlaşılmaktadır (YÖK, 2018: 15). Söz konusu Czerny etütlerin piyano eğitiminin hedefleri arasında yer alan teknik becerilerin kazanılmasına önemli derecede katkı sağladığı düşünülebilir. "Piyano eğitiminde teknik gelişmenin sağlanması amacıyla birçok etüt ve teknik alıştırmalar bestelenmiştir. Tüm dünyadaki pedagogların en fazla yararlandıkları metotlar, K. Czerny (Op. 599, 299, 740 v.s.) ve Hanon metotlarıdır. Çağdaş piyano eğitiminde, bazı eğitimciler bu metotların çok yararlı ve gerekli olduğunu savunmaktadır" (Ekinci, 1998: 13).

Czerny etütler barındırdıkları teknik konular bakımından başlangıçtan ileri seviyelere kadar öğrencileri belli bir amaç için çalıştırmaktadır. İlk yıllarda okutulabilecek etüt kitaplarından ileri yıllara kadar tüm etüt kitapları opus numarasıyla ayrılmış ve özellikle Czerny'nin kendisi tarafından hangi etüt kitabının hangi teknik kazanımı sağlamasının hedeflendiği belirtilmiştir. Bu çerçevede müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda görev yapmakta olan piyano öğretim elemanları ve öğrenim gören müzik öğretmeni adayları tarafından Czerny etütleri hakkındaki görüşlerinin ve söz konusu etütlerin müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki kullanım durumunun ortaya konması önemli görülmektedir. Bu bakımdan araştırmada, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda görev yapan piyano öğretim elemanlarının ve öğrenim görmekte olan müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde Czerny piyano etütlerinin kullanılma durumuna ilişkin görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmış ve araştırma kapsamında aşağıdaki sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır.

1. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda "Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı" uyarınca piyano dersi vermekte olan piyano öğretim elemanlarının Czerny etütlerinin kullanılması hakkındaki görüşleri nelerdir?
2. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim görmekte olan ve bireysel çalgısı "piyano olmayan" müzik öğretmeni adaylarının Czerny etütlerinin kullanılması hakkındaki görüşleri nelerdir?
3. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim görmekte olan ve bireysel çalgısı "piyano olan" müzik öğretmeni adaylarının Czerny etütlerinin kullanılması hakkındaki görüşleri nelerdir?
4. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim görmekte olan ve bireysel çalgısı "piyano olan" müzik öğretmeni adaylarının Czerny etüt çalışmalarının sağladığı yararlar hakkındaki görüşleri nelerdir?
5. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim görmekte olan ve bireysel çalgısı "piyano olan" müzik öğretmeni adaylarının Czerny etüt çalışmaları sırasında yaşadıkları zorluklar hakkındaki görüşleri nelerdir?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmada, Carl Czerny'e ait etüt kitaplarına ilişkin olarak müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano öğretim elemanlarının ve müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinin alınıp değerlendirilmesi bakımından betimsel yöntem kullanılmıştır. "Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır" (Kaptan,1995: 59).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapmakta olan 4 piyano öğretim elemanı ve piyano dersini bireysel çalgı olarak seçmeyen 45, bireysel çalgı olarak seçen 10 müzik öğretmeni adayı oluşturmaktadır. Çalışma grubunda yer alan katılımcıların kişisel bilgilerine ait veriler aşağıda belirtilmiştir.

Tablo 1: Piyano Öğretim Elemanlarının Hizmet Yılı

Öğretim Elemanının Hizmet Yılı	f
1-5 Yıl	-
6-10 Yıl	-
11-15 Yıl	-
16-20 Yıl	-
21 Yıl ve Üzeri	4

Tablo 2: Piyano Öğretim Elemanlarının Mezuniyet Durumu

Öğretim Elemanının Mezuniyet Durumu	**f**
Ön Lisans	-
Lisans	-
Yüksek Lisans	3
Doktora	1
Sanatta Yeterlik	-

Tablo 3: Piyano Öğretim Elemanlarının Unvanı

Öğretim Elemanının Unvanı	**f**
Arş. Gör.	-
Öğr. Gör.	3
Dr. Öğr. Üy.	-
Doç. Dr.	1
Prof. Dr.	-

Tablo 1, 2 ve 3'te, araştırmada örneklem grubu olarak seçilen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapmakta olan ve araştırma için uzman görüşü alınan piyano öğretim elemanlarının kişisel bilgileri yer almaktadır. Dört öğretim elemanının hizmet yılının 21 yıl ve üzeri olduğu, üç öğretim elemanının yüksek lisans mezunu olduğu ve bir öğretim elemanının doktora mezunu olduğu, bir öğretim elemanının doçent, üç öğretim elemanının ise öğretim görevlisi olarak görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 4: Bireysel Çalgısı Piyano Olmayan Müzik Öğretmeni Adaylarının Kaçıncı Sınıfta Okuduklarına İlişkin Dağılım

SINIF	**f**	**%**
Lisans 1	8	18
Lisans 2	9	20
Lisans 3	14	31
Lisans 4	14	31
TOPLAM	**45**	**100**

Tablo 5: Bireysel Çalgısı Piyano Olmayan Müzik Öğretmeni Adaylarının Mezun Oldukları Lise Türüne İlişkin Dağılım

MEZUN OLUNAN LİSE TÜRÜ	**f**	**%**
Anadolu Lisesi	22	49
Açık Öğretim Lisesi	2	4.4
Anadolu Meslek Lisesi	1	2.2
Güzel Sanatlar Lisesi	16	35.5
Meslek Lisesi	3	6.7
Genel Lise	1	2.2
TOPLAM	**45**	**100**

Tablo 6: Bireysel Çalgısı Piyano Olan Müzik Öğretmeni Adaylarının Kaçıncı Sınıfta Okuduklarına İlişkin Dağılım

SINIF	f	%
Lisans 1	2	20
Lisans 2	5	50
Lisans 3	-	-
Lisans 4	3	30
TOPLAM	**10**	**100**

Tablo 7: Bireysel Çalgısı Piyano Olan Müzik Öğretmeni Adaylarının Mezun Oldukları Lise Türüne İlişkin Dağılım

MEZUN OLUNAN LİSE TÜRÜ	f	%
Anadolu Lisesi	5	50
Açık Öğretim Lisesi	1	10
Güzel Sanatlar Lisesi	3	30
Genel Lise	1	10
TOPLAM	**10**	**100**

Tablo 4, Tablo 5, Tablo 6 ve Tablo 7 bir arada incelendiğinde müzik öğretmeni adaylarından bireysel çalgısı piyano olmayanların %31'inin lisans üçüncü sınıfta, %31'inin lisans dördüncü sınıfta okuduğu, %35.5'inin Güzel Sanatlar Lisesi, %49'unun Anadolu Lisesi mezunu olduğu, bireysel çalgısı piyano olan müzik öğretmeni adaylarının ise %50'sinin lisans ikinci sınıfta, %30'unun lisans dördüncü sınıfta okuduğu, %30'unun Güzel Sanatlar Lisesi, %50'sinin de Anadolu Lisesi mezunu olduğu anlaşılmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda yürütülmüştür. Araştırmada uygulanacak anket ve görüşme çalışmaları için Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Etik Kurulu Bilimsel Araştırma Etik Kurulu'nun 31.03.2022-07/28 sayılı kararı uyarınca etik kurulu onayı alınmıştır. Söz konusu kurumda görev yapmakta olan öğretim elemanları ile görüşme yapılarak piyano eğitiminde lisans düzeyinde Czerny etüt kitaplarından hangilerini kullandıkları tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra görüşme sırasında öğretim elemanlarına müzik öğretmeni yetiştirmede verilen piyano eğitiminde Czerny etüt çalışmanın önemine ilişkin bir adet açık uçlu soru yöneltilmiştir. Yöneltilen bu soruya ilişkin verilen yanıtlar araştırmanın bulgular kısmında yer almıştır. Öğretim elemanlarının görüşlerinin yazılması sırasında kimlikleri gizlenmiş ve ÖE1, ÖE2 şeklinde kodlanarak görüşlerine yer verilmiş ve belirtilen görüşler yorumlanmıştır. Ayrıca Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğrenim görmekte olan müzik öğretmeni adaylarına Czerny etütleri hakkındaki

görüşlerini almak üzere anket uygulaması yapılmıştır. Anket uygulaması söz konusu müzik öğretmeni adaylarından iki farklı gruba uygulanmıştır. Birinci grupta yer alan piyano çalgısını bireysel çalgısı olarak seçmeyen yalnızca birinci yılda iki yarıyıl boyunca piyano eğitimi alan ve daha sonrasında piyano eğitimi almayan lisans birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerine anket soruları yöneltilmiştir. Söz konusu bu katılımcılar arasında 45 müzik öğretmeni adayı bulunmaktadır. Piyano çalgısını bireysel çalgısı olarak seçmeyen müzik öğretmeni adaylarına uygulanan ankette iki bölüm yer almaktadır. Birinci bölüm katılımcıların kişisel bilgilerinden oluşan dört soru içermektedir. İkinci bölümde müzik öğretmeni adaylarının Czerny etütlerine ilişkin görüşlerini almak üzere sekiz soru yöneltilmiştir. İkinci grupta ise piyano çalgısını bireysel çalgı olarak seçen ve her yarıyılda piyano eğitimi almaya devam eden birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerinden 10 müzik öğretmeni adayı yer almaktadır. Birinci gruba uygulanan anketin aynısı, ikinci gruba da aynı şekilde uygulanmıştır. Bunun yanı sıra ikinci gruba uygulanan anket sorularına ek olarak Czerny etütlerine ilişkin görüşlerinin sorulduğu iki adet açık uçlu soru yöneltilmiştir. Tüm anket sorularına ilişkin elde edilen verilerin frekans ve yüzdeleri hesaplanmış tablolar halinde bulgular kısmında yorumlamaları yapılmıştır. Açık uçlu sorulara verilen yanıtlar incelenerek direk alıntı yoluyla yazılmıştır. Müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinin yazılması sırasında yine kimlikleri gizlenerek MÖA1, MÖA2 şeklinde kodlanmış ve söz konusu görüşlere ilişkin yorumlamalar da bulgular kısmında yer almıştır.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 8: Öğretim Elemanlarının Piyano Derslerinde Öğrencilerin Teknik Düzeyine Uygun Etüt Çalıştırma Durumları

Evet		Hayır	
f	**%**	**f**	**%**
4	100	0	0

Tablo 8'de uzman görüşü alınan öğretim elemanlarının piyano derslerinde öğrencilerine her yıl ve her yarıyılda etüt çalıştırma durumlarına ilişkin veriler yer almaktadır. Bu verilere göre söz konusu öğretim elemanlarının tamamının piyano derslerinde öğrencilerine her yıl ve her yarıyılda öğrencilerin teknik düzeyine uygun etüt çalıştırdıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 9: Öğretim Elemanlarının Piyano Derslerinde Etütlerini Çalıştırmada Tercih Ettikleri Bestecilere İlişkin Dağılım

Besteci	f
Henri Bertini	1
Stephen Heller	1
Carl Czerny	4
Jean Baptiste Cramer	3
Ignaz Moschelles	1
Moritz Moszkowski	2
Frederic François Chopin	2

Tablo 9'da, araştırmaya katılan öğretim elemanlarının piyano derslerinde etüt çalıştırırken tercih ettikleri bestecilere ilişkin dağılım görülmektedir. Bu dağılıma göre bir öğretim elemanının Henri Bertini, bir öğretim elemanının Stephen Heller, üç öğretim elemanının Jean Baptiste Cramer, bir öğretim elemanının Ignaz Moschelles, iki öğretim elemanının Moritz Moszkowski, iki öğretim elemanının ise Frederic François Chopin'e ait etüt kitaplarından etüt çalıştırdıkları gözlenmektedir. Katılımcı öğretim elemanlarının tamamının Carl Czerny'e ait etüt kitaplarını kullandıkları tespit edilmiştir.

Tablo 10: Öğretim Elemanlarının Piyano Derslerinde Czerny Etüt Çalıştırma Durumları

Evet		Hayır	
f	**%**	**f**	**%**
4	100	0	0

Söz konusu öğretim elemanlarının piyano derslerinde öğrencilerine Czerny etüt çalıştırma durumlarına ilişkin verilerin yer aldığı tablo 10'a göre, öğretim elemanlarının tamamının piyano derslerinde öğrencilerine Czerny etüt kitaplarında yer alan etütlerden çalıştırdıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 11: Öğretim Elemanlarının Piyano Derslerinde Çalıştırdıkları Czerny Etüt Kitaplarına İlişkin Dağılım

Etüt Kitabı	f
Op. 139	-
Op. 261	-
Op. 299	4
Op. 335	-
Op. 337	-
Op. 365	-
Op. 399	-
Op. 453	-
Op. 481	-
Op. 553	-
Op. 599	4
Op. 636	1

Op. 718	-
Op. 740	1
Op. 748	-
Op. 756	-
Op. 777	2
Op. 802	-
Op. 821	-
Op. 849	3

Tablo 11'de, araştırma için uzman görüşü alınan öğretim elemanlarının piyano derslerinde Czerny etüt kitaplarından hangilerini kullandıklarına ilişkin dağılım görülmektedir. Bu dağılıma göre Op.299 etüt kitabını dört öğretim elemanı, Op.599 etüt kitabını dört öğretim elemanı, Op.636 etüt kitabını bir öğretim elemanı, Op.740 etüt kitabını bir öğretim elemanı, Op.777 etüt kitabını iki öğretim elemanı, Op.849 etüt kitabını üç öğretim elemanının kullandığı anlaşılmaktadır.

Tablo 12: Öğretim Elemanlarının Piyano Derslerinde Czerny Etüt Kitaplarını Çalıştırdıkları Yarıyıllara İlişkin Dağılım

Etüt Kitabı	**I. Yarıyıl**	**II. Yarıyıl**	**III. Yarıyıl**	**IV. Yarıyıl**	**V. Yarıyıl**	**VI. Yarıyıl**	**VII. Yarıyıl**
	f	f	f	f	f	f	f
Op. 139	-	-	-	-	-	-	-
Op. 261	-	-	-	-	-	-	-
Op. 299	-	-	-	1	3	4	4
Op. 335	-	-	-	-	-	-	-
Op. 337	-	-	-	-	-	-	-
Op. 365	-	-	-	-	-	-	-
Op. 399	-	-	-	-	-	-	-
Op. 453	-	-	-	-	-	-	-
Op. 481	-	-	-	-	-	-	-
Op. 553	-	-	-	-	-	-	-
Op. 599	3	4	3	1	1	-	-
Op. 636	-	-	-	-	1	1	-
Op. 718	-	-	-	-	-	-	-
Op. 740	-	-	-	-	-	-	1
Op. 748	-	-	-	-	-	-	-
Op. 756	-	-	-	-	-	-	-
Op. 777	1	-	-	-	-	-	-
Op. 802	-	-	-	-	-	-	-
Op. 821	-	-	-	-	-	-	-
Op. 849	-	-	2	3	2	-	-

Tablo 12'de, öğretim elemanlarının Czerny etüt kitaplarını çalıştırdıkları yarıyıllara ilişkin dağılım yer almaktadır. Buna göre Op.299 etüt kitabını bir öğretim elemanı dördüncü yarıyılda, üç öğretim elemanı beşinci yarıyılda, dört

öğretim elemanı altıncı yarıyılda, dört öğretim elemanı ise yedinci yarıyılda çalıştırmaktadır. Op.599 etüt kitabını, üç öğretim elemanının birinci yarıyılda, dört öğretim elemanının ikinci yarıyılda, üç öğretim elemanının üçüncü yarıyılda, bir öğretim elemanının dördüncü yarıyılda, bir öğretim elemanının ise beşinci yarıyılda çalıştırdığı gözlenmektedir. Op.636 etüt kitabı ise bir öğretim elemanı beşinci yarıyılda, bir öğretim elemanı altıncı yarıyılda çalıştırmaktadır. Op.740 etüt kitabını bir öğretim elemanı yedinci yarıyılda, Op.777 etüt kitabını ise bir öğretim elemanı birinci yarıyılda çalıştırmaktadır. Tablo 12'de yer alan verilerin incelemesine göre Op.849 etüt kitabını iki öğretim elemanının üçüncü yarıyılda, üç öğretim elemanının dördüncü yarıyılda, iki öğretim elemanının ise beşinci yarıyılda çalıştırmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Araştırmada Czerny etütlerine ilişkin olarak uzman görüşüne başvurulan öğretim elemanlarına yöneltilen müzik öğretmeni yetiştirmede verilen piyano eğitiminde Czerny etüt çalışmanın önemi ile ilgili görüşlerinin sorulduğu açık uçlu soruya verilen yanıtlar ise aşağıda yer almaktadır.

Öğretim Elemanlarının Piyano Eğitiminde Czerny Etüt Çalışmanın Önemine İlişkin Görüş ve Önerileri

ÖE1: *"Piyano eğitiminde literatürde yer alan tüm eserleri çalabilmek için gerekli teknik ve müzikal dinamikleri Czerny'nin etütleri karşılamaktadır".*

ÖE2: "*Öğrencilerin, temel piyano becerisi kazanmaları açısından etütler oldukça önemli yer kaplar. Bu nedenle özellikle Czerny etütler öğrencilerin seviyelerine uygun olması açısından en sık kullanılan etütlerdir. Diğer bestecilerin etütlerinin seviye olarak bazı öğrencilerde üst düzey kalması nedeniyle, özellikle piyano eğitimine yeni başlayan öğrenciler için Czerny'nin Op.599 albümü ve devamında Op.299 albümünü oldukça faydalı buluyorum. Özellikle çalıştıkları sonat ya da Bach eserlerinin tonlarına uygun olan etütlerle desteklemek ya da diğer çalıştığı eserlerdeki teknik pasajları yine Czerny etütlerle pekiştirmek, piyano eğitiminde oldukça önemli bir yer kaplar*".

ÖE3: *"Czerny Op.599 teknik beceri açısından güzel bir sıralamaya sahiptir. Op.599'un zorluk açısından sıralaması uygundur. Carl Czerny'nin kitaplarındaki etüt sayısı ve çeşidi daha kapsamlı. Ezgisel yapıları daha melodik. Kitaplarda her tekniğe uygun etüt bulmak mümkün".*

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşleri incelendiğinde, tüm katılımcıların öğrencilerine Czerny etütlerini her yılda, her yarıyılda ve her teknik düzey için çalıştırdıkları görülmektedir. Öğretim elemanları Czerny etütleri için piyano tekniği ve müzikal dinamiklerin öğretilmesi bakımından temel piyano becerilerinin kazanılması konusunda yeterli bulmaktadır. Öğretim elemanları aynı zamanda Czerny etütlerinin, etüt sayısının ve çeşidinin kapsamlı olması, ezgi yapılarının daha melodik olması, piyano çalışmalarında kullanılan barok, klasik, romantik ve çağdaş dönemlerden diğer eserlerin çalışılmasına sağladığı katkı

bakımından önemli bulmaktadırlar. Ayrıca söz konusu diğer eserlerdeki teknik zorlukların Czerny etütlerle kazanılabildiği ve pekiştirilebildiği konularında hem fikirdirler. Diğer taraftan katılımcı öğretim elemanları Czerny etütlerinin etüt sayısının ve çeşidinin daha geniş olduğunu Czerny etüt kitaplarında her teknik beceriye göre etüt olduğunu bu sebeplerden dolayı Czerny etütlerinin hemen her düzeyde uygun olması bakımından daha sık kullanıldığını belirtmişlerdir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bireysel Çalgısı Piyano Olmayan Müzik Öğretmeni Adaylarının Bilgilerine İlişkin Dağılım

Tablo 13: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitiminden Önce Piyano Eğitimi Alma Durumlarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f	%
Eğitim Alanlar	28	62.2
Eğitim Almayanlar	17	37.8
TOPLAM	**45**	**100**

Müzik öğretmeni adaylarının lisans eğitiminden önce piyano eğitimi alma durumlarına ilişkin dağılım tablo 13'de yer almaktadır. 45 müzik öğretmeni adayından %62,2'sinin lisans eğitiminden önce piyano eğitimi aldığı, %37.8'inin ise eğitim almadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 14: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Eğitimine Devam Ettikleri Yıl Süresine İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f
0-3 Yıl	25
4-6 Yıl	11
7-9 Yıl	6
10-12 Yıl	3
TOPLAM	**45**

Tablo 14 incelendiğinde araştırmaya katılan 45 müzik öğretmeni adayından, 25'inin 0-3 yıl aralığında, 11'inin 4-6 yıl aralığında, 6'sının 7-9 yıl aralığında ve 3'nün de 10-12 yıl aralığında piyano eğitimlerine devam ettikleri anlaşılmaktadır.

Tablo 15: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Etüt Çalışması Yaptıkları Bestecilere İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f	%
Çalışmıyorum	6	13.4
Carl Czerny	36	80
Frederic François Chopin	1	2.2
Jean Baptiste Cramer	1	2.2
Charles Louis Hanon	1	2.2
TOPLAM	**45**	**100**

Tablo 15'de müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde etüt çalışması yaptıkları bestecilere ilişkin dağılım gösterilmiştir. Buna göre müzik öğretmeni adaylarından %80'inin Czerny etüt çalıştığı, %13.4'ünün ise herhangi bir besteciye ait bir etüt çalışması yapmadığı görülmektedir.

Tablo 16: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitimleri Süresince Czerny Etüt Çalışıp Çalışmadıklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
Evet	36	80
Hayır	9	20
TOPLAM	**45**	**100**

Tablo 16'ya göre, 45 müzik öğretmeni adayından %80'inin lisans eğitimleri süresince her yarıyılda Czerny etüt çalıştığı ve %20'sinin ise her yarıyılda Czerny etüt çalışmadığı anlaşılmaktadır. Czerny etüt çalışan öğrencilerin, çalışmayan öğrencilerden fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 17: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Etüt Çalışmalarının Teknik Becerilerinin Gelişmesinde Yararlı Olup Olmadığı Hakkındaki Düşüncelerine İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
Evet	38	84.5
Hayır	7	15.5
TOPLAM	**45**	**100**

Müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde etüt çalışmalarının teknik becerilerinin gelişmesinde yararlı bulup bulmadıklarına ilişkin dağılım tablo 17'de yer almaktadır. Buna göre müzik öğretmeni adaylarının %84.5'inin piyano derslerinde etüt çalışmanın teknik becerilerinin gelişmesinde yararlı olduğunu düşündüğü, %15.5'inin yararlı olmadığını düşündüğü ve piyano derslerinde etüt çalışmalarının teknik becerilerin gelişmesinde yararlı bulanların çoğunlukta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 18: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Czerny Etütlerini Çalışmanın Kendileri İçin Yararlı Olup Olmadığı Hakkındaki Düşüncelerine İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
Evet	33	73.3
Hayır	12	26.7
TOPLAM	**45**	**100**

Tablo 18'de müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde Czerny etütlerini çalışmanın kendileri için yararlı olup olmadığı hakkındaki düşüncelerine ilişkin dağılım bulunmaktadır. 45 müzik öğretmeni adayından %73.3'ünün Czerny etüt çalışmayı yararlı bulduğu, %26.7'sinin ise yararlı bulmadığı anlaşılmaktadır.

Tablo 19: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitimleri Süresince Her Yarıyılda Czerny Etüt Çalışıp Çalışmadıklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f	%
Evet	23	51
Hayır	22	49
TOPLAM	**45**	**100**

Tablo 19 incelendiğinde, 45 müzik öğretmeni adayından %51'i her yarıyılda Czerny etüt çalıştığını %49'u ise her yarıyılda Czerny etüt çalışmadığını belirtmektedir. Buna göre her yarıyılda Czerny etüt çalışanların sayısının daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 20: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitimleri Süresince Her Yarıyıl Kaç Adet Czerny Etüt Çalıştıklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f	%
Çalışmıyorum	4	9
1 adet	13	28.9
2 adet	6	13.4
3 adet	7	15.5
4 adet	1	2.2
4'ten fazla	14	31
TOPLAM	**45**	**100**

Müzik öğretmeni adaylarının lisans eğitimleri süresince her yarıyıl kaç adet Czerny etüt çalıştıklarına ilişkin dağılımları tablo 20'de yer almaktadır. Buna göre her yarıyıl 4'ten fazla ve bir adet çalışanların çoğunlukta olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 21: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Hangi Czerny Etüt Kitaplarını Çalışmakta Olduklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f
Op.599	17
Op.399	8
Op.718	1
Op.139	9
Op.261	1
Op.299	2
Op.335	1
Op.740	1
Op.636	1
Op.777	1
Op.365	1
Op.849	1
Diğer	7

Tablo 21 incelendiğinde bireysel çalgısı piyano olmayan müzik öğretmeni adaylarının büyük çoğunluğunun Op.599 etüt kitabını çalıştıklarını, Op.399 ve

Op.139 etüt kitaplarını daha az çalıştıklarını, diğer etüt kitaplarını ise nadiren çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 22: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitimi Süresince Czerny Etütlerinden Hangilerini Çalıştıklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f
Hatırlamıyorum	28
Çalışmıyorum	3
Op.599, No: 7	1
Op.599, No: 10	1
Op.599, No: 11	4
Op.599, No: 12	2
Op.599, No: 13	2
Op.599, No: 14	2
Op.599, No: 15	1
Op.599, No: 16	1
Op.599, No: 17	1
Op.599, No: 18	1
Op.599, No: 19	2
Op.599, No: 40	1
Op.599, No: 45	2
Op.599, No: 61	5
Op.599, No: 76	1
Op.299, No: 14	1
Op.299, No: 19	1
Op.849, No: 2	1
Op.849, No: 11	1
Op.335, No: 15	1
Op.335, No: 20	1

Tablo 22 incelendiğinde, 45 müzik öğretmeni adayının lisans eğitimi süresince Czerny etütlerinden hangilerini çalıştıklarına ilişkin dağılım yer almaktadır. Buna göre 45 müzik öğretmeni adayının 28'inin Czerny etütlerinden hangilerini çalıştıklarını hatırlamadıkları görülmektedir. Diğer taraftan Op.599 No:61 numaralı etütün diğer etütlere göre daha fazla çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bireysel Çalgısı Piyano Olan Müzik Öğretmeni Adaylarının Bilgilerine İlişkin Dağılım

Tablo 23: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitiminden Önce Piyano Eğitimi Alma Durumlarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	f	%
Eğitim Alanlar	6	60
Eğitim Almayanlar	4	40
TOPLAM	**10**	**100**

Tablo 23'de bireysel çalgısı piyano olan müzik öğretmeni adaylarının lisans eğitiminden önce piyano eğitimi alma durumlarına ilişkin dağılım yer almaktadır. 10 müzik öğretmeni adayı içerisinde %60'ının eğitim aldığı bununla birlikte %40'ının eğitim almadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 24: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Eğitimine Devam Ettikleri Yıl Süresine İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**
0-3 Yıl	6
4-6 Yıl	2
7-9 Yıl	1
10-12 Yıl	1
TOPLAM	**10**

Tablo 24 incelendiğinde, 10 müzik öğretmeni adayından altısının 0-3 yıl aralığında, ikisinin 4-6 yıl aralığında, birinin 7-9 yıl aralığında ve birinin de 10-12 yıl aralığında piyano eğitimine devam ettikleri anlaşılmaktadır.

Tablo 25: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Etüt Çalışması Yaptıkları Bestecilere İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
Czerny	9	90
Cramer	1	100
TOPLAM	**10**	**100**

Tablo 25'de müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde etüt çalışması yaptıkları bestecilere ilişkin dağılımları gösterilmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının çoğunlukla Czerny etüt çalıştıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 26: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Etüt Çalışmalarının Teknik Becerilerinin Gelişmesinde Yararlı Olup Olmadığı Hakkındaki Düşüncelerine İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
Evet	10	100
Hayır	-	-
TOPLAM	**10**	**100**

Müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde etüt çalışmalarının teknik becerilerinin gelişmesinde yararlı bulup bulmadıklarına ilişkin dağılım tablo 26'da yer almaktadır. Buna göre 10 müzik öğretmeni adayının tamamının %100 oranla, piyano derslerinde etüt çalışmalarının teknik becerilerinin gelişmesinde yararlı buldukları sonucuna ulaşılmaktadır.

Tablo 27: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Czerny Etütlerini Çalışmanın Kendileri İçin Yararlı Olup Olmadığı Hakkındaki Düşüncelerine İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
Evet	10	100
Hayır	-	-
TOPLAM	**10**	**100**

Tablo 27'de müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde czerny etütlerini çalışmanın kendileri için yararlı olup olmadığı hakkındaki düşüncelerine ilişkin dağılım bulunmaktadır. 10 müzik öğretmeni adayından tamamının piyano derslerinde Czerny etütlerini çalışmanın yararlı buldukları görülmektedir.

Tablo 28: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitimleri Süresince Her Yarıyılda Czerny Etüt Çalışıp Çalışmadıklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
Evet	10	100
Hayır	-	-
TOPLAM	**10**	**100**

Tablo 28'e göre, 10 müzik öğretmeni adayından tamamının her yarıyılda Czerny etüt çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 29: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitimleri Süresince Her Yarıyıl Kaç Adet Czerny Etüt Çalıştıklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**	**%**
1 adet	1	10
2 adet	1	10
3 adet	3	30
4 adet	1	10
4'ten fazla	4	40
TOPLAM	**10**	**100**

Müzik öğretmeni adaylarının lisans eğitimleri süresince her yarıyıl kaç adet Czerny etüt çalıştıklarına ilişkin dağılımları tablo 29'da yer almaktadır. Buna göre çoğunluk olarak her yarıyıl dörtten fazla Czerny etüt çalıştıkları, üç adet çalışanların sayısının daha az, bir adet, iki adet ve dört adet çalışanların sayısının da eşit olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 30: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde Hangi Czerny Etüt Kitaplarını Çalışmakta Olduklarına İlişkin Dağılım

SEÇENEKLER	**f**
Op.599	10
Op.299	1
Op.740	1
Op.777	1
Op.849	4

Tablo 30 incelendiğinde bireysel çalgısı piyano olan müzik öğretmeni adaylarının tamamının Czerny Op.599 etüt kitabını çalıştıkları, dördünün Op.849 etüt kitabını çalıştıkları görülmektedir.

Tablo 31: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Eğitimi Süresince Czerny Etütlerinden Hangilerini Çalıştıklarına İlişkin Dağılım

Op.599		Op.849		Op.299	
Etüt no	**f**	**Etüt no**	**f**	**Etüt no**	**f**
No: 12	3	No: 1	3	No: 1	1
No: 14	1	No: 3	1	No: 5	1
No: 16	1	No: 5	1	No: 21	1
No: 18	3	No: 6	3	No: 22	1
No: 19	1	No: 7	1	No: 34	1
No: 20	1	No: 8	2		
No: 22	1	No: 9	1		
No: 24	1	No: 14	1		
No: 27	2	No: 16	1		
No: 29	1	No: 25	1		
No: 30	2	No: 26	1		
No: 31	1				
No: 33	4				
No: 36	6				
No: 38	4				
No: 40	1				
No: 41	7				
No: 42	1				
No: 45	2				
No: 48	2				
No: 49	1				
No: 56	2				
No: 57	1				
No: 58	1				
No: 59	1				
No: 61	8				
No: 63	2				
No: 65	3				
No: 68	4				
No: 73	2				
No: 76	4				
No: 84	2				
No: 89	1				

Tablo 31'de müzik öğretmeni adaylarının lisans eğitimi süresince Czerny etütlerinden hangilerini çalıştıklarına ilişkin dağılım yer almaktadır. Buna göre Op.599 etüt kitabından, 12 numaralı etüdü üç kişinin çalıştığı, 14 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 16 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 18 numaralı etüdü üç kişinin çalıştığı, 19 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 20 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 22 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 24 numaralı etüdü

bir kişinin çalıştığı, 27 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, 29 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 30 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, 31 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 33 numaralı etüdü 4 kişinin çalıştığı, 36 numaralı etüdü altı kişinin çalıştığı, 38 numaralı etüdü dört kişinin çalıştığı, 40 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 41 numaralı etüdü yedi kişinin çalıştığı, 42 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 45 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, 48 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, 49 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 56 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, 57 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 58 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 59 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 61 numaralı etüdü sekiz kişinin çalıştığı, 63 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, 65 numaralı etüdü üç kişinin çalıştığı, 68 numaralı etüdü dört kişinin çalıştığı, 73 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, 76 numaralı etüdü dört kişinin çalıştığı, 84 numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, ve 89 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunun dışında Op.849 etüt kitabından bir numaralı etüdü üç kişinin çalıştığı, üç numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, beş numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, altı numaralı etüdü üç kişinin çalıştığı, yedi numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, sekiz numaralı etüdü iki kişinin çalıştığı, dokuz numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 14 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 16 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı, 25 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı ve 26 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı görülmektedir. Son olarak Op.299 etüt kitabından, bir numaralı etüdü bir kişi, beş numaralı etüdü bir kişi, 21 numaralı etüdü bir kişi, 22 numaralı etüdü bir kişi ve 34 numaralı etüdü bir kişinin çalıştığı sonucuna ulaşılmıştır.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bireysel Çalgısı Piyano Olan Müzik Öğretmeni Adaylarının Czerny Etüt Çalışmalarının Sağladığı Yararlar Hakkındaki Görüşlerine İlişkin Bulgular

MÖA1: "*Czerny çalışmak benim için çok önemli, eserlere Czerny ile birlikte daha kolay hazırlandığımı düşünüyorum. Hazırlık sürecimi hızlandırıyor eserlere karşı, parmak kaslarımın güçlendiğini hissediyorum, düşük metronomla başlayıp metronomu hızlandırarak hız geliştirmeye yardımcı oluyor ve bu diğer eserlere de yansıyor bu tabi. Legato, staccato gibi teknik konularda kendimi geliştirdiğimi hissediyorum. Karşılıklı iki elin koordinasyonuyla alakalı gelişim sağladığına inanıyorum. İlk başlarda Czerny'nin bana kazandırdığı şeylerden birisi de nota okuma hakimiyeti ve deşifremi geliştirdiğini düşünüyorum. Daha büyük daha geniş oktavlarda çalmamı sağladı Czerny. Piyanonun klavyesini tanımama yardımcı oldu. Bu becerileri diğer bestecilerden çok en çok Czerny ile kazandığımı düşünüyorum. Czerny bu konuda daha hazırlayıcı. Czernyde bunları gördükten sonra diğer eserlerde sonatin çalarken ya da Bach çalarken Czerny deki hareketlerin aynısını gördüm ve daha hızlı ve kolay deşifre yapabildim. Aynı motifleri Kuhlau sonatinlerde ya da Clementi sonatinlerde daha rahat yapabildim".*

MÖA2: *"Czerny'nin hız konusunda daha çok yarar sağladığını düşünüyorum ama çok stabil geliyor bana yani çok monoton geliyor. Mekanik olduğunu düşünüyorum, müzikalitemi geliştirdiğine çok inanmıyorum. Nüansları var ifadeleri var tabii ama yine de tekniğime daha çok katkısı oluyor. Czerny de kısacası teknik açıdan faydası olduğunu düşünüyorum. Bunları başka bir etütle de sağlayabileceğimi düşünüyorum, hocam bunları verdiği için bunları çalışıyorum".*

MÖA3: *"Parmak kaslarını güçlendirmek için yaralı olduğuna inanıyorum, batık tuş bırakmamak için yararlı olduğunu düşünüyorum, hız kazandırıyor. Legato gibi konuları daha iyi yapmamızı sağlıyor. Czerny etüt çalışmaları bizim başka eser çalışmalarına hazırlayıcı oluyor teknik açıdan. Müzikalite konusunda pek faydalı olduğunu düşünmüyorum".*

MÖA4: *"Czerny'nin parmakları güçlendirme konusunda fayda sağlayabileceğini düşünüyorum. Hız konusunda fayda sağlayabilir, staccato, legato gibi teknik açıdan geliştirebilir yine nüans konularında da geliştirebilir ama daha çok parmak güçlendirme ve hız konusunda geliştirdiğini düşünüyorum. Başka eserler için hazırlayıcı olabileceğini düşünüyorum. Gam geçişlerinde, dizilerde, akor, arpej gibi konularda faydalı olduğunu düşünüyorum. Başka eserlere hazırlık için etüt çalışmak gerekiyor bunları Czerny çalmasaydık başka etütler çalışarak yapabilirdik bence o eserlere hazırlık için etüt çalışmak gerekiyor. Çünkü etütler belli bir şey çalıştırıyor. Czerny etüt çalışmamdan dolayı diğer eserleri daha kolay hızlandırdığıma inanıyorum".*

MÖA5: *"Bence yararları var şöyle ki parmak numaraları konusunda büyük bir rahatlık sağlıyor sonraki çalışmalarım için başka çalışmalara hazırlayıcı oluyor. Etütlerde parmaklarım daha kolay hızlanıyor daha hız kazanma konusunda çalışma yaptıkça diğer eserlerde kolaylık kazanmış oluyorum öyle hissediyorum Czerny etütlerde belli başlı bir şey çalışıldığına inanıyorum. Örneğin bir etüt sadece dizi çalıştırıyor bir etüt sadece staccato yapmayı çalıştırıyor. Czerny etütler de bunları daha fazla görebiliriz ya da bu konularda bizi çalıştırıyor legato, staccato gibi konularda öğretici oluyor. Belli bir ağırlıkta çalıştırıyor etütler o yüzden diğer parçalara hazırlayıcı oluyor diyebiliriz. Czerny'nin etütlerinden bahsedecek olursak müzikalite konusunda biraz daha iyi olduğunu düşünüyorum başlangıç seviyesi diğer etüt kitaplarına göre".*

MÖA6: *"İnanıyorum. Hız kazandırma, nüans gibi konularda fayda sağlıyor. Çünkü onlara dikkat ederek çalışıyorum. Czerny etütlerin diğer eserlere hazırlığı konusunda faydalı olabileceğine inanıyorum".*

MÖA7: *"Yararlı olduğunu düşünüyorum. Parmak hızlandırma konusunda yararlı olduğunu düşünüyorum çoğunu allegro çalmamız gerektiği için, hız kazandırıyor, parmak numaraları, parmak geçişlerini çalıştırdığını düşünüyorum. Czerny etüt çalışmasaydık bu teknikleri diğer eserlerle*

kazanamazdık diye düşünüyorum çünkü etütte parmağımız hızlanıyor orada gördüğümüz zaman daha kolay yapabiliyoruz. Czerny etütler bizi diğer Bach, sonatin ve serbest parçalara hazırlıyor. Akor, arpej, staccato, legato dizi hepsini çalıştırıyor, bir etüt sadece bir şeyi çalıştırıyor sadece dizi çalıştırıyor ya da parmak geçişi çalıştırıyor örneğin. Teknik çalıştırıyor. Nüanslara ben Czerny çalışırken sanırım çok fazla dikkat etmiyorum biraz mekanik olduğunu düşünüyorum altında nüansları yazıyor ama notalara çok odaklandığım için sanırım doğru çalmaya çok odaklandığım için nüanslara geçemiyorum göz ardı ediyorum".

MÖA8: *"Pratik olarak bir piyanisti en geliştiren isim Czerny benim için. Arpej akor gibi konşları çalıştırdığına inanıyorum. Czerny'nin kullandığı eşlik modelleri bizim okul şarkıları ve başka çocuk şarkılarına eşlik yaparken sol elde rahatlık sağladı. Özellikle kadansları, akorları, arpejleri. Hazırlık sağlıyor yani. Teknik anlamda zaten staccato, legato gibi konuları çalıştırdığını düşünüyorum. Bu kazandığımız teknikleri başka eser çalarken kazanamazdık Czerny nin buradaki farkı daha basit bir şekilde daha yalın bir şekilde o tekniği bize sunması".*

MÖA9: *"Czerny etüt çalışmanın faydalı olduğuna inanıyorum. Ben Czerny sayesinde nasıl yavaş yavaş adım adım nasıl çalışmam gerektiğini öğrendim. Bazı piyano tekniklerini daha rahat öğrettiğine inanıyorum arpejler gibi. Czerny etütleri diğer eserlere hazırlık yapmayı sağlıyor".*

MÖA10: *"Czerny etütlerinin çalışılmasının yararlı olduğunu düşünüyorum. Teknik konusunda daha çok faydasının olduğunu düşünüyorum mesela bağ çalışması yaptırıyor, staccato, portato, dizi, arpej, akor mesela konularını çalıştırdığını düşünüyorum ve her parmağı ayrı ayrı çalıştırdığını düşünüyorum".*

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının Czerny etüt çalışmalarının sağladığı yararlar hakkındaki görüşleri incelendiğinde, katılımcıların Czerny etüt çalışmanın teknik anlamda geliştirdiğini, her bir etüttün bir teknik beceriye odaklandığını ve dolayısıyla o tekniğin kazanılmasında yaralı olduğunu, temel piyano becerilerini kazandırdığını, doğru nüanslar ve hız uygulandığında müzikalite açısından da çalıştırdığını, piyano çalışmalarında kullanılan barok, klasik, romantik ve çağdaş dönemlerden diğer eserlerin çalışmalarına hazırlık yaptığını, iki elin koordinasyonunu sağladığını, tuşe hakimiyetini arttırdığını düşündüklerini belirtmişlerdir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bireysel Çalgısı Piyano Olan Müzik Öğretmeni Adaylarının Czerny Etüt Çalışmaları Sırasında Yaşadıkları Zorluklar Hakkındaki Görüşlerine İlişkin Bulgular

MÖA1: *"Czerny'de hiçbir zaman zorlandığımı düşünmüyorum belki tek zorlayıcı kısmı eserin hızlandırma aşaması ama örneğin ilk defa deşifre yaparken zorlandığımı düşünmüyorum. Teknik oturturken, parmak numaralarını oturturken de zorlandığımı düşünmüyorum. Gerekli süreyi ayırdığım zaman zorladığını düşünmüyorum ama hızlandırma yaparken biraz daha zorlandığını düşünüyorum. Bu yüzden yavaş yavaş metronomu hızlandırarak çalışıyorum. Nüanslar açısından ise Czerny etütleri benim için müzikalite açısından keyifli, keyif alarak dinleyip ve çaldığım etütler olduğu için nüanslarını kavramakta zorluk çektiğimi düşünmüyorum. Çünkü keyif alıyorum çalarken ve dinlerken, müziği hoşuma gidiyor".*

MÖA2: *"Czerny'de çok zorlandığımı hatırlamıyorum. Teknik açıdan zorlandığımı düşünüyorum. Czerny etütleri çalarken hız konusunda zorlandığımı düşünmüyorum. Biraz zor".*

MÖA3: *"Ben daha çok hızda zorlanıyorum onun dışında çok zorlanmıyorum".*

MÖA4: *"Czerny etüt çalışırken çok zorlanmıyorum. Sadece biraz hızlandırmak zaman alıyor olabilir, hızlandırırken daha çok parmak numaraları parmak geçişlerini kaçırıyor olabilirim, pozisyonları kaçırıyorum ama yavaş yaparsam kaçmıyor yani hız geliştirme konusunda zorluyor".*

MÖA5: *"Czerny etüt çalışması sırasında zorlanmıyorum. Ama hızlandırmayla ilgili olarak bazen zorlanabiliyorum. Akorlar ve nüans konusunda da zorlanabiliyorum. Çünkü hızlı çalınca bir de etüt olduğunu düşünürsek daha da zorlaşıyor. Yavaş çalarsam ama bunların hepsine hâkim olabiliyorum. Gerekli akor pozisyonun sağlamlaşması, iki elin koordinasyonunun sağlanması, sağ el ve sol eli birleştirdiğimizde ezgi hakimiyetinin kurulması, nüanslar da hakimiyetin sağlanması gibi konularda hızlı çalışılması sırasında zorlanıyorum. Hız yaparken bunları uygulaması zor".*

MÖA6: *"Czerny çalarken genel olarak zorlanmıyorum sadece deşifre yaparken yavaş çalışıyorum bu şekilde de zorlanmıyorum. Hızlandırırken orijinal hızına yaklaşması için tabi ki kendimi zorluyorum bunda da zorluk çekiyorum ama sadece hızlı çalarken zorlanıyorum yavaş çalarken el koordinasyonunda bir problem yaşamıyorum".*

MÖA7: *"Czerny etüt çalışması sırasında çok zorlanmıyorum aslında deşifre yapma konusunda zorlanmıyorum ama hız konusunda zorlanıyorum. Hızlandırırken tekniği uygulamakta da müzikaliteyi vermekte de zorlanıyorum ama yavaş tempoda çalarsam uygulayabiliyorum. Hızlandırmak için zaman harcamam gerekiyor ama çok zor olduklarını düşünmüyorum".*

MÖA8: *"Czerny etüt çalışırken zorlandığımı düşünmüyorum. Yani notaları okuma açısından. Ama hızlandırırken zorlanıyorum. Özellikle Op.299'da çok zorlandım. Hızlandırırken teknik ve müzikaliteyi durmadan sürdürebilmekte zorlanıyorum"*.

MÖA9: *"Czerny etüt çalışmaları sırasında ben zorlanıyorum, hızlandırmakta zorlanıyorum. Hızlandırırken tekniği oturturken zorlanıyorum. Yavaştan başlayıp çalışınca çok zor olmuyor ama hızlanırken zorlanıyorum"*.

MÖA10: *"Czerny etüt çalarken zorlandığımı düşünmüyorum sadece biraz sıkıcı, monoton ve mekanik geliyor. Nüansları uygularsak daha zevkli olabilir tabi. Czerny çalışmanın benim için çok zorluğu sıkıcı olması. Bir eser gibi keyif vermiyor"*.

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının Czerny etüt çalışmaları sırasında yaşadıkları zorluklar hakkındaki görüşleri incelendiğinde, MÖA9 dışında diğer tüm katılımcılar Czerny etüt çalarken genel olarak zorlanmadıklarını, MÖA2 ve MÖA10 dışında diğer tüm katılımcıların Czerny etüt çalışırken hızlandırma konusunda zorlandıklarını fakat yavaştan çalışmaya başlayıp adım adım hızlandırdıklarında sorun yaşamadıklarını, MÖA10 için tek zorluk kısmının sıkıcı, monoton ve mekanik olarak ifade edildiğini ve MÖA2 ve MÖA9 teknik anlamda zorluk çektiklerini belirtmişlerdir.

SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda "Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı" uyarınca temel çalgı piyano ve bireysel çalgı piyano dersini vermekte olan piyano öğretim elemanlarının Czerny etüt kitaplarına ilişkin görüşlerinin ortaya konduğu sonuçlara bakıldığında; öğretim elemanlarının tamamının piyano derslerinde öğrencilerin teknik düzeyine uygun etüt çalıştırdıkları ve en çok Czerny etütleri tercih ettikleri, lisans eğitimi süresince her yıl ve her yarıyılda Czerny etüt çalıştırdıkları, en çok tercih ettikleri etüt kitaplarının Op.299, Op.599, Op.636, Op.740, Op.777 ve Op.849 olduğu, ayrıca Czerny etüt çalışılmasını temel piyano becerilerinin kazanımı ve müzikal dinamiklerin öğretilmesi bakımından yararlı ve gerekli gördükleri konusunda görüş bildirdikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim görmekte olan ve bireysel çalgısı "piyano olmayan" öğretmen adaylarının Czerny etütlerinin kullanılması hakkındaki görüşlerine ilişkin olarak katılımcı öğretmen adaylarının %80'inin Czerny etüt çalıştığı, %84,5'inin etüt çalışmanın yararlı olduğunu, %73,3'ünün Czerny etütlerini çalışmanın kendileri için yararlı olduğunu düşündüğü %51'inin her yarıyılda Czerny etüt çalıştığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Bunun dışında müzik

öğretmeni adaylarının çalıştıkları Czerny etüt kitaplarının Op.139, Op.261, Op.299, Op.335, Op.365, Op.399, Op.599, Op.636, Op.718, Op.740, Op.777, ve Op.849 şeklinde olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda müzik öğretmeni adayları Czerny etüt çalışmanın yararlı olduğu konusunda görüş bildirmişlerdir. Bunun yanı sıra katılımcı müzik öğretmeni adaylarından 28'inin lisans eğitimi süresince söz konusu etütlerden hangilerini çalıştıklarını hatırlamadığı araştırmanın diğer sonuçları arasındadır.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim görmekte olan ve bireysel çalgısı "piyano olan" öğretmen adaylarının Czerny etütlerinin kullanılması hakkındaki görüşlerine ilişkin olarak katılımcı öğretmen adaylarının %90'ının Czerny etüt çalıştığı, %100'ünün etüt çalışmanın teknik becerilerine yararlı olduğunu, %100'ünün Czerny etütlerini çalışmanın kendileri için yararlı olduğunu düşündüğü sonuçları tespit edilmiştir. Bunun dışında bireysel çalgısı piyano olan müzik öğretmeni adaylarının hangi Czerny etüt kitaplarını çalıştıklarına ilişkin sorulan soruya piyano öğretim elemanları ile tutarlı yanıtlar vermiş olup, lisans eğitimleri süresince çalıştıkları etüt kitaplarının Op.299, Op.599, Op.740, Op.777 ve Op.849 olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Lisans eğitimi süresince Czerny etütlerinden hangilerini çalıştıklarına ilişkin sonuçlar incelendiğinde ise bireysel çalgısı piyano olan 10 müzik öğretmeni adayının da çalıştıkları etütlerin numaralarını hatırladıkları görülmektedir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Bireysel çalgısı piyano olan müzik öğretmeni adaylarının Czerny etüt çalışmalarının sağladığı yararlar hakkındaki görüşlerine bakıldığında; Czerny etüt çalışmanın kendilerine yararlı olduğu görüşünde olduklarını belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra söz konusu etütlerin kendilerini piyano tekniği açısından geliştirdiğine ve temel piyano tekniklerini kazandırdığına inandıklarını, Bach, sonatin ve serbest parça gibi diğer eserlerin çalışmalarına hazırlık oluşturduğunu düşündükleri sonuçları elde edilmiştir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Bireysel çalgısı piyano olan müzik öğretmeni adaylarının Czerny etüt çalışmaları sırasında yaşadıkları zorluklar hakkındaki görüşlerine verdikleri yanıtlardan çıkarılan sonuçlar ise; tüm katılımcıların çoğunun Czerny etüt çalarken genel olarak zorlanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Söz konusu etütlerin çalışılması sırasında zorlanan müzik öğretmeni adaylarının en çok teknik anlamda ve etüdü hızlandırırken zorluk yaşadıkları tespit edilmiştir.

Yapılan tüm araştırmalar sonucunda müzik öğretmeni adayının piyano derslerinde etüt çalışmasının öneminin büyük olduğu görülmektedir. Etütler, her anlamda teknik donanımı sağlarlar. İlk derslerden itibaren kazanılması beklenen bilek çalışmaları, parmak çalışmaları, tuşe çalışmaları vb. gibi tekniklerden,

seviye ilerledikçe kazanılması beklenen hız geliştirme, nüans, portato, staccato, pedal gibi birçok tekniğin de kullanımının büyük ölçüde etütlerden öğrenildiği söylenilebilir. Etütler, teknikleri detaylı bir şekilde içerdikleri için çalışılmaları çok yararlıdır. Etütler öğrenciyi ileriki aşamalarında çalışılacak sonat, serbest parça gibi diğer piyano eserlerine de hazırlamaktadırlar. Teknik çalışmalarını etütler sayesinde oturtan bir öğrenci için eser deşifresi yapmak çok daha kolay olacaktır. Ayrıca çalıştığı eserin tekniklerine uygun etüt çalışan öğrenci, eserini çalmakta daha başarılı olacaktır.

Bu araştırmaya paralel olarak, Mete (2004)'nin "Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında Piyano Öğretiminde Kullanılan Czerny Op. 599 Etütlerinin Piyano Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezinin sonuçlarında da etüt çalışmanın piyano eğitimi içerisinde önemli olduğu, piyano eğitimcilerinin Czerny etütlerden yararlandığı sonuçları elde edilmiştir. Oğan ve Albuz (2015: 423), "Piyano Öğretiminde Carl Czerny Op.599 ve Jean-Baptiste Duvernoy Op.176 Metodlarında Yer Alan Etüdlerin Klasik Dönem Sonatin İcralarına Etki Durumu" başlıklı çalışmalarında, Czerny etüt çalışmalarının klasik dönem sonatin icralarına etkisinin olumlu ve yüksek düzeyde olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Toptaş ve Çeşit (2014: 81) Carl Czerny Op.599 etüt kitabında kullanılan sol el eşlik yapılarının sol elin gelişimi açısından çok önemli olduğunu en temel piyano parçalarından ileri seviyelerdeki eserler kadar birçok bestede karşılaşılabilecek yapılar üzerine hazırlanmış olduğu, özellikle sonat, sonatin, valse v.b. gibi orta ve ileri düzey piyano eserlerinde kullanılan yapıların sıklıkla yer aldığı, piyanoda armonik açıdan önemli olarak görülen akorlara yönelik çalışmaların bulunduğunu belirtmiştir. Kalkanoğlu (2020: 1948) "Piyano Eğitiminde Sol El: C. Czerny Op.718 Sol El Etütlerin Analizi" başlıklı çalışmasında Op.718 etüt kitabında bulunan etütlerin içerisinde birden çok farklı tekniğin kullanıldığını bunun da sol elin dengesini ve kuvvetini oldukça sağlamlaştırdığı sonucuna ulaşmıştır. Korkmaz'a (2021: 229) göre Czerny'nin Op.599 etüt kitabında yer alan etütler piyano eğitiminde kullanılan legato çalma, staccato çalma, bağ sonu staccatosu çalma, parmak geçişlerini çalma ve akor çalma teknik davranışlarını yoğun olarak içerdiğinden özellikle başlangıç seviyesindeki öğrenciler için çalışılmasının yararlı ve kullanılması uygundur. Ekinci'nin (1998: 45) "Piyano Eğitimine Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Başlayan Öğrencilerin I. Yıl Piyano Öğretim Etkinliklerinin Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde yaptığı araştırmaya göre birinci yılda piyano öğretim elemanlarının %92,4 oranında en çok tercih ettikleri etüt kitabının Czerny etüt kitapları olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma sonuçlarına göre müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitiminin temel amaçları doğrultusunda Czerny etütlerinin büyük oranda kullanıldığı, katılımcı öğretim elemanlarının ve müzik öğretmeni adaylarının Czerny etütlerin çalışılması konusunda genellikle olumlu düşündükleri, Czerny

etüt çalışılmasını piyano eğitiminin temel teknik kazanımlarının sağlanması açısından yararlı buldukları görüşünde oldukları sonuçları elde edilmiştir.

Bu sonuçlar doğrultusunda geliştirilen öneriler,

1. "Yüksek Öğretim Kurulu Müzik Öğretmenliği Lisans Programı"nda her yarıyılda belirtilen ve kazanılması hedeflenen teknik beceriler dikkate alındığında hangi etüdün hangi yarıyılda hangi tekniğe göre hangi amaçla çalıştırılacağı tespit edilmeli,
2. Etütler, piyano derslerinde çalıştırılan diğer eserlerle birlikte sadece bir ders ödevi olarak ya da herhangi bir etüt çalışması olarak amaçsız ve hedefsiz bir şekilde verilmemeli, beraberinde çalışılan diğer eserlere hazırlık teşkil edeceği düşüncesi ile bu eserlerin teknik donanımı ve seviyesi gözetilerek ödev verilmeli,
3. Czerny etüt çalışmaları sırasında, müzikal olarak kulağa hitap edebilmesi ve öğrencilerin çalarken keyif alabilmesi açısından etütlerin nüans ve ifade gibi diğer konuları da çalıştırılmalı şeklinde sıralanabilir.

KAYNAKÇA

Çilden, Ş. (2003). Çalgı Eğitiminde Nitelik Sorunları. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu (247-248). Malatya: 30-31 Ekim 2003

Ekinci, H. (1998). Piyano Eğitiminde Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Başlayan Öğrencilerin I. Yıl Piyano Öğretim Etkinliklerinin Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Kalkanoğlu, B. (2020). Piyano Eğitiminde Sol El: Czerny Opus 718 Sol El Etütlerinin Analizi. *Turkısh Studies-Educational Sciences,* 15(3), 1939-1950

Kaptan, Saim (1995). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*. Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.

Korkmaz, O. (2021). Piyano Eğitimine Başlangıçta Kullanılan Etüdlerin Teknik Düzeyi Açısından İncelenmesi. *İdil Dergisi,* 78, 220-231

Mete, M. (2004). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında Piyano Öğretiminde Kullanılan Czerny Op. 599 Etütlerinin Piyano Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Oğan F. ve Albuz, A. (2015). Piyano Öğretiminde Carl Czerny Op.599 ve Jean- Baptiste Duvernoy Op.176 Metotlarında Yer Alan Etüdlerin Klasik Dönem Sonatin İcralarına Etki Durumu. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 19(1), 397-426

Pamir, L. (T.Y). *Çağdaş Piyano Eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.

Pirgon, Y. (2009). Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Teknik Güçlüklerin Aşılmasına Yönelik Bir Uygulama. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Toptaş B. ve Çeşit, C. (2014). Carl Czerny Opus 599 Etüt Kitabında Sol El Eşlik Yapılarının İncelenmesi. *E-journal of New World Sciences Academy,* 9(2), 66-83

Yüksek Öğretim Kurulu, (2018). Eğitim Fakülteleri Öğretmen Yetiştirme Programlarının Yeniden Düzenlenmesi. Ankara: YÖK Yayını.

DİSTİN AİLESİ'NİN BRİTANYA BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGILAR TOPLULUĞU GELENEĞİNE KATKILARI

Fatih AKMAN

GİRİŞ

19. yüzyılda yaşanan devrimler ve toplumsal hareketler sonucunda batı sanat müziği kapılarını orta sınıfın günlük yaşamına açmaya başlamıştır. Beethoven ve Schubert gibi pek çok besteci yapıtlarını bu yeni sınıfın beğenilerine sunarak müziğin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış, zamanla pek çok amatör müzik topluluğu kurulmuş ve nihayetinde bu kültürel alan hem tüketim hem de üretim aşamasında üst sınıfa ait bir değer olmaktan çıkmıştır.

Müziğin amatör gruplar tarafından yapılabilmesi bu yüzyılda gelişen bazı teknolojik hamlelerle de doğrudan ilgilidir. Avrupa'da Friedrich Blühmel ve Heinrich Stölzel tarafından 1815 yılında geliştirilen valf sistemi ile birlikte bakır üflemeli çalgılar gerek müziksel anlamda gerekse çalgı eğitimi anlamında daha kullanışlı hale gelmeye başlamıştır (Sachs, 1940: 426). Yaylı ve diğer üflemeli çalgılara nazaran görece daha basit yapıda olduğu için öğrenimi kolay olan ve yüksek ses kapasitesi ile açık alanlarda rahatlıkla hareket halinde kullanılabilen bakır üflemeli çalgılar, geliştirilen valf sistemi sayesinde kromatik sesleri üretebilir hale gelmiştir. Valf sisteminin müzikal bağlamda verimli olması Leopold Uhlmann, August Beyde, Franz Leibelt, F.W. Wieprecht, J.G. Moritz gibi çeşitli çalgı yapımcılarının dikkatini çekmiş ve birbirinden farklı yapıda pek çok bakır üflemeli çalgı üretilmiştir (Heyde, 1999: 123; Bevan, 2000: 202). 1840'lı yıllara gelindiğinde ise Belçikalı ünlü çalgı yapımcısı Adolphe Sax tarafından geliştirilen ve "Saxhorn" adı verilen Mi bemol sopraninodan Si bemol kontrbasa kadar çok geniş bir ses alanını dolduran bu çalgı ailesinin oluşturulması ile birlikte bakır üflemeli çalgılar müzik alanında çok daha fazla kullanılmaya başlamıştır.

Bu dönemde Britanya başta olmak üzere pek çok ülkede amatör müzik toplulukları kurulmaya başlamıştır (Vandemeer, 1964: 24). Sanayi Devrimi'nin yaşandığı İngiltere'de müzik yalnızca bir eğlence ve kültürel faaliyet aracı olarak değil aynı zamanda işçi örgütleri başta olmak üzere çeşitli sivil toplum kuruluşlarının sosyal ve siyasi alanlarda kullandığı bir araç haline gelmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan amatör bakır üflemeli çalgı toplulukları (brass band)[1] bir taraftan işçi hareketlerinde önemli bir propaganda aracına dönüşürken diğer taraftan işçi sınıfının sınıf atlama aracı olarak kullanılmıştır. Dave Russell'e göre (1987), bakır üflemeli çalgı toplulukları Avrupa tarihindeki en dikkate değer işçi sınıfı kültürel başarılarından birini temsil etmektedir (205). Victoria dönemi Britanya'sının kültürel ve sosyal yaşamında bakır üflemeli çalgı topluluklarının önemine değinen eden Trevor Herbert ise (1991), bu olgunun ortaya çıkması için gerekli zemini hazırlayan en önemli etkenin teknik ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler olduğunu belirtmiştir (7). Çeşitli sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra isimleri unutulmuş kişi ve müzik topluluklarının Britanya'da amatör müzik topluluklarının oluşumunda önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu unutulmuş isimlerin başında ise John Distin ve oğulları ile birlikte kurduğu "Distin Ailesi Bakır Üflemeli Çalgılar Topluluğu" gelmektedir.

Henüz 11 yaşında iken vermiş olduğu konserlerle ilgileri üzerine çeken John Distin, zaman içinde Kraliyet bandosunda trompet ve solo büğülü icracılığına kadar yükselmiştir. Kendisi tarafından yetiştirilen dört oğlu ile birlikte kurduğu "Distin Ailesi Bakır Üflemeli Çalgılar Topluluğu" (kısaca Distin Ailesi) kısa süre içinde Britanya'da ün kazanmış ve ünü Avrupa'nın pek çok ülkesinin yanı sıra Amerika'ya kadar ulaşmıştır.

Distin Ailesi'nin Britanya'da bakır üflemeli çalgılar topluluğunun gelişimi açısından önemine değinen Jack Scott (1970) ailenin babası olan John Distin'in 19. yüzyılın en önemli kişiliklerinden biri olduğunu ifade etmektedir (29). Benzer şekilde Lloyd Farrar ve Arnold Myers'de (2003) Distin ailesinin gerek çalgı üretimi ve yayıncılık alanlarında gerekse performans alanında bakır üflemeli çalgıların gelişimine çok önemli katkıları olduğunu belirtmişlerdir.

Bu çalışmada 19. yüzyılda bakır üflemeli çalgılarda yaşanan gelişmelerin yanı sıra Distin Ailesi'nin Britanya bakır üflemeli çalgı topluluklarının gelişim sürecindeki yeri ve önemi açıklanmaya çalışılacaktır.

BRİTANYA'DA BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGI TOPLULUĞU OLUŞUMUNUN ERKEN DÖNEMLERİ

Britanya'da 19. yüzyıl öncesinde var olan amatör müzik grupları çeşitli çalgıları çalabilen müzisyenlerden oluşan küçük bir topluluk olup zaman içinde kilise, belediye ve askerî kurumlar tarafından himaye altına alınmışlardır (Farr, 2012: 9). Saray ve aristokrasinin himayesinde bulunan profesyonel müzik gruplarının

1 Brass Band: Pirinç malzemesinden yapılan çalgılardan oluşan üflemeli bir müzik topluluğudur. Bu çalışmada Bakır Üflemeli Çalgılar Topluluğu ifadesi Brass Band kavramının yerine kullanılmıştır.

aksine bu amatör müzik grupları çoğunlukla hafızadan ya da doğaçlama aracılığıyla müziklerini icra etmişlerdir (Farr, 2012: 9). Genellikle on altı kişiden oluşan bu müzik topluluklarında obua, klarnet, trompet, korno, fagot ve davul kullanılmaktadır (Pinner, 2004: 21). Britanya'da üflemeli çalgı topluluklarının oluşumunda 17. yüzyıl ortalarında yükselişe geçen püriten hareketin önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Boon'a göre (1966) 17. yüzyılda püritenlerin Britanya kilisesi içindeki nüfuzu önemli ölçüde artmış ve 1644 yılı civarında kilisede ayinlerinde kullanılan orglar yasaklanmıştır (4). Bu dönemde orgun yerini flüt, klarnet, çello, keman, fagot, obua ve serphine adı verilen portatif bir orgdan oluşan müzik toplulukları almıştır (Boon, 1966: 4).

19. yüzyılın başlarında siyasi karışıklıkların yaşandığı Britanya'da kamışlı çalgı toplulukları kurulmuş, bu topluluklar reformcular tarafından propaganda aracı olarak kullanılmaya başlamış ve müzik topluluklarına olan ilgi giderek artmıştır (Newsome, 1998: 2). 1790 tarihinde yaylı çalgılardan oluşan bir İngiliz müzik topluluğu 1815-1818 yılları arasında kamışlı çalgılar topluluğuna dönüşerek "Clegg's Reed Band" adını almıştır (Pinner, 2004: 24). Daha sonraki yıllarda bu müzik topluluğu İngiltere'nin Lancashire kasabasında kurulan ve ilk amatör bakır üflemeli müzik topluluklarından biri olan "Besses o'th' Bam Band" adını almıştır (Pinner, 2004: 24). Britanya'da 19. yüzyılın başında kurulan diğer erken dönem amatör kamışlı çalgı toplulukları ise şunlardır; "Coxlodge ve Hazelrigg Band" (1808), "New Mills Old Band" (1812), "Stalybridge Old Band" (1808, 1809 veya 1814) ve "Queenshead Village Band" (1816) (Pinner, 2004: 24).



Şekil 1: Besses o'th' Bam Band (1869) (URL-1)

Kamışlı çalgı topluluklarının ilk örneklerinde melodi için klarnet, flüt ve pikolo gibi tiz sesli çalgılar yaygın olarak kullanılırken, tenor rejistiri için trombon,

cornet ve zink[2] adı verilen üflemeli çalgılar kullanılmaktadır (Pinner, 2004: 26). Serpent[3], bass-horn[4], gibi çalgılar ise 19. yüzyılın ilk yirmi yılında yükselişe geçen ophiclide[5] ve daha sonra onun yerine gelen tubanın ortaya çıkışına kadar kamışlı çalgılar topluluğunun bas sesleri için kullanılmaktadır (Pinner, 2004: 26).

1800'lü yılların başında bakır üflemeli çalgıların henüz gelişim aşamasında olması nedeniyle borular henüz müzik topluluklarında sınırlı bir şekilde kullanılmaktadır. Ancak bu durum kısa bir süre sonra değişecektir. 1810 yılında Joseph Halliday tarafından perdeli borunun (keyed / kent bugle) icat edilmesi ve 1817 yılında aynı prensibe dayanan daha büyük forma sahip ophiclide çalgısının Jean Hilaire Asté tarafından Paris'te icat edilmesinin (1821 yılında patenti alınmıştır) ardından bakır üflemeli çalgıların müzik topluluklarında çok daha aktif olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Pinner, 2004: 26; Carse, 1939: 286).



Şekil 2: Keyed / Kent Bugle (URL-2)

Blühmel ve Stölzel tarafından 1815 yılında valf teknolojisinin geliştirilmesinden önce bakır üflemeli çalgılarda yalnızca armonik sesleri ya da çalgıların gövdelerinde yer alan delikli ses perdeleri aracılığıyla sınırlı sayıda nota seslendirebilmekteydi. 1815 yılında icat edilen valf sistemi ile birlikte kromatik ses dizilerinin çalınabilmesi mümkün hale gelmiş, 1830'lu yıllardan itibaren bakır üflemeli çalgıların kullanım alanları tamamen değişime uğramıştır. Bu dönemde yalnızca bakır çalgılardan oluşan çeşitli üflemeli çalgı toplulukları kurulmuştur. Bu topluluklardan ilki olan "Blaina Band" 1832 yılında Güney Galler'de bulunan Gwent'de kurulmuştur.

2 Zink/Zincken (Cornett): İtalya'da geliştirilen ve 1500 ile 1650'li yıllar arasında kilise ve saray müziklerinde kullanılan çalgı, Rönesans döneminin en önemli üflemeli çalgıları arasında gelmektedir. Orkestra ve bandolarda kullanılan çalgının en önemli özelliği tınısının insan sesine benzemesidir. Çalgının gövdesinde biri baş parmak için olan yedi ses perdesi bulunmaktadır (URL-3)

3 1590'lı yıllarda Auxerre Katedrali'nde görevli olan Edme Guillaume'ın geliştirdiği düşünülen bas karakterli bir çalgı olan "Serpent" (yılan), 16. yüzyıl başlarında kullanılan ve insan sesine benzerliği ile bilinen "Zink" isimli çalgıdan yola çıkılarak geliştirilmiştir (Green, 2015; Stauffer, 1989: 26). Çalgı, çoğunlukla fildişinden yapılmış olan bir ağızlığa sahip olup, deri kaplı bir ahşap olan gövdeden oluşmakta ve ses üretmek için altı adet ses perdesine sahiptir (Palton, 2008: 4; Stauffer, 1989: 27)

4 18. yüzyılın son yirmi yılında İtalyan Regibo tarafından bulunan çalgı serpentin dikey olarak yeniden dizayn edilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Konik yapıdaki çalgı iki tüpün bileşiminden oluşmakta ve üst tarafında kalak yer almaktadır (Carse, 1939: 278).

5 Ophicleide, çeşitli şekil ve boylarda üretilmiş, çoğunlukla metal bir gövdeye sahip perdeli bir çalgıdır. Si bemol, Si ve Do tonlarında bas ophicleide, Mi bemol ve Fa tonlarında kontrbas ophicleide ve Mi bemol, Fa tonlarında alto ophicleide olmak üzere yedi farklı modeli bulunmaktadır (Sealy, 1950: 22).

1833 yılında Hardman tarafından "The York Band" kurulmuş, 1834 yılında ise "Bean's Band" kurulmuştur (Pinner, 2004: 28).



Şekil 3: Blaina Band, 1940 (URL-4)

19. yüzyılın başlarında çeşitli nedenlerle pek çok özel müzik topluluğunun kurulduğundan bahsetmiştik. Bu bandoların kurulmasının en önemli sebeplerinden bir diğeri de 1815 yılında Fransa ve Britanya-Prusya koalisyonu arasında gerçekleşen Waterloo savaşıdır. Napolyon'un mutlak yenilgisiyle sonuçlanan savaşın ardından yirmi üç yıldır Avrupalı güçler arasında devam eden silahlı mücadeleler sona ermiş ve askerî birlikler dağıtılmıştır. Yıllarca askerî bandolarda görev yapan profesyonel ve amatör pek çok müzisyen birliklerinin dağıtılması sonucu sivil yaşama adapte olmaya çalışmışlardır. Bu dönemde kraliyet ve aristokrasinin üyeleri ile varlıklı ailelerden gelen komutanlar bir güç simgesi olarak kendi özel müzik toplulukları kurmaya başlamışlardır (Farr, 2012: 6). Galler Prensi George'un 1795 yılında İngiltere'den ve yurtdışından seçilmiş yetenekli müzisyenlerden oluşturduğu "Prince Regent's Band" isimli müzik topluluğu bunlardan biridir. 1820 yılında prensin IV. George adıyla İngiltere kralı olmasıyla birlikte aralarında John Distin'in de bulunduğu topluluğun ismi "King's Household Band" olarak değiştirilmiştir (Farr, 2012: 7).

Soylu ailelerin bir güç simgesi olarak kullandıkları bu müzik toplulukları zamanla zenginleşen orta sınıf aileleri tarafından da kullanılmaya başlamıştır. Gallerli sanayici Robert Thompson Crawshay'in 1838 yılında kurduğu ve tamamen valf sistemi ile üretilmiş bakır üflemeli çalgılar ile perküsyon grubundan

oluşan müzik topluluğu bunlardan biridir (Pinner, 2004: 30). 1840 yılında Louis Jullien liderliğinde kurulan profesyonel müzik topluluğu ise aralarında *Post Horn Galop*'un bestecisi Koenig, kornet metodu yazarı Jean Baptiste Arban ve Amerikalı bando şefi John Philip Sousa'nın kornetçisi Isaac Levy gibi virtüözlerin de aralarında bulunduğu pek çok profesyonel sanatçıdan oluşmaktadır (Pinner, 2004: 33). Jullien orkestrasının bir diğer önemi ise grup içinde yer alan Distin ailesinin yeni icat edilmiş saxhorn çalgılarını kullanmış olmasıdır (Pinner, 2004: 33). Eliason ve Farrar'a göre (2003) saxhorn çalgılarının İngiltere'deki kullanım haklarının da sahibi olan Distin Ailesi, İngiliz amatör bakır üflemeli çalgı topluluklarının oluşumunda kilit bir rol oynamaktadır (3).

DİSTİN AİLESİ BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGILAR TOPLULUĞU

19. yüzyılın başında bakır üflemeli çalgılar henüz valf sistemine sahip olmadığından sınırlı ses imkanına sahiptir. Yalnızca doğuşkan sesleri ya da kromatik olmayan çeşitli sesler icra edilebilmektedir. Bakır üflemeli çalgılardaki tüm bu kısıtlamalara karşın İngiltere'de "Distin Ailesi Bakır Üflemeli Çalgılar Topluluğu" olarak bilinen müzik topluluğunun kurucusu ve Distin ailesinin babası olan John Distin boru ve doğal trompeti çalma becerisindeki üstün yeteneği ile ün kazanmıştır (Farr, 2012: 5).

John Henry ve Susannah Distin'in oğlu olarak 1794 yılında St, Mary, Plympton, Devon'da doğan John Distin, 1805 yılında 11 yaşında kardeşi Thomas ile birlikte gönüllü ve yedeklerden oluşan Güney Devon Askerî Bandosu tarafından verilen bir halk konserinde flüt düeti çalmışlardır (Farr, 2021: 2). Bando şefinin ilgisini çeken iki çocuk orduya yazılma hakkı elde ederek müzik eğitimi almış ve böylece John Distin'in müzik yaşamı da başlamıştır (Farr, 2021: 2). Henüz 14 yaşında Exeter festivalinde Handel'in *Derringen Te Deum* adlı eserini trompet ile seslendirmek üzere davet edilen John sergilediği performans nedeniyle 10 pound ile ödüllendirilmiş, 1812 yılında ise Sheffield Festival Orchestra'da trompet icracısı olarak göreve başlamıştır (Farr, 2021: 2).

1814 yılında Waterloo Savaşı devam ederken Britanya orduları Fransa'da bulunan Alman ve Avusturya ordularından oluşan işgal kuvvetlerine katılmışlardır (Farmer, 1950: 90). Rusya Grand Dük'ü Konstantin, Wellington Markis'i ve müttefiklerin diğer seçkin subayları önünde gerçekleşen bir geçit töreninde yaklaşık altı ay boyunca Paris'de görev yapan müttefik ordularının bir üyesi olan Grenadierler Muhafızları Bandosu[6] büyük ilgi gömüştür (Farmer, 1950: 91).

6 John Distin 5 Kasım 1813 tarihinde 20 yaşında daha sonraları Grenadierler Muhafızları Bandosu olarak anılan İngiliz 1. Piyade Alayı bandosunda görevlendirilmiştir (Farr, 2021).

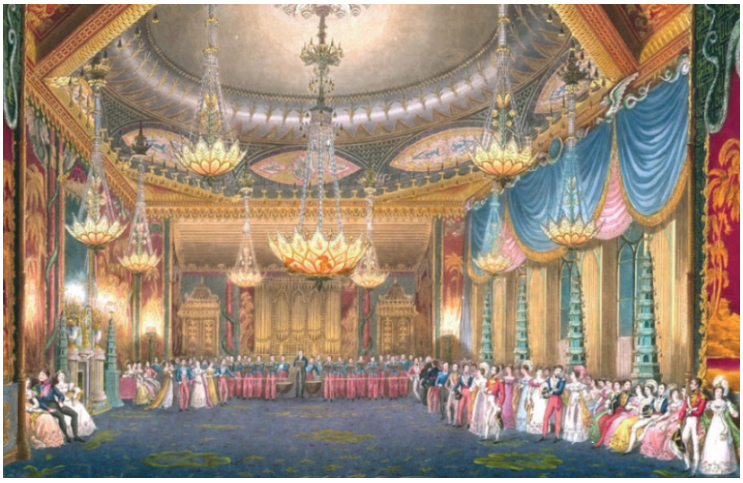


Şekil 4: Grenadierler Muhafızları Bandosu (Farr, 2021: 2)

Grand Dük özellikle bu bandoda yer alan perdeli borunun (Kent Bugle) icrasından çok etkilenmiştir (Farmer, 1950:91). Grand Dük'ün talimatı üzerine bandonun çalmayı bırakmaları emredilmiş ve bu yeni çalgının icracısı majestelerinin huzuruna davet edilmiştir (Farmer, 1950: 91). Perdeli borunun icracısı ise ünlü John Distin'den başkası değildir. Kısa bir süre Distin ile perdeli boru üzerine sohbet eden Grand Dük, John'un benzer bir çalgıyı Rusya için yapıp yapamayacağını sormuş ve aldığı olumlu yanıt üzerine Jean Hilaire Asté isimli Paris'li çalgı yapımcısını Distin'e yardım etmesi için görevlendirmiştir (Farmer, 1950: 91-92). Distin bu imitasyon çalgıyı büyük zorluklar içinde yapmayı başarmış ve çektiği zorluklar için ödüllendirilmiştir (Farmer, 1950: 92). Bu süreçte perdeli çalgılarla olan tecrübesi artan Hilaire daha sonra Fransa ordusu tarafından kabul edilen clavitube (perdeli boru), quintitube (bir çeşit alto ophiclide) ve ophiclide çalgılarını yapmış ve 1821 yılında 1849 numara ile Fransa'da patent almıştır (Farmer, 1950: 92; Carse, 1939: 286). John Distin virtüöz bir sanatçı olmasının yanı sıra iyi bir çalgı yapımcısı olduğunu da ispat etmiş, "Distin'in Perdeli Borusu[7]" Hilaire tarafından geliştirilmiş ve 19. yüzyılın sonlarına kadar Fransa, İngiltere ve İspanya orkestralarında kullanılmıştır (Palton, 2008: 7).

5 Kasım 1821 tarihinde Grenadierler Muhafızları Bandosu'ndan terhis edilen John Distin, daha önce de bahsedildiği üzere Kral IV. George'un bandosunda trompet ve solo büğülü icracısı olarak başlamıştır (Farr, 2021: 3). 26 Haziran 1830 yılında Kral IV. George'un ölümünün ardından kırk iki kişilik bu önemli müzik topluluğunun görevine son verilmiştir (Farr, 2021: 5).

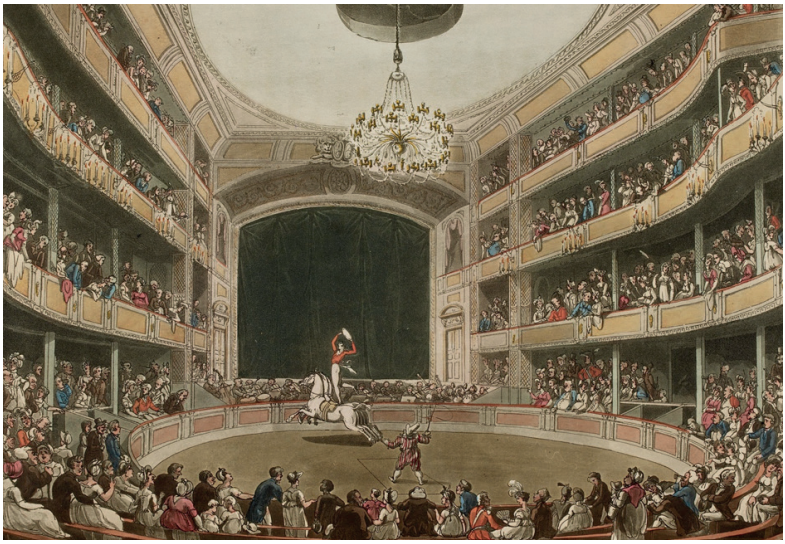
7 Perdeli borunun John Distin tarafından icat edildiğini ancak Haliday'in kendisinden daha önce patent aldığına ilişkin çeşitli tartışmalar da bulunmaktadır (Mitroulia ve Myers, 2011: 1).



Şekil 5: Prince Regent's Band (Farr, 2021: 4)

John Distin, müzik topluluğunun dağılmasının ardından 1830 yılında İskoçya Loch Tay'daki Tamouth Kalesi'ndeki Breadalbane Markis'inin bandosunda şeflik pozisyonunu kabul etmiştir (Mitroulia ve Myers, 2011: 1; Farr, 2012: 5). 1832 yılına gelindiğinde John Distin Londra Drury Lane'deki Kraliyet Tiyatrosu'nda Thomas Arne'nin *Artaxerxes* operasının "*The soldier tired*" bölümünü seslendirmiş ve bu konseri pek çok önemli konser izlemiştir (Farr, 2012: 5).

7 Ağustos 1832 tarihinde John Distin Edinburgh'da Adelphi Tiyatrosu'nda bir Mozart konçertosunu seslendirmiş, aynı konserde John'un oğulları Henry Distin (13 yaşında) ve Theodore Distin (9 yaşında) korno düeti seslendirmişlerdir (Farr, 2021: 10). Distin kardeşlerin bu ilk dönem performansları 2 Ekim 1823 yılında Londra Lambeth'de yer alan Kraliyet Amfitiyatrosu'nda (Astley) seslendirdikleri bir başka düetle devam etmiştir (Farr, 2021: 11).



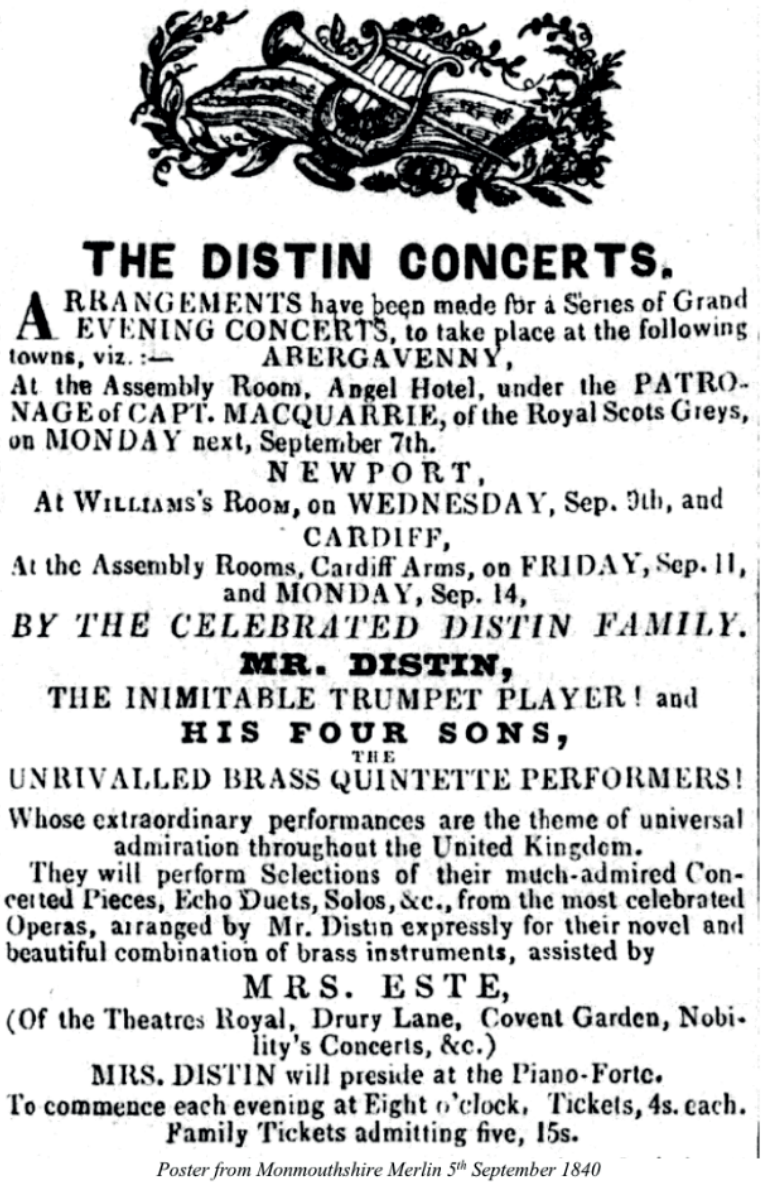
Şekil 6: Kraliyet Amfitiyatrosu (Astley's), Lambeth, Londra (Farr, 2021: 11)

1835 yılına gelindiğinde John Distin ve oğulları George, Henry, William ve Theodore İngiltere'nin önemli bakır üflemeli çalgı topluluklarından biri olan "Distin Ailesi Bakır Üflemeli Çalgılar Topluluğu" nu kurmuşlardır (Mitroulia ve Myers, 2011: 1; Farr, 2012: 12).



Şekil 7: Distin Ailesi (Farr, 2021: 1)

Büğülü/Trompet, korno ve trombondan oluşan grup 9 ve 10 Temmuz 1835 tarihlerinde Edinburgh'da Adelphi Tiyatrosu'nda ilk konserlerini seslendirmişlerdir (Farr, 2021: 12). Topluluğun repertuvarında ise Rossini'nin "*Il Turco in Italia*" operası ve "*La Gazza Ladra*" dan bir bölümün yanı sıra bir İrlanda şarkısı olan "*Gramachree*" isimli eser yer almaktadır (Farr, 2021: 12). Distin ailesi konserleri aralıksız olarak devam etmekte ve dinleyicilerin beğenisini toplamaktadır. John Distin'in eşi Ann Matilda'nın piyanoforte çalgısıyla eşlik ettiği konser programlarında Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Auber ve Weber'e ait eserler ile John Distin'in düzenlediği birçok eser seslendirilmiştir (Farr, 2021: 22). 1850'li yıllarda 10.000'in üzerinde konser veren Distin Ailesi, bakır üflemeli çalgı toplulukları için başarılı bir rol model olmayı başarmıştır (Farr, 2012: 5).



THE DISTIN CONCERTS.

ARRANGEMENTS have been made for a Series of Grand EVENING CONCERTS, to take place at the following towns, viz. :—

ABERGAVENNY,

At the Assembly Room, Angel Hotel, under the PATRONAGE of CAPT. MACQUARRIE, of the Royal Scots Greys, on MONDAY next, September 7th.

NEWPORT,

At WILLIAMS's ROOM, on WEDNESDAY, Sep. 9th, and

CARDIFF,

At the Assembly Rooms, Cardiff Arms, on FRIDAY, Sep. 11, and MONDAY, Sep. 14,

BY THE CELEBRATED DISTIN FAMILY.

MR. DISTIN,

THE INIMITABLE TRUMPET PLAYER! and

HIS FOUR SONS,

THE

UNRIVALLED BRASS QUINTETTE PERFORMERS!

Whose extraordinary performances are the theme of universal admiration throughout the United Kingdom.

They will perform Selections of their much-admired Concerted Pieces, Echo Duets, Solos, &c., from the most celebrated Operas, arranged by Mr. Distin expressly for their novel and beautiful combination of brass instruments, assisted by

MRS. ESTE,

(Of the Theatres Royal, Drury Lane, Covent Garden, Nobility's Concerts, &c.)

MRS. DISTIN will preside at the Piano-Forte.

To commence each evening at Eight o'clock. Tickets, 4s. each. Family Tickets admitting five, 15s.

Poster from Monmouthshire Merlin 5th September 1840

Şekil 8: Distin Ailesi'nin Monmouthshire Merlin Konser Programı, 5 Eylül 1840 (Farr, 2021: 64)

1844 yılında The Aberdeen Press and Journal isimli gazetede Distin Ailesi'nin İrlanda, İskoçya, Hamburgh, Berlin, Leipzig, Viyana ve St. Petersburg'da konser vereceklerini belirtmiş ancak Avusturya ve Rusya'da konser verdiklerine dair bir kanıt bulunamamıştır (Farr, 2021: 95).

16 Mart 1844 tarihinde Paris'e giden Distin Ailesi, Adolphe Sax tarafından icat edilen ve ses genişliği soprano, kontralto, alto, tenor ve bariton aralığında olan saxhorn çalgıları ile konser vermişlerdir (Farr, 2021: 95-96).



Şekil 9: Distin Ailesi (Quintet) (Soldan Sağa: George, Henry, John, Theodore ve William Distin), 1846 (Farr, 2021: 127).

Hector Berlioz tarafından organize edilen bir konsere davet edilen Distin Ailesi burada Meyerbeer'in "*Robert de Diable*" isimli eserini seslendirmişlerdir (Farr, 2021: 96). Paris'teki başarılı konserleri ve saxhorn çalgılarıyla göstermiş oldukları üstün performansları nedeniyle Paris Kraliyet Konservatuarı yöneticisi tarafından madalya ile ödüllendirilmişlerdir (Farr, 2021: 96-97).



Şekil 10: Distin Ailesi'ne Verilen Madalya (Farr, 2021: 97)

Distin Ailesi Avrupa turnesinin ardından 16 Aralık 1848 yılında Liverpool'dan Amerika'ya hareket ederek yeni bir turne serisine başlamışlardır (Farr, 2021: 179). Geroge Distin ve Ann Matilda'nın yaşamlarını kaybetmesi nedeniyle katılamadığı Amerika turnesine John, Henry, Theodore, Willam, Louise Distin[8] ile Moriatt O'Connor[9] ve John Willy[10] katılmışlardır (Farr, 2021: 179).

8 John Distin ve Ann Matilda'nın kızları.
9 Ses sanatçısı (Farr, 2021: 179).
10 Piyano sanatçısı (Farr, 2021: 179).

Boston, Philadelphia, Wilmington, Baltimore, Washington, Norfolk, Richmond, Alexandra ve Petersburg'da verdiği konserlerle beğeni toplayan quartet[11] özellikle büyük bir ustalıkla çaldıkları saxhorn çalgıları ile dikkat çekmiştir (Farr, 2021: 180). Kanada'ya geçerek Kingston, Toronto, Hamilton gibi şehirlerde de konser veren Distin Ailesi Kasım 1849'da tekrar Londra'ya dönmüşlerdir (Farr, 2021: 181).


THE DISTINS

Have the honor to announce their GRAND

CONCERT!

As Performed before Her Majesty the Queen, And His Royal Highness Prince Albert,

VOCAL PERFORMERS.

MISS MORIATT O'CONNOR AND MISS LOUISA DISTIN.

Mr. DISTIN and his SONS will perform a QUARTETTE, from the Opera of

"LUCIA DI LAMMERMOOR,"

And a Grand FANTASIA ON Airs, by

JENNY LIND,

ON THEIR SPLENDID

SILVER SAX HORNS!!

Which were presented by Louis Phillipe after their Second Performance at the Tuileries in Paris in 1846.

Messrs. H. & W. DISTIN will introduce the original and Famous

"HUNTING-ECHO DUETT" ON TWO FRENCH HORNS.

By Particular Request, a FANTASIA of

American National Airs,

Introducing Hail Columbia, Star Spangled Banner, and Yankee Doodle,

Mr H. DISTIN will perform his admired SOLO from "LA SONNAMBULA."

"ALL IS LOST,"

Miss M. O'CONNOR and Mr. T. DISTIN will sing the favourite Comic Duett, by Barnett, of

"THE SINGING LESSON."

MR. JOHN WILLY WILL PRESIDE AT THE PIANO FORTE.

PROGRAMME.

PART II.

AN INTERVAL OF TEN MINUTES.

PART III.

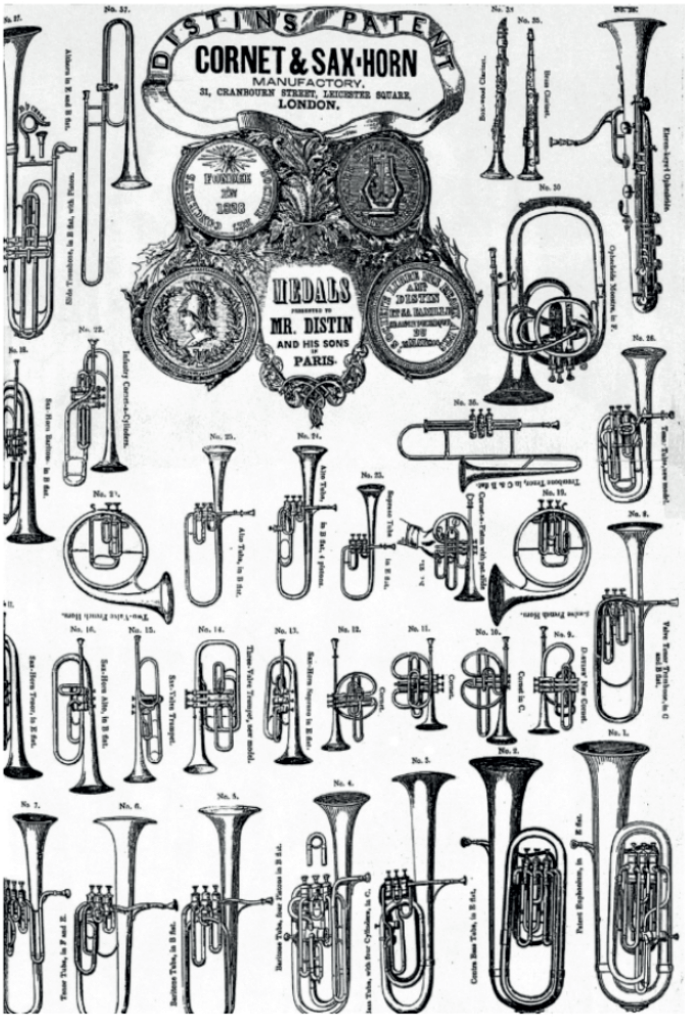
Admission as above. Concert to commence at 8 1-2 o'clock.

Şekil 11: Distin Ailesi (Quartet) Konser Afişi, Brinley Hall, Worcester, Massachusett, 7 Eylül 1849 (Farr, 2021: 183)

Distin Ailesi yalnızca verdikleri konserlerle değil aynı zamanda müzik yayını ve çalgı satışı alanlarında da bakır üflemeli çalgı topluluklarının gelişiminde öncü bir rol üstlenmişlerdir. 1845 yılında Londra Manchester'da müzik yayını ve çalgı satışı üzerine kurdukları işletme ile A. Sax tarafından geliştirilen ve

11 Geroge Distin'in ölümünün ardından Distin Ailesi çalışmalarına quintet olarak değil quartet olarak devam etmişlerdir.

Distin ailesi tarafından "Saxhorn" olarak adlandırılan bakır üflemeli çalgıların satışı yapılmaktadır (Mitroulia ve Myers, 2011: 2-3). 1846 yılında Sax ve Distin tarafından yapılan anlaşma ile Distinler Sax çalgılarının İngiltere'deki tek acentesi oldular. 1850 yılında John Distin'in oğlu Henry firmayı devralmış ve Distin & Co. şirketini kurmuştur (Mitroulia ve Myers, 2011: 4). 1851 yılından itibaren "Saxhorn Fabrikası" olarak tanıtılmaya başlanan şirket ilk reklamını Mayıs 1851tarihinde Crystal Palace'da düzenlenen Büyük Sergi içinde yer alan "Müzik Dünyası" nda vermiştir (Mitroulia ve Myers, 2011: 4). Resim 11'de görüleceği üzere çalgıların çoğu saxhornların konfigürasyonları ile uyumludur. Resim 11'de yer alan 1 numaralı çalgı olan Bariton Tuba, Sax'ın Bariton Saxtromba çalgısı ile benzer özellikler taşımakla birlikte üç ve dört valfli iki versiyon olarak sunulmaktadır. Distin'in bu çalgıları çok küçük farklılıklarla tekrar ürettiği gözlemlenmektedir.



Şekil 12: Distin Saxhorn Fabrikası Reklamı, 1851 (Farr, 2021: 233)

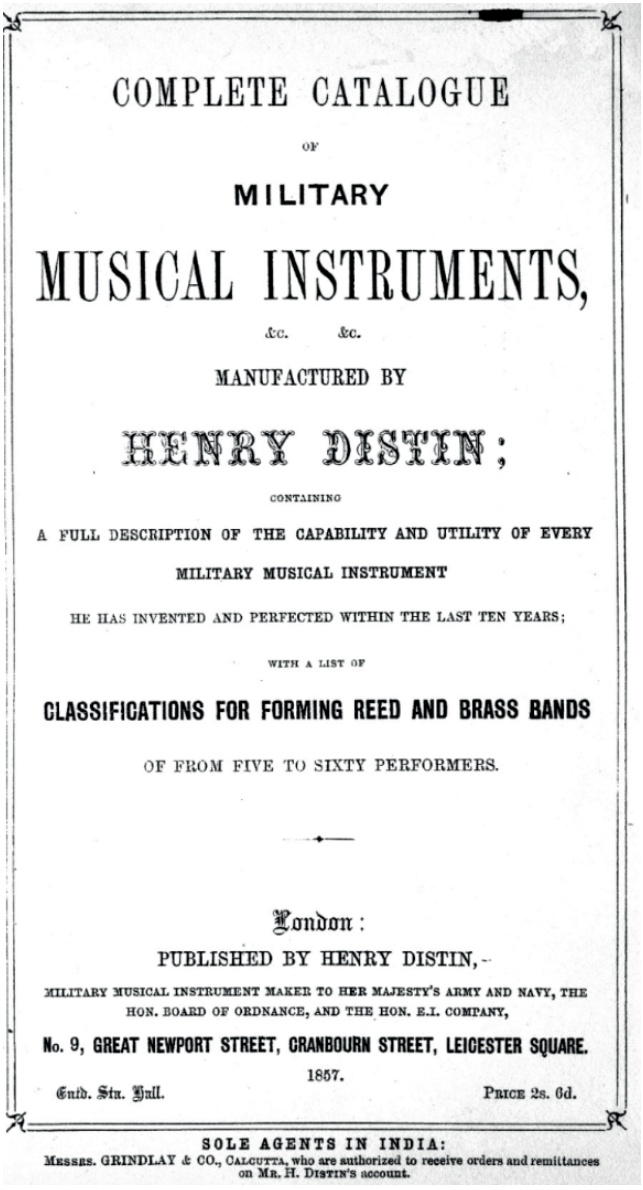
Kendi patentli çalgılarını üretmeye başlayan Distin şirketi 1853 yılında Sax ile olan anlaşmalarını sona erdirmişlerdir (Mitroulia ve Myers, 2011: 5). Kanıtlar her ne kadar 1851 yılından önce Distin şirketi tarafından bir çalgı üretilmediğini gösterse de 1 Ocak 1845 yılına ait İngiliz Fikri Mülkiyet Ofisi'nde tescil edilen ve tasarımı Distin'lere ait olduğu iddia edilen bir çalgının kayıtları bulunmaktadır (Mitroulia, 2011: 243).



Şekil 13: Distin Saxhorn Fabrikası Tarafından Dizayn Saxhorn Taslağı (Mitroulia, 2011: 243)

Distin tarafından tasarlanan dört valfli çalgının üretildiğine dair hiçbir kanıt bulunmamaktadır. Bu çizimlerin rakip firmalara karşı tescil için yapıldığı düşünülmektedir. Henüz çalgı üretimi yapılmasa da Henry Distin'in kurduğu fabrikada yirmi işçi ile ağızlık üretilmeye başlanmış, işçi sayısı kısa bir süre sonra seksen beşe yükselmiştir (Mitroulia, 2011: 246).

Çalışmalarına hız veren Henry Distin 1857 yılında "*Complete Catalogue for Military Musical Instrumens*" başlıklı çalgı kataloğunu yayınlayarak fabrikasında üretilen çalgıları tanıtmıştır (Farr, 2021: 276).



COMPLETE CATALOGUE

OF

MILITARY

MUSICAL INSTRUMENTS,

&c. &c.

MANUFACTURED BY

HENRY DISTIN;

CONTAINING

A FULL DESCRIPTION OF THE CAPABILITY AND UTILITY OF EVERY

MILITARY MUSICAL INSTRUMENT

HE HAS INVENTED AND PERFECTED WITHIN THE LAST TEN YEARS;

WITH A LIST OF

CLASSIFICATIONS FOR FORMING REED AND BRASS BANDS

OF FROM FIVE TO SIXTY PERFORMERS.

London:

PUBLISHED BY HENRY DISTIN,

MILITARY MUSICAL INSTRUMENT MAKER TO HER MAJESTY'S ARMY AND NAVY, THE HON. BOARD OF ORDNANCE, AND THE HON. E.I. COMPANY,

No. 9, GREAT NEWPORT STREET, CRANBOURN STREET, LEICESTER SQUARE.

1857.

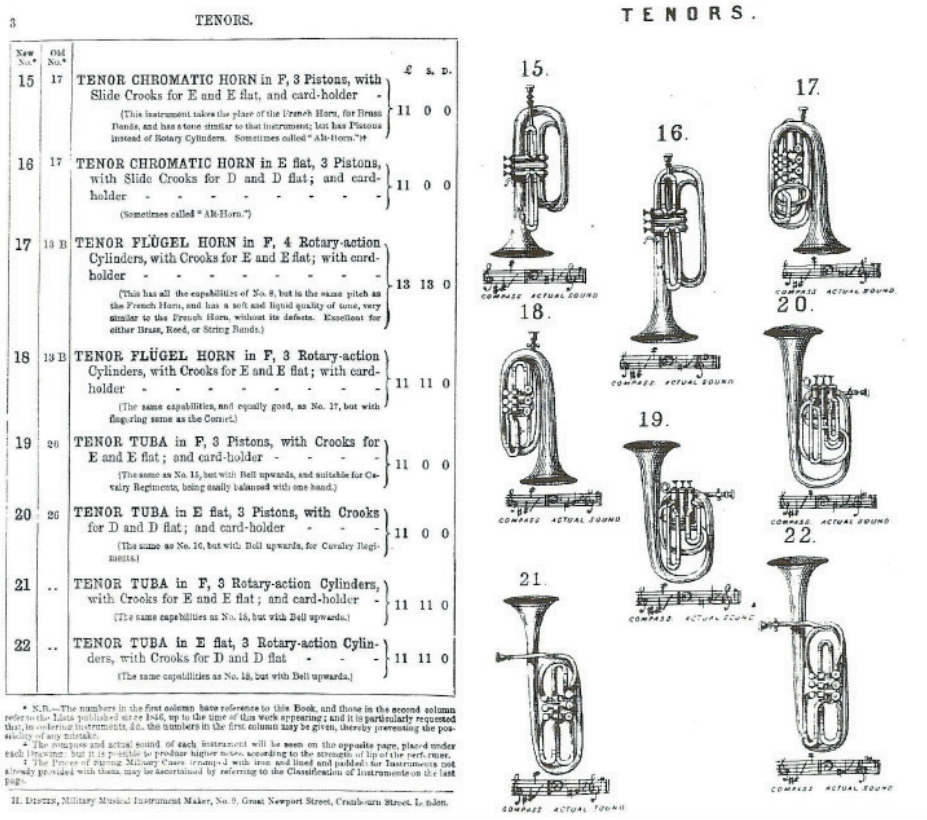
Entd. Stn. Hall. PRICE 2s. 6d.

SOLE AGENTS IN INDIA:

MESSRS. GRINDLAY & CO., CALCUTTA, who are authorized to receive orders and remittances on MR. H. DISTIN'S account.

Şekil 14: Distin Saxhorn Fabrikası Çalgı Kataloğu, 1857 (Farr, 2021: 276)

Yayınlanan katalogda çalgılar belirgin bir şekilde saxhornlardan ayrılmaktadır göstermektedir. Her bir çalgının ayrı ayrı katalog numarası ile gösterildiği katalogda 1846-1857 yılları arasında yayınlanan önceki çalgılar da ikinci sütunda gösterilmiştir. (Bkz. Şekil 15)



3 TENORS.

New No.*	Old No.*		£ s. d.
15	17	TENOR CHROMATIC HORN in F, 3 Pistons, with Slide Crooks for E and E flat, and card-holder - (This instrument takes the place of the French Horn, for Brass Bands, and has a tone similar to that instrument; but has Pistons instead of Rotary Cylinders. Sometimes called "Alt-Horn."†)	11 0 0
16	17	TENOR CHROMATIC HORN in E flat, 3 Pistons, with Slide Crooks for D and D flat; and card-holder - - - - - - - - - (Sometimes called "Alt-Horn.")	11 0 0
17	18 B	TENOR FLÜGEL HORN in F, 4 Rotary-action Cylinders, with Crooks for E and E flat; with card-holder - - - - - - - - - (This has all the capabilities of No. 8, but is the same pitch as the French Horn, and has a soft and liquid quality of tone, very similar to the French Horn, without its defects. Excellent for either Brass, Reed, or String Bands.)	13 13 0
18	19 B	TENOR FLÜGEL HORN in F, 3 Rotary-action Cylinders, with Crooks for E and E flat; with card-holder - - - - - - - - - (The same capabilities, and equally good, as No. 17, but with fingering same as the Cornet.)	11 11 0
19	20	TENOR TUBA in F, 3 Pistons, with Crooks for E and E flat; and card-holder - - - - - (The same as No. 15, but with Bell upwards, and suitable for Cavalry Regiments, being easily balanced with one hand.)	11 0 0
20	20	TENOR TUBA in E flat, 3 Pistons, with Crooks for D and D flat; and card-holder - - - (The same as No. 16, but with Bell upwards, for Cavalry Regiments.)	11 0 0
21	..	TENOR TUBA in F, 3 Rotary-action Cylinders, with Crooks for E and E flat; and card-holder - (The same capabilities as No. 18, but with Bell upwards.)	11 11 0
22	..	TENOR TUBA in E flat, 3 Rotary-action Cylinders, with Crooks for D and D flat - - - (The same capabilities as No. 18, but with Bell upwards.)	11 11 0

* N.B.—The numbers in the first column have reference to this Book, and those in the second column refer to the Lists published since 1846, up to the time of this work appearing; and it is particularly requested that, in ordering Instruments, &c., the numbers in the first column may be given, thereby preventing the possibility of any mistake.

† The compass and actual sound of each Instrument will be seen on the opposite page, placed under each Drawing; but it is possible to produce higher notes, according to the strength of lip of the performer.

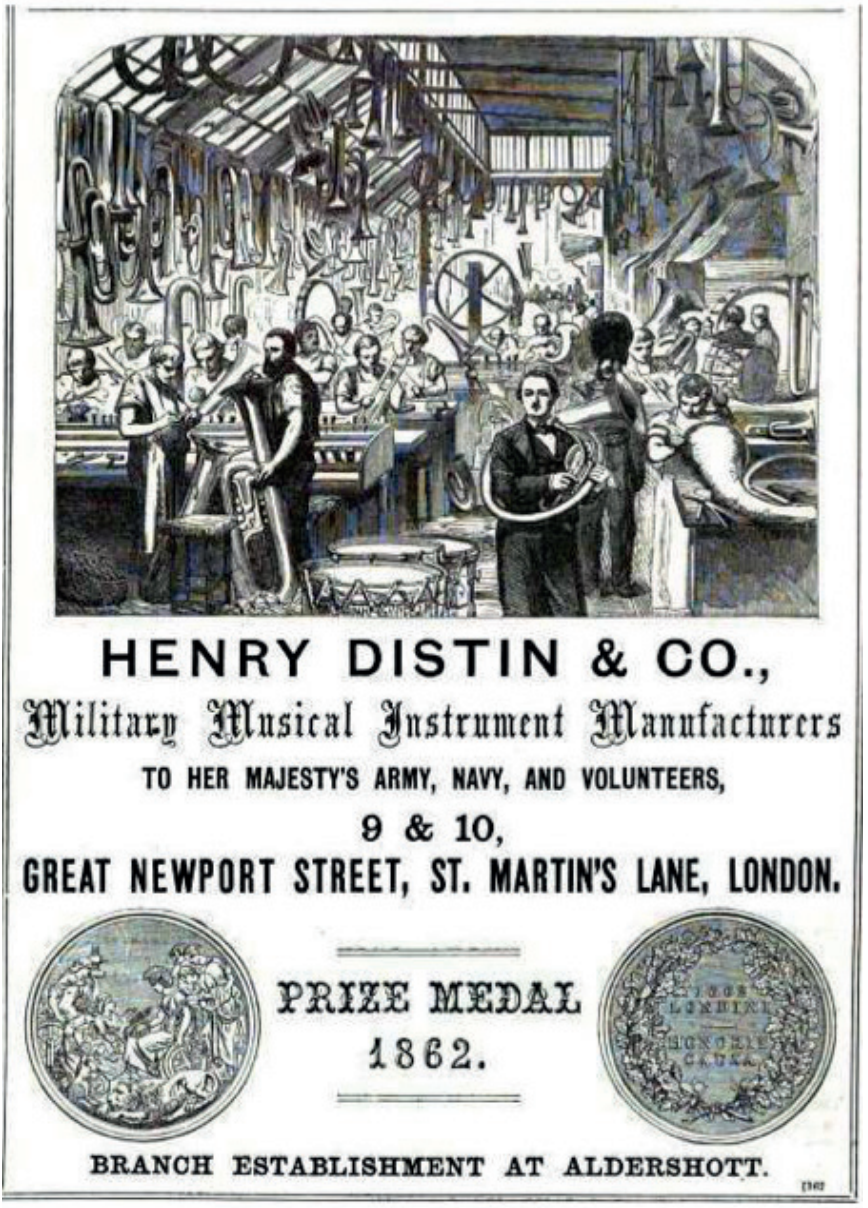
‡ The Pieces of Sterling Military Cases (stamped with iron and lined and padded) for Instruments not already provided with them, may be ascertained by referring to the Classification of Instruments on the last page.

H. DISTIN, Military Musical Instrument Maker, No. 9, Great Newport Street, Cranbourn Street, L. Salon.

Şekil 15: Distin Çalgı Fabrikası Tarafından Üretilen Çalgılar, 1857 (Mitroulia, 2011: 252-253)

Yukarıda yer alan katalogda yer alan çalgılardan kalak tarafı ileriye bakan ve rotary valfleri ile donatılan çalgıların tamamı Distin şirketi tarafından "flügelhorn" olarak adlandırılırken (bkz. Resim 15, No: 17,18), périnet valfleri[12] ile donatılmış çalgılara "chromatic horns" adı verilmiştir (bkz. Resim 15, No: 15,16) (Mitroulia, 2011: 252). Kalağı yukarı bakan çalgılar ise tuba olarak adlandırılmıştır. Rotary valfli çalgılar "bass euphonium" olarak adlandırılırken (bkz. Resim 15, No: 21,22), périnet valfli çalgılar "bass tuba" olarak adlandırılmıştır (bkz. Resim 15, No: 19,20) (Mitroulia, 2011: 252). 1862 yılına gelindiğinde Henry Distin & Co. adını alan ve "Askerî Müzik Çalgı Fabrikası" (Military Musical Instrument Manufactorers) olarak tanıtılan şirket ürettiği çalgılar ile Londra Uluslararası Sergisi'nde altın madalya ile ödüllendirilmiştir (Mitroulia ve Myers, 2011: 7). Hanry Distin 1867 Paris sergisinde de çalgı tasarımı nedeniyle madalya almıştır (Scott, 1970: 465).

12 1838-1839 yıllarında Fransız çalgı yapımcısı François Périnet tarafından icat edilen sistem Berlin valf sistemine benzemekle birlikte daha seri olması bakımından daha üstün konumdadır. Fransa ve İngiltere'de sıklıkla kullanılan sistem Almanya'da nadiren kullanılmaktadır.



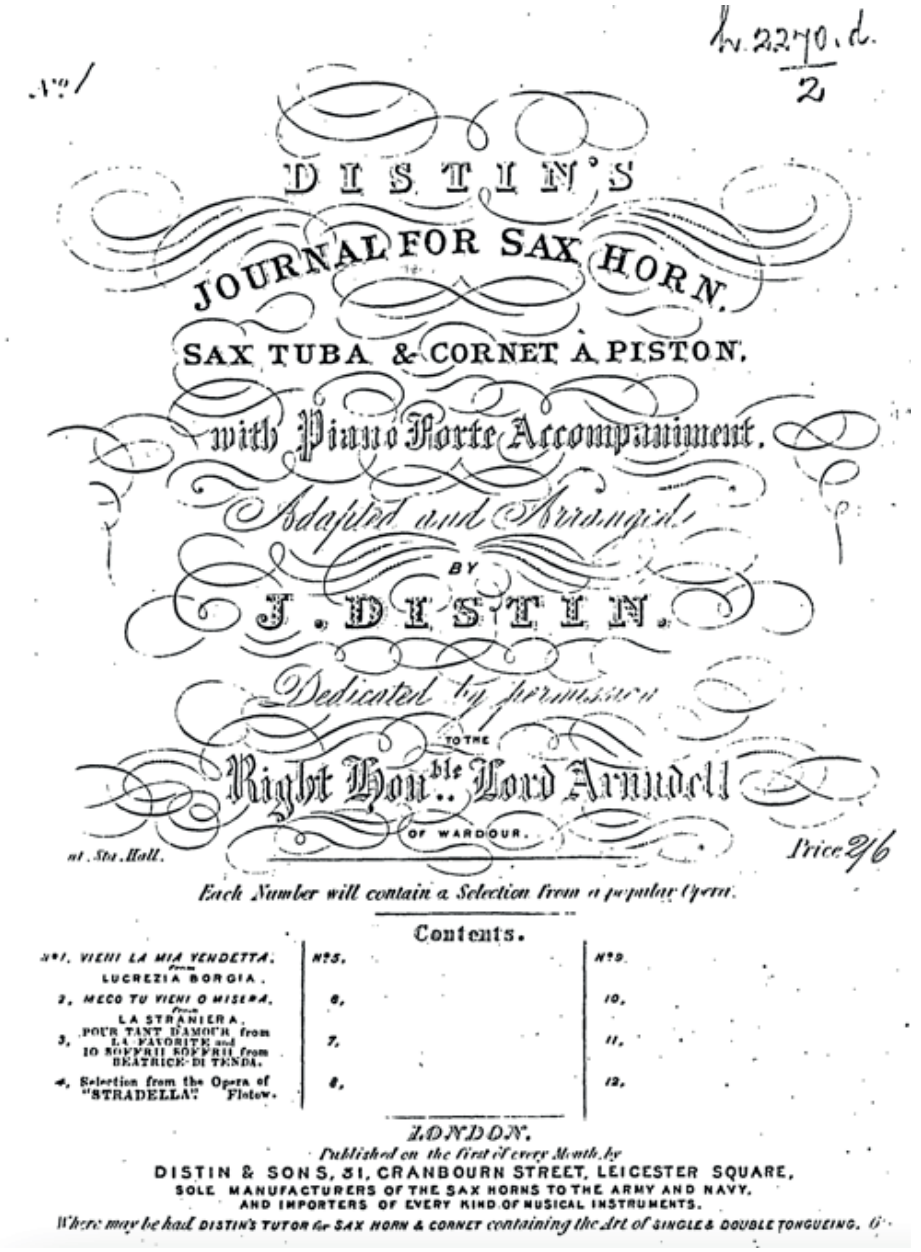
Şekil 16: Henry & Co. Askerî Müzik Çalgı Fabrikası, 1862 Yılı Ödülü (URL-5)

Distin Ailesi çalgı performansı ve çalgı yapımcılığının yanı sıra müzik yayıncılığı alanında da önemli çalışmalar yapmıştır. John Distin tarafından bestelenen birçok eser arasından günümüze ulaşan en eski eser 1846 yılında bestelenen ve Distin & Sons yayınevi tarafından basılan *Distin's Military Quadrille* isimli eserdir (Scott, 1970: 456).



Şekil 17: *Distin's Military Quadrille*, 1846 (Scott, 1970: 288)

1848 yılında yayınlanan ve içinde John Distin'in popüler operalar başta olmak üzere çeşitli müzik düzenlemelilerinin de yer aldığı "*Distin's Journal for Sax-horn, Sax-tuba & cornet-à-pistons, with Piano-forte accompaniment*" başlıklı çalışma Distin ailesinin müzikal serüvenini anlatan bir yayın olarak karşımıza çıkmaktadır (Mitroulia, 2011: 255).



Şekil 18: *Distin's Journal for Sax-horn, Sax-tuba & Cornet-à-pistons, with Piano-forte Accompaniment*, 1848 (Scott, 1970: 295)

Distin şirketinin sahibi olan Henry Distin ise 1851 yılında Wellington Guernsey tarafından yazılan "*Distin's Bloomer Polkas*" adlı eseri yayınlamıştır (Farr, 2021: 241).



Şekil 19: *Distin's Bloomer Polkas*, 1851 (Farr, 2021: 241)

25 Ocak 1852 tarihinde Distinler tarafından yayınlanan bir diğer çalışma ise yine Wellington Guernsey taafından düzenlenen ve şef Kalozdy tarafından yönetilen Macar Müzik Şirketi'nin seslendirdiği "*Macar Ulusal Melodileri*" adlı eserdir (Farr, 2021: 244).

Henry Distin 1855 yılında saxhorn çalgıları için yazdığı "*Distin's tutor for alto-horn, tuba and cornet-à-pistons"* başlıklı metodu yayınlamış, bu metod daha sonra

Amerika Boston'da bulunan Oliver Diston & Co. tarafından "*Distin's Tutor for the Saxhorn*" adıyla yayınlanmıştır (Mitroulia, 2011: 254-255).

Distin şirketi tarafından yayınlanan Verdi, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Rossini gibi bestecilere ait eserler Britanya'nın her yerine dağıtılarak çeşitli bandoların repertuvarlarında yer almıştır (Mitroulia, 2011: 267). Bu eserlerin yaygın ve popüler olması Eric Ball, Thomas Wilson, William Rimmer, Malcolm Arnold, Herbert Howells, Gustav Holts ve John Ireland gibi bestecilerin bakır üflemeli çalgılar topluluğu için orijinal eser yazmalarına ilham kaynağı olmuştur (Mitroulia, 2011: 267).

Henry Distin 19 Haziran 1868 tarihinde çalgı fabrikasını Boosey & Co. Instrument Company (Boosey & Hawkes) şirketine 9.700 punda satmış ancak 1874 yılına kadar Distin & Co. adı altında çalgı üretimine devam etmiştir (Farr, 2021: 314). Daha sonra Amerika'ya giden Henry Distin zaman içinde tüm aile mirasını kaybetmiştir.

Boosey & Co. tarafından 1869 yılında basılan "*Distin's Brass Band Journal*" isimli yayında yer alan bakır üflemeli çalgılar topluluğu formsyonu, 1871 yılından itibaren Britanya bakır üflemeli çalgılar toplulukları için bir standart haline dönüşmüştür. 1 Mi bemol soprano kornet, 3 Si bemol solo kornet, 2 Si bemol repiano kornet[13], 1 Si bemol 2. kornet, 1 Si bemol 3. kornet, 1 Si bemol flügelhorn, 3 Mi bemol tenor saxhorn, 2 Si bemol bariton saxhorn, 3 trombon, 2 Si bemol euphonium, 2 Mi bemol bas tuba ve 2 Si bemol bas tubadan oluşan standart kuruluşa gerektiğinde vurmalı çalgılar eklenmektedir. Günümüzde halen "*Distin's Brass Band Journal*" içinde yayınlanan bu formasyon çoğu bakır üflemeli çalgılar topluluğu tarafından kullanılmaktadır. (Farr, 2012: 26).

19. yüzyılda Britanya bakır üflemeli çalgı topluluklarının gelişiminde yarışmaların da önemli rol oynadığı görülmektedir. Taylor' a göre (1979), yarışmalar bu müzik topluluklarına ekonomik avantaj sağlamanın yanı sıra ünlerinin artmasına ve kendi kimliklerini oluşturmalarına katkı sağlamaktadır (32). İlk resmî bakır üflemeli çalgılar topluluğu yarışması 1845 yılında Yorkshire'daki Hull yakınlarında Sir Clifford Constable tarafından başlatılmış olup yarışmada kullanılan çalgılar ise Distin şirketi tarafından temin edilmiştir (Farr, 2012: 27). Amatör müzik toplulukları konser, tören ve spor etkinliklerinin yanı sıra yarışmalardan elde ettikleri gelirlerle varlıklarını sürdürebilmektedirler. Mali yönden başarısız toplulukların müzik yaşamlarını sürdüremedikleri görülmektedir. Özellikle kömür, tekstil ve ayakkabı üretiminin yoğun olduğu bölgelerde bakır üflemeli çalgı topluluklarının kurulduğu görülmektedir. Bunun en büyük sebeplerinden biri ise işçilerin müzik aracılığıyla yaşam standartlarını değiştirebilmeleridir. Russell (1987) bakır üflemeli çalgı topluluklarının İngiltere'nin her yerinde bulunduğunu ancak en belirgin müzik topluluk hareketinin kuzeyde yer alan Midlands'da olduğunu belirtmektedir

13 Repiano kornet: Si bemol tonunda olan bu çalgı, soprano kornet partisini katlamak ya da diğer kornet bölümlerini güçlendirmek için kullanılır. Daha çok orkestrasyon ile ilgili bir ayrıntı olup farklı bir çalgı türü değildir.

(206). Çoğu sanayi köylerinden oluşan ve nüfusu 3000 ile 15000 arasında değişen yerleşim yerinde her biri 24 çalıcıdan oluşan ve sayıları 700 ile 1000 arasında olan bakır üfleme çalgı topluluklarının bulunduğu ifade edilmektedir (Russell, 1987: 206). Yarışmalar müzik toplulukları için hem ekonomik anlamda hem de tanınırlık anlamında önemli olmakla birlikte müzikal yaşamın sürdürülebilirliğini de sağlamaktadır. Distin Ailesi'nin desteği ile başlatılan yarışmalar Britanya bakır üflemeli çalgı topluluğu kültürünün önemli bir parçası haline geldiği görülmektedir.

SONUÇ

Britanya bakır üflemeli çalgı topluluklarının gelişim süreçleri beş ana başlık altında ele alınabilir:

1. Performans,
2. Çalgı Tasarım ve Üretimi,
3. Repertuvar,
4. Müzik Yayıncılığı,
5. Yarışmalar.

Distin Ailesi'nin beş kategoride de önemli çalışmalar yaptığı görülmektedir. Topluluk, yalnızca Britanya'da değil aynı zamanda Avrupa ve Amerika'da da müzikal performansları ile önemli başarılar elde etmiş, konserlerinde kullandıkları Sax çalgılarını tüm bakır üflemeli çalgı topluluklarının standart çalgısı haline getirmiş ve kendi çalgı tasarımları ile pek çok ödül kazanarak çalgı yapım endüstrisinin gelişimine katkı sağlamıştır.

Bakır üflemeli çalgıların erken dönemlerinde repertuvar çok çeşitli eserlerden oluşmaktadır. Herbert'e göre günümüzde bu kadar geniş bir repertuvar yelpazesine sahip başka bir müzik topluluğu düşünmek zor (Farr, 2012: 26). Çoğunlukla Bellini, Donizetti ve Rossini gibi bestecilerin sevilen opera eserlerinden oluşan repertuvar günümüzde halen birçok bakır üflemeli çalgı topluluğu tarafından kullanılmaktadır. Bu eserlerin düzenlemeleri ise John Distin gibi yetenekli orkestra şefleri tarafından sağlanmıştır. Distin Ailesi repertuvarı incelendiğinde kontrast içeren öğelerin yanı sıra çeşitlilik sağlamak için solo ve düet eserlerden trio, quartet ve daha büyük müzik topluluklarının icra edebileceği farklı eserlere yer verildiği görülmektedir. Konserlerinde zaman zaman mizaha da yer veren topluluk Vicente Martín y Soler'in *Laughing Glee* eseri gibi sözlü eserlere yer vererek kitleleri etkilemeyi başarmıştır. Konserlere mizah katma anlayışı günümüzde halen müzik topluluklarının sahnede kullandıkları bir sunum stratejisi olarak devam etmektedir.

Distin Ailesi'nin repertuvarı diğer müzik topluluklarının aksine yalnızca popüler müziklerden oluşmaz, müziği bir eğlence aracı olmaktan çok toplumsal kültürü yükseltecek bir araç olarak kabul eden topluluk repertuvarlarında Handel, Mozart ve Haydn gibi klasiklerin eserlerine de yer vermiştir. 19. yüzyılda İngiltere'de bulunan R. Smith, Wright & Round gibi önemli yayın evlerinden biri olan Distin

yayınevi, John Distin'in düzenlemelerini ve diğer müzik eserlerini içeren pek çok yayın yaparak günümüz bakır üflemeli çalgılar repertuvarına katkı sağlamışlardır. Ayrıca *Distin's Brass Band Journal* (1869) isimli dergide yayınlanan bakır üflemeli çalgılar topluluğunun biçimsel yapısına ilişkin öneri halen günümüzde kabul edilen en önemli formasyonlardan biridir.

Her ne kadar diğer dört madde kadar etkili olmasa da Distin Ailesi'nin yarışma alanında da önemli katkılar sunduğunu söylemek mümkündür. 1845 yılında Sir Clifford Constable tarafından başlatılan ilk bakır üflemeli çalgı topluluğu yarışmasına çalgılarıyla destek veren Distin Ailesi, çeşitli çalgı tasarım ödülleri ile müzik topluluklarını desteklemişlerdir.

Distin Ailesi gerek sanatçı yönleriyle gerekse üretici ve yayıncı kimlikleriyle Britanya bakır üflemeli çalgılar topluluğunun inşası, gelişmesi ve kimliğinin günümüzdeki halini almasında önemli bir rol oynamıştır.

KAYNAKÇA

Bevan, C. (2000). *The Tuba Family*. 2nd. Edition, U.K.: Piccolo Press, Winchester.

Boon, B. (1966). *Play the Music! Play*. London: Salvationist Publishing.

Carse, A. (1939). *Musical Wind Instruments*. London: Macmillan and Co. Ltd.

Farmer, H. (1950). *Military Music*. New York: Chanticleer Press.

Farr, R, K. (2012). The Distin Family and its Influence on the Development of the Brass Band Movement in Nineteenth-Century Britain. Durham theses. Durham University. Available at Durham E-Theses Online, http://etheses.dur.ac.uk/5576/.

Farr, R. K. (2021). Distin Diaries, (Part I, 1794-1844), https://www.yumpu.com/en/document/read/66088254/pdf-distin-diaries-1794-1903, (E.T.: 16.10.2022).

Farrar, L. P. and Myers, A. (2003). Henry John Distin. Paper given at the Galpin Society Conference on Musical Instruments. Oxford, London and Edinburgh: 7 August.

Green, J. M. (2015). The History and Usage of the Tuba in Russia. Doctoral Thesis. Colombus: The Ohio State University.

Herbert, T. (1991). Nineteenth-Century Bands: The Making of a Movement. In Trevor Herbert (Editor), *Bands: The Brass Band Movement in the 19th and 20th Centuries*. Milton Keynes Open University Press.

Heyde, H. (1999). The Brass Instrument Collection of The Metropolitan Museum of Art in New York. *Historic Brass Society Journal*, 11.

Mitroulia, E., Myers, A., (2011). Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845-1874. *Scottish Music Review*, 2(1).

Mitroulia, E. (2011). Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments. Doctoral Thesis. Edinburgh: University of Edinburgh.

Newsome, R. (1998). *Brass Roots. A Hundred Years of Brass Bands and Their Music, 1836-1936*. Ashgate, Aldershot.

Palton, G. (2008). The History and Development of the Tuba, http://www.georgepalton.com/uploads/9/3/4/8/9348446/tuba_history_paper_(2009).pdf, (E.T.: 16.10.2022).

Pinner, M., (2004), A History of Brass Bands in New South Wales 1788-1901. Master Thesis. Sydney: University of New South Wales.

Russell, D. (1987). *Popular Music in England, 1840-1914.* Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press.

Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. Norton and Co., Inc.

Scott, J. (1970). The Evolution of the Brass Band and its Repertoire in Northern England. Doctoral Thesis. Sheffield: University of Sheffield.

Sealy, B. G. (1950). A History of the Bass Tuba and Its Use in the Symphony Orchestra. Master of Music Thesis. Texas: North Texas State College.

Stauffer, D. (1989), *A Treatise on the Tuba*. Birmingham: Stauffer Press.

Taylor, A. (1979), *Brass Bands*, Hertford: Granada Pub. Ltd.

URL-1: http://www.besses.co.uk/about/blasts-o-th-past/history-of-besses (E.T.: 16.10.2022).

URL-2: https://rammcollections.org.uk/object/50-1917/ (E.T.: 16.10.2022).

URL-3: https://www.music.iastate.edu/antiqua/instrument/zink (E.T.: 16.10.2022).

URL-4:https://blaina.gwentheritage.org.uk/content/catalogue_item/blaina-band-in-the-1940s (E.T.: 16.10.2022).

URL-5: https://www.brasshistory.net/Distin%20History.pdf (E.T.: 16.10.2022).

Vandemeer, D. M. (1964), A History of Valved Brass Instruments in the Nineteenth Century. Master Thesis. Texas: North Texas State University in Partial Fulfillment of the Requirements, https://www.yumpu.com/en/document/read/66088254/pdf-distin-diaries-1794-1903, (E.T.: 16.10.2022).

GÜNÜMÜZ TÜRK BESTECİLERİNİN ESERLERİNDEKİ DOĞA BETİMLEMELERİNİN MÜZİK TEORİSİ KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ[1]

Deniz TUNÇER[2]

GİRİŞ

Sanat ve insan ilişkisinde insanı çevreleyen her türlü unsur, sanatta kendine yer bulabilmiştir. Mağaralardaki boğa figürlerinden Pablo Picasso'nun (1881-1973) boğa çizimlerine, Göbeklitepe'deki taşlara işlenmiş hayvan figürlerinden Michelangelo'nun (1475-1564) heykellerine kadar her dönemde insanlar günlük hayatta karşılaştıkları şeyleri sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanmışlardır. Günümüz penceresinden bakıldığında neredeyse tüm sanat dallarında karşılaşabileceğimiz bu tutum müzik literatüründeki pek çok eserde de rastlanmaktadır. Örneğin Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) "*Le Quattro Stagioni* (Dört Mevsim)" isimli konçerto setinde bulunan doğa betimlemeleri, Charles Camille Saint-Saëns'ın (1835-1921) "*Le carnaval des animaux* (Hayvanlar Karnavalı)" isimli eserindeki hayvanların çalgılar ile taklitleri, Jean-Philippe Rameau'nun (1683-1764) "*La Poule* (Tavuk)" isimli eserindeki tavuk betimlemesi gibi eserler günümüzde hala sıklıkla seslendirilmektedir.

İzlenimcilik akımında ressamların açık alanda resim yapma eğilimleri nedeni ile tablolara doğa unsurları yansımaktadır. Müzik sanatının da bu gelişmeye koşut olarak benzer bir tutum izlediğini görmekteyiz. Deniz, bulut, orman gibi ögeler müzik yapıtlarında sıklıkla betimlenmiştir. Claude Debussy'nin (1862-1918) "*La Mer* (Deniz)" isimli eserindeki deniz tasvirleri ve yine aynı besteciye ait "*Trois Nocturnes* (Üç Noktürn)" isimli eserinin birinci bölümü olan "Nuages (Bulutlar)" isimli eserindeki bulut tasviri bu dönemin öne çıkan örneklerinden bazılarıdır. Batı

1 Bu çalışma, 12. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda "Günümüz Türk Bestecilerinin Eserlerindeki Doğa Betimlemelerinin Müzik Teorisi Kapsamında Değerlendirilmesi" isimli sözlü olarak sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

2 Dr. Öğr. Üy., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, ORCID: 0000-0002-5174-7548, denizozdemirtuncer@gmail.com

sanatındaki bu eğilimin bir benzeri Türk besteciler tarafından da benimsenmiş ve bu estetik çerçevesinde eserler bestelenmiştir. Cemal Reşit Rey'in (1904-1985) orkestra için bestelediği "Enstantaneler" (1931) isimli kompozisyonunda İstanbul'un mekânsal tasviri sergilenmektedir. Güvercinler, balıkçıların ağları çekmesi, boş cami gibi bölümleri ile görsel unsurları sesler ile betimlemiştir. İstanbul'un notalarla yansıtıldığı bu yapıt çağdaş Türk müziği literatürünün en tanınmış eserlerinden biri olma özelliğini taşımaktadır. Doğa ve çevre seslerinin müzikte tasviri tüm dünyada olduğu gibi ülkemizdeki besteciler tarafından benimsenmiş ve eserlerine ilham kaynağı olmuştur.

Alan yazında yapılan çalışmalar incelendiğinde, mevcut çalışmaların çoğunlukla Çağdaş Türk bestecilerinin eserlerinin incelemeleri, analizleri (Akyol, 2016; Bulut, 2007; Çokamay, 2019; Demirel, 2015; Dinçer, 2012; Göktaş, 2019; Olgun, 2021; Özkişi, 2013; Sarıcan, 2021), bestecilerin biyografileri, eğitimci yönleri, eserleri (Apaydınlı ve Karaduman, 2018; Aybulus, 2019; Demirci, 2018; İlyasoğlu, 2005; Yedig, 2017) alanlarındaki çalışmalar olduğu görülmüştür. Müzikte doğa betimlemeleri üzerine ise daha az sayıda çalışmaya rastlanmıştır (Çalgan, 2017; İlyasoğlu, 2020; Yamaner, 2018). Ancak bu araştırmaya konu olan günümüz Türk bestecilerinin eserlerindeki doğa betimlemelerinin müzik teorisi kapsamında örneklerle açıklanması üzerine görece az çalışmaların bulunduğu belirlenmiştir. Bundan dolayı bu çalışma diğer çalışmalardan ayrılmakta ve önem taşımaktadır. Bu çalışma kapsamında, doğa betimlemelerine yer veren günümüz Türk bestecilerinin eserlerinin incelenmesi ve örnek teşkil eden eserlerinin müzik teorisi kapsamında değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel veri toplama tekniklerinden görüşme tekniği ve doküman analizi kullanılmıştır. Veri toplama aşamasında ilk olarak eserlerinde doğa betimlemelerine yer verdiği tespit edilen ve görüşmeyi kabul eden 12 besteci ile görüşme yapılmıştır. Bu bestecilerden eserlerinde doğa betimlemelerine yer verdiğini beyan eden günümüz Türk bestecilerinden Oğuzhan Balcı, Armağan Durdağ, Sadık Uğraş Durmuş, Turgay Erdener, Hasan Barış Gemici, Özkan Manav ve Hasan Uçarsu (soyadına göre alfabetik sıralı) ile toplamda 7 katılımcıyla bu çalışma yapılmıştır. Çalışmada, yapı bakımından "yarı yapılandırılmış görüşme tekniği" tercih edilmiş, araştırmacı tarafından görüşme soruları önceden hazırlanıp, uzman görüşü (müzik teorisi ve kompozisyon alanında 10 ve 15 yıl deneyimli doktoralı 2 öğretim üyesi) alınarak son haline getirilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde araştırmacı görüşme sorularını önceden hazırlar, ancak görüşme sırasında araştırılan kişilere kısmi esneklik sağlayarak oluşturulan soruların yeniden düzenlenmesine, tartışılmasına izin verir. Bu tür bir görüşmede, araştırılan kişilerin de araştırma üzerine kontrolleri söz konusudur (Ekiz, 2016: 63). Bu çalışma için bu görüşme tekniği kullanılarak her katılımcıya

5'er soru sorulmuştur. Katılımcılarından kayıt izni alınarak "*Zoom*" programı ile gerçekleştirilen her görüşme yaklaşık 40'ar dakika sürmüştür. Bestecilerin doğa betimlemeleri ile ilgili olan eserleri sınırlılıkları belirlemiştir. Sorulara verilen yanıtlar incelenmiş, ulaşılabilen nota ve kayıtlara ilişkin analizler müzik teorisi çerçevesinde değerlendirilmiş ve içerik analizi ile analiz edilmiştir. Bestecilerin doğa betimlemeleri içeren birer eserinden kesitler seçilerek örnek olarak gösterilmiştir.

BULGULAR

Görüşme yapılan bestecilerin doğa betimlemeleri içeren eserleri, hangi yılda besteledikleri, çalgılaması, betimlenen ögeler/teorik unsurlar-kompozisyon teknikleri başlıkları altında incelenmiş, besteci soyadına göre alfabetik sıra ile (Oğuzhan Balcı, Armağan Durdağ, Sadık Uğraş Durmuş, Turgay Erdener, Hasan Barış Gemici, Özkan Manav, Hasan Uçarsu) tablolar halinde sunulmuştur. Tablolardan önce, bestecilerin örnek olarak seçilen birer eseri ve eserden kesitler incelenmiştir.

Oğuzhan Balcı

Kaptan Köşkünden Manzaralar[3]

Balcı'nın "Kaptan Köşkünden Manzaralar" isimli eseri orkestra için yazılmıştır. Kompozisyonun ardındaki hikâyede, bir gemi kaptanının denize açılması sürecinde yaşadığı tereddüt, deniz üzerinde yaşadığı zorluklar anlatılmaktadır. Eserin başlangıcında yer alan korno solosu, sefere çıkmaya hazırlanan bir gemi düdüğünü andırmaktadır. Sol-Fa diyez (Büyük yedili aralığı) notalarını içeren müzik fikri tekrarlamakta ve olay örgüsünü başlatmaktadır (Şekil 1). 13. ölçüde başlayan ve birinci-ikinci kemanlara paylaştırılan motif, genel olarak inici bir seyri takip etmektedir. Sürekli devinen bu motif denizin salınımını ve yüzeydeki dalga hareketlerini andırmaktadır (Şekil 2). Genel olarak epik bir müzik dilini sergileyen eser, deniz yolculuğunu ve zorluklara yelken açan bir liderin macerasını anlatmaktadır.

Şekil 1: Oğuzhan Balcı, "Kaptan Köşkünden Manzaralar", ölçü: 1-11 (Korno partisi).



3 Çalışmaya ait tasvir betimlemeleri besteci ile yapılan 25 Mayıs 2022 tarihli kişisel görüşme sonuçlarına göre oluşturulmuştur.

Şekil 2: Oğuzhan Balcı, "Kaptan Köşkünden Manzaralar", ölçü: 13-17
(Birinci ve ikinci keman partisi).



Görüşme verileri

Oğuzhan Balcı'nın doğa betimlemeleri içeren eserleri üzerine yapılan görüşme verilerine ilişkin analiz sonuçları Tablo 1'de sunulmuştur.[4]

Tablo 1. Oğuzhan Balcı'nın Doğa Betimlemeleri İçeren Eserleri Üzerine Yapılan Görüşme Verilerine İlişkin Analiz Sonuçları.

Besteci	Doğa betimlemeleri içeren eserler	Yıl	Çalgılama	Betimlenen ögeler	Teorik yaklaşımlar / Kompozisyon teknikleri
Oğuzhan Balcı	Ay	1995	Yaylı sazlar orkestrası için	Ay	Balcı, doğa betimlemeleri içeren eserlerindeki kompozisyon örgüsünün, atmosferik bir anlatım dili ve yolu ile oluştuğunu belirtmiştir. Müzik teorisi disiplinlerine dair teorik ögelerin kullanımı ve tercihleri ile ilgili ise "*her an hepsi hazırmış gibi geliyor bana*" şeklinde ifade etmiştir.
	Madrid'te Bir Sabah	2002	Piyano	Madrid	
	İstanbul Senfonik Şiir	2004	Senfoni Orkestra, koro ve solistler için	İstanbul 6 bölümlü bir eser. İstanbul'un kurtuluşu anlatıyor	
	Konçertino 3. Bölüm: "Tetova'da Pazar Yeri"	2008	Klasik kemençe ve yaylı sazlar için	Tetova, Pazar Yeri	
	İstanbul Senfonik Şiir - İstanbul hatırası	2011	Kanun ve senfonik orkestra için	İstanbul. Gemiyle İstanbul'a gelen Alman bir turistin İstanbul'a gelişi ve şehri keşfi	
	Quartet 3. Bölüm: Deli Dalga	2012	Yaylı sazlar için quartet	Dalga, horon Borusan Quartet için yazılmıştır. Karadeniz temalı- Horon benzetmesi	
	Kaptan Köşkünden Manzaralar	2018	Orkestra	Deniz, dalga, vapur düdüğü. Sefere çıkmakta tereddüt eden bir kaptanın deniz üzerindeki zorlukları	
	Tarihi Yarımada'ya 4 piyes 3. Bölüm: "Sis altında fener"	2019	Keman ve piyano sonatı	Sis, fener	
	Toprak Süiti 3. Bölüm: "Yeşeren Kayalar"	2019	Geleneksel çalgılar için- 62 kişilik orkestra	Artvin'de yayladaki kayalar	
	Tuna'da Bir Uğur Böceği	2020	Yaylı sazlar orkestrası	Tuna	

4 Oğuzhan Balcı, kişisel görüşme, 25 Mayıs 2022.

Tablo 1' e göre; Oğuzhan Balcı'nın doğa betimlemeleri içeren yapıtlarına baktığımızda yaylı sazlar için daha çok eser bestelediğini görüyoruz. İstanbul, Madrid, Tetova, Artvin şehirlerinden ilham aldığı; ay, deniz, dalga, vapur düdüğü, sis, fener, kayalar, horon gibi ögeleri betimlediğini söyleyebiliriz.

Ayrıca Balcı, kişisel görüşmede; doğadan doğrudan etkilenerek, sipariş üzerine bestelediği eserlerdeki imgelerin ilhamı ile veya kendi isteğiyle seçtiği ögeler üzerinden çevre unsurlarını eserlerine aktardığını belirtmiştir. "*Balkanlar denildiğinde içinde bulunduğum armonik ve ritmik bir dünya oluyor*" şeklindeki ifadesi ile Balkanlara ait kişisel yakınlığından, annesinin Balkanlardan gelmesinin de etkisi ile bölgenin kültürüne ve dokusuna yakınlığını belirtmiştir.

Armağan Durdağ

"Göbekli Tepe Op. 21", 2. Bölüm: "Büyük Tufan"[5]

Yaylı çalgılar orkestrası için bestelenmiş olan "Göbekli Tepe Op. 21" isimli eserde çok sayıda doğa tasviri yapılmıştır. Besteci, eserin "Büyük Tufan" başlıklı ikinci bölümünde fırtınayı betimlemiştir. Orkestranın tüm elemanlarına dağıtılan icra teknikleri ile betimlenen fırtına ögesi, *tremolo* ve *glissando*lar yardımıyla inşa edilmiştir. Fırtınanın şiddetini ifade etmek için partisyonda *fff* nüans kullanılmıştır. Özellikle bölümün 120. ölçüsüne kadar devam eden *tremolo'*ların güçlü ve agresif icrası (Şekil 3) ile *glisssando'*lar iç içe geçmiş ve ifade edilen doğa tasvirini güçlü bir müzikal yaklaşım ile canlandırmaktadır.

Şekil 3: Armağan Durdağ, "Göbekli Tepe Op. 21", 2. Bölüm: "Büyük Tufan", ölçü: 114-119.



5 Çalışmaya ait tasvir betimlemeleri besteci ile yapılan 13 Mayıs 2022 tarihli kişisel görüşme sonuçlarına göre oluşturulmuştur.

Görüşme verileri

Armağan Durdağ'ın doğa betimlemeleri içeren eserleri üzerine yapılan görüşme verilerine ilişkin analiz sonuçları Tablo 2'de sunulmuştur.[6]

Tablo 2: Armağan Durdağ'ın Doğa Betimlemeleri İçeren Eserleri Üzerine Yapılan Görüşme Verilerine İlişkin Analiz Sonuçları

Besteci	Doğa betimlemeleri içeren eserler	Yıl	Çalgılama	Betimlenen ögeler	Teorik yaklaşımlar / Kompozisyon teknikleri
Armağan Durdağ	Kırmızı Yelken, Op.1	2007	Yaylı orkestrası	Büyük dalgalar, fırtınalar	Saf Zihnin Göl Kenarındaki Düşler, Op.4: Sürekli dönen, tekrarlara dayalı meditatif ve minimalist ögelerle göldeki sakinliğin tasviri Panthalassa, Op.8 : -Yunus tasviri klarnet solosu -Minimalist efektlerle deniz tasviri Göbekli Tepe, Op.21: 3. Bölüm'de: Modal dizilerin kullanımı antropolojik bir yaklaşımla farklı toplumların aynı tepede buluşması. -Düzenli dörtlükler ve tenuto
	Saf Zihnin Göl Kenarındaki Düşler, Op.4	2010	Flüt, klarnet, marimba, piyano, keman ve viyolonsel için	Göl, göldeki sakinlik	
	Dolunayın İronisi, Op.6	2011	Bas klarnet, korno, piyano ve keman	Dolunay, karanlık, gizem.	
	Panthalassa, Op.8	2012	2 zurna, 2 ramazan davulu ve senfoni orkestrası	Okyanus, yunus, deniz -Okyanusu tasvir eden Grand Cassa	
	Morun Sonsuz Tonları, Op.16	2015	Solo obua	Gökyüzü -Arizona'nın Muson iklimi sebebi ile oluşan mor renginin bir çok tonunun yer aldığı gökyüzü tasviri	
	Sığınak, Op.18	2016	Alto&soprano saksafon, viyolonsel ve piyano için	Denizin ortasında bir sal -2. Bölüm'de: Karanlık denizin ortasında bir sal içinde yavaşça sallanmak	
	Senfoni No.1 "Anlayış Denizi", Op.20	2018	Orkestra	Tohum, tohumdan gelişim	
	Göbekli Tepe, Op.21	2019	Yaylı orkestrası	Göbekli Tepe, Büyük Tufan, -2. Bölüm'de: Büyük Tufan'da fırtına tasviri -3. Bölüm'de: Bereketli Hilal'de bir Tepede Toplanma (tepeye çıkma)	

6 Armağan Durdağ, kişisel görüşme, 13 Mayıs 2022.

Tablo 2'ye göre, Armağan Durdağ'ın dalga, fırtına, göl, dolunay, karanlık, gizem, okyanus, yunus, deniz, gökyüzü, sal, tohum, büyük tufan gibi ögeleri betimlediğini söyleyebiliriz. Ayrıca bestecinin Panthalassa, Op. 8 isimli eserindeki yunus tasviri için klarnet solosu ve Göbekli Tepe Op.21 isimli eserinin 3. Bölümü'ndeki modal dizilerinin kullanımı (Lokriyan, Doryan, Frigyan, Lidyan dizileri), düzenli dörtlükler ve tenuto seçimleri, müzik teorisi ve doğa betimlemeleri bağlamında ilgi çekici örneklerden bazılarıdır.

Durdağ, doğa betimlemeleri içeren eserlerinin bestelenmesi sürecinde izlediği yolun organik bir biçimde ortaya çıktığını ifade etmiş, "*besteci, tüm teoriye hâkim olup, bunu unutmalı"* diyerek armoni geçişlerine, form yapılarına, enstrüman kullanım biçimlerine ve müzik teorisi yaklaşımlarına vâkıf olan bestecinin besteleme sürecinde bu unsurları kolaylıkla seçtiğini, bunun doğal bir süreç olduğunu yinelemiştir.

Sadık Uğraş Durmuş

"At The Golden Horn, No: 12"[7]

Bu eserde piyano, Do notasının doğuşkanları çerçevesinde şu şekilde akortlanmıştır: Re +4, Mi -14, Fa -29, Fa diyez -49, Sol +2, La -59, Si bemol -31 ve Si -12 *cent* (12 ses eşit tampere sistemi referans alınmıştır). Bu eserdeki mikrotonal yapı sebebi ile çok sayıda makamsal tını kompozisyona entegre edilmiştir. Haliç ve çevresine yayılmış kadim uygarlıkların bıraktığı kültürel izlerin duyulduğu bu eserin beşinci ölçüsündeki salkım akorlar "kös" çalgısını betimlemektedir (Şekil 4). Aynı figür bir çok kez tekrar eder ve uzaktan gelen bir vurmalı çalgının (kös) tınısını taklit eder. Eserin on ve on birinci ölçüsünde yer verilen Si-Re-Fa diyez-La akoru bir kilise çanını andırmaktadır. Ayrıca kanun çalgısının tınısal karakteristik özelliklerini andıran müzik ögeleri eserin bir çok yerinde görülmektedir (Ör. Sekizinci ölçü) (Şekil 5).

Şekil 4: Durmuş, "At The Golden Horn, No: 12", ölçü: 1-6.



7 Çalışmaya ait tasvir betimlemeleri besteci ile yapılan 11 Mayıs 2022 tarihli kişisel görüşme sonuçlarına göre oluşturulmuştur.

Şekil 5: Durmuş, "At The Golden Horn, No: 12", ölçü: 7-11.



Görüşme verileri

Sadık Uğraş Durmuş'un doğa betimlemeleri içeren eserleri üzerine yapılan görüşme verilerine ilişkin analiz sonuçları Tablo 3' te sunulmuştur.[8]

Tablo 3: Sadık Uğraş Durmuş'un Doğa Betimlemeleri İçeren Eserleri Üzerine Yapılan Görüşme Verilerine İlişkin Analiz Sonuçları

Besteci	**Doğa betimlemeleri içeren eserler**	**Yıl**	Çalgılama	**Betimlenen ögeler**	**Teorik yaklaşımlar / Kompozisyon teknikleri**
Sadık Uğraş Durmuş	Bülbülüm Altın Kafeste (Düzenleme)	2015	Mezzo soprano ve piyano	Bülbül	-Piyanoda üçüncü oktav tizde bülbül sesi taklidi.
	At The Golden Horn, No: 12	2021	Piyano İçin Mikrotonal Müzik	Haliç, kös, kilise çanı, davul	-Mikrotonal Müzik -Do notasının doğuşkanları çerçevesinde akort edilmiş piyano -Salkım akorlar -Dörtlü aralıklar ile davul

Tablo 3'e göre, Sadık Uğraş Durmuş'un doğa betimlemeleri içeren iki yapıtı vardır. "At The Golden Horn" isimli on üç eserden oluşan bir serinin on ikincisi olan "At The Golden Horn No:12" isimli eserin mikrotonal müzik tekniği ile piyano için bestelendiğini görüyoruz. Eserdeki kilise çanı ve salkım akorlar ile kös enstrümanının tasviri, piyanonun pes bölgesinde oluşturulan dörtlü aralıklarla yapılandırılmış salkım akorlar ile davul tasviri, betimleme için çarpıcı örneklerden bazılarıdır. Bu seride besteci, Haliç'i hem coğrafik ve görsel manzara olarak, hem de tarihi ve kültürel bir doku olarak tasvirleme yoluyla müziğe yansıtma yöntemi kullanmıştır.

Durmuş ile yapılan görüşmede besteci, çalgıların seçiminin ve kullanımının kültürel dokuyu inşa etmede yürüyücü bir unsur olduğunu ve İstanbul'un uzun geçmişini anlatmaya yönelik bu eserde makamsal müziği tercih ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca bestecinin "Bülbülüm Altın Kafeste" türküsünün düzenlemesinde, piyanonun sağ elinde üçüncü oktav tizde kullandığı müzik fikirleri ile bülbül sesini taklit ettiği görülmektedir.

8 Sadık Uğraş Durmuş, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2022.

Turgay Erdener

İstanbul'un Ağaçları, "Çınar"[9]

Çeng-arp, klasik kemençe, kanun ve ud için bestelenen "İstanbul'un Ağaçları", İstanbul'un kültürel kimliğini yansıtan bir eserdir. Arp Sanatı Derneği'nin, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın desteğiyle gerçekleştirdiği "İstanbul ve Arp" projesi kapsamında bestelenen "İstanbul Ağaçları" adlı eserde "Mimoza, Manolya, Ihlamur, Çınar ve Erguvan" başlıklı 5 bölüm bulunmaktadır. "Çınar" isimli bölüm ud taksimi ile başlamaktadır. 7. ölçüde çeng-arp müziğe dahil olarak udun sergilediği müzik diline eşlik ederek heterofonik bir doku oluşturmaktadır (Şekil 6). Eserin genel müzik dili göz önünde bulundurulduğunda makamsal müziğe pek çok noktada oldukça yakın durduğunu görebiliriz. Besteci, ağaçları çevreden yalıtılmış bir öge olarak değil, çevresi ile birlikte bir bütün olarak resmetmiştir.

Şekil 6: Turgay Erdener, "İstanbul'un Ağaçları, Çınar", ölçü: 6-11.



Görüşme verileri

Turgay Erdener'in doğa betimlemeleri içeren eserleri üzerine yapılan görüşme verilerine ilişkin analiz sonuçları Tablo 4'te sunulmuştur.[10]

9 Çalışmaya ait tasvir betimlemeleri besteci ile yapılan 12 Mayıs 2022 tarihli kişisel görüşme sonuçlarına göre oluşturulmuştur.
10 Turgay Erdener, kişisel görüşme, 12 Mayıs 2022.

Tablo 4: Turgay Erdener'in Doğa Betimlemeleri İçeren Eserleri Üzerine Yapılan Görüşme Verilerine İlişkin Analiz Sonuçları

Besteci	Doğa betimlemeleri içeren eserler	Yılı	Çalgılama	Betimlenen ögeler	Teorik yaklaşımlar / Kompozisyon teknikleri
Turgay Erdener	Gökyüzü Mavisinin Sonu	1985	Nefesli Çalgılar Beşlisi	Nükleer Savaş, nükleer silah kullanımı, kötü giden iklim şartları	-Makamsal müzik -Biçimci bir yaklaşımı olduğunu belirtmiştir. -Çalgıların olanakları içinde kalarak kendi düşsel gerçekliği ile planlı bir şekilde doğa betimlemelerine yer verdiğini belirtmiştir.
	Yeşil Bir Düş	1995	Flüt ve yaylı çalgılar	İğneada Longozu Longozu andıran yemyeşil doğa	
	Senfoni No:2 Bir Deniz Senfonisi	2005	Orkestra ve koro	Deniz, denizin anları ve durumları -Dumlupınar denizaltında vefat etmiş olan denizciler için	
	İstanbul'un ağaçları	2010	Çeng-Arp -Klasik Kemençe Kanun ve Ud	İstanbul, ağaçlar	
	Senfoni Pastoral Dokuzlu "alla turca"	2020	Yaylı sazlar, perküsyon, klasik kemençe, ud ve kanun	Kuş	
	Sevdalı Bulut (Nazım Hikmet'in "Sevdalı Bulut" masalı)	2022	Dört el piyano ve anlatıcı için masal	Deniz, ova, nehir, deve dikeni, yılan	

Tablo 4'e göre, Turgay Erdener'in doğa betimlerine yer verdiği 6 eserinde İstanbul, ağaçlar, kuş, deniz, ova, nehir, deve dikeni, yılan, denizin anları ve durumları, nükleer savaş, iklim şartları konularını betimlediğini görüyoruz. Besteci, kendisinin *"biçimci bir müzikal yaklaşımı olduğunu* ve *eserlerindeki doğa betimlemelerine kendi düşsel gerçeği ile planlı yer verdiğini"* belirtmiştir.

Erdener ile gerçekleşen görüşmede besteci, 14-15 yaşlarında Alaska'dan başlayıp tüm dünyayı gezerek dağları, şehirleri ve nehirleri tasvir eden "çalgılarla dünya gezisi müziği" olarak ifade ettiği tamamlanmamış bir eseri olduğunu belirtmiş, eserlerinde doğa betimlemelerine küçük yaşlardan beri yer verdiğini ifade etmiştir. 48. İstanbul Müzik Festivali kapsamında Ludwig van Beethoven ile ilişkilendirilmesi istenerek sipariş edilen Pastoral Dokuzlu "alla turca" isimli eserinin bir bölümde ise, 3 ayrı kuşu tasvir etmiştir (Beethoven Pastoral Senfoni 2. Bölüm'de olduğu gibi). Ayrıca, sıkça bestelemiş olduğu sahne müziklerinde

ise doğa betimlemelerine daha çok yer verdiğini, sahne ve atmosferini yaratmada ister istemez doğal bir şekilde betimlemelerin kullanıldığını belirtmiştir. Deniz Senfonisi'nin bölümlerin adları Piri Reis, Barbaros, Hızır Reis gibi tarihteki büyük denizcilerimizin adlarından oluşturulmuştur. Sevdalı Bulut adlı eserini ise "*soyut olan müziği masal ile birlikte sergileme yolu seçerek müziği adeta sessiz sinemanın sesi olarak"* tanımlamıştır.

Hasan Barış Gemici

Titreşimler, 3. Bölüm: "Suyun Titreşimleri"[11]

Solo piyano için bestelenen bu eserde Hasan Barış Gemici, minimalist bir yaklaşımı dinleyici ile buluşturmaktadır. Modal yapıdaki motifler tekrar edilerek bir döngü oluşturmaktadır. Bu devinimin bestecinin kurguladığı hikâyenin bir yansıması olduğunu görebiliriz. Kurgunun merkezine taşıdığı su ögesinin hareketini/akışını temsil eden motifler, eklenen yeni notalar ile dönüşüme uğramaktadır (Şekil 7). Gemici, bu eseri için, "*insan vücudunun dörtte üçünü oluşturan ve yaşamın kaynağı olan su ile olan bağını tasvir ettiğini* ve *eserin, ressam Devrim Erbil'in resimlerinden esinlenilerek bestelendiğini"* ifade etmiştir.

Şekil 7: Hasan Barış Gemici, "Titreşimler, Suyun Titreşimleri", ölçü: 21-28.



Görüşme verileri

Hasan Barış Gemici'nin doğa betimlemeleri içeren eserleri üzerine yapılan görüşme verilerine ilişkin analiz sonuçları Tablo 5'te sunulmuştur.[12]

11 Çalışmaya ait tasvir betimlemeleri besteci ile yapılan 11 Mayıs 2022 tarihli kişisel görüşme sonuçlarına göre oluşturulmuştur.
12 Hasan Barış Gemici, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2022.

Tablo 5: Hasan Barış Gemici'nin Doğa Betimlemeleri İçeren Eserleri Üzerine Yapılan Görüşme Verilerine İlişkin Analiz Sonuçları

Besteci	Doğa betimlemeleri içeren eserler	Yılı	Çalgılama	Betimlenen ögeler	Teorik yaklaşımlar-Kompozisyon teknikleri
Hasan Barış Gemici	Gök	2016	Üç piyano - 6 el	Gök gürültüsü, şimşek, yağmur	Gök: -Salkım akorlar ile gök gürültüsü betimlemesi - Glisssando (Piyano içini kullanarak) şimşek betimlemesi -Rastlamsal ögeler Çelişki: -2. Bölüm'de: Ağustos böceğinin sesi ile başlıyor ve yaylıların tremoloları deniz esintisini tasvir ediyor. Müzik Sarhoşu: Flajole ile ıslık sesi ve kuşların sabah şarkı söylemesinin betimlenmesi Titreşimler, Suyun Titreşimleri: Arpejler ve iki el ile envansiyon, miksolidyan dizi İkircikli: Yürüyüşler / zeybek
	Çelişki	2018	Yaylı sazlar dörtlüsü	Ağustos böceği, deniz esintisi	
	Müzik Sarhoşu	2018	Keman ve piyano için tema ve (5) varyasyon/lar	Kuşların şarkı söylemesi	
	Titreşimler, Suyun Titreşimleri	2019	Solo piyano	Suyun titreşimleri ve su birikintileri	
	Gece yürüyüşü	2020	16 keman ve piyano	3 bölümlü Gün batımı/Gece yürüyüşü/Gün doğumu Sokaktaki ıssızlık	
	İkircikli	2022	Yaylı sazlar dörtlüsü	Dağdaki yürüyüşler	

Tablo 5'e göre, Hasan Barış Gemici'nin doğa betimlemeleri içeren 6 eserinde gök gürültüsü, şimşek, yağmur, kuşların şarkı söylemesi, suyun titreşimleri ve su birikintileri, gün batımı, gece yürüyüşü, gün doğumu, ıssızlık, dağdaki yürüyüşler betimlenmiştir. Teorik yaklaşımlar açısından değerlendirdiğimizde; bestecinin salkım akorlar, diziler, tremolo, glissando, ıslık sesi için flajole, envansiyon, rastlamsal ögeler tercih ettiğini görmekteyiz.

Gemici ile yapılan kişisel görüşmede, eserlerinde doğa betimlerine yer verirken izlediği yolun kendi izlenimlerinin ve kendi iç dünyasının yansıması ile ortaya çıktığını belirtmiştir. Müziğinde doğayı bir his olarak tarif etmeye çalıştığını ifade etmiş, bunu *"parfüm sıkmak"* veya *"denizin kenarında olunduğunun müziğin kokusundan algılanması"* ifadeleri ile örneklendirmiştir. Besteci, müziklerini bestelerken teorik bir kurgudan çok hislere ait bir yaklaşım sergilese de, *"teorik elemanları, kulak çağrışımları ile doğal süreçte kullanmış olduğunu fark ettiğini"* belirtmiştir.

Özkan Manav

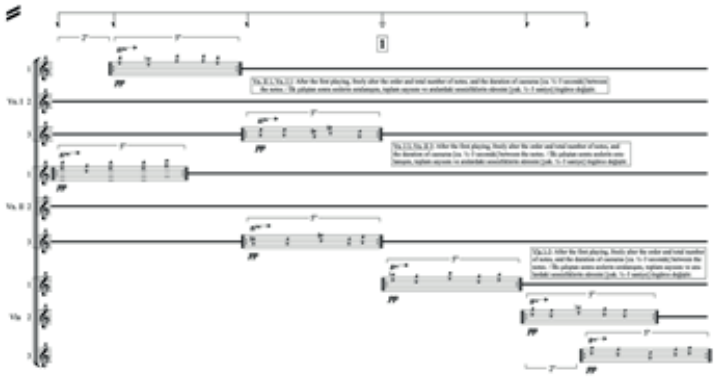
"Kır Görünümleri: Kış"[13]

Bestecinin "Kır Görünümleri: Kış" adlı eserine ilişkin program notu[14] aşağıda sunulmuştur:

> *"Kar, buz saçakları, sessizce düşen su damlaları, uğuldayan, ıslık çalan rüzgârlar, sis, ağaçlar, karla örtülü toprak ve altındaki sessiz yaşamı hissedebileceğimiz herhangi bir köşesi olabilir burası dünyanın. Müziğin sonlarına doğru, kısa süreli bir unison kesit aracılığıyla insancıl duyarlıkların bir yankısını duyar gibi oluruz. Çok geçmeden müzik geriye çekilir ve insanı çevreleyen doğa yeniden her köşeye yayılır. Sessizlik, doğanın dinlinliği ve onunla başbaşa kalan insanın yalnızlığı"* Özkan Manav.

14 yaylı çalgı için bestelenen "Kır Görünümleri: Kış" isimli eser çok sayıda icra tekniğini içermektedir. Tremolo, tril, flajole, glissando, pizzicato ve benzer teknikler ile kar, buz saçakları, sessizce düşen su damlaları, ağaçlar gibi doğa ögeleri betimlenmiştir. Eser, kemanların dördüncü oktavda seslendirdikleri ıslık benzeri tınıları sergilemesiyle başlar. Besteci, bu eserde "*doğa karşısındaki insanın duyguları değil doğrudan ses olgusuna odaklandığını"* ifade etmiş ve eserin sıklıkla rastlamsallık içerdiğini belirtmiştir. Manav, "*eserin sarkıklardan rastgele düşen ve eriyen su damlaları gibi imgelenmiş bir açılış kesiti* olduğunu *bu kesitte yaylı çalgıların çok tiz olarak kısa kısa duyurulduğunu, daha sonra blok akorlar ile farklı yoğunlaşmalar olduğunu"* ifade etmiştir (Şekil 8). Besteci, ayrıca *eserin sonuna doğru modal karakterli büyük unison bir kesit duyurulduğunu* ve sonra gelen "coda" kesitin ise *"giderek uzaklaşan sesler ile perspektifimizin doğaya dönüşünü anlattığını"* belirtmiştir.

Şekil 8: Özkan Manav, "Kır Görünümleri: Kış", açılış kesitinden örnek



Görüşme verileri

Özkan Manav'ın doğa betimlemeleri içeren eserleri üzerine yapılan görüşme verilerine ilişkin analiz sonuçları Tablo 6'da sunulmuştur.[15]

13 Çalışmaya ait tasvir betimlemeleri besteci ile yapılan 21 Mayıs 2022 tarihli kişisel görüşme sonuçlarına göre oluşturulmuştur.
14 21 Mayıs 2022 tarihinde gerçekleşen kişisel görüşme sırasında besteci tarafından paylaşılmıştır.
15 Özkan Manav, kişisel görüşme, 21 Mayıs 2022.

Tablo 6: Özkan Manav'ın Doğa Betimlemeleri İçeren Eserleri Üzerine Yapılan Görüşme Verilerine İlişkin Analiz Sonuçları

Besteci	Doğa betimlemeleri içeren eserler	Yılı	Çalgılama	Betimlenen ögeler	Teorik yaklaşımlar-Kompozisyon teknikleri
Özkan Manav	Kır görünümleri: Kış	2007	14 yaylı çalgı	Kar, buz saçakları, sessizce düşen su damlaları, uğuldayan, ıslık çalan rüzgârlar, sis, ağaçlar	Kır görünümleri: Kış: -Rastlamsallık -Yakın ses ilişkileri, yarım perdeler -Tremolo, beşleme, tril, flajole, glisando, -Blok akorlar, modal tınılar -Çalma tekniklerindeki iç içe geçiş -Ses kümeleri Güzel Atlar Ülkesi: -Doğuşkanlar Gölgenin Topografyası: Flütte modern çalma teknikleri ve piyano içi kullanım
	Güzel Atlar Ülkesi	2010	Yaylı dörtlü	At, uzak ve yakın perspektifler	
	Gölgenin Topografyası	2014	Flüt ve piyano	Küçük hacimli seslerin değişimi, boyut kazanması	

Tablo 6'ya göre, Özkan Manav'ın doğa betimlemeleri içeren üç eserinde; kar, buz saçakları, su damlaları, uğuldayan, ıslık çalan rüzgârlar, sis, ağaçlar, at, uzak ve yakın perspektifler, ses boyutları ögelerini betimlemiştir. Teorik yaklaşımlar ve kompozisyon teknikleri açısından değerlendirdiğimizde bestecinin bu eserler için rastlamsal müzik, yakın ses ilişkileri, yarım perdeler, tremolo, beşleme, tril, flajole, glissando, blok akorlar, modal tınılar, doğuşkanlar, Flütte modern çalma teknikleri ve piyanonun içinin kullanımını görüyoruz. Bestecinin çalma tekniklerindeki iç içe geçmiş kullanım tercihi (pizzacatolar ile tremolalar gibi) kendi ifadesi ile *doğanın heterojenliği, çeşitliliği* olarak düşünülebilir.

Manav ile yapılan kişisel görüşmede, besteci Kapadokya'da bestelemiş olduğu ve oğluna ithaf ettiği "Güzel Atlar Ülkesi" isimli eserindeki "*doğuşkanların kullanımının, atın süzülen ve uçuşan halini betimlediğini* ifade etmiş, *özellikle ikinci yarısındaki hızlı bölümde uzak bir perspektifte süzülmeye başlayan atlar imgesi"* olduğunu belirtmiştir. "Gölgenin Topografyası" isimli eserinde ise besteci, seslerin boyut kazanması üzerine bir ilişki kurmuş ve eseri "*görsel bir imgenin seslere dönüşmesi"* olarak ifade etmiştir. Ayrıca Manav, eserlerinde doğa betimlemelerine yer verirken müziğin kendi karşıtlıklarını, mekanizmasını işlemeye yönelik bir yol izlediğini belirtmiştir.

Hasan Uçarsu

"Bosna Ormanlarından Rüzgârlar"[16]

Hasan Uçarsu, Amerika'daki doktora eğitimi sürecinde "Bosna Ormanlarından Rüzgarlar" isimli eseri bestelemiştir. Tahta üflemeli çalgılar beşlisi için bestelenen

16 Çalışmaya ait tasvir betimlemeleri besteci ile yapılan 20 Mayıs 2022 tarihli kişisel görüşme sonuçlarına göre oluşturulmuştur.

yapıt, Bosna'da yaşanan insanlık dramının besteci üzerinde bıraktığı etkiyi yansıtmaktadır. "Bosna Ormanlarına Rüzgârlar", Buhûrîzâde Mustafa Itrî'nin "Segâh Tekbir"inin kendisinin de ifade ettiği gibi *ses aralıklarının yürütücü etkisi ile oluşturulmuştur* (Şekil 10).

Şekil 10: Hasan Uçarsu, "Bosna Ormanlarından Rüzgârlar", ölçü: 226-229.



Görüşme verileri

Hasan Uçarsu'nun doğa betimlemeleri içeren eserleri üzerine yapılan görüşme verilerine ilişkin analiz sonuçları Tablo 7'de sunulmuştur.[17]

17 Hasan Uçarsu, kişisel görüşme, 20 Mayıs 2022.

Tablo 7: Hasan Uçarsu'nun Doğa Betimlemeleri İçeren Eserleri Üzerine Yapılan Görüşme Verilerine İlişkin Analiz Sonuçları

Besteci	Doğa betimlemeleri içeren eserler	Yılı	Çalgılama	Betimlenen ögeler	Teorik yaklaşımlar - Kompozisyon teknikleri
Hasan Uçarsu	Üç Şarkı Serüven	1987	Ses ve piyano	Martı, deniz, kanat çırpışlar	Uçarsu, "şiirlerdeki iç ritimler bir müzikal unsur haline dönüşebiliyor" diyerek özellikle sözlü eserlerde şairin imgelerinin kendi müzikal fikirlerini yönlendirdiğini ifade etmiştir. Çalgı seçimleri, yığılmalar, dar fügürlerin genişletilmesi
	İsmail'in Öyküsü	1990	Bale müziği	Deniz, fırtına, dalga, rüzgâr	
	Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar: Dört Antik Kentin Öyküsü	1995-1998	Piyano	Patara, Phaselis, Santos, Simena antik kentleri Çam ağaçları, şehrin suyun altında kalışı, batık kentler	
	Bosna Ormanlarından Rüzgarlar	1996	Tahta üflemeli çalgılar beşlisi	Orman, rüzgar Bosna'da olan insanlık dramı üzerine Buhûrîzâde Mustafa Itrî'nin Segâh tekbiri	
	Komet (Kuyruklu Yıldız)	1997	Orkestra	Meteorlar Meteorların dünyaya çarpıp zaman içinde nasıl değişikliklere uğrattığı	
	Mavi Ay Gri, Sarı Gece Duvar	1999	Arp	Deprem, gece Doğanın insan üstündeki şoku olan deprem üzerine bestelenmiştir	
	Yeniden	1999	Karma koro	Çağlayan, atlayan balıklar, gökkuşağı	
	Ar laivinu ielaidosi	2013	Karma koro	Kuş Sevgilisine benzettiği kuş	
	Kar Şarkısı	2014	Karma koro	Kar yağışı Karın insanın unutmak istediği şeyleri nasıl sildiğini, kapattığını, örttüğünü anlatıyor	
	Dei obe uf em Bergli	2015	Karma koro	Köy, kır, toprak kokusu	
	İzmir Güzel İzmir	2016	0rkestra	Sıcak hava, meltem İzmir'in doğasına bir övgü, İzmir'in iklimi, doğasını anlatıyor	
	Toprak Sever İnsanları Birer Birer	2020	Koro ve orkestra	Toprak, dağlar, böcekler, yosun, tohum, gelincik	

Tablo 7'ye göre, Hasan Uçarsu'nun doğa betimlemeleri içeren on iki eserinde deniz, fırtına, dalga, rüzgar, martı, kanat çırpışlar, orman, meteorlar, çam ağaçları, batık kentler, çağlayan, balıklar, gökkuşağı, kuş, kar, köy, kır, toprak, hava, meltem, toprak, dağlar, böcekler, yosun, tohum, gelincik, deprem ögelerini betimlediğini görüyoruz.

Uçarsu ile yapılan görüşmede, besteci görüşmede bahsi geçen eserlerinden iki tanesinin ("İzmir Güzel İzmir" ve "Toprak Sever İnsanları Birer Birer") doğrudan doğa betimlemesi olduğunu, diğerlerinin metinsel göndermelerden veya ikinci tema olarak doğayı ortaya çıkaran eserler olduğunu, ancak bu eserlerde de sıklıkla doğa betimlemelerinin yer aldığını belirtmiştir. Uçarsu, "şiirlerdeki iç ritimler bir müzikal unsur haline dönüşebiliyor" diyerek özellikle sözlü eserlerde şairin imgelerinin kendi müzikal fikirlerini yönlendirdiğini ifade etmiştir. Uçarsu'ya göre doğa tasvirlerinin müzikte hizmet ettiği şey: "İnsan ve doğa ilişkisini ortaya çıkarmaktır, doğanın insanda uyandırdığı ruh halidir".

Sonuç ve Öneriler

Günümüz Türk bestecilerinin eserlerinde yer verdikleri doğa betimlemelerinin müzik teorisi kapsamında incelenmesini amaçlayan bu çalışmada; 7 besteci ile yapılan görüşmeler sonucunda bestecilerin ilgili eserleri tespit edilmiş ve bu eserler müzik teorisi kapsamında değerlendirilmiştir. Buna göre; Oğuzhan Balcı'nın 1995-2016 yılları arasında bestelediği ve doğa betimlerine yer verdiği 10 eseri, Armağan Durdağ'ın 2007-2019 yılları arasında bestelediği ve doğa betimlerine yer verdiği 8 eseri, Sadık Uğraş Durmuş'un 2015-2021 yılları arasında bestelediği ve doğa betimlerine yer verdiği 2 eseri, Turgay Erdener'in 1985-2022 yılları arasında bestelediği ve doğa betimlerine yer verdiği 6 eseri, Hasan Barış Gemici'nin 2016-2022 yılları arasında bestelediği ve doğa betimlerine yer verdiği 6 eseri, Özkan Manav'ın 2007-2014 yılları arasında bestelediği ve doğa betimlerine yer verdiği 3 eseri ve Hasan Uçarsu'nun 1987-2020 yılları arasında bestelediği ve doğa betimlerine yer verdiği 12 eseri olduğu belirlenmiştir. Bu eserlerde çoğunlukla betimlenen ögelerin deniz, dalga ve fırtına olduğu görülmekte, ayrıca bestecilerin şehirlerden ilham alarak (İstanbul, İzmir, Tetova gibi) bu şehirlerin kültürel dokularını, farklı müzikal yapılarda ortaya koyduklarını söyleyebiliriz. Ayrıca bu bestecilerden Turgay Erdener'in "Gökyüzü Mavisinin Sonu" isimli eserindeki nükleer savaş betimlemesi ve Hasan Uçarsu'nun "Komet (Kuyruklu Yıldız)" isimli eserindeki meteorlar ile "Mavi Ay Gri, Sarı Gece Duvar" isimli eserindeki deprem betimlemeleri, doğa olaylarını da imgeleyen çarpıcı örneklerden bazılarıdır.

Sınırlılıkları belirlenen bu eserler bağlamındaki incelemeler ve müzik teorisi kapsamında ele alınan yaklaşımlar sonucunda; bestecilerin çoğunlukla özgün teorik ve kompozisyon yaklaşımları tercih ettikleri, bunun yanında tını ve doku unsurları açısından benzerlikler veya farklılıklar olduğu görülmüştür. Oğuzhan Balcı, doğa betimlemeleri içeren eserlerindeki teorik kurguyu atmosferik anlatım dili ile bütünleştirmiştir. İlgili eserleri incelendiğinde, tonal müzik yapısını

tercih ettiği, geleneksel çalgıları kullandığı ve lirik bir anlatım diline sahip olduğu görülmektedir. Armağan Durdağ, doğa betimlemelerinde modal dizileri kullanmış (Lidyan, Frigyan gibi), çeşitli artikülasyonlar (tenuto, glissando gibi) ile betimlediği ögeleri yapılandırmıştır. Hayvan taklitleri için seçtiği çalgılamalar ve tınılar dikkat çekicidir. Ayrıca 9 bölümden oluşan yaylı orkestra için bestelenmiş Göbekli Tepe Op.21 eserinde geniş dinamik aralık tercih ettiği görülmektedir (ppp ve fff kullanımı). Sadık Uğraş Durmuş'un piyano için bestelediği "At The Golden Horn No:12" isimli eserindeki mikrotonal müzik tekniği, dörtlü aralıklar içinde yapılandırılan salkım akorlar ile davul tasviri ve kilise çanı, on iki ton içinde olmayan akorların duyumu oldukça eşsizdir. Ayrıca düzenlemesini yaptığı "Bülbülüm Altın Kafeste" isimli eserde; başlangıçta piyanoda tiz bölgede duyulan motifler ile oluşturulmuş bülbül tasviri, mezzo sopranoda yer alan asıl temadan bağımsız ve özerk bir doku oluşturmuştur. Eserlerinde sıkça doğa betimlerine yer veren Turgay Erdener, kendisinin de belirttiği üzere genelde biçimci bir yaklaşıma sahiptir. Besteci, daha çok sahne müziklerinde doğa betimlemelerine yer vermekte, teoriyi atmosferi yaratmada doğal yürütücü bir unsur olarak görmektedir. Makamsal müzik ve geleneksel çalgıları da kullanan Erdener'in "İstanbul'un ağaçları" isimli eseri bu alandaki önemli örneklerden biridir. Hasan Barış Gemici, doğa betimlemeleri içeren eserlerinde, genelde tonal bir yapı kurgulamış, ancak rastlamsal ögeler de tercih ettiği görülmüştür. Artikülasyonlar, salkım akorların kullanımı ve diziler Gemici'nin ilgili eserlerinde sıkça görülmektedir. Ayrıca envansiyon gibi motiflerin tekrara dayalı iki sesli bestelendiği türün de "Titreşimler: Suyun Titreşimleri" isimli eserinin bir bölümünde yer alması, bestecinin teorik tercihlerine örnek teşkil edebilir. Özkan Manav'ın doğa betimlemeleri içeren eserlerindeki yakın ses ilişkilerine dair teorik yaklaşımı ve rastlamsal ögeler, bu konuda ilgili betimlemelerin teorik unsurlarla olan ilişkisindeki en çarpıcı örneklerden biridir. Bu çalışmaya dâhil olan 7 besteciden eserlerinde doğa betimlemelerine en çok yer vermiş olan besteci Hasan Uçarsu'dur. Bestecinin doğrudan doğa betimlemeleri teması ile bestelediği iki eserinden biri olan "İzmir Güzel İzmir" isimli yapıtı, İzmir'in doğasına bir övgü olup, şehrin doğasını ve iklimini anlatmakta; eserin sonuna doğru "Şu İzmir'den Çekirdeksiz Nar Gelir" türküsü yer almaktadır.

Eserlerinde doğa betimlemelerine yer verip vermedikleri sorulan 7 besteciden 4'ü öncelikle bu anlamda eserleri olmadığını ifade etmiş, ancak görüşmelerin sonucunda doğa betimlemelerine yer verdikleri eserleri olduklarını fark ettiklerini belirtmişlerdir. Bu anlamda, bu çalışma bestecilerin kendi müziklerini doğa betimlemeleri açısından da değerlendirmelerini sağlamış, besteciler açısından bu konuda farkındalık yaratılmış olunduğu belirlenmiştir.

Günümüz Türk bestecilerinin doğa betimlemeleri içeren eserlerinin müzik teorisi kapsamında incelenmesini amaçlayan bu çalışma 7 besteci ile gerçekleşmiştir. Benzer çalışmalar, örneklemi genişletilerek daha çok besteci ile tekrarlanabilir.

KAYNAKÇA

Apaydınlı, K. & Karaduman, İ. (2018). II. Kuşak Çağdaş Türk Bestecilerinden Nevit Kodallı: Hayatı, Eserleri Ve Eğitimci Yönü, Taras Shevchenko International Congress on Social Sciences, Tam metin bildiri kitabı, Kiev/Ukrayna, 27-35.

Akyol, S. (2016). Turgay Erdener'in Obua ve Yaylı Sazlar için Konçertinosu. *İdil*, 5 (26), 1691-1712.

Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in Besteci ve Eğitimci Kimliği İle Birinci ve Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Üzerine İnceleme, *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 63-76.

Bulut, Ö. M. (2007). Genç Türk Bestecilerinin Eser Yaratma Süreçlerinde Kullandıkları Ritimsel Elemanlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkenk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimi Anabilim Dalı, Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı.

Çalgan, B. (2017). Programlı Müzik: İzlenimci Müzikte Doğa betimlemeleri ve C. Debussy'nin 'Su' Temalı Piyano Parçaları. *Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 18, S.33, s. 651-669.

Çokamay, B. (2019). Çağdaş Türk Müziği Bestecisi Kemal Sünder'in Müziğinde Modalite. *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-2*, 149-165.

Demirci, S. A. (2018). Three Turkish Composers and Their Paris Education Years. *Universal Journal of Educational Research*, 6(11), 2577–2585.

Demirel, E. (2015). Çağdaş Türk Bestecilerinde Postmodern Bir Eğilim Olarak Yeniden Yerellik . Education Sciences , 10 (2) , 84-99.

Dinçer, A. (2012). Çağdaş 5 Türk Bestecisinin Postmodern Eserlerinin İncelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı.

Ekiz, D. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2005). *Cemal Reşit Rey*, İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Göktaş, M. (2019). Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinden Semih Korucu'nun "Sarsılmışlar İçin Müzik" Adlı Eserinin Form Analizi ve Orkestra Şefliği Tekniği Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı.

Olgun, A, (2021). Hasan Uçarsu'nun "Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında" isimli eserindeki alıntıları kullanma yöntemi. Online Journal Of Music Sciences, 6 (1), 44-60.

Özkişi, Z. G. (2013). Contemporary Music from Turkey: Turkish composer Özkan Manav's approaches to the local materials in. *Journal of Turkish Studies*, 8 (Volume 8 Issue 9), 2069–2069.

Sarıcan, S. (2021). Necil Kâzım Akses'in Piyano İçin Bestelediği Minyatürleri Üzerine Yorum Analizi ve Yapısal Çözümleme . *Fine Arts* , 16 (1) , 1-15.

Yamaner, M. (2018). Eski Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik. Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yedig, S. (2017). Şosta: *Turgay Erdener ve Müziği.* Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

VİYOLONSEL BAKIMI VE KORUNMASINA İLİŞKİN LUTHİER GÖRÜŞLERİ[1]

Erkan TONYALI[2], Şebnem Y. ORHAN[3]

GİRİŞ

Çalgı eğitimi müzik eğitiminin önemli bir boyutu olup amatör ve profesyonel olarak sürdürülebilir. Ülkemizde (profesyonel) mesleki çalgı eğitimi, konservatuar, güzel sanatlar fakülteleri, güzel sanatlar liseleri, bando mızıka okulları ve müzik eğitimi anabilim dallarında verilmektedir. Amatör (özengen) çalgı eğitimi ise özel dershaneler, halk eğitim merkezleri belediyeler, özel dersler ve online dersler ile yürütülmektedir. Amatör ve profesyonel çalgı eğitimi veren kurumlarda verilen eğitim, daha çok çalgının nasıl tutulacağına ve nasıl çalınacağına ilişkin konular üzerine temellendirilir.

Müzik eğitiminin önemli bir boyutu olan çalgı eğitimi ve öğretimi ise çalgıyı çalabilme becerisine sahip olabilmek için birtakım davranışların sistematik olarak kazanılmasını amaçlar (Burubatur, 2006: 1).

Ülkemizde sürdürülmekte olan müzik eğitimi içerisinde çalgı eğitimi geniş bir alanı kapsamaktadır. Söz konusu çalgı eğitimi olunca çalgı bakım ve onarım bilgisinin her müzisyen için vazgeçilmez değerde olduğu düşünülür. Oysaki müzisyen için çalgıya güçlü bir hâkimiyet, çalgının mekanik yapısı ve mekanik yapısının işleyişi, daha kaliteli çalgıların üretilmesi, çalgı ömrünün uzatılması ve milli servetin korunması, çalgı yapım onarım alanında akademik çalışmaya yönelme bu değerlerin başında gelmektedir. Ayrıca bu kapsamda özgüvene sahip olarak müzik alanında geniş bir genel kültüre sahip olacak öğrencilerin başarısında ve gelişiminde önemli bir etken olacağı bilinmektedir (Kayaarslan, 2017: 8).

---

1 Bu çalışma Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde hazırlanmış "Viyolonsel Bakımına İlişkin Luthier Görüşleri Doğrultusunda Öğretmen ve Öğrenci Bilgi Düzeylerinin İncelenmesi" başlıklı Yüksek Lisans Tez'inden üretilmiştir.

2 Uz. Erkan Tonyalı, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0002-2975-0468, erkantonyali@gmail.com

3 Prof. Dr. Şebnem Y. Orhan, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0002-6181-9680, s.y.orhan@hotmail.com

Çalgı eğitiminin bir alt basamağı olan yaylı çalgılar eğitimi içinde yer alan viyolonsel eğitimi, viyolonselin tüm inceliklerini kavramak, çalgı üzerinde yetkinlik geliştirmek üzere donanıma sahip olmak için edinilen sistemli davranışların tümünü kapsar. Ülkemizde bu alanda eğitim veren kurumlar; güzel sanatlar liseleri, güzel sanatlar fakültelerinin çalgı bölümleri, müzik öğretmenliği bölümleri ve konservatuvarların yaylı sazlar bölümleridir (Özkan, 2017).

Çalgı eğitiminin sürekliliği için sağlıklı bir çalgıyla çalmak ön koşuldur. Çünkü sağlıklı olmayan bir çalgı veya yay öğrencinin tutuş pozisyonunu ve çıkardığı sesi etkiler. Bu durumda eğitimcinin ve öğrencinin öncelikle çalgının boyut olarak uygunluğunu, çalgısının tuşe ayarını, akordunun doğruluğunu ve çalgı ile ilgili kontrollerini rutin olarak yapması gerekir. Çalgının akordu için kulaklarının (burguların) ve buna yardımcı olacak fixlerin (ince ayar vidaları) sağlıklı olması oldukça önemlidir. Bununla birlikte tuşenin reçineden temizlenmesi, çalgının genel hijyeni ve korunması çalgı eğitiminin gerekli rutinlerindendir.

Güncel olarak tüm dünyada yaşanan kovid- 19 salgını ile çalgı eğitimi de bundan oldukça etkilenmiştir. Birebir öğretmen gözetiminde yapılan temaslı derslerin yerini online -uzaktan eğitimler almak durumda kalmıştır. Bu eğitimler farklı şehirlerde yaşayan öğrenci ve öğretmenlerin görev sorumluluklarında da birtakım farklılıklar ortaya çıkarmıştır.

Öğrencilerin tel takma, eşik kontrolü, çalgı temizliği ve korunması ile ilgili sorumluluklarının artması öğretmenlerde konuyla ilişkin sözel anlatım ile ilgili detaylar konusunda daha yetkin olma zorunluluğunu doğurmuştur. Ayrıca öğretmen ve öğrencilerin luthierlere (lutiye) ulaşma imkânı da bu süreçte kısıtlanmıştır. Konuya ilişkin bireysel yeterlilikler daha da önemli hale gelmiştir. Bu çalışmanın öğrenci boyutu ‘’Viyolonsel Öğrencilerinin Çalgı Bakımına İlişkin Yeterlik Durumları’’ isimli çalışma ile ‘’Anadolu Kongreleri 5. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi’ ne sunulmuştur. Yine bu çalışmanın luthier görüşleri doğrultusunda incelenmesi kapsamlı olarak ‘’Viyolonsel Bakımına İlişkin Luthier Görüşleri Doğrultusunda Öğretmen ve Öğrenci Bilgi Düzeylerinin İncelenmesi’’ isimli tez çalışmasıyla yayınlanmıştır. Çalışmanın problem cümlesi “Viyolonselin periyodik bakımına (günlük, aylık, genel) ilişkin luthier görüşleri nelerdir?” şeklinde oluşturulmuştur. Bu probleme cevap aramak için oluşturulan alt problemler aşağıdaki gibidir;

Araştırmanın Alt Problemleri

Luthierlerin;

1. Tellerin bakım ve değişimine ilişkin görüşleri nelerdir?
2. Yay bakımı ve kıl değişimine ilişkin görüşleri nelerdir?
3. Viyolonselin gövde ve tuşe bakımına, temizliğine ilişkin görüşleri nelerdir?
4. Eşik ayarı, burgu ve fix değişim ile bakımına ilişkin görüşleri nelerdir?
5. Viyolonselin taşıma ve korunmasına ilişkin görüşleri nelerdir?
6. Viyolonselin genel bakımına ilişkin görüşleri nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada; viyolonsel çalgısının bakım ve temizliğine ilişkin luthier görüşlerinden elde edilen verilerle "öğrenci ve öğretmenlerin" ihtiyacına yönelik sonuçlar ortaya koymak ve konuya dikkat çekmek amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, viyolonsel eğitimi alan öğrenci ve viyolonsel eğitimi verecek veren öğretmenlere rehber olması bakımından önemlidir. Araştırma, viyolonsel eğitimi alan öğrencilerin ve viyolonsel öğretmenlerinin, viyolonsel çalgısının bakımına yönelik; çalgının mekanik yapısı ve mekanik yapısının işleyişi hakkında bilgilerinin genişletilmesi, çalgı üzerindeki hakimiyetinin artması çalgının ömrünün uzatılıp bu konudaki bilincin artması, gelecek nesillere bilinçli çalıcılar ve sağlıklı çalgılar aktarılmasına yardımcı olması açısından önemlidir. Ayrıca yapılacak olan bu çalışmanın literatüre katkı sağlaması ve çalgı bakım, koruma ve onarımına dikkat çekmesi bakımından önemli görülmektedir.

Sayıltılar

Bu çalışmada luthierlerin açık uçlu görüşme sorularına verdikleri cevapların doğru ve samimi olduğu sayıltısıyla yola çıkılmıştır.

Sınırlılıklar

Bu çalışmada;

Viyolonsel çalgısının günlük, aylık ve genel bakımına ilişkin luthier görüşleri ile çalıcı tarafından yapılacak minimum düzeyde bakım ve onarımlarla sınırlıdır.

Çalışmada "onarım" olarak ifade edilmek istenen; Tel, tuşe, fix, kuyruk, kulak (burgu), can direği ve eşik kontrolü, yay bakım ile onarımı ve çalgının temizliğidir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Viyolonsel

Viyolonsel; yaylı çalgılar ailesinin tenor üyesi olarak kabul edilen, 16. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış fakat asıl kimliğini 17. Yüzyılda geliştirmeye başlamış olan yaylı bir çalgıdır." Kemandan çok daha büyük, gövdesi 74-76, bir bütün olarak boyu yaklaşık 120 santim olan yaylı çalgı." (Say, 2005, s. 568). Çalgının, bir diğer adı da çellodur. Başlangıçta orkestralarda bas sese destek vermesi amacı ile kullanılan viyolonsel, 17. yüzyılın sonlarına doğru, solo eserlerin yazılmasıyla birlikte, kişiliğini geliştiren, solo olarak da kullanılan bir çalgı olmuştur. Solo çalgı için ilk eserler 1675'te Domenico Gabrieli tarafından yazılmıştır. "Viyolonsel konçertolarının bestelenmesi ise 18. yüzyılın başlarına rastlar." (Say, 2005, s. 569).

En eski çellolar 16. Yüzyılda Fransa'da, sıklıkla beş telli olarak yapıldı. Genelde orkestralarda bas partisini güçlendirmeye hizmet ettiler. 17. ve 18. Yüzyıllara gelindiğinde çello, solo bir enstrüman olarak bas Viola De Gamba'nın yerini aldı. 17. yüzyılda basso contino parçaları için çello ve harpsikord kombinasyonu sıklıkla kullanılır hale gelmiştir. Fransız viyolonsel, Alman viyolonsel ya da çello

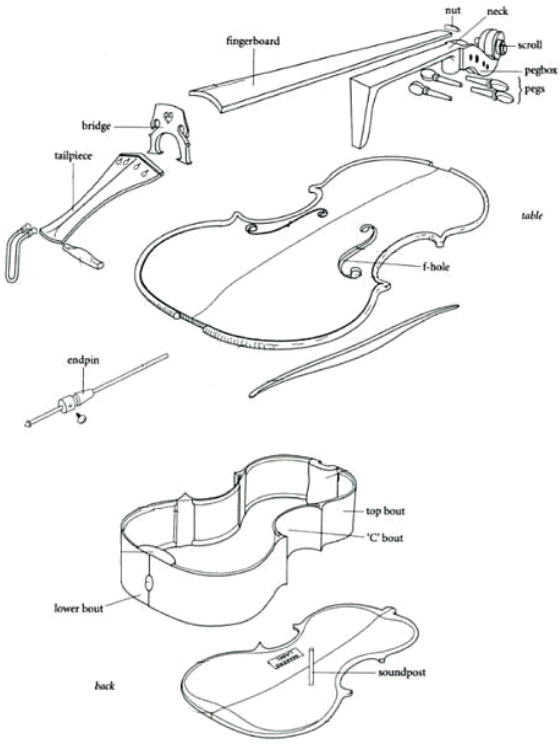
olarak da adlandırılan viyolonselin tarihi eski uygarlıklara kadar uzanmaktadır. Viyana Senfoni Kütüphanesi 1500'lerde keman yapımcılarının şimdi çello olarak bilinen enstrümanı yapmaya başladığını belirtir (Cello History, 2021).

Fransız Devrimi sırasında telli enstrümanlarda daha fazla değişiklik yapıldı. Örneğin, köprü kaldırılıp inceltildi, teller inceltildi ve boyun bir açıyla geriye yaslandı. Viyolonsel telleri de günümüzde daha küçük enstrümanlardaki tellerden yaklaşık 2 cm daha kısa. Bugün çello, orta C'nin altında iki oktavdan yukarı doğru C-G-D-A eğimli dört tele sahiptir (Cello History, 2021).

Luthier (lutiye)

Lutiye (luthier), Fransızca bir kelime olup, anlamı lut yapımcısıdır. Ancak daha sonraları tüm telli çalgı yapımcıları için kullanılmıştır. Ahşap cinsinin seçiminden, tüm elemanların bir araya getirilişi ve büyük bestecilerin eserlerinin virtüözler tarafından hayata getirildiği sazın ortaya çıkarılması süreci lutiyeliğin müzik dünyasındaki yerinin önemini açıkça vurgulamaktadır (Önen, 1993, s.18). Ülkemizde son yıllarda üniversite düzeyinde eğitimine başlamış olan çalgı yapım bölümleri olmakla beraber uzun yıllardır usta çırak ilişkisi içerisinde yetişmiş pek çok önemli luthier bulunmaktadır.

Viyolonselin Bölümleri



- **Salyangoz (Scroll):** Viyolonselin en üstünde (burgu kutusunun tepesinde) bulunan, salyangoza benzemesi sebebiyle bu adı alan, viyolonselin başı olarak düşünülecek kıvrık kısımdır.
- **Burgu (Peg):** Telin sarıldığı ve çalgının akordunu yapmaya yarayan mekanizmadır. Dilimizde kulak olarak da ifade edilir. 4 tel için 4 burgu bulunur.
- **Can direği (sound post**): Viyolonselin iç kısmında titreşimi gövdesine ve arkasına yayan köprünün sağ ayağının hemen altına konumlanacak şekilde yerleştirilmiş genellikle ladin olan çubuk şeklinde bir ağaç parçasıdır. Ses direği veya can direği olarak da ifade edilir.
- **Burgu kutusu (peg box):** Burguların yerleştirildiği, yine baş kısmında salyangozun hemen altında bulunan bölmedir.
- **Üst eşik (gut):** Tuşenin üst uç kısmında bulunur. Tellerin tuşeye olan yüksekliğini ve tuşe üzerinde hizalanmasını sağlar.
- **Tuşe (Finger board):** Parmaklarımızı üzerine yerleştirdiğimiz ve tellere basarak notaların oluşmasını sağlayan sert bir yüzeydir. Sağlam ve sert bir yapısı olduğu için genellikle abanoz tercih edilir.
- **Tuşe tahtası, Sap (neck):** Tuşeyi ve telleri tutan genellikle sağlam akçaağaçtan yapılan parçadır.
- **Gövde:** Üst kıvrım, C kıvırmı, alt kıvrım, üst tabla ve sırt kısmının birleşimi olan sesin içinde döndüğü büyük kısımdır.
- **Yanlık (top bout lower bout c bout):** viyolonsel gövdesinin yan taraflarıdır.
- **Teller (Strings):** Sesin oluşmasını sağlayan ve notaları ifadede kullanılan parçadır. Viyolonselde 4 tel bulunur. Kalından inceye doğru DO, SOL, RE, LA şeklindedir. Teller titreşir ve rezonans sağlamak için gövdeye iletir. Klasik tel koyun bağırsağından yapılsa da günümüzde daha çok çelik teller kullanılmaktadır.
- **Köprü (bridge):** Eşik ve ses eşiği olarak da ifade edilir. F deliği çentikleri arasında, telleri gövdenin üzerinde ve aralarında belirli bir boşlukta tutan titreşimi gövdeye yansıtan ağaç parçasıdır. Genelde akçaağaçtan yapılır.
- **f delikleri (f holes):** Gövdenin üzerinde bulunan, ismini 'F' harfine benzediği için alan deliklerdir. Gövdenin içerisinde oluşan sesi dışarı iletmeye ve zengin bir ton oluşturmaya yarar.
- **Kuyruk (tail piece**): Gövdenin alt kısmında bulunan tellerin alt uç kısmını gövdeye sabitleyen parçadır. Üzerinde tüm teller için olmasa bile en azından la teli için bir ince ayar vidası (fiks) bulunur.
- **Fiksler (fine tuners):** kuyruk üzerinde yerleştirilmiş, tellerin daha hassas ayarlanması, akordunun yapılması için bulunan metal parçalardır.

- **Pik (endpin)**: Enstrümanın ileri doğru kaymasını engelleyen ve zeminde sabit durmasını sağlayan ince metal bir çubuktur. Ayarlanabilir vida yapısına sahiptir. Bu sayede çalan kişi yüksekliğini veya çalış stiline göre ayarlamasını buradan yapabilir

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, modeli, evren ve örneklemi, çalışma grubu ve veri toplama araçları açıklanmış, verilerin çözümlenmesiyle ilgili bilgiler verilmiştir.

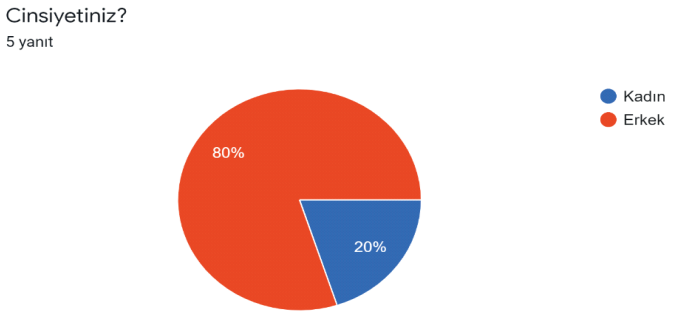
Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, viyolonsel çalgısının günlük, aylık ve genel bakımına ilişkin luthier görüşlerini almak üzere mevcut durumu saptamaya yönelik betimsel bir çalışmadır. Çalışmada elde edilen veriler metinler halinde ve özet tablo olarak sunulmuştur.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma birbirinden bağımsız çalışan yaylı saz luthierleri oluşturur.

Çalışma Grubunda Yer Alan Luthierleri Betimleyen Özellikler



Şekil 1: Çalışma Grubu Cinsiyet Görseli

Şekil 1'de görüldüğü gibi çalışma grubunun %80'i erkektir.

Tablo 1: Çalışma Grubunu Betimleyen Yaş Çizelgesi

Yaş	*f*	%
61	1	20
60	1	20
48	1	20
44	1	20
27	1	20
Toplam	5	100

Çalışmada 27-61 yaş arası katılımcılar yer almıştır.

Tablo 2: Çalışma Grubunun Meslekteki Çalışma Yılını Gösteren Çizelge

Yıl	*f*	%
37	1	20
34	1	20
30	1	20
21	1	20
7	1	20
Toplam	5	6

Tablo 1 ve 2'de çalışma grubunda yer alan luthierlerin yaş ve mesleki deneyim süreleri göz önünde bulundurulduğunda oldukça tecrübeli bir çalışma grubundan görüş alındığı söylenebilir.

Tablo 3: Çalışma Grubunun Alana İlişkin Aldığı Eğitimi Açıklayan Çizelge

Alana ilişkin aldığı eğitim	*f*	%
Brian Campton atölyesinde, Frank Passa, Nikogosyan gibi önemli ustalarla New York'ta ve San Francisco'da iş tecrübesi.	1	20
Gazi müzik eğitimi yüksek lisans. Usta/çırak ilişkisi	1	20
Mesleki lise mezunu. Baba mesleği. 30 sene serbest. 4 sene Hacettepe konservatuvarı.	1	20
Anadolu Üniversitesi Yaylı Çalgılar Yapım Bölümü	1	20
Ege Üniversitesi Çalgı Yapım Bölümü. İtalya Cremona'da staj.	1	20
Toplam	5	100

Tabloda görüldüğü gibi ülke içi ve dışında eğitim almış, ülkemizde çalgı yapım bölümünden mezun olmuş ve usta çırak ilişkisi içinde yetişmiş farklı profillerde 5 luthier çalışma grubunu oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışmada açık uçlu sorulardan oluşmuş yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Luthierlerle yüz yüze görüşmelerden elde edilen ses kaydı, yazılı metne dönüştürülerek luthierlerin onayına sunularak nitel veri haline dönüştürülmüştür. Uzmanlardan elde edilen veriler temalaştırılarak tema ve kod tablosuna dönüştürülmüştür.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

"Önerdiğiniz tel temizleme sıklığı nedir? Tel nasıl temizlenmelidir?"

Uzman 1: Her çaldıktan sonra mutlaka temizlenmelidir. Ellerin temiz olması da çok önemlidir. Tellerin sarımı alüminyum olduğu için çaldıktan sonra elleri silmek önemlidir. Vücutta bulundurmamak gerekir. En basit yöntemi zippo çakmak benzini ile temizlenebilir. Telin sarımlarını temizlemek için etkili bir yöntemdir. Kuru bir bezle temizlenebilir.

Uzman 2: Kişiye göre değişir. Eli fazla terleyen insanlar tellerini sıkça temizlemelidir. Ter telde oksitlenme yaratır. Sesin kapanmasına neden olur. Kuru

bir bezle temizlenmelidir. Telin hem üst hem alt kısmını kuru bezle bastırarak yukarıdan aşağı temizlenmelidir.

Alkol ile temizleme kuru beze göre sorun yaratabilir. Alkol reçineyi eriteceği için eriyen reçine telin sarımının içine girebilir. Yoğun bir temizlik gereken durumlarda bezi sızmayacak şekilde alkolle nemlendirmek gerekir. Tel bezle sıkıştırıldığı zaman telin içine alkol sızmamalı. Hafif nemli olmalı. Bezden damlayan alkol çalgının yüzeyine zarar verir cilasını kaldırabilir. Hafifçe bez yüzeyi temizler ve telin içine alkol sızdırmaz. Bunun için şöyle bir yöntem kullanılabilir; Alkol pamuğa emdirilir, teli silmek için kullanılacak bez bu pamuğa hafif hafif dokundurulur.

Önerilen her gün çalışma bittikten sonra temizlenmesidir. Bu yapılamıyorsa bile haftada minimum 3-4 kez. Çalıcı alkol ve pasta işine girmeden kuru bir temizlemeyle düzenli bir şekilde temizliğini yaparsa bir yıl onu götürür. Bir luthiere uğradığında luthier ona zarar vermeden bakımını yapabilir.

Uzman 3: Çalıcının çalışma temposuna bağlı olarak değişir. Fazla çalışan biri için her gün silebilir. Çalışmasının sıklığı az ise haftada bir ayda bir de yapabilir. Çok reçine bırakıyorsa teli her gün silmelidir. Bunun bir standarttı yoktur. Tel, kuru ve saçak bırakmayacak bir bez ile silinmelidir. Eski bir fanila bunun için çok uygun bir malzemedir. Teller sargılı bir yapıda olduğu için fiber ve saçaklı bezler bu sargıların içine kaçabilir. Elleri tele değmeden çünkü yağlı el tele değerse reçine tutmayabilir. Yukarıdan aşağı fazla bastırmayacak şekilde kuru bezle temizliği yapılabilir.

Uzman 4: Her çalışmadan sonra kuru bez ile temizlenmelidir. Eğer reçine birikmişse ıslak bir mendille veya bez ile temizlenebilir. Alkollü bir ürün önermiyorum.

Uzman 5: Kısa bir ara verilmediği müddetçe her çalışmadan sonra temizlenmelidir. Genelde çalıcılar kuru bez kullanıyorlar. Bence bu yanlış bir hareket. Minik bir alkol şişesi bulundurmaları gerekiyor evde veya çantalarında. Küçük bir beze minicik bir alkol damlatıp, fazla olmayacak şekilde ve enstrümana kesinlikle değmeyecek bir şekilde tele bastırmadan temizlenmesi gerekir. Kuru bez ile genelde sert bir şekilde siliniyor. Bu durumda reçine tozları telin sarımlarının içine doluyor. Sert bir şekilde sildikleri için buz etkisi yaratıyor. Kayganlaştırıyor ve kılların tutunmasını engelliyor.

Önerdiğiniz tel değiştirme sıklığı nedir? Tel zaman değiştirilmelidir?

Uzman 1: Telin kalitesine göre değişen bir durumdur. Bağırsak tel mi kullanılıyor yoksa dominant tipi içi misina sarma tel mi kullanılıyor bunlar farklılık gösterir. Çoğu sarma tel alüminyumdur. Alüminyum çabuk yıprandığı için çalıcının ne kadar süre çalıştığına da bağlı bir konudur. Türkiye'de genelde insanlar 2-3 yıl tellerini değiştirmiyor. Hocam Amerika'da New York Filarmoni'nin solistiydi ve iki hafta bir tel değiştiriyordu. Çok çalıştığı için tel sürtünmeden dolayı çok çabuk

aşınıyor. Viyolonsel telinin ömrü keman gibi küçük yaylı çalgılara göre daha uzundur. Küçük enstrümanlarda sargılar daha sık olduğu için daha çabuk eskir.

Uzman2: Büyük ölçüde ekonomik nedenlere bağlı bir durum. Telin sarımları açılmadıysa tel hala kullanılabilir. Konser gibi özel durumlarda tel değiştirilebilir. Güzel bir ton aranıldığında değiştirilebilir. Bu durumlarda teli takar takmaz konsere çıkmak yerine telin oturması için metalik sesleri atması için bir hafta kadar çalınabilir.

Uzman 3: Tel artık sarımlarından kendini bırakmaya başladığı zaman değiştirilmelidir. İyi bir çalıcı telin ilk takıldığı zamandan sonra ses kalitesinin yavaş yavaş değiştiğini anlar. Rezonans bozulmaya başlar. Bu durumda da teli değiştirebilir. Yayı çektiğimizde tel çok titreşim yapmaya başlarsa tel artık kendi gerginliğini, muhafazasını bırakmıştır.

Uzman 4: Aktif çalma süresine göre değişken bir konudur fakat tellerin senede bir değişmesi çalınış açısından iyi olacaktır. Çelik sargılarında açılma, aşında veya tel üzerinde küflenme paslanma gibi deformasyonlar olursa mutlaka değişmelidir. Telin salınımında bir değişim varsa buradan da fark edilebilir.

Uzman 5: Bu kişiden kişiye değişen bir durumdur. Bazı insanların elleri çok terliyor ve teli daha çabuk eskitiyor. Kimisi günde 3 saat çalışıyor kimisi 8 saat. 8 saat çalışan birisinin daha sık değiştirmesi gerekiyor. Bu telin kalitesine göre de değişen bir durumdur. Pirastro Choromcor gibi teller daha uzun ömürlü olabiliyor. Köprüden veya baş eşikten sarımlar atıyorsa telin hemen değiştirilmesi gerekiyor. Köprünün ve baş eşiğin tamiri de gerekebilir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Reçine sürme sıklığı nasıl olmalıdır? Reçine sürme sıklığını etkileyen faktörler nelerdir?

Uzman 1: Reçine sürme sıklığı çalıcıya göre değişen bir konudur. Tellerin aşınmışlığı da reçine sürme sıklığını arttırır. Eskiyen teller reçineyi iyi tutamayabilir. Kendim için söylemek gerekirse çaldığım zaman günde bir defa reçine sürerim.

Uzman 2: Reçine son derece kritik bir malzemedir. Gelen bir müşteri yaydan sinir bozucu hışırtılı bir ses gelmesinden bahsetti ve problemin reçineden olduğunu farketttik. Yaylı sazdan sesi çıkaran reçinedir. Yay kılı reçinesiz ses çıkartmaz. Kılın görevi reçineyi tutmak sesi çıkaran da reçinedir.

Sürme sıklığına gelecek olursak. Yay kılı çok aşınırsa reçine tutmaz. Tutmayınca ise sık sık sürme ihtiyacı duyulur. Kılın değişim zamanının geldiği de buradan anlaşılabilir. Eğer sık sık reçine sürme ihtiyacı duyuluyorsa kıllar eskimiştir. Çalıcıya bağlı bir durumdur. Çalıcı çok sert haşin kullandığı zaman kıl daha çabuk eskiyecektir.

Buradaki kıstas eğer bir iki saat çalışmakta sürülen reçine yetiyorsa sorun yoktur fakat 10 – 15 dakikada bir reçine sürülüyorsa, çalarken nüans elde edilemiyorsa

yanıt alınamıyorsa reçine tutmuyor demektir. Sürekli sürmek bir yere kadar fakat kıl artık aşınmışsa bir faydası yoktur. Reçine ve kıl arasındaki ilişki beraber değerlendirilebilir.

Uzman 3: Çalıcının çalışma temposuna göre değişir. Fazla çalışan biri sık kullanabilir. İyi bir çalıcı reçineyi kıl ve tele tam uyum sağlayacak şekilde kullanır. Şöyle örnekleyebiliriz Do sesi her zamankinden başka bir karaktere büründüyse reçine sürmek gerekebilir. Reçineyi kararında sürmek gerekir fazla reçine sürmek iyi değildir. Reçinenin kalitesi bu konuda çok önemlidir. Çin malı reçineleri özellikle viyolonselde hiç tavsiye etmiyorum. Çamur gibi olur ve belli bir zaman sonra kıla da zarar verir tele de zarar verir. Toz halinden kalıplaştırılmış reçineler çok toz bırakır. Bu tip reçineleri önermiyorum. Bu konuda üst kalite reçineler kullanılmasını öneririm. Kalite olarak minimum Prastro markasının reçineleri tercih edilebilir.

Uzman 4: Her çalmadan önce sürülmesini biraz aşırı buluyorum. Her gün saatlerce çalışmayan birisi için iki günde bir üç günde bir sürebilir. Fazlaca telde reçine bırakıyorsa sürmesine gerek yoktur. Yeterli ölçütü parmağına sürerek kontrol edebilir. Reçine varsa sürmesi gerekmiyor.

Uzman 5: Reçine sürme sıklığı sese bağlıdır. Çaldıktan sonra enstrümanın üstü reçine kaplanacak kadar çok sürenler oluyor. Kesinlikle çok fazla sürülmemesi gerekiyor. Az reçine çok daha iyi ses çıkarır. Tam kararında sürülen bir reçine çok daha iyi ses çıkarır. Fazla reçine hışırtı yapabiliyor.

Arşe ne sıklıkla temizlenmelidir? Arşe nasıl temizlenmelidir?

Uzman 1: Arşe çubuğunda reçine birikmesine izin verilmemelidir. Her çalışmadan önce ve sonra silinmelidir. Kuru bir bezle temizliği yapılabilir. Kıllar ve ağaç arasına sürterek temizlenebilir. Üzerinde fazla reçine birikmiş olan arşenin temizliği için luthiere gidilmelidir. Çalan kişi üzerindeki cilayı çıkarabilir. Karbon yaylar için de aynı durum geçerlidir. Karbon yayın üzerine boya sıkılır eğer alkolle temizlenirse boya çıkabilir.

Uzman 2: Arşenin çubuğunda reçine çok birikir. Biz luthierler söküp takarken önce bunun temizliğini yaparız. Reçine çok birikmeden çalıcı kuru bir bezle yayın çubuğunu temizlemelidir. Kıla yakın bir bölge olduğu için nemli şeyler kullanmaması önerilir. Düzenli bir kuru temizleme çoğu sorunu çözecektir. İleri bir temizlik için luthiere gitmek gerekir. Bazen biriken reçine eritici bir maddeyle çözülmeyebilir ve bu durumda çeşitli aletlerle kazınır. Hassas bir işlemdir. Bu ekipmanlar çalıcıda olmayabilir ve el hassasiyeti isteyen bir mevzudur. Reçine tortusunu kazıyarak çıkarttığım bir sürü arşe olmuştur. Önerilen, ileri ki boyutlara gelmeden düzenli bir şekilde kuru bir bezle çok bastırmadan silmektir. Her gün veya iki günde bir temizlenmelidir. Fazla bastırmadan usturuplu bir şekilde silinmelidir çubuğun kırılmamasına dikkat edilmelidir.

Uzman 3: Arşe çubuğu üzerinde reçine belirmeye başladığı zaman temizlenmelidir. Kuru bir bez ile yayı gerdirdikten sonra kıllara dokunmadan çubuğun arasına girilip çubuğun üzerinde ileri geri yapılarak temizlenebilir. Bu tür temizlik gerektiren parçalara alkol kolonya gibi şeylerin sürülmesini asla önermiyorum. Arşenin ömrünü uzatan en önemli şeylerden biri ise kılların çalıştıktan sonra gevşetilmesidir.

Uzman 4: Arşe biraz daha komplike çünkü reçineden dolayı ağaç yerine kıllar değiyor ve kalıntı tortu bırakıyor. Bunun için profesyonel bir temizlik gerekiyor. Çalıcı mutlaka çaldıktan sonra çalışmaya başlamadan önce kılları sıktığında ağaç kısmı kuru bezle temizleyebilir.

Uzman 5: Kuru bezle veya mikro fiber bezlerle silinebilir. Her çalışmadan sonra temizlemesi iyi olur. Reçine giderici temizliği luthiere bırakması gerekir. Çünkü alkol gibi şeylerin ayarını fazla kaçırırsa cilasını sökebilir.

Arşenin kılının değişme sıklığı ne olmalıdır?

Uzman 1: Haftada bir kıl değiştiren önemli solistler vardır. Türkiye'de ayda bir değiştiren solistler de var. Atölyeme gelen çoğu kişi senede bir veya senede iki defa kıl değiştiriyor. İki sene kadar kıl değiştirmeyen ve sesin kötü çıkmasından mustarip öğrenciler de var.

Uzman 2: Reçine sürme sıklığı sorusuyla ilişkilidir.

Ortalama bir çalıcı yılda bir kez değiştirebilir. Çalgısıyla fazla zaman geçirenler 6 ayda bir değiştirebilir. Senfoni orkestrasında çalan bazı sanatçılara ve solistlere iki ayda bir kıl değişimi yaptığım oluyor.

Uzman 3: Kılların kalitesine bağlı bir durumdur. Piyasada yapay kıllar vardır. Hakiki bir at kılı günde düzenli çalışan birisi için kopma olmadığı takdirde bir sene kadar kullanabilir.

Uzman 4: Kıllar uzarsa yani arşeyi sıktığı zaman artık sıkılmıyor ve bol kalıyorsa değişmesi gerekir. Topuk kısmında reçineden dolayı siyahlaşmalar fazla olabiliyor. Bu tür durumlarda da değiştirilebilir fakat elzem olanı kıllar uzadığında değiştirilmesidir. Genelde 6 ayda bir değiştiriliyor. Senede bir değiştirilebilir.

Uzman 5: Çalıcıdan çalıcıya göre değişebilir tabi fakat 6 ayda bir değişmesini önerebilirim.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Viyolonselin gövde bakımı nasıl sağlanmalıdır?

Uzman 1: Çalgının gövdesi her çalındıktan sonra mutlaka kuru bir bezle temizlenmelidir. Fazla reçine birikmiş ise mutlaka luthiere götürülmelidir.

Uzman 2: Çalıcının yapabileceği en iyi temizleme kuru temizlemedir. Düzenli bir kuru temizleme gövde üzerinde reçine birikmesine engel olur.

Uzman 3: Kuru bir bez ile tuşenin altından eşiğe olan kısmı sonra eşiğin altından kuyruğa kadar olan kısmı ve eşiğin altını bacaklarının etrafını temizlemek gerekir.

Uzman 4: Düzenli olarak her çalışmadan sonra kuru bir bez ile temizlenebilir. Limon yağı gibi önerilerde bulunulabilir fakat aşırıya kaçıldığında cilayla ilgili problemler ortaya çıkabiliyor. Bu tür durumlarda luthierin müdahale etmesi daha doğru olur. Çalıcı bunu yapmak istiyorsa ufak bir bez parçasıyla makyaj pamuğu bile olabilir limon yağıyla reçine kalıntısını alabilir. Tekrar kuru bezle oradaki fazlalığı alması gerekir.

Uzman 5: Her çalışmadan sonra temizlenmesi gerekir. Reçinenin biriktiği eşiğin altı gibi yerler çok az nemli bir bezle silinebilir. Ya da yine çok çok az sirke ile nemlendirilmiş bez kullanılabilir. Herhangi bir çözücü alkol aseton kolonya gibi şeylerin kesinlikle sürülmemesi gerekir. Kuru bir bez ile temizliğini yapabilir. Yağlı ürünler de kullanılmamalıdır. Çalıcının göz ile göremeyeceği minimal çatlaklar olabilir. Yağ çatlakların arasına girebilir ve çatlak büyüdüğü zaman tekrar yapıştırılmasını engelleyebiliyor.

Tuşenin temizliği nasıl olmalıdır?

Uzman 1: Kuru bir bez ile tuşe ve tel arasına girilir yukarıdan aşağıya doğru hareket edilirse hem telin arkası hem de tuşenin temizliği sağlanmış olur. Çalıcı tarafından sağlanan düzenli bir temizlik tortu birikmesini engeller. Fakat tuşe bakımını yılda bir luthiere kontrol etmekte fayda vardır. Tuşe çalım durumuna göre deformasyon geçirebilir. Tırnak izi çoğunlukla karşılaşılan bir durumdur. Çalıcı tele çok baskı yaptığı zaman tuşe üzerinde bir kanal izi bırakabilir bu sıklıkla karşılaştığımız bir problemdir. Bu tür onarımlar çalıcının yapabileceği şeyler değildir.

Uzman 2: Kuru bir bez ile tuşe ve tel arasına girilir yukarıdan aşağıya doğru hareket edilirse hem telin arkası hem de tuşenin temizliği sağlanmış olur. Çalıcı tarafından sağlanan düzenli bir temizlik tortu birikmesini engeller. Fakat tuşe bakımını yılda bir luthiere kontrol etmekte fayda vardır. Tuşe çalım durumuna göre deformasyon geçirebilir. Tırnak izi çoğunlukla karşılaşılan bir durumdur. Çalıcı tele çok baskı yaptığı zaman tuşe üzerinde bir kanal izi bırakabilir bu sıklıkla karşılaştığımız bir problemdir. Bu tür onarımlar çalıcının yapabileceği şeyler değildir.

Uzman 3: Kuru bezi tel ve tuşenin arasına girerek çok bastırmadan temizlenir.

Uzman 4: Eller çalmadan önce mutlaka yıkanmalıdır. Tuşenin uç kısımlarında reçine birikebiliyor. Mümkünse kuru bez ile çıkmıyorsa da nemli bir bez ile silinebilir. Abanoz nemi çok emen bir ağaç değildir.

Uzman 5: Çok hafif alkol sürülen bir bez ile temizlenebilir. Tel ve tuşenin arasına bezi sokarak yukarı aşağı şekilde temizliği yapılabilir.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Akort burguları hakkında

Uzman 1: Tel burgusu burgu kutusunun içine ne kadar yakın olursa akort etmek o kadar kolay olur. Çoğu kişi buna dikkat etmiyor. Burgular için üretilen ürünlerin yapısı pastel boyaya çok benzer. Burguların oturacağı yere sürülür ve burguların ağaç içerisinde dönmesini ve durmasını sağlar. Bu ürünleri bilmeden kullanmak uygun değildir.

Uzman 2: Burgular konik bir yapıya sahiptir. Sıkıştırma ile tutar. Kulak olduğu yerde çevrilirse bırakıldığı zaman geri boşalır. Kulakların tutmamasının en büyük sebebi budur. Burgular ileri doğru iterek çevrilmelidir.

Uzman 3: Akort burgularına bu konuda bilgisi olamayan birinin müdahale etmesi doğru değildir. Bunun için özel kullanılan macun gibi ürünler vardır. Kulaklar bıraktığı zaman bunun sürülmesi gerekir. Burguların tutmamasının en büyük sebeplerinden biri de abanoz diye satılan burguların abanoz olamamasıdır. Burguların kalitesi çok önemlidir. Abanoz ağacın çeliğidir. Çin malı sazlarda burgular genelde problemli olurlar. Kulaklar ve kulak delikleri geride kalıyor. Belli bir süre sonra kulak içeriye doğru geçiyor. Kulak deliği sapa girmeye çalışıyor. Tel arada sıkışmış oluyor.

Uzman 4: Burgular çok ince ayarlarla yapılıyor. Herhangi bir problemde akort burgularına mümkün olduğunca müdahale edilmemesini bekleriz. Burguların atması genellikle hava değişimlerinden kaynaklanıyor. Kurşun kalem, sabun gibi öneriler var fakat bu iş profesyonel olan kişilere bırakılması gerekiyor. Çalıcı dönmeyen kulağa yumuşatacak şeyler sürdüğünde bu sefer de tutmamaya başlıyor. Bu yüzden riske girmemek gerekir. Düzenli olarak bakıma getirilirse akort ile ilgili bir problemi olmuyor viyolonselin.

Uzman 5: Burguların tutmama durumu yapımından kaynaklanıyor olabilir, iç konikliği ve dış konikliği birbirine uymuyor olabilir veya nemden de kaynaklanıyor olabilir. Bunun için üretilen ürünler kullanılabilir.

Fixler hakkında

Uzman 1: Bakalit kuyruklar viyolonsel için çok ideal kuyruklardır. Genelde çalıcılar metal olduğu için istemiyor. Fakat bunlar en uygun kuyruklardır. Bu kuyrukların ayarlaması ve eşitlemesi tam olmalıdır tabi. Çoğu yapımcı bu ayarlamalara çok dikkat etmiyor. Her şey ölçüsünde olmalıdır. Yoksa düzgün ton alınamaz.

Uzman 2: Fixler metalden yapılır. Metal aksam yağsız kaldığı zaman kısa bir süre sonra sıkışır ve dönmez hale gelir. En ideal yağ gres yağıdır. Buna alternatif olarak mutfaklarda kullanan sıvı yağ olabilir ya da yağlı bir krem de kullanılabilir. Yağsız bırakılmamalıdır.

Uzman 3: Fixlere zeytin yağı badem yağı gibi yağlı ürünler kesinlikle sürülmemesi gerekir. Reçine tozu bu vidalara yapışır. Çamur gibi olur. Önerebileceğim en iyi ürün WD-40. Vidayı çıkardıktan sonra üzerine sıkılır. Yapışan reçineyi ve kirleri söker. Daha sonra kuru bir bezle temizlenir ve takılır.

Uzman 4: Öğrenciyken vida gibi olan yeri kuru sabuna sürüp takıyordum bu olabilir. Burası ağaç olamadığı için metal bir aksan olduğu için kullanılabilir. Dönmüyorsa veya boşa dönüyorsa bir problem vardır mutlaka luthiere götürülmesi gerekir.

Uzman 5: Fixlerin dönmeme durumu fixin kalitesine göre değişiyor. Kalitesiz fixlerde vidalar eğilebiliyor bu da dönmesini engelliyor. İyi kalite bir fix dönmüyor ise toz veya reçine parçacıkları yapışmış olabilir. Yağ sürmeyi önermiyorum fakat kuru sabun kullanılabilir. Vidaları çıkarıp vida tırnaklarının içine kuru sabun sürebilir. WD-40 diye bir ürün var bunu kullanabilir. Fakat çalgıya kesinlikle değmeyecek şekilde uygulanmalıdır.

Eşik hakkında

Uzman 1: Eşik çok derin bir konudur. Ağaç nasıl yaşayan bir şey ise değişkenlik gösteriyorsa eşik de aynı şekildedir. Eşiğin ağacının biraz sert olması gerekir. Akçaağaç uygundur. Bu ağacın daha sık noktalı damarlı olan bölgesi seçilir. Bu tür eşikler makbuldür.

Eşik eğildiği zaman mutlaka yapımcı kişiye götürülmelidir. Yapımcı onu ıslatır ve ısıtarak onu düzeltir. Bu işlem üç gün kadar sürer. Günde altı kere ıslatıp kurutup eski formuna getirilir. Onun tekrar eğilmesi belki üç ay sürer belki altı ay sürer ama bu işlemin acilen yapılması gerekir. Hem uzun ömürlü olması açısından hem de eşik eğildikçe daha düşük bir pozisyonda çalınır. Düzeltince normal yüksekliğine gelir ve daha rahat çalınır. Güzel ton veren bir eşiğin varsa onu korumak zorundasın.

Uzman 2: Tellerin oturması için açılan çentikler kurşun kalemle boyanmalıdır. Telin eşiğe oturmasını ve eşiğin öne doğru sürüklenmesini önler. Tel rahatlıkla kayar. Bu işlem üst eşiğe de uygulanmalıdır. Bu işlem telin sarımının açılmasını ve kopmasını da engellemekte fayda sağlar.

Yeni takılan bir eşikte akort yapılırken tellerin baskısından dolayı eşik öne doğru eğilir. Bir çekiç veya tahta yardımı ile üstüne ve ayaklarına hafifçe vurarak geri yerine oturtulmalıdır. Dik bir şekilde durması sağlanmalıdır. Bu işlem sıklıkla kontrol edilmeli ve yapılmalıdır. Bu işlem yapılmadığı takdirde eşik eğik duracak ve eğik kalacaktır. Kulakla ve fiksle oynandığında bu düzeltme işlemi yapılmalıdır. Doğru şekilde yapıldığında 10 yıl kadar eğilmeyen bir eşik gördüm.

Eşik yapımcı telin baskısına göre eşik tabanını ve açısını iyi ayarlayamazsa da eşik eğilebilir.

Uzman 3: Eşiği taktıktan sonraki ilk akort çok önemlidir. Eşiğini taktığım sazların akordunu çalıcı yaptıktan sonra düzeltip öyle veriyorum. Akort yapıldıktan sonra

eşik öne doğru eğilebilir. Eşiğin dümdüz durması gerekir. Öne doğru yatırılırsa öne doğru eğilir arkaya doğru yatırılırsa da arkaya doğru eğilir. Ayakların üst tablaya doğru bir şekilde basıp basmadığının sürekli kontrol edilmesi gerekir. Genelde eşikler öne doğru eğilir.

Uzman 4: Eşik değişimi için mutlaka luthiere gidilmesi gerekir. Eşiğin sırtının dik olması gerekir. Eşikte yamulma, bükülme gibi bir durum varsa değiştirilmesi gerekir. Ayaklarında bir kayma varsa tellerin biraz gevşetilip f deliklerinin geldiği çizgiye iki parmakla mümkünse çok zorlamadan hizalandırılabilir.

Uzman 5: Baş eşikten aşağı doğru bakıldığında tuşe ve eşiğin aynı hizada olması gerekiyor. Çalıcı bunun kontrolünü arada bir yapabilir. Yapımcı tuşeyi ve eşiği doğru konumlandırması gerekiyor. Bazen yapımcıdan kaynaklı veya zamanla tuşe yamuluyor. Eşiği de ona göre hizalandırdığın zaman eşik olması gereken yerin dışında konumlandırılmış oluyor. Bu durum seste büyük bir fark yaratır. Bas krişle can direğine olan yakınlığı uzaklığı değiştiği için seste fark yaratır.

Eşiği 'f' deliklerinin çentiklerinin tam ortasına değil örneğin pabuç kalındığını 12 milimetre gibi düşünürsek üçe böldüğümüzde ilk 4 milimetreye denk gelecek şekilde konumlandırmak iyi olur.

Eşiğin eğilmesi yapımcıya bağlı bir durum olabilir. Eşiğin ön ve arka bombesinin iyi ayarlanması gerekiyor. Bunun dışında zamanla köprüdeki tel aralıklarına reçine giriyor ve yapışkan bir malzeme olduğu için tel ve köprüyü neredeyse birbirine yapıştırıyor. Kulaklardan akort yapıldığı zaman ise köprüyü çekiyor. Çalıcı kuru sabun veya kurşun kalem uygularsa bu aralıklara, telin daha rahat hareket etmesini sağlayabilir. Ben kuru sabunu daha çok öneriyorum. Haftada bir baş eşik ve köprüye bunu uygularsa bu sorun kalmaz. Eğilen bir eşiği ısıtıp kalıba sokabiliyoruz fakat yapımında bir bozukluk varsa bu sorun yeniden tekrarlıyor. Çalıcı eşik kontrolünü her gün gözüyle yapması gerekiyor. Eli işliyorsa öne gelen eşiği geriye almasını bilmesi lazım.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Enstrüman dış etmenlere karşı nasıl korunmalıdır?

Uzman 1: Torba şeklinde bir kılıf saten, ipek şeklinde olabilir, çalgının ömrünü çok fazla uzatır. Isıya ve neme karşı da korur. Antalya'ya turneye gittiğimizde çalgılar nemlendi fakat kılıfı olan çalgılarda bu olmadı. Nerede olursan ol çalgını çalmadığın zaman kutusuna koymalısın.

Uzman 2: Çalgıyı kendimiz gibi düşünmeliyiz. Sıcak bir sobanın çok yakınında 3-4 saat oturabilir miyiz? Güneşin altında hareket etmeden bir saat durabilir miyiz? Yağmurun altında durabilir miyiz? Çalgıyı bir yerde barındırırken aynı kendimiz gibi düşünmeliyiz. Eğer bu şartlar altında biz duramıyorsak çalgının dayanabilmesi mümkün değildir. Basitçe bu ilişkiyi kurarak çalgıyı koruyabiliriz.

Çalgıyı sürekli açık bırakmamak gerekir. Örneğin yağışlı bir havada camı açık bir odada duran çalgının "f" deliğinden içeri giren nemli hava çalgıyı içeriden neme maruz bırakır. Çalgı dışarıdan zarar görmeyebilir. Çünkü cila neme karşı iyi bir koruyucudur. İçerisi cilasız olduğu için nem içeriden ağaca nüfuz eder. Nüfuz eden tahta şişer. Nem sazdan uzaklaştığı zaman, tahta geri toparlandığı zaman cilada ince kılcal çatlaklar oluşur. Bu hava değişiminden kaynaklanır. Uzun süren aralarda veya çalmadığı zamanlarda çalıcı enstrümanını kılıfında saklamalıdır.

Çalgı en büyük zararı arabanın içerisinde görür. Güneşin altında park halinde bir aracın içerisinde yarım saat bile bekleyen bir çalgı ciddi zararlar görebilir. Cila tamamen eriyebilir, yapışan parçalar birbirinden ayrılabilir. Çok tehlikelidir. Cilası hasar görmüş çok fazla çalgı gelmiştir atölyeye. Yazın sıcak havalarda arabanın içerisinde çalgı kesinlikle bırakılmamalıdır.

Uzman 3: Çalgı arabada kesinlikle bırakılmamalıdır. Güneşte veya soğukta bırakılmamalıdır. Havasız ortamlarda bulundurulmamalıdır. Evde uzun süre kılıfında bırakılmamalıdır. Kılıf uzun sürede rutubetlenmesine yol açabilir. Pas gibi düşünülebilir toplu iğnenin başı kadar bir rutubet çalgıya musallat olduğu zaman önce küçük bir alandan başlar ve git gide yayılır.

Uzman 4: Aşırı soğuk, aşırı sıcak, nemli, rutubetli yerlerde bulunmaması gerekiyor. Daha stabil bir odada bulunması gerekir. Mümkün olduğunca ısıtıcı ve soğutucu şeylerden uzak tutmak gerekir. Koruyucu kılıfında muhafaza etmek gerekir.

Uzman 5: Aşırı soğuğa ve aşırı sıcağa maruz bırakılmamalı. Arabada bırakılmamalı. Güneşte bırakılmamalı. İyi bir kutu ile taşınmalıdır. Çalıştıktan sonra çalgıyı dışarda tutabilir fakat ortamın ısısının neminin çalgıya zarar vermeyecek düzeyde olması gerekir. Deniz kenarı gibi fazla nemli bölgelerde sürekli kutusunda muhafaza etmelidir. Böcek, haşere, tahta kurusu gibi canlıların olduğu yerde de kutusunda muhafaza etmek daha yararlı olacaktır.

Enstrüman ne ile muhafaza edilmelidir?

Uzman 1: Her zaman önerdiğim sert kutulardır. İçerisinde çalgının hareket etmemesini sağlayacak süngerler bulunmalıdır. Çalgıyı yanından ayırmadığın sürece ve iyi bakıldığı sürece köpük kutular da kullanılabilir.

Uzman 2: Çalgının mutlaka bir koruyucu kılıfı olmalıdır. Viyolonsel büyük bir çalgı olduğu için taşınırken bir yerlere çarpma olasılığı çok yüksektir. Sert kutu olmazsa olmazdır. Yumuşak kutu kullanırken çok dikkatli olunmalıdır.

Sert kutu görünümlü yanıltıcı kutular vardır. Ön tarafı sert fakat arkada tarafı esnektir. Sırta alındığı zaman arka taraf esner ve öndeki sert yüzeye doğru ittirir. Eşik ve can direği üzerine baskı yapar. Yeni yaptığım bir saz böyle bir kutu yüzünden can direk ön tablayı çatlatmış bir şekilde tamire geldi.

Uzman 3: Sert kutuları ve özellikle içerisinde ped olan kutuları öneriyorum. Piyasada muşambadan kılıflar görüyorum bunlar kesinlikle kullanılmaması

gereken ürünler. İçerisinde viyolonsel yokken kendi başına ayakta durabilen kılıflar tercih edilmelidir. Köpük kılıflar da bir nebze tercih edilebilir.

Uzman 4: Sert kutular darbelere karşı daha dayanıklıdır ve havayla teması biraz daha azaltır. Çalgı zaten bulunmaması gereken bir ortamdaysa sert kutuda olmalıdır fakat normal ve problem çıkarmayacak bir ortamdaysa herhangi bir kılıf kullanılabilir.

Uzman 5: Sert kutuları öneririm. Yumuşak kutular ne kadar korusa da elden düştüğü vakit darbe alması kaçınılmaz oluyor. Bütçeye göre uygun bir sert kutu öneririm.

Koruyucu kılıf alırken nelere dikkat edilmeli?

Uzman 1: Koruyucu kılıfın içi mutlaka süngerli olmalıdır. Maddi durum el vermiyorsa köpük kutu da kullanılabilir. Hafif kutular taşınması bakımından çok rahattır. Örneğin performansa çıkacaksın ve sert bir kutu taşımışsın ve bitkin bir haldesin. Nasıl çalacaksın?

Uzman 2: Sert kılıflar yumuşak kılıflara göre daha iyi bir koruma sağlar fakat ser kılıf alırken kılıfın arka kısmının da sert ve esnemeyen bir yapıda olmasına çok dikkat edilmeli. Bazı kılıflar sert gibi görünür fakat arka kısmı esnektir. Bu tür kutular taşınırken çalgı kutunun üst tarafına baskı yapar. Üst tarafa eşik dayanınca can direk çalgının ön tablasına baskı yapar. Buna dikkat edilmelidir.

Uzman 3: Çalgısını sıklıkla dışarıda taşıyan birisi için su geçirmez olması çok önemlidir. İçerisinde koruyucu pedler olmalıdır. Fransız malı Bam markası önerebileceğim çok sağlam kutulara sahiptir.

Uzman 4: Çok ince olmamalıdır. Darbe ve hava değişimlerine karşı korunaklı olmalıdır. Süngerli ve sert kutu olanlar seçilirse daha korunaklı olacaktır. Ne kadar korunaklı olursa o kadar iyidir.

Uzman 5: Kendini ispat etmiş markalara yönelmek daha mantıklı olacaktır.

Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular

Viyolonsel ne sıklıkla bakıma getirilmelidir?

Uzman 1: Elimde çok değerli iyi bir çalgı varsa ayda bir bakıma götürmeyi tercih ederim. Enstrüman ne kadar temiz olursa ömrü o kadar uzun olur.

Uzman 2: Bu durumu araba bakımıyla örneklendirebiliriz. İyi bir şoför arabadan bir ses geldiğinde veya birtakım problemler hissettiğinde uyanık olur. Bir aksilik olduğunu düşündüğünde kendisinin tamir edemeyeceği bir durum dahi olsa sorunu algılar ve ustasına götürür. Çalgı da böyle düşünülebilir. Çalıcı çalgısını iyi tanımalıdır. Sesinde bir problem olduğunda veya bir farklılık hissettiğinde luthiere gelmelidir. Çünkü bazen çalıcı bu tür problemlere alışır ve farkına varamaz. Bu yüzden her şeye rağmen yılda bir kez çalgısını luthiere götürmelidir. İki yılda bir daha ayrıntılı bir bakım için luthiere götürülebilir.

Uzman 3: En az iki senede bir çalgının yapımcısına veya işinde uzman bir luthiere gidilmelidir. Fabrika yapımı çalgılar için bu söylenemeyebilir fakat el yapımı sazlarda kemik tutkalı kullanılır. Bu tutkal sıcaktan ve soğuktan etkilenir. En azından yanlarında bir açılma veya tuşede bir açılma olup olmadığının kontrolünün yapılması gerekir.

Uzman 4: Profesyonel birisi senede bir mutlaka bakıma götürmelidir. Öğrenci tel değişiminden tel değişimine bakıma götürebilir herhangi bir problem olmasa.

Uzman 5: Çalıcı olumsuz bir şey gözlemlediğinde hemen bakıma götürmelidir. Çalınışı, sesi, hissiyatı her zamanki gibi değilse hemen götürmelidir. Bunlar dışında 6 ayda bir getirilmesini önerebilirim.

Enstrümanda bir problem olduğu çalıcı tarafından nasıl anlaşılır?

Uzman 1: Enstrümanı ne kadar iyi bildiğine bağlıdır. Sesin parlak ve cızırtılı olmasından yakınan bir müşterinin çalgısını aldığımda çatlak olduğunu gördüm. Çalgısına kulak vermelidir. Bir problem olduğunu hissettiğinde mutlaka öğretmenine göstermelidir. Yanlış veya düzeltilmesi gereken bir şey olup olmadığı öğretmenine sormalıdır.

Uzman 2: Çalıcı sazını iyi tanıyıp yolunda gitmeyen şeyleri kendisi takip etmelidir. Bazen çalıcı farklı ayarlarda bir saz tanımadığı için hangisinin normal olduğu bilemeyebilir. Çalıcıya önerebileceğim burada bol bol farklı çalgılar denemesidir. Kendi sazından farklı olan şeyler böylece hissedebilir. Etrafında sorunlu bir çalgı varsa denemek gerekir. Bu çalgı sorunu giderildikten sonra da denenir. Böylece aradaki fark algılanmış olur. Bu tür olumlu olumsuz tecrübeler çalıcıda bilgi birikimi meydana getirir.

Öğretmenin rolü çok önemli. Bazı öğretmenler öğrencisinin de çalgısını eline alarak çalgıyla ilgili bir problem olup olmadığını analiz edebiliyor. Örneğin öğrenci sol elde parmaklarını tele bastırdığında iyi ses elde edemiyor. Bunun sebebinin tellerinin yüksek olduğundan kaynaklandığını da bilemiyor. Bu tür durumlarda öğretmen öğrencinin beceremememesini düşünmekten önce öğrencinin çalgısını çalıp problemin ne taraflı olduğunun tespitini yapmalıdır.

Uzman 3: Çalıcı sesin değişimlerine iyi kulak vermelidir. Bazı şehirlerde örneğin Antalya, Kıbrıs, Rize gibi nemli olan bölgelerde çalgıların daha çabuk problem çıkarttıklarına şahit oldum. Bu tür yerlerde yaşayanların daha fazla dikkat etmesi gerekiyor.

Uzman 4: Sesiyle ilgili bir problem varsa bu çalıcı tarafından fark edilebilir. Örneğin kurt gibi. Çatlak varsa çalgının sesinde düşüş olur. Çalınış zorlaşıyorsa ve sesinde değişiklikler gözlemleniyorsa bir problem olduğu anlaşılabilir. Fiziksel bir problemi çalıcı zaten görebilir.

Uzman 5: Her çalıcının belli başlı şeyleri öğrenmesi gerekir. Örneğin arabaya binmeden önce 4 lastiği göz ile kontrol etmek gibi. Çalıcı da çalmaya başlamadan

çalgıyı gözlemlemelidir. Can direğini, eşiğini kontrol etmelidir. Tuş yüksekliklerini bilmeli. Bu yüzden ufak tefek ölçüleri bilmesi gerekir. Bunları da arada bir kontrol etmesi gerekir. Çalgı bakım derslerinde öğrencilerin bunları görmesi gerekir.

Fabrikasyon çalgılar el yapımı çalgılara göre daha mı fazla problem çıkarır?

Uzman 1: Kesinlikle. El yapımı çalgılar daha az problem çıkartır denilebilir fakat yapımcıya göre değişir.

Uzman 2: Fabrikasyon ve el yapımı çalgı diye bir nitelendirme var fakat bazen öyle el yapımı çalgılar vardır ki fabrikasyon bir sazdan daha kötü ses verir. Bazen atölyeye gelen el yapımı sazları tekrar ölçülendirmem gerekiyor. Bazen de şaşırtıcı bir şekilde fabrikasyon çalgıların ölçüsü doğru olabiliyor. Bunların sayısı azdır tabi. Usta önemli bir faktördür. Kötü bir usta fabrikasyon bir çalgıdan da kötü bir çalgı üretebilir. El yapımı çalgıyı iç ayarlarından nitelendirebiliyorum. O sazın rezonans yapacağı en iyi ölçünün tutturulması onu el yapımı olarak nitelendirmemi sağlıyor. Bunun dışında dış yapısı, sapı kalınlığı vs. bunlar da iyi ayarlanmış olmalıdır.

Genel olarak özellikle yaylı sazlarda fabrikasyon çalgılar daha problemli oluyor. Çoğu mağazadan alındığı gibi çalınabilir halde bile olmuyor. Bu tür problemler öğrencilerin eğitim hayatını olumsuz yönde etkiliyor.

Uzman 3: Evet, daha çok tuşelerinden saplarından problem çıkarır. Çinden gelen enstrümanların çoğu abanoz diye satılır fakat boyama ağaçtır. Bu sazların tuşeleri çok problemlidir. Fakat kasaları çok sağlamdır. Çok kuvvetli yapıştırıcılar kullanılır ve açılması çok zordur. Kötü enstrüman yoktur kötü yapılmış enstrüman vardır. Kötü el yapımlarına örnek üst tablayı Köknar kullananlarda sesi ilk başta daha düzgün net şekilde müşteriye satmaya çalışır. Fakat üst tablada tellerin eşiğe eşiğinde üst tablaya baskısından dolayı çökmeler oluşabiliyor.

Uzman 4: Çalgıdan beklentimizin ne olduğuna göre değişir. El yapımı sazlar da problem çıkarabilir. Bunun için çok net bir şey söyleyemem. Fakat evet fabrikasyon çalgılar biraz daha problem çıkarabilir denilebilir.

Uzman 5: Evet bu denilebilir fakat çalgıdan çalgıya göre değişen bir şeydir. Çok iyi fabrikasyon çalgılar olduğu gibi çok kötü fabrikasyon çalgılar da vardır. Fabrikasyonlardaki handikap yaş ağaçlardan yapılması oluyor. İyi fabrikasyonlar örneğin Yamaha'nın yine işlenmiş, kurutulmuş, fırınlanmış vs. oluyor fakat Çin malı orta halli fabrikasyon çalgılar oynuyor. Sap dönüyor, tuş düşüyor gibi problemler olabiliyor. Garantisini veremediğim için bu tip çalgıları tamir etmek istemiyorum. Ama yapıyorum çalıcıya da bunu söylüyorum. Tamir ediyorum bunu fakat tekrarlama ihtimali yüzde seksen yüzde doksan diyorum.

Sıklıkla karşılaştığınız problemler nelerdir?

Uzman 1: Çoğu problemler Eşiğin yüksekliği ve alçaklığıyladır. Sapın bağlı olduğu bloktadır. Ön tablanın açıklıklarındandır. Viyolonsel büyük bir vücut olduğu için kenarlarından açıklıkla ilgili sorunlar olabilir. Üst tablada kullanılan

toz şeker formunda granüle edilmiş ağaç yapışkanıdır. Türkiye'de bunun için ne kullandıklarından tam olarak emin değilim fakat ben Amerika'dan getiriyorum. Tavşanlardan elde edilen bir malzemedir. Bu granüle edilmiş toz şeker formundaki malzemeyi saf su ile kullanılır. Buralarda bu malzeme genellikle musluk suyu ile kullanılıyor. Musluk suyu yapışkanlık süresini azaltıyor. Saf su ile kullanılırsa daha uzun ömürlü olur. Açıklıkların büyük sebebi bu yüzdendir. Arşe ile ilgili problemler fazladır. Genelde yanlış kıl takmayla ilgilidir. Az veya fazla olamamalıdır. Arşe yapımcısı belirli derece kıl koyulması için bir yer açar. Bu zorlanmamalıdır. Ya arşenin baş kısmı kırılır ya da topuktaki oyuğa zarar verir. Arşenin ideal bir ağırlığı vardır. Fazladan koyulan bir gram ağırlık bile çalan kişi açısından problemlere mal olur. Kolunda veya omuzunda kramplara sebep olabilir.

Uzman 2: Akort tutmaması, eşiğin öne doğru eğilmesi, tablanın yanlarının açılması sık rastladığımız problemlerdir. Bunlar dışında çalıcının çalgısını iyi tanıyıp bir problemi olup olmadığının analizini yapması gerekir.

Uzman 3: Eşik eğilmesi, kulak deliklerin nizami açılmayıp akordu sürekli bırakması, fixlere zeytin yağı badem yağı gibi şeyler sürülmesi, kulaklara tebeşir sürmek. Tebeşir anlık bir meseledir. Tutmayan kulağı tebeşirle tutturursun fakat düzgün delinmemiş bir kulağı asla tutturamazsın. Pikin tam girip çıkmaması durumu. Burada hazneye girip çıkmıyorsa kuru sabun öneriyorum. Genel olarak elime gelen Çin malı sazları hiç beğenmiyorum buna yüksek fiyattan satılan Çin malı sazlar da dahildir. Japon yapıştırıcısıyla çalgının yanlarını yapıştırıyorlar. Ben bu sazları kesinlikle tamir etmiyorum. Bazen üst tablayı çok ince bırakıyor yapımcılar ve bu durum üst tablanın çökmesine sebep oluyor. Yine bazı yapımcılar can direğini çok uzun sıkı takıyorlar. Normalinden bir buçuk milim kadar yüksek takıyorlar. Direk düşmesin, oynamasın diye bunu yapıyorlar fakat üst tablayı kırma riskini çok yükseltiyorlar.

Uzman 4: Viyolonsellerde daha çok kurt sesiyle karşılaşıyorum. Fiziksel hasara uğramış çalgılar geliyor.

Uzman 5: Eşiklerin eğilmesiyle ilgili, tuşe havuzuyla ilgili problemler oluyor. Viyolonseli genelde sapına yaslayarak bıraktıkları için az da olsa bir yük biniyor. Çalgıyı yanlış koymak da problem çıkarıyor. Pikle ilgili zamanla ucu yuvarlanıyor onu sivriltmek gerekiyor. Pik yanlış ya da büyük takılıyor sallanmasına yol açıyor. Konservatuvar buraya taşındığı ilk zamanlar çalgıların kapaklarının açılmasıyla ilgili çok sorun oluyordu. Havalandırmasıyla ilgili klimalı olduğu için havayı kurutuyordu. Çalgıların alışmjası birkaç ayı buldu. Çatlayan çalgılar damarından atan çalgılar oldu. Çalgının yapışma yerlerinden açılması çalgıcının korkmaması gereken bir durumdur. Hatta ön tablanın açılması icap ettiğinde rahat açılması luthier açısından daha iyi oluyor çünkü kapağı açarken çalgıya zarar verme ihtimali düşük oluyor. Üst kapak özellikle sıcak kemik tutkalıyla yapıştırılır diğer taraflar deri tutkalıyla yapıştırılabilir. İyi tutkallarla yapıştırıldığı zaman açarken kırılma ihtimalleri olabiliyor.

Tablo 4: Luthier Bulgularına Yönelik Özet Tablo

	U1	U2	U3	U4	U5
Tel temizliği	Teller her çaldıktan sonra silinmelidir. Zippo çakmak benzini ve kuru bez ile temizlenebilir.	Çalışma bittikten sonra temizlenmelidir. Kuru bez ile ve pamukla hafif alkol yedirilmiş bir bez ile temizlenebilir.	Her gün çalışan biri her çalışmadan sonra temizlemelidir. Kuru bir bez ile temizleyebilir.	Her çalışmadan sonra temizlenmelidir. Alkol önermiyorum. Fazla reçine birikirse ıslak bir bez ile temizlenebilir.	Her çalışmadan sonra temizlenmelidir. Sadece kuru bez ile değil bezi alkol ile hafifçe nemlendirerek temizlenmelidir.
Tel değişimi	Çalıcının çalışma sıklığına göre ve telin kalitesine göre değişir. İyi bir telin deforme olma süresi 2-3 yılı bulabilir. Solistler için bu iki hafta bile olabiliyor.	Maddi sebeplere bağlıdır. Tonu değiştiğinde değiştirilebilir. Konser gibi özel durumlarda değiştirilebilir. Sarımları açılmaya başladıysa değiştirilmelidir.	Tel sarımlarından açılmaya başladıysa değiştirilmelidir. Tonu değiştiğinde değiştirilebilir.	Senede bir değişilmesini öneririm. Küflenme, paslanma, sarımlarda açıklık varsa değiştirilmelidir.	Telin kalitesine ve çalan kişinin çalışma sıklığına göre değişir. Sarımlardan açılmaya başladıysa değiştirilebilir.
Reçine sürme sıklığı	Çalan kişiye göre değişir. Eskiyen teller reçineyi tutmayabilir. Kendim için günde bir kez.	Çalan kişiye göre değişir. Reçine tutmuyorsa yay kıllarında eskime olabilir. 15 dakikada bir reçine sürmek gerekiyorsa kıllarda eskime olabilir.	Yay sürtüldüğünde farklı karakterde veya tonsuz bir ses çıkıyorsa reçine sürülmelidir. Kıl ve tele tam uyum sağlanacak şekilde sürülmelidir.	Her çalmadan önce sürülmesi aşırı olabilir. 2-3 günde bir de sürülebilir. Yay tel üzerinde fazlaca reçine bırakıyorsa sürmemelidir.	Fazla reçine hışırtı yapabilir. Çalgı yüzeyini reçine kaplayacak kadar çok sürülmemelidir. Az ve kararında bir reçine çok daha iyi bir ses elde etmeyi sağlar.
Arşe temizliği	Her çalışmadan sonra kuru bir bez ile silinmelidir.	Her gün kuru bir bez ile temizlenmelidir.	Çubuk üzerinde reçine belirmeye başladıysa temizlenmelidir. Kuru bir bez ile temizlenebilir.	Her çalışmadan sonra kuru bir bez ile temizlemelidir.	Her çalışmadan sonra kuru veya mikro fiber bez ile temizlenmelidir.
Arşe kıllarının değişimi	En az senede bir kere değiştirilmesi gerekir.	6 ay ve senede bir değiştirilebilir.	Senede bir değiştirilebilir.	6 ayda bir değiştirilebilir.	6 ayda bir değiştirilebilir.
Viyolonselin gövde temizliği	Her çalışmadan önce sonra kuru bez ile	Reçine birikmesine izin vermeden kuru bez ile düzenli yapılmalıdır.	Düzenli bir şekilde kuru bir bez ile.	Her çalışmadan sonra kuru bir bez ile.	Her çalışmadan sonra kuru bir bez ile.
Bakıma götürme sıklığı	Çok değerli bir çalgı ise ayda bir.	Yılda bir kez.	En az 2 senede bir	Yılda bir kez.	6 ayda bir kez.
Çalgının dış etmenlere karşı korunması	Çalışılmadığı zaman kutusunda muhafaza edilmelidir. Kılıf dışında ekstradan torba şeklinde saten kılıf kullanılabilir.	Soğuk, sıcak ve nemli ortamlarda bulundurulmamalıdır. Uzun süre arabanın içinde kesinlikle bulundurulmamalıdır.	Güneşte veya soğukta bırakılmamalıdır. Havasız ortamlarda bulundurulmamalıdır. Rutubet yapma olasılığına karşın uzun süre kılıfında bırakılmamalıdır.	Aşırı soğuk, aşırı sıcak, nemli, rutubetli yerlerde bulunmaması gerekir. Koruyucu kılıfında muhafaza etmek gerekir.	Aşırı soğuğa ve aşırı sıcağa maruz bırakılmamalı. Arabada bırakılmamalı. Güneşte bırakılmamalı. İyi bir kutu ile taşınmalıdır. Koşulla uygun ise çalgı kılıfının dışında durabilir.

Çalgının muhafazası	Her zaman önerdiğim sert kutulardır. İçerisinde çalgının hareket etmemesini sağlayacak süngerler bulunmalıdır	Sert kutu olmazsa olmazdır. Yumuşak kutu kullanırken çok dikkatli olunmalıdır.	Sert kutuları ve özellikle içerisinde ped olan kutuları öneriyorum	Sert kutular darbelere karşı daha dayanıklıdır ve havayla teması biraz daha azaltır	Sert kutuları öneririm.
Akord burgularının bakımı	Burgular için üretilen ürünler kullanılabilir. Fakat bu ürünler bilmeden kullanılmamalıdır.	Burgular konik bir yapıya sahiptir. Burgular ileri doğru ittirilerek akord yapılmalıdır.	Akort burgularına bu konuda bilgisi olamayan birinin müdahale etmesi doğru değildir. Bunun için özel kullanılan macun gibi ürünler vardır.	Burgular çok ince ayarlarla yapılıyor. Herhangi bir problemde akort burgularına mümkün olduğunca müdahale edilmemesini bekleriz.	Burguların tutmama durumu yapımından kaynaklanıyor olabilir. Bunun için üretilen ürünler kullanılabilir.
Fix (ince ayar vidaları) bakımı	Bakalit kuyruklar viyolonsel için çok ideal kuyruklardır.	Metal aksam yağsız kaldığı zaman kısa bir süre sonra sıkışır ve dönmez hale gelir. En ideal yağ gres yağıdır. Buna alternatif olarak mutfaklarda kullanan sıvı yağ olabilir ya da yağlı bir krem de kullanılabilir.	Fixlere zeytin yağı badem yağı gibi yağlı ürünler kesinlikle sürülmemesi gerekir. Reçine tozu bu vidalara yapışır. Çamur gibi olur. Önerebileceğim en iyi ürün WD-40.	Dönmüyorsa veya boşa dönüyorsa bir problem vardır mutlaka luthiere götürülmesi gerekir.	İyi kalite bir fix dönmüyor ise toz veya reçine parçacıkları yapışmış olabilir. Yağ sürmeyi önermiyorum fakat kuru sabun veya WD-40 kullanılabilir.
Eşik hakkında	Eşik eğildiği zaman mutlaka yapımcı kişiye götürülmelidir. Yapımcı onu ıslatır ve ısıtarak onu düzeltir. Bu işlem üç gün kadar sürer. Günde altı kere ıslatıp kurutup eski formuna getirilir.	Tellerin oturması için açılan çentikler kurşun kalemle boyanmalıdır. Telin eşiğe oturmasını ve eşiğin öne doğru sürüklenmesini önler. Tel rahatlıkla kayar. Bu işlem üst eşiğe de uygulanmalıdır. Bu işlem telin sarımının açılmasını ve kopmasını da engellemekte fayda sağlar. Yeni takılan bir eşikte akort yapılırken tellerin baskısından dolayı eşik öne doğru eğilir. Bir çekiç veya tahta yardımı ile üstüne ve ayaklarına hafifçe vurarak geri yerine oturtulmalıdır. Dik bir şekilde durması sağlanmalıdır. Bu işlem sıklıkla kontrol edilmeli ve yapılmalıdır.	Eşiği taktıktan sonraki ilk akort çok önemlidir. Eşiğini taktığım sazların akordunu çalıcı yaptıktan sonra düzeltip öyle veriyorum. Akort yapıldıktan sonra eşik öne doğru eğilebilir. Eşiğin dümdüz durması gerekir. Öne doğru yatırılırsa öne doğru eğilir arkaya doğru yatırılırsa da arkaya doğru eğilir. Ayakların üst tablaya doğru bir şekilde basıp basmadığının sürekli kontrol edilmesi gerekir.	Eşik değişimi için mutlaka luthiere gidilmesi gerekir. Eşiğin sırtının dik olması gerekir. Eşikte yamulma, bükülme gibi bir durum varsa değiştirilmesi gerekir. Ayaklarında bir kayma varsa tellerin biraz gevşetilip f deliklerinin geldiği çizgiye iki parmakla mümkünse çok zorlamadan hizalandırılabilir.	Eşiğin eğilmesi yapımcıya bağlı bir durum olabilir. Eşiğin ön ve arka bombesinin iyi ayarlanması gerekiyor. Bunun dışında zamanla köprüdeki tel aralıklarına reçine giriyor ve yapışkan bir malzeme olduğu için tel ve köprüyü neredeyse birbirine yapıştırıyor. Kulaklardan akort yapıldığı zaman ise köprüyü çekiyor. Çalıcı kuru sabun veya kurşun kalem uygularsa bu aralıklara, telin daha rahat hareket etmesini sağlayabilir

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

- Görüşülen luthierlerin tellerin her çalışmadan sonra temizlenmesi konusunda ortak görüş bildirdiklerine,
- Tel temizliği için 5 luthierden 4'ünün hafif alkol ile nemlendirilmiş kuru bezin, reçine temizliği için kullanılabilir olduğuna,
- Tel değişimi konusunda luthierlerin çalan kişinin çalma süresi ve profesyonellik düzeyine ve telin kalitesine göre farklılık gösterdiği ortak görüşünde oldukları,
- Tellerde deformasyon olması durumda; Tel sarımının açılması, paslanması, küflenmesi, telin salınımının fazlalaşması gibi durumlarda değişmesi gerektiği,
- Reçine sürme sıklığı konusunda fazla reçine sürmenin sesi olumsuz etkilediği, tel ve arşe kılının eskimesinin reçine sürme sıklığını arttırdığı,
- Arşe temizliği için çubuk üzerinde reçine bırakmayacak şekilde her çalışmadan sonra temizliğinin yapılması ve alkol bazlı ürünlerin kullanılmaması gerektiğine,
- Ortalama bir çalıcının senede bir kez yay kılını değiştirmesi gerektiği,
- Viyolonselin temizliği için kuru bez kullanılması, herhangi bir alkollü ürünün kullanılmaması, ön tablaya yapışan ve çıkmayan reçine tozları için profesyonel bir müdahalede bulunulması gerektiği konusunda hem fikir olduklarına,
- Mümkün olduğunca kuru bez ile temizliğin yapılması, abanoz tuşeler içim nemli ve alkol bazlı ürünlerin kullanılmasında bir sakınca görülmediği,
- 5 luthierden 2'sinin görüşüne göre akort burguları için üretilmiş ürünleri kullanmakta bir sorun olmayacağı,
- Fixlerin (ince ayar vidaları) sağlıklı çalışması için 2 luthierin görüşüne göre kuru sabun, 2 luthierin görüşüne göre WD-40 isimli ürününün kullanılabileceği ve 2 luthierin görüşüne göre yağ bazlı ürünlerin bu vidalara uygulanmaması gerektiği,
- Köprünün eğilmemesi için çalıcının akort yaptıktan sonra ve ara ara düzenli bir şekilde köprüyü gözlemlemesi gerektiği, pozisyonunun bozulduğu noktalarda eliyle müdahale edebileceği, köprü eğildiği zaman ise luthiere götürülmesi gerektiği,
- Sert kutuların çalgının korunması için en iyi opsiyon olduğu, yumuşak çantaların ve esneyen köpük kutuların hem koruma için yetersiz olduğu hem de köprü ve can direği üzerinde baskı uygulayabileceği,
- Çalgının çok sıcak, çok soğuk, nemli, rutubetli, tahta kurusu, böcek gibi canlıların olmadığı ortamda tutulması ve özellikle uzun süreler arabanın içinde bulunmaması gerektiği, 5 luthierden 2'sinin ortamın ısısı ve nemi

elverişli ise çalgıyı kutusuna koymamakta bir sakınca görmediği, bir luthierin ise çalgının kutusu dışında ipek, saten bir kılıfta muhafaza edilmesi görüşünü savunduğu,

- Luthierlerin atölyelerine gelen kendini ispat etmiş kaliteli markalar dışında fabrikasyon çalgıların el yapımı çalgılara göre daha çok sorun çıkardığı,
- Viyolonsel öğretmenlerinin ilk dersten itibaren çalgıyı korumaya ilişkin öğrencilerini uyarmaları ve dersleri süresince çalgı bakım ve temizliği konusunda eğitime devam etmeleri,
- Her kurumun luthieri olması gerektiği,
- Viyolonsel çalan kişilerin çalgılarını en az senede bir bakıma götürmeleri gerektiği ortak sonuçlarına ulaşılmıştır.

Yukarıdaki sonuçlar ışığında;

- Luthierlerin tamamı; el yapımı çalgı kullanımının daha sağlıklı olduğu görüşündedir.
- Luthierler sert kutuların koruyuculuk bakımından en etkili olduğu görüşündedir.
- Fixlerin (ince ayar vidaları) sağlıklı çalışması için; 2 luthier kuru sabunu, 2 luthier WD-40 isimli ürünü ve 2 luthier ise yağ bazlı ürünlerin bu vidalara uygulanmamasının doğru olacağını ifade etmiştir.
- Tel temizliği konusunda luthierlerin ortak görüşü her çalışmadan önce ve sonra düzenli olması yönündedir. Luthierler tel temizliğini telin uzun ömürlü ve sağlıklı titreşim yayabilmesi, aynı zamanda kişisel hijyen açısından da önemli olduğunu vurgulamaktadır.
- Luthierler, reçine kalıntıları için alkol bazlı ürünlerin aşırıya kaçmayacak şekilde kullanılmasında bir sakınca görmemiştir.
- Luthierler telin ses kalitesi, verimliliğini taze tutması açısından profesyonel çalıcıların telde deformasyon oluşmasını beklemeden değiştirdiğini vurgulamıştır.
- Tel değişimi konusunda yapılan görüşmede luthierler bu konu hakkında yapılabilecek işlemler hakkında bilgiler ve ipuçları vermiştir. Bu tür dokümanların öğrenciler ile buluşturulması gerekmektedir.
- Luthierler, ortalama bir çalıcının senede bir kere yay kıllarını değiştirdiğini vurgulamıştır.
- Luthierler, reçine sürme sıklığının yay kıllarının kondisyonuyla ilişkili olduğu düşüncesindedir. Eskiyen kılların tutunma sağlaması için daha fazla reçine sürmeye ihtiyaç olduğunu söylenmişlerdir.
- Yay çubuğu temizliğinin için kuru bez ile, çalışma sonrası reçine bırakmayacak şekilde olmasını önermişlerdir.

- Viyolonselin yüzeyinin temizliğinin her çalışmadan önce ve sonra rutin yapılması konusunda luthierler ortak bir görüşe sahiptir. Alkol bazlı ürünlerin çalgının ön yüzeyiyle kesinlikle etkileşimde bulunmaması gerektiğini vurgulamışlardır.

Araştırmanın sonuçlarına yönelik öneriler;

- Profesyonel çalgı eğitimi verilen kurumlarda çalgı bakım-onarıma ilişkin eksikleri tamamlayıcı eğitimin-dersin olmadığı belirlenmiştir. Öğrencilerin çalgıya başladıkları ilk yıldan itibaren çalgılarını koruma, bakım ve küçük tamiratları yapabilecek eğitime tabi tutulmaları,
- Çalgı eğitimi verilen kurumların tamamında luthier kadrosunun bulunması,
- Hijyen öncelikli olarak çalgı temizliğine dikkat edilmesi ancak bu amaçla yapılan temizliğin çalgıya zarar vermemesi için bilinçli şekilde yapılması,
- Alan uzmanı kişilerden tel,fix değişikliği gibi her an ihtiyaç duyulan konularda "temel eğitim" alınması,
- Öğrencinin çalgıyla buluştuğu ilk gün çalgıyı doğru tutma, doğru taşıma, doğru muhafaza etme konusunda bilinçlendirilmesi, çalgıyı satın aldığı kişi, müzik evi veya luthier tarafından yapılması,
- Özellikle çalgı muhafazası, taşınması ve transferine yönelik çalgıyı çalmaya başladığı ilk günden öğrencilerin uyarılarak bu konu hakkında farkındalık yaratılması,
- Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalları müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardır. Bu kurumlarda müzik öğretmeni adayları genel kültür, müzik bilgisi ve öğretmenlik bilgisi gibi üç alan kapsamında yetiştirilirler. Çalgı eğitimi müzik eğitiminin boyutlarından biridir (Orhan, Arıcı 2015). Çalgı ile doğrudan ilişkisi bu araştırma ile de ortaya konmuş olan bakım ve onarıma ilişkin dersin üç alan kapsamında yer alması önerilmektedir.
- Yapılan literatür taramasında, ülkemizde alana ilişkin yazılmış makale, tez ve öneri kitapçığına rastlanmamaktadır. Akademik eğitimi de verilen "Çalgı bakım Onarım" a ilişkin kaynakların, yayınların, araştırmaların ilgili kişilere sunulması için alan uzmanlarının kaynak üretmeleri önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Burubatur, M. (2006). Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Birinci Sınıf 1. Ve 2. Yarıyıl Viyolonsel Eğitiminde En Çok Kullanılan Metot Etüt ve Egzersizlerin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karaarslan, K. (2017). Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Çalgı Bakım Onarım Dersi Öğretim Programının Kazanımları Hakkında Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Orhan, Ş. Y., ve Arıcı, S. (2015). Viyolonsel Eğitimine Yönelik Örnek Bir Etüt Analizi. *Education Sciences*, 10(2), 113-124.

Özkan, E., ve Orhan, Ş. (2017). Sebastian Lee Op. 113 Etüt Kitabı 1. Etüdün Teknik ve Biçimsel Analizi. *Fine Arts*, 12(2), 83-91.

Vienna Symphonic Library (2021). Cello History. https://www.vsl.co.at/en/Cello/History, sayfasından erişilmiştir.

Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

ULVİ CEMAL ERKİN'İN SENFONİK ESERLERİNDE KORNONUN KULLANIMINA YÖNELİK BİR İNCELEME[1]

Bahadır ÇOKAMAY

GİRİŞ

Orkestra müziğinin bestelenmesinin temel bir öğesi olan orkestrasyon, geçmişten günümüze çeşitli kurallar ışığında gelişmiştir ve gelişmeye devam etmektedir. Orkestrasyon kurallarının işletilmesi, bestecilerin aynı zamanda enstrümantasyon yani kısaca çalgı bilgilerine de dayanmaktadır. Orkestrasyonun ön koşulu olarak görülebilecek enstrümantasyon, çalgıların yapılarını, ses genişliklerini, renklerini ve icra kabiliyetlerini barındıran bir bilimdir. Orkestrada önemli bir yere sahip korno çalgısı da bakır çalgılar ailesinin bir üyesi olarak ses rengi ve değişken icra kabiliyeti ile orkestra müziğinde farklı kullanımları ile konumlandırılır. Bu konumlandırma esnasında korno, bazen müzikte armonik hattı gösteren bir eşlik çalgısı, bazen de solo olarak ezgiyi tanıtan ve seslendiren bir solist rolünde orkestrada yerini almaktadır. Eşlik ve solo gibi iki farklı icra kabiliyetini yapısında barındıran korno, bestecilerin orkestra müziklerinde de en çok tercih ettikleri çalgılardan biri olmuştur. Türk Beşlerinin bir üyesi olan çoksesli Türk müziği bestecisi Ulvi Cemal Erkin de senfonik eserlerinde kornonun ses derinliği ve renginden ayrıca icra kabiliyetlerinden oldukça faydalanmıştır. Bu çalışmada Erkin'in senfonik eserlerinde korno çalgısının kullanımına ilişkin örnek olarak Köçekçeler Orkestra Süiti ve Birinci Senfoni'si incelenmiştir. Erkin'in senfonik eserlerinde kornoyu eşlik ve solo bir çalgı kullanmasının yanı sıra eser içindeki tematik unsurların daha belirgin olmasında kornonun ses renginden faydalandığı da değerlendirilmektedir.

1 Bu çalışma yazarın 2016 yılında Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde tamamlamış olduğu *Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi* başlıklı Sanatta Yeterlik tezinin bir bölümünden yararlanılarak yazılmıştır.

Ulvi Cemal Erkin'in Hayatı ve Müzikal Kişiliği

Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. İlk müzik eğitimini annesi Nesibe Hanım'dan piyano dersleri alarak başlamış, kardeşlerinin de keman çalıyor olması, Erkin'i de etkilemiştir. Piyano eğitimine daha sonra sırasıyla Fransız *Mercenier ve* İtalyan asıllı *Adinolfi* ile sürdürmüştür. Okul hayatında başarıyla tamamladığı *Mekteb-i Sultani* (Galatasaray Lisesi)'den sonra 1925 tarihinde, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından açılan yarışma sonucu başarılı görülmüş ve Paris'e eğitim almaya gönderilmiştir. Sırasıyla *Paris Konservatuvarı* ve *Ecole Normale de Musique* gibi iki önemli müzik kurumunda tahsilini tamamlamasının ardından yurda dönmüş ve 1930 yılında dönemin müzik eğitimcisi ihtiyacının görülmesi amacıyla kurulmuş Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmeni olarak görevlendirildi. Bu kurumdaki görevinin ardından 1936'da kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano öğretmeni olarak görevine devam etmiş, daha sonraki süreçte bestecilik çalışmalarını sürdürmüş, konservatuvar ve opera orkestralarında orkestra şefi olarak çalışmalarda bulunmuş, Ankara Radyosu bünyesinde bulunan *"Çoksesli Müzik"* birimini de bir süre yönetmiştir (Öğütcü, 2009: 10).

Ulvi Cemal Erkin hayatı boyunca birçok ödül ve nişana layık görülmüştür. 1950 tarihinde, Fransız Eğitim Bakanlığı'nın "*Palme Academique"* nişanını; 1959 yılında, *"Şövalye"* derecesindeki *"Légion d'honneur"* nişanını; 1963 yılında, İtalya'nın *"Ordine Al Merito della Republicca İtaliano"* nişanını ve 1970 yılında, *"Officier"* derecesindeki *"Légion d'honneur"* nişanını almıştır. 1971 yılında ülkemizde *"Devlet Sanatçısı"* unvanı verilen Erkin yine aynı yıl emekli olmuş, ardından konservatuvardaki öğretmenlik görevine bir süre daha devam etmiştir. Ulvi Cemal Erkin 15 Eylül 1972'de aramızdan ayrılmıştır (Çalgan, 2000: 7).

Erkin eserlerinde halk müziği kaynaklarını kendine özgü üslubuyla kullanmıştır. Aksak ritimden oluşan yapının arasına ya da üstüne makamsal özellikleri gösteren taksim benzeri bir kesit yerleştirerek farklı ve soyut bir tını yaratma çabası Erkin'in eserlerinde sıkça ve başarıyla uyguladığı bir teknik olarak görülmektedir. Eserlerinde basit ve sade aynı zamanda akılda kalıcı Türk ezgilerini yine serbest bir biçimde uyguladığı armonik yapı ile birleştirmiştir[2]. 'İlk eserlerinde, geç romantik ve izlenimciler etkilerin görüldüğü söylenebilir' (Aydın, 2003: 93-94).

Erkin, Cumhuriyet döneminin ideolojilerine de uygun olarak müzik devrimine ait tüm değerleri geniş bir perspektifte ele almış ve başarılı bir biçimde uygulamış bestecimizdir. Besteci eserlerinde Türk masallarını (Keloğlan balesi), Türk gölge oyununu (Karagöz sahne müziği), Türk bayramlarını (Bayram, Orkestra eseri), Türk halk danslarını (köçekçeler) ve halk türkülerini 20. yüzyıl bestecilik anlayışı ile ele almıştır (Sağlam, 2001: 231).

2 http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Adlı Orkestra Süiti

Besteci, köçek olarak adlandırılan ve kadın kılığına girerek dans eden erkeklerin çalgı veya şarkı eşliğinde dans ettiği, karcığar ve hicaz makamlarından oluşan eski İstanbul eğlence müziklerini derlemiş ve armonize etmiş böylece Köçekçeler adlı orkestra süitini oluşturmuştur. 1942'de Ulusal Kompozisyon Yarışması'nda birinciliği kazanan eser ilk defa 1 Şubat 1943'te Ernst Praetorius yönetiminde Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından Ankara Radyosu stüdyosunda seslendirilmiştir. Erkin, eserleri arasında en çok sevilen ve seslendirilen bestesi olan Köçekçeler Orkesta Süiti partisyonunun başına "*Bu sayfaların yazılması fikrini veren ve her satırında dost ve sanatkâr alakasının büyük hissesi bulunan Dr. Vedat Nedim Tör'e, 28 Ekim 1942"* cümlesini de eklemiştir (Aktüze, 2003: 805).

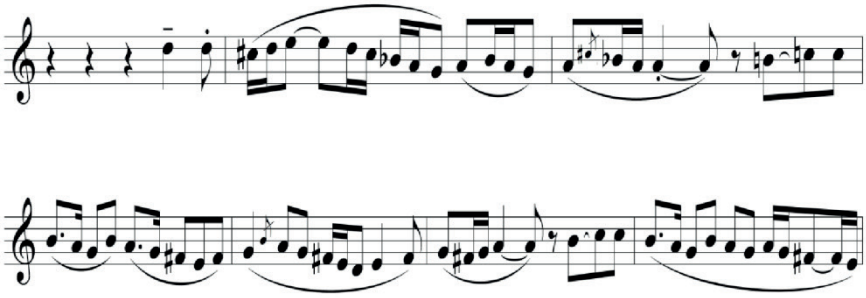
Büyük orkestra için yazılan süit, ezgisel bakımdan geleneksel Türk müziğinin makamsal özelliklerini taşımakta olup ayrıca canlı ve parlak bir orkestrasyon kullanılmıştır. Eserin bale müziği olarak da bir çok kez kullanıldığı bilinmektedir. Eserde tahta üflemeliler bir çok kez ezgisel hattı seslendirmektedir. Bunun yanı sıra diğer çalgı ya da çalgı gruplarının ezgiyi çaldığı yerlerde eşlik pozisyonuna da geçerler. Bakır çalgılarda trompet önemli sololar çalmakta olup diğer bakır çalgılar eşlik pozisyonundadır. Eserin makamsal özelliğinin yanı sıra ritmik yapının canlılığı ve özellikle dans karakterinin daha belirgin olması için parmak zili ve darbuka gibi Türk müziği vurmalı çalgılarından da faydalanılmış ayrıca yine çift zil, büyük davul ve timpani kullanılmıştır. Eserin genelinde yaylı çalgılar önemli bir yere sahip olup solo ve eşlik olarak kullanılmış, pizzicato, tremolo, sul ponticello gibi keman tekniklerinden faydalanılmıştır. Eserin hemen başında kullanılan arp, müziğin içinde zaman zaman önemli pasajlarda da görülmektedir. Ayrıca eserde çelesta'nın kullanımı bestecinin orkestrasyondaki renk ve tını arayışını da göstermektedir. Eser geleneksel motiflerin çoksesli müzik tekniklerinin birleşiminin başarılı bir sentezi olarak da görülebilir. Bütün bu özelliklere bakıldığında enstrümantasyon ve orkestrasyon tekniklerinin kullanımı açısından Köçekçeler Orkestra Süiti, senfonik müzikte önemli bir yere sahip olup çoksesli Türk müziği anlayışının önemli bir simgesi olmuştur.

Eserin orkestrasyonu şöyledir:

Pikolo Flüt, 2 Flüt, 2 Do Obua, La Obua, 2 Klarnet, Bas Klarnet, 2 Fagot, Kontrafagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, Tuba, Timpani, Vurmalı Çalgılar, Yaylı Çalgılar.

Köçekçeler Orkestra Süiti'nde, dört adet korno partisi bulunmaktadır. Korno partileri 1-2 ve 3-4 olarak ayrılmıştır. Eserde Erkin kornoyu armonik yapının oluşturulmasında kullanmıştır. Gerek onaltılık, sekizlik ve dörtlük tartımlarda ritmik olarak, gerekse uzun pedal sesler ile armonik yapı elde edilmiştir. Eserdeki bölüm ve kesit geçişlerinde ve girişlerinde korno, solo ve eşlik konumunda yer almıştır.

Eserde korno için ilk önemli pasajı 22. ve 28. ölçüler arasında gelmektedir. Obuanın seslendirdiği temanın arkasından viyolonselin kontrpuntal yapıdaki ezgisine karşıt olarak, yine obua ve korno birlikte unison biçimde temayı seslendirir. Bu pasajda duyum olarak obuanın ön planda olması beklendiğinden kornonun *p* nüansında icra etmesi gerekmektedir. Legato artikülasyondaki pasajda özellikle çarpma olan kesitlerde ses kaçırma ve tempo dışına çıkma gibi sorunlara karşı dikkatli olunmalıdır.



Nota 1. Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 22.ve 28.ölçüler arasındaki korno eşlik ezgisi

53. ölçü itibari ile yaylı çalgıların seslendirdiği 2/4'lük zeybek havasındaki ezgiden sonra 85.ölçüde 9/8'lik hızlı bir pasajı korno duyurmaktadır. 5/8'lik bir ölçüyle başlayan pasaj *ff* nüansında olup dört ölçü devam etmektedir. Girişteki tiz ses bölgesindeki sol sesi korno icracısını zorlayabilecek nitelikte olduğu için özellikle dikkat edilmesi gereken bir pasajdır. Temanın tiz ses bölgesinde olması icrayı güçleştirse de icracının iyi bir nefes ve dudak hakimiyeti ile bu pasaj artikülasyonlara dikkat edilerek seslendirilebilir.



Nota 2. Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 85.ve 89.ölçüler arasındaki korno pasajı

99. ve 103. ölçüler arasında surdin kullanımı (con sord.) belirtilmiştir. Dört ölçülük bu pasajın öncesi ve sonrasında surdinin takılıp çıkarılması için gerekli zaman mevcuttur. Birçok Türk besteci eserlerinde kornonun surdinli kullanımına yer vermişlerdir.

Surdin, çalgının sesini yumuşatmak, azaltmak ve efektif ses renkleri elde etmek için kullanılır.Surdin kullanımı gereken müzikal pasajın üstüne ya da altına, (İng. mute, alm. dampfer, fran. sourdine ve ital. con sordino) ifadeleri kullanılır. Surdinli pasajdan sonra sürdin kullanılmayan ilk pasajda senza sordino (sordini) ifadesi

kullanılır. Kalak kısmına yerleştirilerek mantar şeritlerle durması sağlanan surdin, tüm bakır çalgılar için farklı ebatlarda kullanılmaktadır.

Aşağıdaki pasajda da surdin kullanımı ile keskin ve tiz bir ses elde edilmek istenmiştir. Surdin kullanımı ile ses gürlüğü etkilense de yarattığı tını orkestrasyonda oldukça renkli bir duyum sergiler.



Nota 3. Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 99.ve 103.ölçüler arasındaki korno pasajı

Eser yaklaşık 8 dakika 30 saniye gibi bir uzun bir süreye sahip olmasına rağmen 1. ve 2. korno partisinde sadece 87 ölçü sus vardır. Bu da besteci tarafından kornonun ses rengi ve sonoritesini müziğin içinde kesmeden olabildiğince istifade etme çabasını göstermektedir. Kornonun solo ya da tutti çaldığı yerlerin dışında armonik hattı oluşturduğu eşlik konumundaki pasajlar da dikkat çekicidir. Makamsal ve modal bir yapıda olan eserde, küçük ve büyük ikili, dörtlü ve yedili aralıklar kullanılarak armonik hat belirlenmiştir. Besteci tarafından eserin armonik alt yapısını hazırlayan bu aralıklardan oluşan eşlik yapıları dengeli ve bütüncül bir biçimde kullanılmıştır.

Ritmik yapıdaki eşlik pasajlarının yanı sıra Türk müziğinin vazgeçilmez bir öğesi olan uzun seslerden oluşan *dem tutma* geleneği diğer çalgı grupları ile birlikte kornoda da yer almaktadır. 131.ve 152. ölçüler arasında klarnetin uzun hava biçiminde çaldığı solo esnasında uzun seslerden oluşan pasaj, tam dörtlü, tam beşli ve küçük altılı gibi aralıklardan meydana gelir. Bu pasajın icrasında da oluşabilecek entonasyon sorunlarına karşın dikkat edilmeli nefes tekniği ve dudak hakimiyeti göz önünde bulundurulmalıdır.





Nota 4. Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 131.ve 152. ölçüler arasındaki uzun seslerden oluşan korno pasajı

Eserde genel olarak *f* ve *sfz* dinamikte kuvvetli girişler korno partisinde kullanılmış, esere sert bir karakter vermiştir. Bu kuvvetli girişlerde özellikle ince ses bölgesinde ses kaçırma, ses çatlaması ve entonasyon problemleri olası olabilir. Buna benzer sorunlardan kaçınmak için sese giriş (attack) çalışmaları eserin icrasından önce çalışılmalıdır.



Nota 5. Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 154. ve 161. ölçüler arasındaki korno pasajı



Nota 6. Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 232. ve 239. ölçüler arasındaki korno pasajı

Ulvi Cemal Erkin'in 1. Senfonisi

26 Haziran 1944 ile 10 Şubat 1946 tarihleri arasında yazılan Birinci Senfoni, 24 Nisan 1946'da Ankara Devlet Konservatuvarı salonunda Ulvi Cemal Erkin yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ile ilk kez seslendirilmiştir. Birinci Senfoni yurtdışında ise ilk olarak 1947'de Prag Bahar Festivali'nde, yine Erkin'in yönetimindeki Çek Filarmoni Orkestrası tarafından icra edilmiş, konserin izleyicileri arasında bulunan ünlü Rus besteci Dmitri Schostakovich'den de övgüler almıştır. Birinci Senfoni yurtdışında seslendirilen ilk Türk senfonisi olarak da müzik tarihinde yerini almaktadır.

> *"Ulvi Cemal Erkin'in senfonisini dinleyenler arasında dünyaca ünlü bir besteci daha vardı. Pek çok yapıtları arasında o tarihlerde dokuz senfonisi bulunan Rus besteci Dimitri Şostakoviç, Ulvi Cemal Erkin'i senfonisindeki başarısından ötürü kutlamış, senfoniyi çk beğendiğini ve özellikle son bölüme büyük ilgi duyduğunu işaret ettikten sonra "Ne mutlu size ki kendi yapıtınızı kendiniz yönetebiliyorsunuz" diye eklemişti"* (Çalgan, 1992: 145).

Senfoni, geleneksel anlayışta olup dört bölümdür ve bestecinin alışılan üçlü orkestra düzeni içinde sergilediği canlı ve parlak bir orkestrasyonu yansıtır. Erkin'in besteciliğinin bu döenminde halk müziği öğelerini daha basit ve sade bir biçimde ele aldığı, orjinaline yakın olarak kullandığı da bu senfonisinde net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Senfonini bölümlerine genel bir müzikal ile bakıldığında;

Birinci bölüm, sonat formunda olup temalar bir kompozisyon tekniği olarak farklı ses gürlüğüne sahip çalgı gruplarının diyaloglarıyla ilerler. Bölüm kuvvetli ve gösterişli bir tutti ile bitirilir.

İkinci bölüm, ağır tempoda ve üç bölmeli bir lied formundadır. İlk bölmede ana tema obua, flüt ve kontrafagotun belirgin duyumuyla sunulur. İkinci bölmede ise orkestra tutti'sinden sonra arpın açık ve temiz tınısıyla yine ilk bölmenin tekrarı duyulur. Coda'ya geçişi kemanlar üstlendikten sonra ana tema yine tahta üflemeliler tarafından duyurulur.

Üçüncü bölüm 3/8'lik ölçüde, çabuk tempoda ve scherzo tarzındadır. Ana temanın ritmini noktalı vurgularla ilk olarak klarnet gösterir. Bu scherzando'nun trio bölmesi ise yine canlı bir dansı, tarantella ritmini anımsatır. Scherzando'nun tekrarı bu bölümün sona erdiğine bir işarettir.

Dördüncü bölüm önce orta tempoda bir girişle başlar; daha sonra giderek hızlanır. Final ise çabuk tempoda, çok hafiften başlayarak aşama aşama kuvvetlenir. Bölüm yaylı çalgılar ve timpaninin güçlü tremoloları eşliğinde parlak bir şekilde sona erer[3].

3 https://groups.google.com/forum/#!msg/cukurovasenfoni/bd9UgxDcgNg/u3TOcZjz0hsJ) (Erişim Tarihi: 01.10.2022)

Eserin orkestrasyonu şöyledir:

Pikolo Flüt, 2 Flüt, 2 Obua, La Obua, 2 Klarnet, Bas Klarnet, 2 Fagot, Kontrafagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, Tuba, Timpani, Arp, Vurmalı Çalgılar, Yaylı Çalgılar

Birinci Bölüm

Allegro aperto başlıklı birinci bölümde, orkestranın ana temayı sunmasının ardından korno, yedinci ölçüde aynı temayı tekrarlar. Kornonun ince ses bölgesinde legato olarak *f* nüansında gelen bu kısmın icrasında, seslerin berrak icra edilmesi ve buna bağlı olarak dudak dayanıklılığı önemlidir. Aynı tema birinci bölüm boyunca iki kere daha tekrar eder (52. ölçüde ve ton değiştirerek 241. ölçüde).



Nota 7. Ulvi Cemal Erkin 1. Senfoni 1. Bölüm 7.-10. ölçüler arası

Birinci bölüm boyunca kornoya özgü bir teknik olan ve çalgıdan efektif bir tını elde edilmesini sağlayan *Chiuso* tekniğine yer verilmiştir. Surdin etkisi yaratmak için yapılan bu teknikte, icracı sağ elini çalgının kalağının içine sokarak cızırtılı veya keskin bir ses elde eder. Yapılan bu hareketle ton yarım ses tizleşir. Bu nedenle nota yarım ses kalın pozisyonda düşünülür ve çalınır. Notasyonda bu teknik çalınması için istenen müzikal cümlenin başında belirtilir (it. Chiuso, fr. Bouche, alm. Gestopft, ing. Stopped horn). Bir diğer uygulama ise herhangi bir yönlendirici belirteç olmadan da chiuso tekniği ile çalınması istenen her bir notanın altına ya da üstüne + işareti konur. Bu işaret nota ya da notaların kapalı çalınması gerektiğini ifade eder. Pasajın devamında açık çalınması gereken notaların altına ya da üstüne o işareti konur. Chiuso, *sf* > *p* nüansın icrasında oldukça etkilidir.[4]



Nota 8. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 31.-35.ölçüler arası



Nota 9. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 69.-72. ölçüler arası

4 'Bu teknik, ventili olan doğal kornolarda (natural horn) görülen elle kapatarak ses elde etme tekniğinden çok farklıdır. Doğal kornoda kromatik seslerin elde edilmesi amacıyla elin kalak içine, borunun bitiş kısmına yerleştirip boru boyunun uzatılması ve bu nedenle sesin pesleşmesi söz konusudur. Diğer yandan dudak baskısını ve gerginliğini arttırarak ve olması gerektiğinden fazla üfleyerek korno icracısının metalik bir ses elde etmesi ile de chiuso karıştırılmamalıdır (İt: suonoli metallicoli, İng.: brassy, Alm.:schemetternd, Fr.: cuivre)' (Sevsay, 2015: 108).

122.ölçüde *p* nüansından crescendo yaparak yükselen bir pasajın ardından *fff* nüansında orkestranın müziğine karşı ezgi olarak beliren bir kesit gelir. Beşli aralık ve karışık bir ritmik yapıdan meydana gelen bu pasajın icrasında artikülasyon olarak legato olmasına ve seslerin net çalınmasına dikkat edilmelidir.



Nota 10. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 122.-131.ölçüler arası

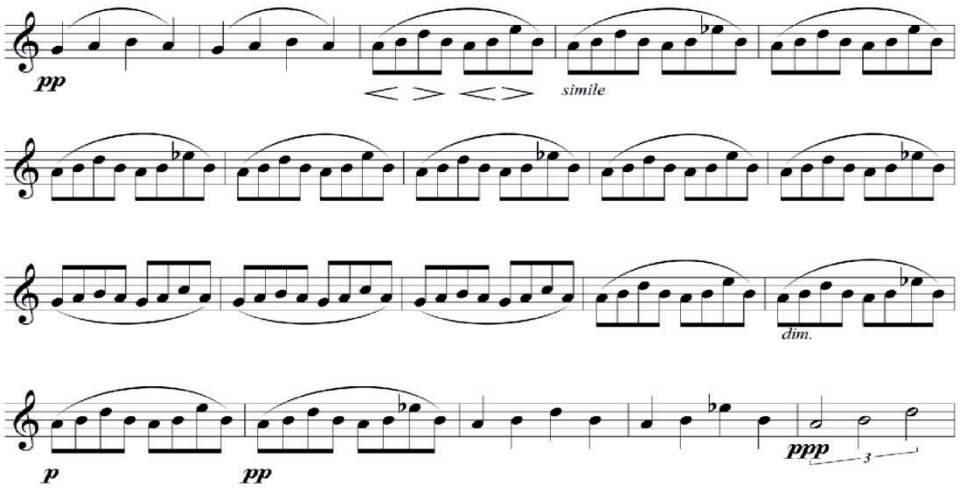
287.ölçüde orkestra ile birlikte ikinci tema *ff* nüansında ve aksanlı olarak korno tarafından icra edilir. Final kısmı Maurice Ravel'in orkestrasyon tınısını andıran bir bolero ritmi eşliğinde sona erer.



Nota 11. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 287.-302.ölçüler arası final kısmı

İkinci Bölüm

Adagio başlıklı ikinci bölüm yaylı çalgıların pizzicato'suyla başlar ve obuanın lirik solosuyla devam eder. 21. ölçüde eşlik görevine hazırlanan korno, 23. ölçüden itibaren legato olarak Sol pentatonik dizisinin seslerinden oluşan bir eşlik partisine başlar. İcra bakımından yorucu olan bu kesit, dudak esnekliğinin ön planda olmasını gerektiren bir bölümdür. *Crescendo* ve *decrescendo* olarak devam eden bu bölümde nüans ve ritime dikkat edilmesinde fayda bulunmaktadır. Ayrıca temanın icrası esnasında orkestranın ses seviyesinin üstüne çıkılmamasına özen gösterilmelidir.



Nota 12. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 2.Bölüm 21.-40.ölçüler arası

21.-40. ölçüler arasındaki pasaj 87. ölçüde Si bemol pentatonik dizisinde gelir. Önceki pasaja göre daha tiz bölgede seyreden pasaj icra bakımından daha zorlayıcı olabilir. Dudak esnekliği gerektiren bu bölümün icrasında nefesin diyafram ile eşgüdümlü kullanımına dikkat edilmeli ve nefes yerleri provalarda belirlenmelidir.



Nota 13. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 2.Bölüm 87.-107.ölçüler arası

Üçüncü Bölüm

Allegro Scherzando başlıklı üçüncü bölümde temayı klarnet seslendirir. Korno bu ritmik yapıya 75. ölçüde katılır. *f* nüansında staccato olarak çalınan ritmik yapı ileride birkaç kez daha belirir.



Nota 14. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 3.Bölüm 75.-87.ölçüler arası

313.ölçüde korno orkestrayla karşılıklı diyaloğa geçer. Kanon yapısındaki bu kesit *mf* nüansında başlayarak *ff* nüansında devam eder. Kornonun ses gürlüğü üstünlüğünde geçen bu bölümün icrasında her bir notanın belirtilerek çalınmasına dikkat edilmelidir.



Nota 15. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 3.Bölüm 313.-334.ölçüler arası

Dördüncü Bölüm

Moderato başlıklı dördüncü bölümde timpaninin dingin ve sakin vuruşları eşliğinde üflemeliler temayı seslendirirler. Korno temayı 24. ölçüde duyurmaya başlar. 4/4 ve 6/4 ölçü sayılarında ve de geniş aralıklardan oluşan pasajda *ff* nüansının korunması gerekmekte ayrıca legato artikülasyonda olması sebebiyle daha dikkatli bir icrayı beraberinde getirmektedir.



Nota 16. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 24.-33. ölçüler arası

mf nüansıyla başlayan 171. ölçüdeki pasaj korno icrası için önem arz etmektedir. Lirik karakterdeki pasajın legato artikülasyonda olması ve tiz seslere çıkıyor olması icracının bol hava kullanmasını gerektirir. Müziğin içinde kendiliğinden yer alan c*rescendo* ve *decrescendo* dinamikler icrayı güçleştiren öğelerdendir.



Nota 18. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 171.-189.ölçüler arası

fff nüansıyla gelen final bölümünü tüm orkestra çalar. Majör tonalitedeki bu bölümde unison olarak aynı tema çalınır. Korno icrası bakımından oldukça güç bir pasaj olan bu kesitte icracı dudak hakimiyetini ve kondisyonunu iyi sağlamak zorundadır.



Nota 19. Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 194.-201.ölçüler arası

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Korno çalgısı müzik dışında farklı kullanım alanlarındaki gelişimi sonrası 20. yüzyıl başlarında günümüzdeki halini almıştır. Senfonik orkestranın önemli bir parçası olan korno, ses gürlüğü, yüksekliği ve rengi ile orkestrasyonda farklı kullanımlarla da karşımıza çıkar. Orkestranın bu denli önemli bir öğesi olan kornonun eğitim süreçlerinden biri de orkestra solo ve pasajlarının icra edilmesidir. Korno eğitimi alan öğrencilerin bir orkestra üyesi olma yolundaki çalışmalarında orkestra solo ve pasajlarına hazırlıklı olmalarının önemli olduğu düşünülmektedir. İcra tekniği bakımından zorluk düzeyi oldukça yüksek olan korno çalgısı için de

çeşitli orkestra solo ve pasaj çalışma materyalleri mevcuttur. Genel olarak batılı bestecilerin eserlerinden oluşan bu materyallerde Türk bestecilerin eserlerinin olmaması dikkat çekici bir durumdur. Buradan da hareketle Türk bestecilerin eserlerine hazırlık sürecini kapsayan orkestra solo ve pasajları kaynaklarının hazırlanması gerektiği düşünülmektedir.

Bu çalışma yukarıda anlatılanların ışığında önemli bir Türk besteci olan Ulvi Cemal Erkin'in iki senfonik eserindeki korno partilerinin incelenmesini kapsamaktadır. Çalışmaya dair inceleme neticesinde şu sonuçlara varılmıştır:

- Kornonun ses rengi ve gürlüğünden yararlanmak için geniş bir ses genişliğinde ve dört korno partisi olarak kullanılmış,
- Artikülasyon olarak legato ve staccato'nun yanı sıra kornonun efektif icrasından faydalanmak için sık sık *sf* ve *sfz*'lara da başvurulmuş,
- Eşlik konumunun yanı sıra önemli temaların seslendirilmesinde solo olarak, yanı sıra tutti olarak da yer almış,
- 20. yüzyıl müziğinde sıkça kullanılan surdin ve chiuso (bouche) tekniğinden faydalanılmış,
- Uzun soluklu, nefes tekniği ve dudak hakimiyeti isteyen pasajlara yer verilmiş,
- Özellikle attack (ses giriş) çalışmaları gerektiren tiz seslere yer verilmiştir.

İnceleme sonuçlarına göre Erkin'in kornoyu hem solo hem de bir eşlik çalgısı olarak etkin kullandığı değerlendirilmektedir. Kornonun orkestrasyondaki konumunu iyi belirleyen besteci, surdin kullanımı ve chiuso tekniği hariç geleneksel icra tekniklerinin dışına çıkmamıştır. Bu çalışmanın bundan sonra yapılması beklenen orkestra çalgıları için solo ve pasaj çalışmalarına rehber niteleğinde bir kaynak olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak*, İstanbul: Pan Yayıncılık, İkinci Basım.

Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Çalgan, K. (1992). *Ulvi Cemal Erkin Duyuşlar'dan Köçekçe'ye* , Ankara: Sevda Cenap And Yayınları.

Çalgan, K. (2000). *Ulvi Cemal Erkin, "Duyuşlar'dan Köçekçe'ye".* Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Öğütcü, A. (2009). *Ninni, Improvisation ve Zeybek Türküsü' Adlı Eserlerinin Keman Teknikleri ve Biçimsel Yönden İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, Bursa: Papyrus Yayınları.

Sevsay, E. (2012). *Orkestrasyon "Çalgılama ve Orkestralama Sanatı"*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GELENEKSEL VE MODERN TÜRK ASKERİ MÜZİĞİNDE (TUĞ-MEHTER-ASKERİ BANDO) TARİH YAZIMI ÜZERİNE DÖNEMSELLİK AÇISINDAN BİR YAKLAŞIM DENEMESİ

Erhan TEKİN[1], Buket GENÇ[2]

"Tarih yazmak, tarih yapmak kadar mühimdir. Yazan yapana sadık kalmazsa, değişmeyen hakikat, bütün insanlığı şaşırtacak bir hal alır"
Mustafa Kemal ATATÜRK

"God cannot alter the past, though historians can/ Tarihçiler değiştirebilse de, Tanrı geçmişi değiştiremez."
Samuel Butler

GİRİŞ

Tarih yazmak, tarihi yazmak, anlamak ve anlatmak geçmişin, günümüzün ve geleceğin en önemli sorunlarından birisidir. Yukarıda yazılan Atatürk ve Butler'in veciz sözleri tarih yazmanın önemini çok iyi bir şekilde ifade etmektedir. Tarih, en genel anlamıyla geçmişle ilgili yaşanmış savaşlar, olaylar, toplumlar, sosyal ve kültürel yaşamlar ve gelişmeler, doğal olaylar gibi birçok durumu inceleyen bir bilim dalı olarak bilinmektedir. Günümüzde bu tür tarihi olayların daha doğru bir şekilde değerlendirebilmek ve geleceğe de ışık tutması veya yön verebilmesi için, tarihin kapsamı içine giren bu olayları zaman ve mekan olarak sıralamak gerekir. Bu tür bir yaklaşım, yaşanmış tarihi olayların sebep ve sonuçlarının günümüz bakış açısıyla değerlendirilerek geçmişi daha iyi anlamak ve tespit edilen verilerle günümüz ve geleceği bilgilendirmek ve yönlendirmek açısından önemli olduğu bir gerçektir. Burada amaç toplumsal ve evrensel düzeyde tarihin öğrenimini sağlamaktır. Tüm toplumların katkısıyla ulaşılan günümüz uygarlık seviyesini anlamak ve anlatmak tarih eğitimi ile gerçekleşir. Günümüzde de toplumlar, milletler ve devletler geçmiş tarihini öğrenmek, milli değerlerini ve kültürlerini

1 Doç. Dr., erhantekin@mku.edu.tr, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı
2 Dr. Öğr. Üyesi, buketgenc@gmail.com, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı

tanımak ve yaşatmak, birlik beraberlik içerisinde milli bilinç ve vatandaşlık kazandırmak amacıyla tarih bilimine ve eğitimine önem vermektedir.

Tarihi anlamak ve anlatmak için tarihçiler dönemlendirme metodunu veya kuramı kullanmaktadırlar. Tarihçi bu metodla ele aldığı tarihin, zaman ve yer olgusuyla birlikte, değişimini, değişim hızını, değişimlerin nedenleri ve sonuçlarını analiz ederek anlatmaya çalışır. Farklı alanlarda ve disiplinlerde olduğu gibi müzik tarihi açısından da aynı yaklaşımlar uygulanmaktadır. Müzik tarihi araştırmalarında müzikoloji biliminin yöntem ve yaklaşımları uygulanmaktadır.

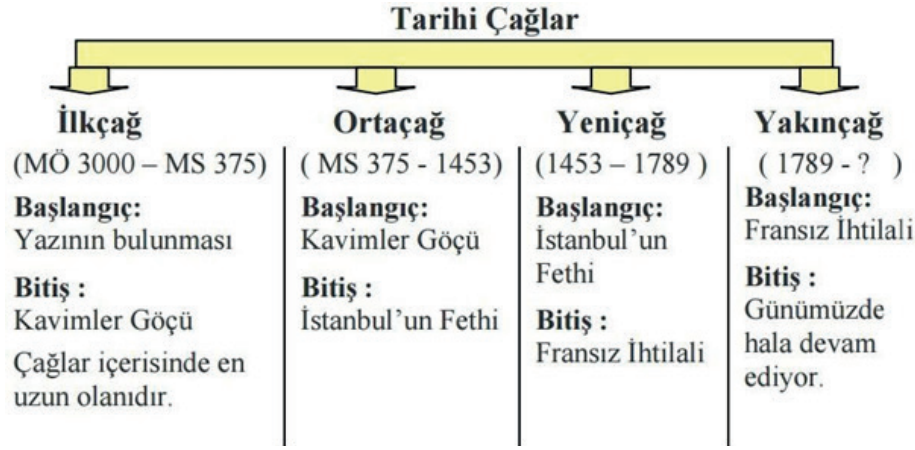
Müzik bilimi ve sanatının da, uygarlık tarihi kadar eski bir geçmişi vardır. Tarihsel açıdan zamana ve mekana göre farklı kültürel ve sanatsal nitelikleri olan müzik, müzik tarihi içerisinde dönemsellik anlayışı içerisinde değerlendirilir. Bu bağlamdan yola çıkılarak bu araştırmanın temel amacı, tarih bilincine dayalı zaman, mekan ve olay üçlemesi içerisinde Türk kültür tarihinde en eski askeri müzik topluluğu olarak bilinen tuğdan başlayarak, Osmanlılarda mehter ve 1826'da başlayan modernleşme ile modern askeri bandoları kapsayacak şekilde Türk askeri müzik tarihi ile ilgili bir dönemlendirmeye ihtiyaç duyulduğunu ifade edebilmek, bu hususta mevcut yayınlanmış kaynaklarda askeri müzik tarihinin dönemlendirmesi ile ilgili olabilecek yaklaşımlar incelenerek Türk askeri müziğik tarihinin nasıl dönemlendirilmesine ışık tutmaktır. Mevcut kaynaklarda Türk askeri müzik tarihinin dönemleştirilmesi üzerine konu başlığı olan herhangi bir yayına rastlanmamıştır.. Bu çalışmada geleneksel ve modern Türk askeri müzik tarihinin nasıl dönemlendirilmesine yönelik bir yöntem ve yaklaşım üzerine tartışmaya dayalı bir yaklaşım veya metot önerilmeye çalışılacaktır. Bu konuda bir deneme yaklaşımı ileri sürülerek, dönemlendirme kavramı üzerinden hareket ederek daha sonra bu alanda çalışma yapacak akademisyenlere ve araştırmacılara entelektüel bir tartışma alanı açmak amaç edinilmektedir. Tarihi belgeleri, araştırmaları ve yazımı oldukça sınırlı olan Türk askeri müzik tarihi alanında, daha fazla araştırma ve yayına teşvik etmek amacıyla askeri müzik alanında tarih yazımında bir deneme olarak, araştırmacılara bir tartışma yolu açarak Türk askeri tarih yazımında tarihsel dönemleştirme üzerine dikkatleri çekmek, araştırmacıların dikkatini çekerek konu ile ilgili düşünmeye, tartışmaya ve yazmaya davet etmesi bakımından önemli bir girişim olarak temel amaç edinilmiştir.

Tarihi Anlamak ve Anlatmak Aracı: Dönemlendirme Teorisi

Tarihte yaşanmış olaylara göre dönemleri tanımlamak önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta bir dönemden diğerine geçiş olarak adlandırılan bir soru olan değişimin nedenini ve sonucunu belirlemek de aynı derecede önemlidir.Geçişin nedenleri, dönemlendirmenin önemini ortaya çıkarır. Araştırılan tarihi konuda, geçişin veya değişimin nedeni siyasi, sosyal, ekonomik, dini, askeri, kültürel veya coğrafik olabilir.

Tarihsel bir araç olarak gerekli olan dönemlendirme, geçmişi anlaşılır ve anlamlı kılmak için geçmişi belirli kriterlere göre bölümlere ayırmak olarak bilinir. Tarihçiler, olayları bir zaman dilimi üzerinde bölümlere ayırırken bir çok farklı bölümlendirme veya dönemlendirme sistemi kullanabilmektedirler. Geçmişi dönemlere ayırmak, yani özellikle zaman dilimlerine göre bölmek bir tarihsel düşünme yaklaşımıdır. Tarihte ki tüm anlatılar, dönemselleştirme yaklaşımına göre şekillenir. Farklı bilimlerde ve disiplinlerde teorisyenlerin ana dönemlendirme ve alt başlıklarında farklılıklar olabilmektedir.

Tarihte yaşanmış tüm olayları zaman sıralaması içerisinde öğrenmek ve anlamak maksadıyla tarih, devirlere veya dönemlere ayrılmıştır. Tarih devirleri genel olarak tahmini zaman dilimleriyle aşağıdaki gibi dönemleştirilmektedir:



Şekil 1. Tarihi Çağlar (https://kulturelcisi.com/tarihi-caglar/)

Yukarıda kronolojik olarak tarihi devirlere ayrılan tarihi çağlarda dönemlendirmedeki değişimin nedenleri Kavimler Göçü, İstanbul'un Fethi ve Fransız İhtilali olduğu görülmektedir. Kronolojinin bilimsel bir temeli vardır, çünkü tarihçinin temel görevlerinden biri kesin bir zaman çerçevesi belirlemektir.

Ülkemizde tarihi dönemleştirme konusunda kaynaklar sınırlı olmasına rağmen dünyada en önemli çalışmalardan biri olarak kabul göre ünlü Fransız tarihçi bilimcisi Jacques Le Goff (1924-2014), çalışmasında insanların zaman kavramı üzerindeki hakimiyeti olarak dönemlendirme ve yüzyıl kavramlarına dikkat çekmektedir (Le Goff, 2015). Le Goff'un Batı tarihi dönemleştirme anlatısı kimlik iddiası bağlamında bellek inşası için ideolojik bir rol üstleniyor (Karaaslan, 2019).

Batı ve Türk Müzik Tarihi Araştırmaları ve Dönemsellik

Müzik alanında tarih yazımında Haydon'a göre müzik tarihi, olan olayların hepsini ve müzik alanındaki herşeyi içermesi gerekir. Tarih, olguların saptanarak araştırılması ve malzemenin açıklanması, yorumlanması ve yazılı sunumu ile ilgilidir. Tarih, sanatı geliştirebilir ve felsefeyle tamamlanabilir. Tarihte yaşanan

önemli olaylarla ilgili işe yarar bilgileri ayırt etmek için bazı kriterlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu kriterler tarih felsefesi teorisinden gelmektedir. Tarih felsefesi, tarihi yorumlamak amacıyla tüm kriterleri oluşturmaya çalışan bir düşünce sistemi olarak tanımlanabilir. Tarih felsefesi evrim, amaç, büyüme, faydacılık, değişim ve görecelik gibi teorik yaklaşımlara dayalı olarak tarihi anlamaya ve çözmeye çalışır (Haydon, 1941: 247-251). Bilimsel bir teorik yaklaşımla tarih felsefesi tarihin incelenmesini yaparken aslında geleceğin bilinmesine katkı sağladığı görülmektedir.

Müzik tarihi, bir çok bağımsız veya birbiriyle bağımlı olaylardan oluşabilir. Tarih incelemelerinde müzikle ilgili türler, çalgılar, müzisyenler, coğrafi ve kültürel alanlar inceleme konusu içinde sayılabilir. Müzik tarihine bakış anlatısal, pragmatik veya pedagojik ve evrim metotlarından faydalanır. Müzik tarihi araştırmalarında müzik enstrümanları, mozaikler, kabartmalar, tapınaklar, opera binaları, konser salonları vs. gibi malzemeler ve ayrıca notalar, tarihsel yazılar, istatistikler, kamusal ve özel belgeler, mektuplar, günlükler, ev hesapları ve gayrimenkul kayıtları, gazete, dergi ve programlar vs. gibi yazılı kayıtlar önemli kaynaklar olarak sayılır. Tarihi değere sahip kütüphane ve arşivlerde bulunan müzik alanında ki el yazmaları veya belgeler akademisyenlerce yeniden incelenerek tarih yazımında değerlendirilebilir (Haydon, 1941: 267-289).

Müzik tarihi alanında yazılan kaynaklardan biri olan Say'a göre; terim olarak "müzik" Yunancadaki "mousika" kelimesinde türemiş olup, bünyesinde ses ve o sesin insan tarafından değerlendirilmesi gibi iki temel unsur bulunmaktadır. Müzikal bir unsur olarak ses kavramı da belirli bir süre içerisinde zamana bağlıdır. Müzikte ki bu ses unsuru çağlar boyunda toplumsal ve düşünsel değerlendirme süzgecinden geçerek müzik tarihini oluşturmaktadır. Müzik tarihi, müziğin özündeki sorunları çözme amacıyla kendi içerisinde gelişimin akımını göstererek bilinçli müzik yapma, besteleme teknikleri ve bestecileri, müzik formlarını, müzikal akımları veya stilleri, çalgıları, müzik yazılarını araştırır. Müziğin içindeki bu dönemler toplumsal yaşam ve davranışlarla ortaya çıkan kültürel yapıyla ilişkilendirilirse anlaşılır olabilir. Dolayısıyla müzik tarihi, farklı akım ve stilleri içerecek bir şekilde birbiriyle benzerlikleri ve farklılıkları belirtmesi gerekir (Say, 2003: 17).

"Müzikoloji, müzik tarihini, müzik tarzını ve bestecilerin kariyerlerini sürekli olarak dönemselleştirmiştir. Farklı tarihsel dönemlerin, belirli müzikal stilistik gruplamaların veya dönemlerin (Barok, Klasik, Romantik) yorumlanabileceği yönetilebilir bir çerçeve sağladığı görülmüştür. Belirli kronolojik parametreler dahilinde, müzik bilim literatüründe belirli üslup dönemleri geniş bir şekilde temsil edilmektedir" (Beard ve Gloag, 2005: 130).

Batı müzik tarihinde dönemleştirme temelinde belirli bir yıl aralığı ve tutarlı bir müzik ilkesi ile sınırlandırılır. Herhangi bir kayda değer uzunluktaki dönemleri karakterize etmek için yeterince yaygın ve temel olan müzik ilkelerinin formüle

edilmesinde büyük zorluklar vardır. Melodinin, ritmin, armoninin, kadansın veya ortamın hiçbir ayrıntısı, tam bir döneme veya aslında herhangi bir büyük bestecinin tüm eserlerine uygulamak zordur. Aralarında monofonik, polifonik ve homofonik olmak üzere geniş kapsamlı dönemler için geçerli olan birkaç katı müzik terimi mevcuttur. Bunlar, müziğin genel yapım yöntemine atıfta bulunur ve çeşitli seslerin aktif veya pasif rolünü gösterir. Monofonik müzik, hiçbir eşlik içermeyen tek bir aktif melodik çizgiden oluşur. Çok sesli müzik, tam anlamıyla, tamamı gerçekten aktif ve bağımsız olan çizgilerden oluşur. Bu nedenle, genel dönemleştirme yöntemlerine dayanan Batı ciddi müziği, 4. yüzyıldan 9. yüzyıla kadar Monofonik Dönem, 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar Çoksesli Dönem ve 18. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Homofonik Dönem içerir (Clarke, 1956).

Batı müzik tarihinin dönemleştirme yapısı incelendiğinde tarihi ve kronolojik olarak genel bir ortak sınıflandırma olduğu görülmektedir. Bazı kaynaklarda ana sınıflandırma bazılarında ana sınıflandırma içerisinde alt detaylı başlıklar içerisinde eklemeler olduğu görülmektedir. Bu sınıflandırmayı görebilmek amacıyla, ülkemizde müzik tarihi alanında yazılan önemli kaynaklardan birkaç tanesi incelendiğinde bu temel sınıflandırma görülebilmektedir. *Müzik Tarihi* başlıklı kitabında Say, oldukça detaylı bir sınıflandırma yapmıştır. Kronolojik bir sıra içerisinde tarih öncesi çağlardan başlayarak her ana dönemi kendi içerisinde alt başlıklara bölünmüş bir şekilde tasnif edilmiştir (Say, 2003). Her başlık altında kronolojik olarak dönemin önemli olayları ve kişileri, siyasi ve sosyal yaşam ile birlikte müzik tarihi ile ilgili dönemin müzikal özellikleri, besteciler ve eserleri, çalgılar, müzik formaları, örnek resimler ve notalar ve müzik terminolojisini içeren bilgiler bulunmaktadır.

Türkiye'de müzik tarihi yazımı alanında önemli kaynaklardan bir diğeri ise Evin İlyasoğlu tarafından yazılan *Zaman İçinde Müzik* kitabıdır (İlyasoğlu, 1995). Dönemlendirme şu başlıklar altında toplanmıştır: İlkçağ Uygarlıkları, Ortaçağ, Gotik Çağ, Rönesans, Barok Dönemi, Klasik Dönem, Romantik Dönem, Romantizm'den 20. Yüzyıla Doğru, 20. Yüzyıl ve Modernizm, Türkiye'de Müzik ve 21. Yüzyıla Doğru. Kitabın önemli farklılığı tüm dönemlerin zamandizinsel olarak sesli örnek eserlerinin bulunduğu 10 adet CD bulunmaktadır. Kitap, Batı müzik tarihi alanında dönemlendirme sistemi içerisinde yazılmıştır.

Müzik tarihi yazımında tarihi el yazmalar veya her türlü belge, bilgi, çalgı gibi kaynaklar önem arz etmektedir. Müzik bibliyografyalarında bu tür kaynaklar toplu bulmak araştırmaya nispeten yardımcı olabilir. Uslu tarafından derlenen ve müzik tarihi araştırma ve yazımına kolaylık sağlayacak bibliyografyalardan biri olan Müzik Bibliyografyası başlıklı çalışmada, Türk ve Batı müzik tarihi hakkında yazılan kaynakları bulmak mümkündür (Uslu, 2016).

Türk müziği tarih yazımı hakkında da çalışmalar ve yayınlar bulunmaktadır. Türk kültüründe genel olarak geleneksel Türk askeri müziği, Türk müziğinin bir

alt kolu olarak sınıflandırılmaktadır (Sanal, 1964: 27). Bu nedenle öncelikle Türk müziği tarih alanında yayınlanan kaynaklardan birkaçını incelediğimiz zaman Batı müzik tarihi yazımına göre farklılıklar içerdiği görülmektedir. Özalp tarafından yazılan *Türk Mûsikîsi Tarihi* başlıklı kitap iki cilt olarak düzenlenmiştir. Türk müziği tarihi alanında önemli bir kaynak olan kitabın birinci cildi, Türk müziği eğitim kurumları, haremde müzik eğitimi, mehter müziği, ülkemizde tarihi konservatuarlar ve öğretim kurumları, Herat Musiki Okulu, Makam-şube-avaze-terkip terimleri, edebiyatta musiki, dini Türk musikisi, dindışı formlar, Türk müziği çalgıları, notanın tarihçesi, toplu programlar, sahne sanatları ve operetler, , plak ve plakçılık, radyo müzikteki etkisi, koleksiyonlar, başlangıcından 19. Yüzyıla kadar Türk müziği gibi alt başlıklarda yazılı konuları içermektedir. İkinci cildi ise XX. Yüzyılda Türk müziği, azınlık musikişinaslar, Türk halk müziği, beste formları, sazları ve emeği geçenler gibi konular yer almaktadır (Özalp, 2000). Türk müziği alanında birçok konu hakkında önemli bilgiler içeren kaynak kitap hem akademik yazım formatı dışında hem de dönemsellik açısından bir sıralama içermemektedir. Yüzyıllar başlığı altında verilen bilgiler ise daha çok bestecilerin biyografisi şeklinde tasnif edilmiştir.

Türk müziği tarihi alanında eğitim kurumlarında ders kitabı veya başvuru kitabı olarak kullanılan diğer bir kaynak ise Ak tarafından telif edilen *Türk Mûsikîsi Tarihi* başlıklı kitaptır. Bu kitap üniversitede yazarı tarafından verilen Türk Müziği Tarihi dersi kapsamında ders notlarının derlenmesi ile ortaya çıkmıştır. Kitap genel olarak incelendiğinde tarihi bir girişten sonra eğitim kurumları, başlangıcından itibaren yüzyıllar halinde 21. Yüzyıla kadar alt bölümler halinde tasnif edilmiştir (Ak, 2018). Genel bilgilerin yanı sıra çoğu başlığın altında besteciler ve teorisyenlerin biyografik bilgileri yer almaktadır. Önsözde de yazar tarafından ifade edildiği gibi akademik yazımda eksiklikler olabilir. Üniversitelerde ders kitabı olarak da okutulan kaynak tarihi açıdan dönemsellik açısından yazılan Batı müzik tarihi kitaplarından oldukça farklıdır.

Türk müziğini dönemlendirme çalışmaları veya dönemlendirme önerileri hakkında çalışmalar bulunmaktadır. "Türk Müziği'nde Dönem Anlayışının Farklı Perspektiflerden Değerlendirilmesi" başlıklı akademik çalışmasında Şirin Karadeniz Güney, öncelikle Ercüment Berker"in Türk müziği dönem önerisini, sonra M. Cahit Atasoy, Cinuçen Tanrıkorur, Yılmaz Öztuna, Nazmi Özalp, Onur Akdoğu, Çetin Körükçü ve Ahmet Emre Çelik'in Türk müziği dönemleştirme öneri ve çalışmalarını incelenmiş olup, bu alanda bilgileri bir tabloda toplamıştır (Güney, 2017).

Türk müziğinde dönemleştirmeyi bir ihtiyaç olarak gören Uslu, "Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi" başlıklı akademik çalışmasında, tespit edilen dönemlendirme çalışmalarının ortak yönleri, tutarsızlıkları veya zayıf noktalarını belirterek yeni bir dönemlendirme önerisi yapmaktadır. Uslu!ya

göre; Türk Müziğinde Arkeolojik, Paleografik, Sistemciler, Klasik Türk Müziği, Popülerleşme dönemleri olarak sınıflandırma yapmaktadır (Uslu, 2015).

"Türk Musikisinde Dönemler" başlıklı makalesiyle Berker, Türk müziğini tarihsel olarak gelişim aşamalarına bilimsel ve sistematik bir yaklaşım ile dönemlere ayırma önerisi sunmaktadır. Bu çalışmada Berker, Türk müziğini başlangıcından günümüze kadar altı döneme ayırarak incelemiştir. Altı dönem şöyle tesbit edilmiştir:

"1. Dönem : Başlangıcından, Meragalı Abdülkaadir'e (1360?- 1435) kadar uzanan HAZIRLIK veya OLUŞMA dönemi;

2. Dönem : Meragalı Abdülkaadir'den (1360-1435) Itrî'ye (1640-1712) kadar uzanan K LÂ SİK ÖNCESİ veya PREKLÂSİK dönem;

3. Dönem : Itrî'den (1640-1712) Dede Efendi'ye kadar uzanan K LÂ SİK dönem;

4. Dönem : Dede Efendi'den (1778-1846) Hacı Arif Bey'e (1831-1884) kadar uzanan NEOKLÂSİK dönem;

5. Dönem : Hacı Ârif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadettin Ârel'e (1880-1955) kadar uzanan ROMANTİK dönem;

6. Dönem : Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayan ve devam eden REFORM dönemi;" (Berker, 1985).

Berker, biyografik olarak besteci temelli bir dönemlendirme önerisi sunmaktadır. Alt açıklamalarında dönemin siyasi ve müzik kültürü hakkında kısa bilgilerle birlikte dönemin bestekarlarını içeren bir sınıflandırma yapmaktadır.

Oransay tarafından yapılan dönemlendirme üç dönem altında ele alınmaktadır.

1. Oluşum Evresi (1520 öncesi)
2. Doruk Evresi (1520-1826)
3. Unutulma Evresi (1826'dan günümüze)

Emin-Bedia-Hakan Ünkan üçlüsünün dönemlendirme önerisi;

1. İlk bilimsel dönem (Başlangıç ve hazırlık dönemi: 900-1450)
2. İlk klasik dönem (1450-1720)
3. Son klasik dönem (1700-1880)
4. Yeni klasik dönem (Neoklasik dönem: 1850'den günümüze)

Özalp'ın dönemlendirmesi ise;

1. Hazırlık dönemi
2. Klasik dönem
3. Romantik edebiyat dönemi
4. Son dönem

Akdoğu'nun dönemlendirme başlıkları;

1. Oluşum Dönemi (üç evre Başlangıçtan 1453'e kadar)
2. Gelişim Dönemi (1435-1730)
3. Doruk Dönemi 81730-1826)
4. Değişim Dönemi (1826-1923)
5. Atılım Dönemi (1923-1943)
6. Yeni Dönem (1943'den günümüze) (Akdoğu, 2007).

Fırat (2019), "Dönemlendirme Çalışmaları ve Osmanlı-Türk Müziği Tarihyazımı: Bir Bilanço Denemesi" başlıklı makalesinde tarihyazımında dönemleştirme tartışmaları ışığında Osmanlı-Türk müzik kültür çalışmalarına dikkat çekmiştir. Makalede, tarihsel icra mefhumu ile ilişkili üslup ve form analizi yapılarak Osmanlı-Türk müzik tarihyazımı önerilmektedir.

Türk müziğinde mevcut dönemlendirme çalışmaları ile ilgili eleştiri ve tartışmalar devam edecektir. Bu dönemlendirme çalışmaları ve eleştiriler göz önüne alınarak askeri müzik alanında yeni bir dönemlendirme çalışmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Türk Askeri Müzik Tarihinde Kaynaklar Üzerinde Dönemsellik Değerlendirmesi

Devlet geleneği içerisinde yaşayarak ve nesilden nesile aktarılarak günümüze kadar varlığını sürdüren geleneksel Türk askeri müzik kültür tarihi, milattan önceki devirlerin karanlık dönemlerine kadar dayanmaktadır. Bununla birlikte 1826 sonrası Batı tarzı modern Türk askeri müzik ve bando geleneği de değişerek ve gelişerek günümüze kadar varlığını sürdürmektedir. Hem geleneksel hem Batı tarzı modern niteliklere sahip Türk askeri müzik tarihini anlamak için dönemsellik açısından incelemek gerekir. Günümüzde, kadim bir tarihe sahip olan Türk askeri müzik tarihi üzerine Batı müzik tarzına benzer bir dönemsellik bakış açısı ile yazılmış çalışmalarda, tam olarak dönemsellik bulunmamaktadır. Türk askeri müzik tarihi alanında kaynak, bilgi veya belgeler oldukça sınırlı sayıdadır. Askeri müzik alanında tarih yazımı ile ilgili öne çıkan kaynaklardan birkaçı genel olarak incelendiğinde Mahmut Ragıp Gazimihal, Haydar Sanal, Bahaeddin Ögel ve İbrahim Hakkı Konyalı gibi yazarların yayınları temel kaynak olduğu görülmektedir. Akademik olsun veya olmasın daha sonra yapılan yayınlar ise yeni eklenen birkaç arşiv belgesi ile birlikte çoğunlukla bu yazarların kaynaklarından istifade edilmiştir. Türk askeri müzik tarihi üzerine yazılı bazı ana kaynaklar incelenerek, dönemsellik açısından uygunluğu ve dönemsellik çalışmalarındaki yeri ve önemi şu şekilde değerlendirilebilir:

Askeri müzik tarihyazımında en verimli çalışmalarıyla dikkat çeken Mahmut Ragıp Kösemihal (Gazimihal)'in *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri* (1939), cilt 1-1600-1875 yılları arasında eski Türk askeri muzikaları, çalgıları, komşu ve

Avrupa ülkelerine tesirleri, Donizetti ve Saray'da modern müzik gibi bir çok konu hakkında önemli bilgiler, yorumlar ve belgeler içermektedir.

1942'de İbrahim Hakkı Konyalı tarafından yayınlanan İstanbul Abidelerinden: İstanbul Sarayları başlıklı kitapta, mehter, mehterhane, tablhane, nevbet, çalıcı mehterler ve tablü alem mehterleri gibi konular hakkında bilgi ve belgeler içermektedir. Özellikle İslamiyet sonrası tablhane ve Osmanlı dönemi mehterhane konuları terminolojik olarak detaylı bir şekilde ele alınmıştır. İslamiyet öncesi Türk askeri müzik kültürü ve 1826'dan günümüze hem geleneksel hem de modern Türk askeri müzik kültürü hakkında kronolojik nitelikte bir bilgi bulunmadığından, Türk askeri müzik tarihini dönemlendirme yöntemi içermemektedir.

Mahmut Ragıp Gazimihâl (1955) tarafından yazılan *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi* en temel ve önemli kaynaklardan birisidir. Bu kaynak, bayrak kadar kutsal sayılan Türk askeri müzik tarihinin geleneksel yapısı ile geçmişi, Cumhuriyet öncesi geleneksel ve modern askeri müzik kültür tarihi ve Cumhuriyet sonrası modern Türk askeri müzik ve bandolarının tarihine yer vermiştir. İçindekiler kısmında yedi bölümden oluşan kitap incelendiği zaman tarihsel kronolojik sisteme dayalı olarak dönemselleştirme metodu ve bakış açısıyla değerlendirilebilecek bölümler ve başlıkları şu şekildedir.

Bölüm I'de "İlk kaynaklarda askeri muzika" başlığı altında; Milattan önceki devirlerden başlayarak Orta Asya Türk askeri müzik geleneği, toplulukları, çalgıları, İslamiyet döneminde askeri müzik topluluklarının yapısı ve görevleri hakkında bilgi içermektedir. Bölüm II'de "OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA MEHTERHANE" başlığı altında Osmanlı dönemi geleneksel askeri bandosu olan mehterhane, teşkilatı, 16. ve 17. yüzyıldaki görevleri ve sayıları, kıyafetleri, çalgıları, kapanmadan önceki son çağı, tören şekli, 1826'da Yeniçeri Ocağı ile birlikte ortadan kaldırılması ve mehterhanenin Cumhuriyet öncesi Askeri Müze'de yeniden kurulması, mehterhane fasılları, usulleri ve Avrupa'daki tesirleri hakkında bilgiler bulunmaktadır. Bölüm III'de, "AVRUPAİ BANDANIN KABULÜ VE BENİMSENMESİ" başlığı altında saray bandosu ve orkestrası olan Muzika-i Hümayun ve Giuseppe Donizetti (Paşa), bando repertuarı, ilk öğretmenleri, Sultan Abdülaziz devri ve padişahlar adına bestelenen marşlar, orkestra şefleri, nazari bilgiler, Sultan Abdülhamid devri, Muzikai Hümayun'un kolları, Cumhuriyet devrine kadar orkestra şefleri; Cumhuriyet devri Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti'nin Ankara'ya nakli, askeri bando ve orkestra olarak ayrılması, repertuar, askeri bando şefleri, askeri muzika okulları, ordu bandoları hakkında belgelere dayalı bilgiler içermektedir. Bölüm IV'de "TOPHANE MUZİKASI" başlığı altında sıbyan mektepleri, öğretmenleri, İstanbul'daki askeri muzikalar, alay muzikaları, Cumhuriyet öncesi alay muzikaları, askeri muzikalar komisyonu hakkında bilgiler bulunmaktadır. Tarihi akış içerisinde öenmli bilgiler içermesine rağmen, dönemlendirme açısından değerlendirildiği zaman, kronolojik sıra ile bir dönemlendirmeden bahsedilemez.

Türk askeri müzik tarihi alanında en önemli kaynaklardan birisi olan *Türk Askeri Muzikaları Tarihi,* Türk askeri müziğininin geleneksel ve modern tarihi hakkında bilgi ve belgeler içermesine rağmen Türk askeri müzik tarihini zaman ve yer olarak tam bir dönemlendirmeden bahsedilemez. Bununla beraber, dönemlendirme çalışması yapılırken yararlanılabilecek bilgiler içermektedir.

Geleneksel Türk askeri müzik tarihi üzerine yayınlanmış önemli çalışmalardan bir diğeri ise Haydar Sanal (1964) tarafından yazılmış *Mehter Musikisi Bestekar Mehterler-Mehter Havaları* başlıklı kitaptır. İçindekiler kısmında üç bölüm bulunmaktadır. Bölüm I'de, ilk olarak "Türklerde ilk çağlarda Askeri musiki" başlığı altında muhtasar olarak Osmanlılar'a kadar geleneksel Türk askeri müzik tarihi anlatılmaktadır. Daha sonra "Osmanlılar'da Mehterhane" başlığı altında mehterhane ve mehter terimi, mehterhane teşkilatı, tabl ü alem mehterleri, yöneticileri, bölükleri, eğitimleri, sayıları, tesisleri, padişah ve esnaf mehterleri, musiki şekli, formları ve ses sistemi, makamları, usulleri ve çalgıları incelenmektedir. Bölüm II'de, "Bestekar Mehterler – Mehter Havaları (XV. – XIX. Yüzyılları) başlığı altında mehter repertuarı kaynakları ve bestekarları, Ali Ufki'nin *Mecmu-i saz ü söz*, Kantemiroğlu'nun *Kitabu ilm-il-musiki* ve *Hamparsum nota defteri* adlı eserlerden derlenen nota metinleri yer almaktadır. Bölüm III'de ise; "Mehterhane Müessesesinin Kaldırılması ve Sonraki Durum-Yeni Mehterhane Kurma Teşebbüsleri-Bugünkü Mehterhane" başlığı altında 1826'da yeniçeri ocağı ile birlikte kaldırılan tablü alem mehterleri, 1911'den sonra yeniden canlandırılan mehter takımları ve ordu birliklerinde teşkil edilen mehter takımlarından sonra son olarak İstiklal Savaşı'nda kurulan mehter tamı ve günümüz mehteri hakkında muhtasar bir bilgi bulunmaktadır. Türk askeri müzik tarihyazımı dönemlendirme açısından değerlendirilemez.

Mehter hakkında bazı konularda teferruatlı bilgiler içeren kaynak kitap, Osmanlı öncesi geleneksel Türk askeri müzik kültürü hakkında kronolojik bir bilgi içermediği gibi 1826 sonrası modern Türk askeri müzik kültürü hakkında da hiç bir bilgi içermemektedir. Hem geleneksel hem de modern Türk askeri müzik tarihi için tam bir dönemsellik niteliği taşımayan kaynak kitap, dönemsellik çalışmaları için değerlendirilebilir nitelikte detaylı ve önemli bilgiler içermektedir.

Tuğlacı tarafından (1986) yayınlanan *Mehterhane'den Bando*'ya başlıklı kitap, Türk askeri müzik kültürünü özellikle mehter dönemi ve daha sonra modern Türk askeri müzik kültürü hakkında bilgi ve belgeler içermektedir. Kaynak kitap, Türk askeri müzik kültür tarihi açısından tam bir dönemsellik niteliği göstermemektedir.

Emekli Tümgeneral Muzaffer Erendil tarafından 1992'de yayınlanan *Dünden Bugüne Mehter* başlıklı kitap, altı bölümde oluşmaktadır. "Türklerde Askeri Müzik" başlığı altında kronolojik olarak Hunlar'da tuğ geleneğinden başlayarak, Göktürkler, Selçuklular ve Osmanlılar'da mehter hakkında oldukça muhtasar bir bilgi bulunmaktadır. Daha sonra sırasıyla "Mehterin Kuruluş Amacı", "Mehter

Teşkilatı-Donatım ve Kıyafeti" "Mehterin Avrupa'ya Etkisi", "Mehterin Lağvı ve Yeniden Kurulması", "Mehter Havaları-Marşlar-Dua" başlıkları altında oldukça kısa ve öz bilgiler bulunmaktadır. İçeriğindeki başlıklar ve bilgiler Türk askeri müzik tarihini tam olarak dönemsellik açısından değerlendirilebilecek nitelikte değildir.

Vural (2013) tarafından yayınlanan *Türklerde Askeri Müzik Geleneği Tuğ, Nevbet, Mehter* başlıklı kitap, akademik bir nitelikte yayınlanan en son yayınlardan birisidir. Kitap, üç ana bölümden oluşmaktadır. Bölüm I, "İslamiyet'ten Önce Türklerde Askeri Müzik" başlığı altında milattan önceki dönemlerden başlayarak Uygurlar dönemine kadar Türk askeri müzik tarihi ele alınmaktadır. Bölüm II'de "İslamiyet Döneminde Türklerde Askeri Müzik" başlığı altında Selçuklulardan Osmanlı dönemi mehter geleneği ve son bölümde de "Avrupalılara Göre Osmanlı Döneminde Askeri Müzik" hakkında bilgi ve bazı belgeler bulunmaktadır. Kitap, alt başlıklar incelendiği zaman askeri müzik tarihini kültürel temelli bir dönemlendirme içerisinde ele almaktadır.

Son dönemlerde akademik bir bakış açısı ile yazılmış olan kitap, içerik olarak antik dönemlerden başlayarak Osmanlı dönemine kadar tüm askeri müzik takımları ile ilgili kapsamlı bilgiler içermektedir. İçindekiler bölümünde yer alan iki bölüm; İslamiyet öncesi ve İslamiyet dönemi diye başlıklandırılması dönemsellik açısından Türk askeri müzik tarihinin değişim ve dönüşüm noktalarına dikkat çekmektedir. Türk askeri müzik tarihinin sosyal, siyasal, kültürel, dinsel ve coğrafik olarak değişim ve dönüşüm gösterdiği dönem, Türklerin İslamiyeti kabul etmesiyle başlamıştır. Bu yüzden bu iki alt başlık dönemlendirme açısından değerlendirilebilir. Ama tüm içerikleriyle incelendiği zaman kitap, dönemlendirme çalışmalarında kullanılabilecek faydalı bilgiler içermesine rağmen, geleneksel ve modern Türk askeri müzik tarihini tam olarak dönemlendirme yaklaşını içermemektedir.

Türk askeri müzik tarihi yazımı ile ilgili mevcut kaynaklarda bir yöntem olarak dönemlendirme metoduna dayalı herhangi bir yayına rastlamak zordur.

Geleneksel ve Modern Türk Askeri Müzik Tarihinde Dönemsellik Denemesi

Türk askeri müzik tarih yazımında dönemlendirme başlığı altında bir çalışma bulunmamaktadır. Böyle çalışmalar ihtiyaç duyulmaktadır. Bu alanda yapılacak çalışmaların temelinde kronolojik bir sınıflandırmanın yanı sıra, coğrafik, icra tarzı, çalgı ve müzikal formlar gibi farklı unsurlarını göz önünde bulundurmak gerekir.

Yukarıda yazılı kaynaklar incelendiği zaman Türklerde resmi olarak Türk askeri müziğinin ilk izleri milattan iki yüzyıl önce Orta Asya'da yaşayan Hunlar dönemine kadar gitmektedir. Çalgılar; tümrük, küvrük, çeng, yırağı ve borguy. Bu çalgılardan oluşan askeri topluluğun adı: tuğ idi. Tuğ takımları savaşlarda savaş

meydanında, barışta hakanın otağı önünde çalardı (Tekin, 2017). Bu gelenek ve terminoloji Orta Asya Türk devlet geleneği içerisinde aynı isimler ile birlikte Türklerin İslamiyet'i kabul ettiği tarihe kadar devam etti. Bu nedenle bu dönemi ifade edecek bir dönemlendirme ilk başlığı:

1. Başlangıçtan İslamiyet'e kadar Orta Asya'da Türk askeri müziği (MÖ 200-MS 1000)

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Türk siyasi, sosyal ve kültürel açıdan büyük bir değişim dönemi başladı. Bu değişim içerisinde Türk askeri müzik toplulukları, çalgıları, müzikal formları değişim gösterdi. Tuğ olarak bilinen Türk ve İslami toplumlarda ve devletlerde askeri müzik toplulukları "tablhane-nevbethane" terimleriyle ifade edildi. Çalgılar: davul, zurna, kös, nakkare, boru, kurrenay, çevgan ve zil. Selçuklularda savaş meydanlarının yanı sıra beş namaz vaktinde çalan tablhane denilen askeri toplulukların icrasına nevbet denilmekteydi (Sanal, 1964). Bu dönem kültürel, siyasi, icra ve performans ve coğrafi değişimin olduğu en önemli dönem olarak kabul edilebilir. Bu dönemi ifade edecek ikinci ana başlık:

2. İslamiyet'in Kabulünden Osmanlı Devletine kadar Türk askeri müzik dönemi.

Osmanlılar'da tablhane ve nevbethane kavramlarının yanı sıra askeri bando anlamında mehterhane kullanılmaya başlandı. Osmanlılar'da askeri müzik Selçuklu Sultanı'nın 1289'da Osman Gazi'ye gönderdiği hakimiyet alameti ile birlikte tuğ, alem, tabl ve nakkare ile başladı. 17. Yüzyılda mehter ve mehterhane kavramları askeri müzik anlamında kullanılmaya başlandı. Yönetim, teşkilat, icra-tören tarzı, çalgılar, beste formları ve sayı bakımından gelişti ve 1826'da Yeniçeri Ocağı ile olan bağlantısından dolayı varlığına son verildi (Sanal, 1964). Osmanlı Devleti döneminde askeri müzik Anadolu ve Balkanlar'a kadar yayıldı. Barışta nevbet vuran mehterler, savaş meydanlarında orduya cesaret düşmana korku verdiği gibi ordunun hareket düzenlerinde de kullanıldı. Tüm bu değişim ve gelişimleri göz önüne alarak bu dönem için şu başlık düşünülebilir:

3. Osmanlı Devleti'nde Askeri Müzik (1299-1826)

1826'da Yeniçeri Ocağı ile birlikte ortadan kaldırılan geleneksel askeri müzik toplulukları olan mehter takımlarının yerine, modern Batı tarzı boru-trampet ve askeri bandolar kuruldu. Osmanlılar'da başlayan yenilikler ile birlikte kurumsal olarak yeni askeri müzik okulu kuruldu. Marş formunda eserler bestelendi. Batı tarzı müzik unsurları Musika-i Hümayun çatısı altında toplandı (Toker, 2016). 1826 sonrası Türk askeri müzik kültürü yine büyük bir değişim ve dönüşüm yaşadı. Modern ordu takımlarına uyacak bando tipi topluluklar ve icare edilen müzikal formlarda top yekün bir değişim yaşandı.

Tüm dünyada siyasi alanda yaşanan milliyetçilik düşüncesi sonucu ulus devletler ortaya çıkmaya başladı. Ulus devletlerin inşasında ulusal kültürlerin

önemi arttı. Osmanlı'nın son dönemleri artan Türkçülük cereyanları sonucu eski Türk kültürünün bir temsili olarak 1912'de Yeniçeri Muzikası olarak eski mehterler temsili olarak yeniden canlandırıldı. Ülkede varlığı yerleşen modern Batı tarzı askeri müzik topluluklarının yanı sıra 1914'de resmi olarak bir mehter takımı Askeri Müze bünyesinde ve ordu birliklerinde de mehter takımları teşkil edildi. Geleneksel ve modern askeri müzik ve toplulukları Cumhuriyet döneminde de çalışmalarına devam etti (Tekin, 2017). 1826 sonrası modern ve geleneksel askeri müzik günümüze kadar siyasal, sosyal, kültürel ve kurumsal olarak Türk dünyasında yer almaya başladı. Bu değişimlere göre bu dönemi üst ve alt başlıklar halinde ifade edecek başlık:

4. 1826 Sonrası Modern ve Geleneksel Türk Askeri Müziği
    a. 1826-1923 Modern Askeri Müzik ve Bandolar
    b. 1911-1923 Geleneksel Askeri Müzik ve Mehter
    c. 1923'den Günümüze Modern Askeri Müzik
    d. 1923'den Günümüze Geleneksel Askeri Müzik ve Mehter

Sonuç olarak askeri müzikte dönemsellik kavramı üzerinde bir sınıflandırma yapıldığı zaman, var olduğu günden bugüne kadar bir bütünlük içerisinde kronolojik bir sıralamaya göre şu şekilde önerilebilir.

1. Başlangıçtan İslamiyet'e kadar Orta Asya'da Türk askeri müziği (MÖ 200-MS 1000)
2. İslamiyet'in Kabulünden Osmanlı Devletine kadar Türk askeri müzik dönemi.
3. Osmanlı Devleti'nde Askeri Müzik (1299-1826)
4. 1826 Sonrası Modern ve Geleneksel Türk Askeri Müziği
    a. 1826-1923 Modern Askeri Müzik ve Bandolar
    b. 1911-1923 Geleneksel Askeri Müzik ve Mehter
    c. 1923'den Günümüze Modern Askeri Müzik
    d. 1923'den Günümüze Geleneksel Askeri Müzik ve Mehter

Bu tür dönemleştirme çalışmaları bilgi, belge ve kaynakların bulunmasıyla çeşitlendirilebilir. Gelecekte askeri müzik kültürünü yaşatmak, eğitim alanında değerlendirmek, bu alanda araştırma ve gelişmelere imkan sağlamak amacıyla gerek kısmi gerekse bütünsel olarak askeri müzik alanında dönemsellik anlayışı içerisinde araştırmalara ve yayınlara ihtiyaç duyulmaktadır. Binlerce yıllık devam eden bir tarihe sahip geleneksel Türk askeri müzik kültürü ve modern askeri bandoların gelecekte nereye gideceğini ne kadar yaşayacağını tahmin edebilmek için, tarihte nereden geldiğini, hangi aşamalardan geçtiğini, bu aşamalardaki değişim ve gelişimi iyi bilmek gerekir.

SONUÇ

Periyodikleştirme, tarihte karmaşık bir sorundur. Tarih, aslında süreklidir ve bu nedenle tüm dönemlendirme sistemleri bir dereceye kadar keyfi, kişisel ve tartışmaya açıktır. Hemen hemen her dinamik çağ, bir sonraki ve bir öncekine göre "geçiş çağı"dır. Yine de geçmişi anlamlandırmak ve zaman içindeki değişiklikleri ifade etmek için tarihi bölmek gerekir. Ayrıca, farklı milletler ve kültürler farklı tarihler yaşar ve bu nedenle farklı dönemlendirme modelleri gerektirecektir. Periyodikleştirme etiketleri her zaman sorgulanıyor ve yeniden tanımlanıyor. Böylece bir tarihçi Rönesans diye bir şeyin olmadığını iddia edebilirken, diğerleri bu kavramı savunacaktır. Periyodikleştirme veya dönemleştirme önerileri artı ve eksi yönleriyle tartışmaya eğilimli olacaktır.

Askeri müzik toplulukları Türk tarihinde saltanat alametlerinden birisi olarak devleti ve hükümdarı temsil eden bir özelliğe sahipti. Türk tarihinde askeri müzik savaş meydanlarında ordunun yanında , askere cesaret verirken ordunun hareket düzenlerinde de orduya yön vermiştir. Askeri müzik bu yönüyle müzikal olarak değil bir savaş unsuru, zaferin kazanılmasında yardımcı olan bir silah olarak değerlendirmek gerekir. Orta asya türk kültüründe beslenen Türk askeri müzik geleneği, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra dahada gelişerek devlet geleneği içerisinde varlığını sürdürdü. Bu geleneğin izleri günümüzde de temsili olarak varlığını sürdürmektedir. Bu geleneğin izlerini araştırmak için kültür ve devlet vurgusuna dayalı askeri müzik alanında kapsamlı tarih yazımına ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu çalışmada amaç, bugüne kadar askeri müzik alanında dönemsellik alanında bir çalışmaya rastlanılmadığı için, bir deneme önerisi ve tartışma başlatmak amaç edinilmiştir. Dönemsellikte müzikal unsurların yanı sıra din, kültür, coğrafya, siyasi, sosyal ve ekonomik değerlendirmelerinde göz önüne alınması gerektiği vurgulanmıştır. Dönemleştirme, ne kadar kusurlu ve taraflı olursa olsun,tıpkı dünya tarihinin dönemselleştirilmesi gibi, bilgiyi organize etmenin ve sistematize etmenin bir yolu olarak hizmet eder. Onsuz tarih, geçmişi anlamamıza yardımcı olmak için tasarlanmış bir çerçeve olmaksızın dağınık olaylardan başka bir şey olmazdı. Askeri müzik tarihini daha iyi anlamak ve anlatmak için dönemselleştirmeye her zaman ihtiyaç duyulmaktadır.

KAYNAKÇA

Ak, Ş. (2018), Türk Musikisi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara

Akdoğu, O. (2007). Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler, Musiki Dergisi, http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=44

Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler . Erdem , 1 (1) , 147-168 . https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44668/554812

Clarke, H. L. (1956). Toward a Musical Periodization of Music, Journal of the American Musicological Society , sayı: 9/1, sf. 25-30, https://www.jstor.org/stable/829567

Fırat, H. B. (2019). Dönemlendirme Çalışmaları ve Osmanlı-Türk Müziği Tarihyazımı: Bir Bilanço Denemesi, YILLIK: Annual of Istanbul Studies, sayı: 1, sf. 145-164

Gazimihâl, M. R. (1955), Türk Askeri Muzikaları Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul

Güney, Ş. K. (2017). Türk Müziği'nde Dönem Anlayışının Farklı Perspektiflerinden Değerlendirilmesi, Akademik Bakış Dergisi, sayı: 64, sf. 608-622, http://www.akademikbakis.org

Haydon, G. (1941). Introduction to Musicology, The University of North Carolina Press, Chapel Hill

Karaaslan, F. (2019). Tarih ve Hafızanın Düğüm Noktası: Tarihi Dönemselleştirme Sorunu ve Le Goff'un Dönemselleştirme Görüşü, İnsan ve Toplum , 9 (2) , 1-29 . https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanvetoplum/issue/70398/1129360

Boran, İ ve Şenürkmez, K. Y. (2010). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Konyalı, İ. H. (1942), İstanbul Abidelerinden: İstanbul Sarayları, Bürhaneddin Matbaası: İstanbul

Kösemihal, M. R. (1939). Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri, Nümune Matbaası, İstanbul

Le Goff, J. (2015). Must We Divide History Into Periods? (çev: M. B. De Bevise), Colombia University Press, New York

Mimaroğlu, İ. K. (1970). Musiki Tarihi (İkinci Baskı), Varlık Yayınları, İstanbul

Tekin, E. (2017), Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter (Yayınlanmamış doktora tezi), İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, İstanbul

Toker, H. (2016). Marş-Hassa Osmanlı Padişahlarına İthaf Edilen Marşlar, Dört Mevsim Kitap, İstanbul

Tuğlacı, P. (1984), Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınları, İstanbul

Sanal, H. (1964). Mehter Musikisi Bestekar Mehterler- Mehter Havaları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Say, A. (2003). Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları (5. Basım), Ankara

Uslu, R. (2015). Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi, Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, Cilt:1, Sayı: 2, 2015, s. 91-109

Uslu, R. (2016). Müzik Bibliyografyası I. Kısım Müzik Eserleri: Music Bibliography Related To Turkey, Balkan, Middle East, Middle Asia, Northern Africa Focused On Turkish Music Vol. I Manuscripts And Books (1. Baskı), c. 1, Çengi Yayınları, İstanbul

Vural, T. (2013), Türklerde Askeri Müzik Geleneği Tuğ, Nevbet, Mehter, Çizgi yayınları, Konya