ISME
INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION

MÜZED 1999

TÜRK DÜNYASI MÜZİK EĞİTİMİ BİRLİĞİ
Association for Music Education of Turkic World

KADİR HAS 1997 ÜNİVERSİTESİ

NAMM Foundation

ISME Legacy Conference Istanbul 2019

September 4-7, 2019
Kadir Has University Cibali Congress Center

PROCEEDINGS & ABSTRACTS BOOK

ISBN: 978-605-89947-3-7

ismelegacyconferenceistanbul.org

Legacy Conference

Istanbul 2019

September 4-7, 2019

Kadir Has University

PROCEEDINGS & ABSTRACTS BOOK

EDITORS

Uğur Alpagut
Basak Gorgoretti
Habibe Mamedova
Sefkat Saglamer

Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) Yayınları No: 4

ISBN: 978-605-89947-3-7

INDEX

Forewords	4
Committees	6
Scientific Program	8
Invited Speakers	15
Proceedings & Abstracts	105
Author Index	520

FOREWORDS

Prof. Dr Uğur ALPAGUT

Konferans Başkanı

Conference Chair,
ISME Istanbul 2019 Legacy Conference
ISME Board Member and Turkic World Representative in ISME
Bolu Abant Izzet Baysal University – Bolu / TÜRKİYE

"ISME Istanbul 2019 Legacy Conference" is regarded as the second important step and event ISME will be holding following the 33rd ISME Baku World Conference (2018), the global event embracing the Turkic World.

Following the extraordinarily successful gathering in Baku, knitting the world and the Turkic World together, conveying such significant developments to the rest of the world at new platforms and converting them to permanent values brings about important responsibilities for the Turkic World, and the Music Professionals across the world.

During the course of this process which has flourished under ISME's leaderships, the objectives include new and rich cultural geography getting to know ISME on one hand, and the musical/cultural riches in this geography creating awareness and leaving permanent traces throughout the world.

Thus, ISME will find the opportunity to convey the gains of humanity, and thanks to the boundless cultural, artistic, and educatory roles of music, it will find the chance to convey the importance of peace, brotherhood, and sharing, and bolster the superior musical aspects of humanity.

Up until now, ISME Board of Directors, TÜRKSOY (International Turkic Culture Organization), Turkey representative of ISME, MÜZED (Music Educator's Society of Türkiye), Baku Music Academy, National Conservatory of Azerbaijan, Azerbaijan Ministry of Culture and Ministry of Education have contributed to the relevant efforts, and the contribution of other equivalent entities in Turkey are expected for the upcoming conference.

The joint wish is to implement the Turkic World Music Conferences system in order to bring together the Turkish Music Education system with the common efforts across the Turkic World through TÜRKMEB (Turkic World Music Education Association), founded in 2015 with the contributions by TÜRKSOY, and aspiring to attain a legal entity at the earliest opportunity and to spread its activities within the Turkic World in a more effective manner.

The most important steps for these activities have been taken with the attendance of the relevant parties at the "TÜRKMEB" panel within the "Turkic Session" held for the first time in its history during the course of the 33rd ISME Baku World Conference. ISME had direct and positive contributions for all these activities, and during the coordination meetings held at the Azerbaijan Ministry of Culture in terms of generating ideas and motivating.

Thanks to ISME, a special importance is placed in the "ISME Istanbul 2019 Legacy Conference" in order to ensure that these efforts towards the Turkic World are sustainable, that contributions are made from the neighboring cultural geographies and countries, and moreover to ensure that the activities in coordination with the rest of the world are implemented at a higher level and regularly with common grounds.

Conference Sub Themes:

- Musical Heritage (Education/ Science / Art)
- Musical Heritage in Istanbul (Education/ Science / Art)
- Musical Heritage in Anatolia (Education/ Science / Art)
- Musical Heritage in the Turkic World (Education/ Science / Art)
- Musical Heritage in World (Education/ Science / Art)

Special sub-themes for interdisciplinary presentations:For Historical Musical Legacy

- Archeology, Art History, Architecture
- Musical Heritage in Old Anatolia (Old East – Old West)
- Musical Heritage in Ancient Mesopotamia and Egypt
- Musical Heritage in Ancient Turks and Turkish World
- Cultural Heritage from Ottoman to Republic

"ISME İstanbul 2019 Legacy Conference" ISME'nin Türk Dünyasını kapsayıcı küresel etkinliği olan 33. ISME Bakü Dünya Konferansı (2018) sonrasında gerçekleştireceği ikinci önemli adım ve etkinlik sayılmaktadır.

Bakü'de Dünyayı ve Türk Dünyasını birbirine adeta kenetleyen olağanüstü başarılı buluşmadan sonra; bu önemli gelişmelerin tüm Dünyaya yeni platformlarda aktarılması ve kalıcı değerlere dönüştürülmesi, Türk Dünyası ve Dünya Müzik insanlarına önemli sorumluluklar yüklemektedir.

ISME'nin öncülüğünde gelişen bu süreçte, bir yandan yeni ve zengin bir kültürel coğrafyanın ISME ile tanışması, bir yandan da bu coğrafyadaki müzik/kültürel zenginliklerin Dünya da farkındalık yaratması ve kalıcı izler bırakması hedeflenmektedir.

Bu yolla, insanlığın nasıl bir kazanım içerisinde olduğunu, müziğin sınır tanımayan kültürel, sanatsal ve eğitsel rolleri sayesinde, Dünyada barışın, kardeşliğin ve paylaşımın önemini, insanlığın müziğe dair üstün yönleriyle birlikte pekiştirme fırsatı yakalanmış olacaktır.

Şimdiye değin çalışmalara katkı sağlayan, ISME Yönetim Kurulu, TÜRKSOY (Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı), ISME'nin Türkiye temsilcisi MÜZED (Türk Müzik Eğitimcileri Derneği), Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan Milli Konservatuvarı, Azerbaycan Kültür ve Milli Eğitim Bakanlıklarına bu kez Türkiye'deki eş değer ve diğer kurumların katkısı beklenmektedir.

2015 yılında, TÜRKSOY'un katkılarıyla kurulan ve bir an önce tüzel kimlik kazanarak etkinliklerini Türk Dünyasının içerisine daha etkin olarak yayması planlanan TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) aracılığıyla; Türk Müzik Eğitimi sisteminin Türk Dünyası içerisinde ortak çalışmalarla buluşturulması için, Türk Dünyası Müzik Konferansları sisteminin hayata geçirilmesi arzu edilmektedir.

Bu çalışmaların en önemli adımları, 33. ISME Bakü Dünya Konferansı içerisinde, tarihinde ilk kez düzenlenen "Turkic Session" içerisinde yer alan "TÜRKMEB" panelinde ilgili tarafların katılımıyla atılmıştır. Tüm bu etkinliklerde ve Azerbaycan Kültür Bakanlığında yapılan koordinasyon toplantılarında, ISME'nin düşünce üretmek ve motivasyon kazandırmak anlamında doğrudan ve olumlu katkıları olmuştur.

ISME sayesinde; Türk Dünyasına yönelik olan bu çalışmaların sürdürülebilir olması, komşu kültürel coğrafyalardan ve ülkelerden katkıların gerçekleşmesi, aynı zamanda Dünya ile koordineli olacak etkinliklerin ortak bir paydada daha fazla ve düzenli olarak hayata geçirilmesi için, "ISME İstanbul 2019 Legacy Conference"ına özel bir önem verilmektedir.

Alt temalar:

1) Müzik Mirası (Eğitim / Bilim / Sanat)

İstanbul'da Müzik Mirası (Eğitim / Bilim / Sanat)
Anadolu'da Müzik Mirası (Eğitim / Bilim / Sanat)
Türk Dünyasında Müzik Mirası (Eğitim / Bilim / Sanat)
Dünyada Müzik Mirası (Eğitim / Bilim / Sanat)

Tarihsel Müzik Mirası için, disiplinler arası sunumlara yönelik özel alt temalar:

(Arkeoloji, Sanat tarihi, Mimarlık)
-Eski Anadolu'da (Eski Doğu-Eski Batı) Müzik Mirası
-Eski Mezopotamya ve Mısır'da Müzik Mirası
-Eski Türklerde ve Türk Dünyasında Müzik Mirası
-Osmanlıdan Cumhuriyete Kültürel Miras

Doğu ve Batı ilişkileri ile bölgesel ilişkiler bağlamında;

a) Mirasın boyutlandırılmasında gerçekleştirilen çok yönlü çalışmalar, eserler ve araştırmalar.
b) Disiplinler arası çok yönlü çalışmalar ve araştırmalar.
c) Müzik arşivciliği
d) Müzik Mirasını Korumada Ulusal Kültür Politikaları
e) Müzik Mirasını koruma Amaçlı Dijitalleştirme
f) Somut Olmayan Kültürel Mirasın Aktarılması

2) Güncel Gelişmeler içerisinde Müzik Eğitimi ve Müzik Kültürünün İstanbul ve/veya Dünya Perspektifinde Algılanışı, Uygulanışı ve Değerlendirilmesi.

a) Gerçekleştirilen çok yönlü çalışmalar, eserler ve araştırmalar.

3) Müzik Eğitimi, Müzik Kültürü ve Müzik Sanatının İstanbul ve/veya Dünya ölçeğinde Müzik Mirasına Katkıları.

a) Eğitim Aracılığıyla Kültürel Farkındalık Yaratma

COMMITTEES

Science & Art Committee*

- **Gülnaz Abdullazade** / Vice Rector, Baku Music Academy, Azarbaijan
- **Zuleyha Abdulla** / Baku Music Academy
- **Derya Ağca**, Baku Music Academy
- **Hatıra Ahmedli Cafer** / Hacettepe University, Türkiye
- **Zumrud Akhundova Dadashzade** / Baku Music Academy, Azarbaijan
- **Gürbüz Aktaş** / Ege University, State Turkish Music Conservatory Department of Folk Dance, Türkiye
- **Leyla Alpagut** / Vice Dean, Faculty of Architecture, Bolu Abant İzzet Baysal University, Türkiye
- **Uğur Alpagut** / ISME Board Member, Chair of Conference, Bolu Abant Izzet Baysal University, Türkiye
- **Tahir Aydoğdu** / TRT Ankara Radio, Türkiye
- **Yegane Axundova** / Vice Rector Baku Music Academy, Azarbaijan
- **Hacer Babayeva** / Baku Music Academy, Azarbaijan
- **Fərhad Bədəlbəyli** / Rector, Bacu Music Academy
- **Seyhan Bulut** / Ondokuz Mayıs University State Conservatory
- **Muzaffer Özgü Bulut** / Ondokuz Mayıs University State Conservatory
- **Suna Çevik** / Gazi University (Türkiye)
- **Yavuz Durak** / MÜZED Board Member, Bolu Abant Izzet Baysal University Türkiye
- **Volkan Gidiş** / Istanbul Medipol University, Türkiye
- **Başak Gorgoretti** / Eastern Mediterranean University, Famagusta, Cyprus
- **Nermine Guliyeva** / Vice Rector, Bacu music Academy
- **Kürşad Gülbeyaz** / Muğla Sıtkı Koçman University
- **Cenk Güray** / Hacettepe University, Türkiye
- **Liane Hentschke** / Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brazil
- **Lee Higgins** / ISME Past President, York St John University, UK
- **Vugar Humbatov** / Baku Music Academy, Azarbaijan
- **Lala Hüseynova** / Vice Rector, Azerbaijaan National Conservatory (Vice Rector), Azerbaijan
- **Selçuk İşcan** / Chair of MÜZED İstanbul
- **Carina Joly** / ISME Musicians Health and Wellness SIG, Committee Chair, Brazil
- **Güngör Karauğuz** / Dean, Faculty of Education, Bolu Abant Izzet Baysal University, Türkiye
- **Siyavush Karimi** / Rector, Azerbaijaan National Conservatory , Azerbaijan
- **Dusen Kasseinov** / Secretary General, TÜRKSOY (International Turkic Culture Organization), Kazakhstan
- **Fattakh Khaligzade** / Azarbaijan National Conservatory
- **Magali Kleber** / ISME Board Member, Universidade Estadual de Londrina, Brazil
- **Adnan Koç** / Istanbul Technical University, Türkiye
- **Evren Kutlay** / Yıldız Technical University
- **Habibe Mammedova** / Baku Music Academy, Azarbaijan
- **Alev Müezzinoğlu** / Eastern Mediterranean University, Famagusta, Cyprus
- **Sevan Nart**, Bartın University
- **Masafumi Ogawa** / Yokohoma National University, Japan
- **Susan O'Neil** / President of ISME, Simon Fraser University in Vancouver, Canada
- **Hanefi Özbek** / Istanbul Medipol University, Türkiye
- **Sezen Özeke** / Bursa Uludag University, Türkiye
- **Şefkat Sağlamer** / Eastern Mediterranean University, Famagusta, Cyprus
- **Refik Saydam** / President of MÜZED (Music Educator's Society of Türkiye)
- **Farah Tahirova** / President of Vienna "Culture Meeting Point" Association (Azarbaijan)
- **Belir Tecimer** / Gazi University, Türkiye
- **Enver Tufan** / Gazi University, Türkiye
- **Ahmet Hakkı Turabi** / Marmara University, Türkiye
- **Ali Uçan** / TÜRKMEB (Turkic World Music Education Association) Honorary President, Gazi University, Türkiye

COMMITTEES

- **Abdullah Uz** / Akdeniz University
- **Jiaxing Xie** / China Conservatory, Beejing China
- **Tarkan Yazıcı** / Mersin University
- **Safa Yeprem** / Marmara University, Türkiye
- **Sadık Yöndem** / Bolu Abant Izzet Baysal University, Türkiye
- **Cihan Yurtçu** / Istanbul Technical University, Türkiye

Executive Committee*

- **Derya Ağca** /Baku Music Academy
- **Uğur Alpagut** / Bolu Abant Izzet Baysal University
- **Hilal Arslan** / MÜZED Board Member
- **Hakan Bağcı** / MÜZED İstanbul, Kocaeli University
- **Seyhan Bulut** / Ondokuz Mayıs University State Conservatory
- **Muzaffer Özgü Bulut** / Ondokuz Mayıs University State Conservatory
- **Başak Gorgoretti** / Eastern Mediterranean University
- **Selçuk İşcan** / MÜZED İstanbul
- **Yonca Karul İlyaz**, Kocaeli University
- **Evren Kutlay** / Yıldız Technical University
- **Nevra Küpana** / Sakarya Universty
- **Habibe Mammedova** / Baku Music Academy
- **Meral Mete** / MÜZED Board Member, Hacettepe University
- **Sezen Özeke** / Bursa Uludag University, Türkiye
- **Şefkat Sağlamer** / Eastern Mediterranean University
- **Pınar Eda Şahin** / Aksaray University
- **Zeynep Yadigaroğlu** / Aksaray University

**Sorted alphabetically by surname.*

SCIENTIFIC PROGRAM

WEDNESDAY, 4 SEPTEMBER 2019	
14:00-18:00	REGISTRATION
	D BLOK MAIN HALL
14:00-14:15	**ISTANBUL SEMA GROUP**
14:15-15:15	**OPENING CEREMONY** Uğur Alpagut Lee Higgins Refik Saydam Habibe Mammadova (Azerbaycan) Tarkan Yazici Kursad Gulbeyaz Basak Gorgoretti (Kuzey Kıbrıs Turk Cumhuriyeti) Konferans sunumu ve Türkçe-İngilizce çeviri: Şefkat Sağlamer
15:15-15:30	**COFFEE BREAK**
15:30-16:10	**INVITED SPEAKER**: ALI UCAN – Türk Dünyasında Müzik Mirası ve Dünya Müzik Mirasına Katkıları
16:10-16:50	**INVITED SPEAKER:** LEE HIGGINS – Comtemporary Community Music: Practices, ideas, and understandings
16:50-17:10	**COFFEE BREAK**
17:10-17:50	**Invited Speaker GONUL PACACİ's Keynote and Conducting Center of Ottoman Music Application and Research Center Turkish Music Performance Committee Concert**

THURSDAY, 5 SEPTEMBER 2019

	CIBALI HALL	GALATA HALL
10:00-10:40	**INVITED SPEAKER**: MAGALI KLEBER – Brazilian Challenges Challenges for arts education in Brazil in the next decade	
10:40-11:10	**INVITED SPEAKER:** EVREN KUTLAY – Ottoman Western Musical Heritage	
11:10-11:30	**COFFEE BREAK**	
11:30-12:10	**INVITED SPEAKER:** SANDRA OBEROI – Transformed to Transform: A Journey of Discovering Culture, Music and Meaning in an Indian Children's Choral Curriculum	
12:10-13:30	**LUNCH**	
13:30-14:10	**INVITED SPEAKER:** ALEXANDRIA SULTAN VON BRUSELDORFF – The Lasting Legacy of the Legendary Azerbaijan Mugham Virtuoso of Garmon Akhad Aliyev (Kor Akhad)	
14:10-14:30	**COFFEE BREAK**	
14:30-16:00	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: Volkan Gidis** • **O-002** - Zeynep Bulgulu. *Müzik Öğretmenlerinin Yetenek Yönetimi ve Okul Liderleri için Çıkarımlar* • **O-003** - Farah Tahirova: *Dmitry Shostakovich and Turkey in the context of East-West cultural dichotomy* • **O-004** - Gullu Ismayılova. *Üzeyir Hacibeyli`nin Cumhuriyyet Dönemindeki Faaliyetleri. Features Of Uzeyir Hajibeyli`S Activity During The Republic Period*	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: Hanefi Ozbek** • **O-005** - Yakup Alper Varış and Emine Miran. *The Instructor Views on Improving the Intonation in Student Orchestras of String Instruments* • **O-006** - Yonca Karul Ilyaz and Uğur Alpagut. *Osmanlıda Piyanonun Girişi ve Piyano Yapım Onarım Girişimleri* • **O-007** - Seyhan Bulut. *Akademisyen Türk Besteciler ve Seçkin Flüt Eserleri* • **O-008** - Tarkan Yazıcı. *Marmara Bölgesi Türkülerinde Kadina Yönelik Söylemler* • **O-009** - Jale Gulamova. *Analysis the records of singing of a master of rhythmic mughams Kechachi oghlu Mohammad*
16:00-16:30	**CONCERT: GROUP SYNTHESIS**	

16:30-18:00	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: Tarkan Yazici** • **O-010** - Muzaffer Özgü Bulut. *Body Music Sounds, Vocabulary and Notation* • **O-011** - Meral Mete. *Bir Meslek Kuruluşu Olarak Müzik Eğitimcileri Derneği "Müzed"İn Müzik Eğitimi Dünyasina Katkilari* • **O-012** - Başak Gorgoretti and Alev Müezzinoğlu. *Besteci Kamran Aziz'in Eserleri Üzerine İnceleme* • **O-013** - Nurcan Bahadır and Uğur Alpagut. *Dünya ve Türkiye' deki Blues Müzik Eğitiminin İncelenmesi* • **O-014** - Rena Mammadova. *Prominent Virtuoso On Mugham Huseyngulu Sarabski* • **O-015** - Sevinc Rüstemova. *Azerbaycan kültüründe Məhsəti Gəncəvinin şair ve müzisyen olarak rolü*	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: Habibe Mammadova** • **O-016** - Sadık Yöndem, Sezer Dinçer and Ayşegül Göklen. *Senfoni Orkestralarındaki kadın müzisyenlerin, iş yaşamında karşılaştıkları sorunlar* • **O-017** - Çiğdem Çınar and Uğur Alpagut. *Viyolonsel Eğitimi Sürecinde Karşılaşılan Entonasyon Problemine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Görüşlerinin Öğrenci Performansı İle Karşılaştırılması* • **O-019** - Humay Faracova-Jabbarova. *Theater Performance – "Deli Domrul"* • **O-020** - Naile Mirmemmedli. *Azerbaycan müziğinde bağımsızlık döneminde oluşmuş şarkıların konu dairesi*
18:30-21:30	**Bosphorus Cruise** (Please register from "Registration Desk") **CONCERT: ANATOLIAN SUN**	

FRIDAY, 6 SEPTEMBER 2019

	CIBALI HALL	GALATA HALL
10:00-10:40	**INVITED SPEAKER**: PROF. DR. MASAFUMİ OGAWA – Making Children Happy through Music: A Universal Mission of Music Teachers in the Classroom	
10:40-11:10	**INVITED SPEAKER:** VEDAT SAKMAN – Müzisyen: Vedat Sakman'la diyalog	
11:10-11:30	**COFFEE BREAK**	
11:30-12:00	**INVITED SPEAKER:** DOC. DR. A. SELİM DOGAN – Sırbistan'da Türk Kültürünün İzleri	
12:00-12:40	**INVITED SPEAKER:** CARINA JOLY – A Preventive Pedagogy for the Musicians of the Future	
12:40-14:00	**LUNCH**	
14:00-15:30	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: Refik Saydam** • **O-021** - Abdullah Uz. *Türkiye Eğitim Sisteminde İlkokul Müzik Eğitimi Mirasının Sonuçları* • **O-022** - Hüseyin Yükrük and Şafak Ceylan. *Şelpe Öğretimi İçin Kullanılan Metot Kitaplarının, Semboller ve İşaretler Yönünden Analizi* • **O-023** - Afsana Babayev. *The relevance of the teaching of "Religion and music" subject in the musical education system* • **O-024** - Narmin Garalova. *The issues of the teaching of the musical criticism* • **O-025** - Nicat Paşayev. *Azerbaycan muğam destgahlarında modülasyon önemli şubeler* • **O-026** - Olga Haşimova. *Üzeyir Hacıbeylinin müzikli-sahne eserlerinde metnin restorasyonu meseleleri*	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: Yavuz Durak** • **O-027** - M. Nevra Kupana. *The Attitudes of Conservatory Students towards Teaching Profession: Sakarya University Sample* • **O-028** - Hakan Bağcı and Tuğba Tuğçe Topdemir. *Müzik Bölümü Öğrencilerinin Müzisyen Sağlığı Üzerine Farkındalık Durumlarının İncelenmesi* • **O-029** - Sevan Nart.*Bartın Yöresi Türkülerinin Genel Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Bir Araştırma* • **O-030** - Habibe Mammadova. *Aşık yaratıcılığında tarihi-kahramanlık motifleri* • **O-031** - Pinar Beşevli Solmaz. *Kültürel Bilinç Oluşumunda Müzikal Mirasın Ele Alımı İle İlgili Bir Değerlendirme* • **O-032** - Serap Yükrük and Helin özkan. *1987 – 2018 Yılları Arasında Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezlerin Çeşitli Değişkenler Açısından Tasnifi ve İncelenmesi* • **O-033** - Sevinc Guliyeva. *Azerbaycan bestecilerinin piyano eserlerinde aşıq yaradıcılığı türlerinin tecessümü*
15:30-16:00	**COFFEE BREAK**	

16:00-17:30	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: Serap Yukruk** • **O-034** - Alexandria Sultan von Brusedorff. *An Acoustic and Physiological Analysis of the Voice of the Wolrd Renowned Mugham Singer Mansum Ibragimov* • **O-035** - Ayşen Ertürkler. *Müzik Derslerinde Uygulanan Aytürk Tekniği İle Desteklenmiş Zenginleştirilmiş Yaratici Etkinlikler Programinin Yaratıcılık Düzeyine Etkisi* • **O-036** - Canan Özgür. *Collective Singing With Young Migrants* • **O-037** - Gürkan Çakmak. *Mey ve Balaban Çalgilarinin Karşılaştırılması* • **O-038** - Kamile Dadashzade. *On application of cognitivism principles in teaching of Azerbaijani traditional music (In the case of the "Shah Khatayi" concept)* • **O-039** - Ebru Kargı. *XX yüzyılda Azerbaycan ve Türk bestecilerin eserlerinde alt müzik çalğı aleti*	**ORAL PRESENTATIONS** **Chair: M. Nevra Kupana** • **O-040** - Yonca Karul Ilyaz and Sadık Yöndem. *Müzik ve Sağlık İlişkisini İçeren Tezlerin İncelenmesi* • **O-041** - Sefkat Saglamer. *"Effective piano accompaniment training for music teachers and music performers – A case study from Turkey and Northern Cyprus"* • **O-042** - Tarkan Yazıcı. *Türkiye'de Gerçekleştirilen Müzik İle İlgili Kongrelerin İncelenmesi (Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Örneği)* • **O-043** - Kürşad Gülbeyaz. *Türkiye'de Gerçekleştirilen Dans İle İlgili Kongrelerin İncelenmesi (Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Örneği)* • **O-044** - Senem Acay Sözbir and Özlem Çamlibel Çakmak. *Muammer Sun çocuk şarkılarının MEB yönergesinde yer alan değerler açisindan incelenmesi* • **O-045** - Ömer Türkmenoğlu. *Senfoni ile Türküler*
	SAKMAN CLUB NIGHT (Optional) (Please register from "Registration Desk")	

SATURDAY, 7 SEPTEMBER 2019

	CIBALI HALL	GALATA HALL
10:00-10:40	**INVITED SPEAKER**: HATIRA AHMEDLİ CAFER – Bach'ın Müzik Dilini Anlamak	
10:40-11:00	**COFFEE BREAK**	
	CIBALI HALL	**GALATA HALL**
11:00-12:30	**ORAL PRESENTATION** **Chair: Afsana Babayeva** • **O-046** - Hasan Cankurtaran. *The Development Of Military Band In The Historical Process And Musical Identity Of İts Performers* • **O-047** - Fulya Açıksöz. *Samsun Halkevi'nin Müzik Çalişmalari Ve 19 Mayis Halkevi Dergisi'ndeki Müzik Yazilari Üzerine Bir Değerlendirme* • **O-048** - Gülşen Erdal. *Abhaz Müzikal Kültürel Mirasi İnşaasinda "Azaraşüa" Ve "Argizra" Geleneği (Kocaeli Örneği)* • **O-049** - Mehmet Emin Bitmez. *Ud'un Kısa Tarihi, Türk ve Arap Coğrafyalarında El Kindi, Ziryab ve Farabi'nin Rolü* • **O-050** - Ceren Doğan.*NLP for stage anxiety: A qualitive research* • **O-051** - Elif Nun Gökçe. *Geçmişten günümüze orta öğretim kurumlarındaki müzik derslerinde gitar eğitimi yöntemleri* • **O-052** - Seadet Abdullayeva. *Ansambl müziğine dair Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığına bir bakış* • **O-053** - Yasemin Kuzgun. *"Suzuki Keman Okulu 1 " Keman Metodundaki Twinkle Twinkle Little Star Parçası Varyasyonlarının Teknik, Müzikal ve Form Açısından İncelenmesi*	**ORAL PRESENTATION** **Chair: Kursad Gulbeyaz** • **O-054** - Heran Mirillo. *Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Bütünleşik Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Alanında Yaklaşımlar ve Uygulamalar Üzerindeki Deneyimleri* • **O-055** - Alan Abrek Koçkar. *Türkiye Diasporasında Çerkeslerin Müzik Gelenekleri ve "Pşıne" Çalgı Eğitimi* • **O-056** - Jülide Begüm Yalçın Dıttgen. *Mezopotamya Ve Anadolu Kültürünün Müzik Ve Çalgilara Katkisi Contribution Of Mesopotamian And Anatolian Culture To Music And Instruments* • **O-057** - Yavuz Durak&Selen Baytemur. *Müzik Teknolojilerinin Müzik Eğitimi Veren Kurumlara Adaptasyonu* • **O-058** - Nigar Bayramova. *The role and significance of Gilman Salakhov in the musical culture of azerbaijan* • **O-059** - Maral Asadova. *Azerbaycan müzik kültürünün tebliğinde uluslararası festivallerin rolü* • **O-060** - Bahadır Çokamay. *Napoliten Altılı Akorunun Türk Müziği Armonizasyonunda Kullanımı* • **O-061** - Bahadır Çokamay. *Parafraz (Paraphrase) Türü ve Franz Liszt'in "Grand March Paraphrase"' Piyano Eserinin İncelenmesi*
	CIBALI HALL	
12:30-14:00	**CLOSING & DISCUSSIONS**	

INVITED SPEAKERS

TÜRK DÜNYASINDA MÜZİK MİRASI VE DÜNYA MÜZİK MİRASINA KATKILARI

Prof. Dr. Ali Uçan

TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) Onursal Başkanı
Ankara/TÜRKİYE

ÖZET

Sayın Başkan, değerli düzenleyiciler, destekleyiciler, katılımcılar ve izleyiciler. Hepinizi saygıyla selamlıyor, sevgiyle kucaklıyorum. ***ISME Miras Konferansı*** İstanbul 2019 çok yerinde ve zamanında, anlamlı ve değerli bir etkinliktir. En başta bu nedenle çok önemsiyor; tüm ilgilileri candan kutluyorum. Bu *Konferans* geçen yıl kardeş **Azerbaycan**'ın ev sahipliğinde **Bakü**'de gerçekleştirilen ***ISME 33. Dünya Konferansı***yla sımsıkı ilişkilidir, onun bir devamı niteliğindedir. Şöyle ki, ***ana tema*** Bakü'de "***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk***" idi, İstanbul'da "***Miras***". ***Bu iki tema*** birbiriyle iç içedir; birbirini çağrıştırır, kapsar ve içerir; açımlar, tamamlar ve bütünler. Dolayısıyla ***müzikle yolculuk*** ile ***müziksel miras*** birbirinin kendine özgü bir boyutu ve açılımıdır.

Bakü'deki *Türk Dünyası Oturumu*nda "*Yaşam Boyu Müzikle Yolculuğun Başlangıcında İnsanlığın İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımı*"nı konuşmuştum. O çağrılı konuşmamda "*Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk, insanın doğarken çıkardığı La[1] sesine eşdeğer sesini kullanarak çevresiyle sessel-müziksel iletişim ve etkileşime girmesiyle başlar*" demiştim. Bu ***donanış, akortlu doğuş, yaşama akortlu başlayış ve yaşam boyu müzikle yolculuğa*** çıkış tüm insanlığın varoluşundan-varkalışından beri kuşaktan kuşağa geçen, aktarılan ***doğal/biyosal*** ve ***biyokültürel bir miras***tır.

Genel anlamı ve çok yönlü işleviyle ***Miras (Kalıt-Bırakıt)*** *tüm insanlığın en temel varoluş-varkalış özelliklerinden biridir*. Doğal-biyosal, kültürel, toplumsal, ekonomisel, siyasal vb. birçok boyutu ve alanı kapsar. Bu bağlamda İnsanlığın *varoluş-varkalış sürecinde en başta gelen kültürel miras alanlarından biri* ***müzik****tir*. İnsanlığın yarattığı ***müzik kültürü*** ve paylaştığı ***M****üzik****sel Mirası***, başlangıcından beri çeşitli oluşum, gelişim, değişim ve dönüşümler geçirmektedir. Bu durum, ***insanlık tarihi*** kadar eski bir ulus olan ***Türkler*** ve ***Türk Dünyası*** için de geçerlidir. Çünkü ***Türkler*** ilk varoluş ve varkalışlarından bu yana *girişken, çalışkan, yaratkan-üretken-türetken ve yönetken bir ulus*tur. *Tarih çağlarının her döneminde* örgütlenip çeşitli *devlet*ler kurarak *bu özellik ve geleneklerini korumuş ve sürdürmüşler*dir. Böylece kendine özgü, güçlü ve kalıcı bir ***müzik sanatı, müzik bilimi, müzik tekniği, müzik felsefesi ve müzik eğitimi mirası*** gerçekleştirip paylaşmışlardır. Bu nitelikleriyle ***Dünya İnsanlık Ailesi***nin *etkin, saygın ve seçkin bir üyesi*dir.

Türklerin, ***Türk Dünyası***nın geçmişi çok köklü ve derindir. Ön kökleri MÖ 14 binlerde belirmeye başlayan Ön Türklerden kaynaklanır. İlk kökleri Orta Asya ve Anadolu'da İlkçağ başlarına ve öncesine gider. ***Ana kökleri*** ise *Orta Asya-Türkistan ve Anadolu-Türkiye ana eksen tarihi*nin derinliklerine dayanır. Bu *ana eksen*de ***Ön Türkler*** sonrası *tarihsel süreç*te ***Türk Dünyası***nın oluşumu MÖ 3. binde ***Altaylılarla*** başlar. MÖ 2. binde *ilk Türk devlet oluşumlarının ön temelleri* belirginleşir. MÖ 1. binden günümüze kesintisiz bir ***Türk Devletleri dönemi*** yaşanır. Bu 3000 yılda irili ufaklı 180 kadar *Türk devleti* kurulup hüküm sürer. 50 kadarı *orta ve büyük ölçekli*dir. 1980'lere kadar *bağımsız Türk devletleri zincirinin ana halkaları* ***Sakalar (İskitler), Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Osmanlılar ve Türkiye-Cumhuriyetiler***dir. ***Türkiye Cumhuriyeti***'nin kurulduğu 1923'ten 60 yıl sonra *yeni bağımsız Türk cumhuriyetleri* ortaya çıkmaya başlar. Bunların ilki 1983 yılında kurulan ***Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti***'dir. Diğerleri 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla egemenlik, bağımsızlık ve özgürlüklerine kavuşan ***Azerbaycan, Kazakistan,***

Kırgızistan, Özbekistan ve Türkmenistan Cumhuriyetleri'dir. Böylelikle oluşan ***yeni dönem***, *Türk Dünyası*na kendiliğinden **müzikte** de yeni bir çoğulculuk, çok merkezlilik ve danışımlı-değişimli-dönüşümlü yönetilirlik getirmiştir.

Türkler, *Dünya İnsanlık Ailesi* içinde etkin yerini aldığından bu yana geçen son 5000 yılda İnsanlığın müzik mirasına çok anlamlı katkılarda bulunmuştur. Bu **katkılar:** ***Zaman*** yönünden İlk, Orta, Yeni ve Yakın Çağlarda kesintisiz devam etmiştir. ***Mekân*** yönünden Asya, Avrupa, Afrika ve giderek Amerika, Avustralya kıtalarında göreli büyük ve önemli bölgeleri kaplamaktadır. ***Kapsam*** yönünden *sanatsal, bilimsel, tekniksel, felsefî ve eğitimsel* boyutlarda geniş bir *oylumluluk, kapsamlılık* ve zengin bir çeşitlilik gösterir. İçerik yönünden *edim, yapım-yaratım-üretim, kuram ve kurum* olarak belirginleşir. ***Yol-yöntem*** olarak *doğrudan, yarı doğrudan ve dolaylı* gerçekleşir. Bu süreçte ***Türk Dünyası***nın *ana eksenindeki iki ana pota*dan **Türkistan** Asya'nın, **Türkiye** Afro-Avrasya'nın *kalbinde* yer almakta ve üstelik *ana* İpek Yolu üzerinde bulunmaktadır. Bu ***yer alış***, çeşitli uygarlıkların buluşma, birleşme, kesişme-örtüşme, kaynaşma-bütünleşme ve bireşme noktasında ***bulunuş,*** *tarihsel derinliği, coğrafî genişliği* ve *ufuksal enginliği*yle Dünya *müzik mirasını katkılamada* ***çok belirleyici*** olmaktadır.

Türkler son 3000 yılın en az yarısını çok büyük ölçekli imparatorluk yaşam biçimiyle geçirdiler. Özellikle ***Hun*** (MÖ 318-MS 469), ***Selçuklu*** (1040-1308) ve ***Osmanlı*** (1299-1922) İmparatorluğu dönemlerinde önce bir, sonra iki, daha sonra üç kıtada çok değişik müzik kültürleriyle yan yana, birlikte ve iç içe yaşadılar, etkileştiler. ***Türk Olgusu***na önyargılardan uzak bir bakış ve anlayışla yaklaşan *bilim insanlarınca* da paylaşılan ***Tarihsel Gerçek*** şudur: "*Türklerin insanlığın serüvenindeki rolleri temel ve belirleyici niteliktedir. Bu nedenle bu serüveni Türklere büyük bir yer ayırmaksızın anlamak ve anlatmak hemen hemen olanaksızdır.*" *Bu serüvendeki* ***Türklerin*** *rollerinin kültür boyutunda* en başta gelen alanlardan biri ***Müzik***tir. İşte kimi örnekler:

Asya'da **Çinliler** MÖ 3. binde *beşperdeli dizge*yi Kuzey Batısındaki Türklerden aldı. MÖ 2. yüzyılda üç Türk üfleme çalgısını Türkistan'dan alıp Çin'e götürdüler. Bir iki çalgı daha ekleyip *ilk Çin ordu bandosu*nu oluşturdular. *Türk çalgıları-ezgileri* doğuda **Moğolistan**, güneyde **Hindistan** ve batıda İran'a yayıldı. Türkçe "*boru*" adı bu ülke dillerine geçti. Türklerin denetiminde gelişen *tarihî* İpek Yolu aynı zamanda ***Müzik Yolu*** işlevi gördü. **Avrupalılar** Türk müziğiyle ilk kez MÖ 4.-2. yüzyıllarda Orta Asya'da tanıştı. **Avrupa**'da MS 4. yüzyıldan itibaren *Budunlar Göçü, Avrupa Hunları* ve *Avarlar dönemleri*nde iç içeleşti. İki borulu, 2+5 ses delikli *Avar Çifte Kaval*ını dinledi. İlk opera 1458'de Osmanlı döneminde İstanbul'da bestelenip sahnelendi. Türk çalgı üçlüsü denilen *davul, zil ve çelik üçgen* 18. yüzyılın ikinci yarısında *orkestra*ya girdi; *alla turca* biçem oluştu, gelişti. Önce *askerî müzikte* oluşan *Türk modası* sonra *sanat müziğinde* gelişip yerleşti. **Kuzey Afrika**'da da benzer etkiler-katkılar oluştu. Zamanla **Amerika** ve **Avustralya**'ya da erişti.

Türkler Orta Asya'da atı evcilleştirdikten sonra *at kılını gerili tele sürterek ses üretip müzik yapma*yı öğrendiler. *Yay* en ilkel biçimiyle böyle ortaya çıktı ve *Türkler*le etkileşen *Bizans* üzerinden *Avrupa*'ya geçti. Orada belli bir *evrim geçirerek* bugünkü biçimini aldı. Buna göre "*ilk biçimiyle yay, yaylı çalgı ve yaylı çalgı müziği bir Türk buluşudur*" denilebilir. Çalgılarda *madenî tel kullanma göreneği* ilk kez başlatılıp İstanbul'a getirildi, oradan Avrupa'ya yayıldı. İstanbul'da *Doğu müziği* ile *Batı müziği*ni *Dünyada ilk kez aynı çatı altında* buluşturup öğreten *Musika-i Hümayun*u, Ankara'da *tüm Dünyada sadece müzik öğretmeni yetiştirmek için* kurulup açılan *ilk bağımsız okul* olan *Musiki Muallim Mektebi*ni gerçekleştirdiler. Sucup Akari, Farabî, İbni Sina, Safiyüddîn, Abdulkadir, Itri, Hacıbeyli, Saygun, Say vb. müzikçiler kalıcı damgalarını vurdular.

Türkler genellikle ***müziği*** *insanın bireysel, toplumsal ve kültürel yaşamında en temel etkinlik alanlarından biri* olarak gördüler, yaşadılar, geliştirdiler. Bir *devlet kurumu* ve *bağımsızlık simgesi hâline getirdiler*. Kamusal ve özel yaşamda ***müziğe*** çok yönlü yer verdiler, çeşitli işlevler yüklediler, *yüksek değerler biçtiler*. Bu görüş, anlayış, yaklaşım ve tutumlarını ilişki ve etkileşimde oldukları devletlere, toplumlara yansıttılar. Ayrıca "*merkez ses*;

ortadan çevreye-çevreden ortaya; beş öge, beş perde-beş ses"; "*doğu, batı, kuzey, güney ve merkez*" olarak "*beş yön*"; "*doğu/batı bireşimi, kuzey/güney bireşimi, merkezî bireşim ve küresel bireşim*" gibi kavram, olgu, tasarlayış ve uygulayışları oluşturma ve paylaşmada öncü ve etkin rol oynadılar. *Müziğin doğası* olan "*zaman-süreç" ağırlıklı "estetik duyuş"*un öncüleri arasında yer aldılar.

Günümüz Türk Dünyasının müzikte ana ilkesi, ülküsü, tutkusu ve ereği şunlardır: Öz varlığıyla Türk kalarak çağdaşlaşmak, Çağdaş uygarlığın ortak paydasında buluşmak, *Gerçek insanlığın yüksek değerlerini paylaşmak, Yeni kuşaklara böyle bir miras bırakmak, Dünya müzik mirasıyla sürekli katkılaşmak*. Bu ilke, ülkü, tutku ve erekle hepinizi bir kez daha saygıyla selamlıyor, sevgiyle kucaklıyorum. Esen kalın!

Anahtar Kelimeler: *Miras, Müziksel miras, Türkler, Türk Dünyası, Türk Dünyası müzik mirası, Dünya müzik mirası.*

MUSIC LEGACY AT TURKIC WORLD AND ITS CONTRIBUTIONS TO WORLD MUSIC LEGACY

Prof. Dr. Ali Uçan

TÜRKMEB (Turkic World Music Education Association) Honorary President
Ankara/TÜRKİYE (TURKEY)

SUMMARY

Dear President, precious organizators, supporters, participants and guests. I greet you all with respect, embrace you with love. ISME Istanbul 2019 Legacy Conference is a meaningful and valuable event in a very in place and timely manner. Therefore I care very much and sincerely congratulate all concerned. This conference is closely related to the ISME 33rd World Conference, which was held in Baku hosted by brother Azerbaijan last year and is a continuation of it. The main theme was "life's journey through music" in Baku, "Legacy" in Istanbul. These two themes are intertwined; associate, cover and contain each other; as well as unify and complete each other. Therefore, traveling with music and musical heritage is a unique dimension and expansion of each other.

At the Turkic World Session in Baku, I talked about "The First Natural-Basic-Common Musical Equipment of Humanity at the Beginning of the Life's Journey through Music". In that speech, I said, life's journey through music starts with the sonic-musical communication and interaction with the environment by using the sound equivalent to La1 sound produced at birth. This equipment, "tuned birth" and beginning to life with tuned as well as taking off to life's journey through music is a natural/biologic and biocultural heritage that has been transmitted from generation to generation since the existence and survival of humanity.

Inheritance (Inheritance), with its general meaning and versatile function, is one of the most basic existence and survival characteristics of all humanity. It encompasses many dimensions and areas such as Natural-biosal, cultural, social, political, economic and so on. In this context, music is one of the most important cultural heritage areas in the process of human existence. The music culture created by humanity and the music heritage it has been sharing have undergone various formations, developments, changes and transformations since its inception. This is true for the Turks and the Turkic World as a nation as old as human history. Because the Turks have been an entrepreneurial, hardworking, creative, productive and directing nation since their

first existence and survival. They maintained and sustained these characteristics and traditions by organizing and establishing various states in every period of history. Thus, they realized and shared a unique, strong and lasting art of music, music science, music technique, music philosophy and music education heritage. With these qualities, it is an active, respected and distinguished member of the World Humanity Family.

The history of the Turks and the Turkic world is deeply rooted and deep. Anterior roots originate from the Pre-Turks, which appeared in 14 thousand BC. Its initial origins go back to Ancient Period and its back in Central Asia and Anatolia. Main roots are based on the Central Asia-Turkestan and Anatolia-Turkey's main axis of the depths of history. In this main axis, the formation of the Turkish world in the historical process after the Pre-Turks starts with the Altai in the third millennium BC. In the 2nd millennium BC, the preliminary foundations of the first Turkish state formations become apparent. A period of uninterrupted Turkish States has been experienced since the 1st millennium BC.

In these 3000 years, about 180 Turkish small as well as larger states were established and reigned. 50 of them are medium and large scale. The main ring of the independent Turkish state in the chain until the 1980s Beard (Scythians), Huns, Gokturk, Uighur, Karahans, Ghaznavids, Seljuks, Ottomans and Turkey are the republic. 60 years after The Republic of Turkey founded in 1923 tthe emergence of new independent Turkish republics started. The first of these is the Turkish Republic of Northern Cyprus, established in 1983. Others are Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan and Turkmenistan Republics, which gained sovereignty, independence and freedom with the dissolution of the Soviet Union in 1991. Thus, the new era brought a new pluralism, multicentricity and consultative-exchange-rotational governance to the Turkish World in music without any special action.

Since Turks had its active place in *World Humanity Family*, they have made many contributions to Music Heritage of Humanity for the last 5000 years.

These contributions are: In terms of **time**, it has been continuing in Ancient, Middle, Modern and Contemporary Ages. In terms of **place**, the places for their contributions include primarily Asia, Europe, Africa and gradually America and Australia. In terms of **scope**, it shows rich diversity, scopeness and broad volume in art, scientific, technical, philosophical and educational dimensions. In terms of **content**, action becomes evident as production-creation-production, theory and institution. It takes place directly, semi-directly and indirectly as a path-method. In this process, Turkey Turkestan Asia's two main pot in the main axis of the world, Turkey is situated in the heart of Afro-Eurasia and there are also on the main Silk Road. This placement is an existence at the point of meeting, unification, intersection-overlap, cohesion-integration and unification of various civilizations, with its historical depth, geographical width and horizon vastness, it is very decisive in contributing to the world music heritage.

The Turks have spent at least half of the last 3000 years with a very large-scale imperial lifestyle. Especially during Hun (318-AD 469), Seljuk (1040-1308) and Ottoman (1299-1922) Empires, they lived together and interacted with one another, then two, and then three continents with different music cultures. The Historical Reality shared by scientists who approach the Turkish phenomenon with a view and understanding away from prejudices is as follows: "The roles of Turks in the adventure of humanity are fundamental and decisive. For this reason, it is almost impossible to understand and explain this adventure without making a big place for the Turks.Music is one of the most prominent areas in the cultural dimension of the roles of the Turks in this adventure. Here are some examples:

In Asia, the Chinese took the fifth string system from the Turks in the North West in the third millennium BC. They took three Turkish wind instruments from Turkestan to China in the 2nd century BC. They added a few more instruments and formed the first Chinese army band. Turkish instruments and melodies spread to

Mongolia in the east, India in the south and Iran in the west. The turkish name "pipe has been translated into the language of these contries. The historical Silk Road developed under the control of the Turks also served as the Music Road. Europeans meet with Turkish music for the first time in BC 4-2. centuries in Central Asia. In Europe, since the 4th century AD, Budunlar Migration was intertwined during the European Huns and Avars. they listened to the Avar Double Pipe with two pipes and 2 + 5 sound holes. The first opera was composed and staged in 1458 in Istanbul during the Ottoman period. Turkish musical trio drums, cymbals and steel triangles entered the orchestra in the second half of the 18th century; The style called alla turca occurred and developed., Turkish fashion ehich appeared initially in military music then developed and settled in art music. Similar impacts and contributions have occurred in North Africa. Over time, he reached America and Australia.

After taming the horse in Central Asia, the Turks learned how to produce sound and make music by driving the horse's hair to the tensioned wire. Bow emerged in its most primitive form and passed to Europe through Byzantium, which interacted with the Turks. There it underwent a certain evolution and took its present form. According to this, it can be said that bow, string instrument and string instrument music is a Turkish invention ". The tradition of using metal wire in instruments was first introduced and brought to Istanbul, and then spread to Europe. Musika-i Humayunu, who brought Eastern music and Western music together under the same roof for the first time in the world, organized the Musiki Muallim Mekteb, which was the first independent school in Ankara, established to train only music teachers all over the world. Sucup Akari, Farabi, Ibn Sina, Safiyüddî, Abdulkadir, Itri, Hacıbeyli, Saygun, Say and so on. These musicians left their mark permanently.

Turks generally saw, lived and developed music as one of the most basic activities in humans' individual, social and cultural life. They returned music as a state institution and a symbol of independence. In public and private life, they included music in many ways, imposed various functions, and valued high values. They reflected their views, understanding, approaches and attitudes to the states and societies in which they interact and in a relationdhip. Moreover, "center sound, from middle to periphery- periphery to-center, five elements, five pitch-five sounds"; five directions east, west, north, south and center; They played a leading role in creating and sharing concepts, phenomena, designs and practices such as east / west union, north-south union, central union and global union ". They were among the pioneers of the time-process-oriented aesthetic sense which is the nature of music.

The main principle, ideal, passion and desire of today's Turkish world in music are as follows: To modernize by staying Turkish with its existence, To meet in the common denominator of contemporary civilization, To share the high values of real humanity, To leave such a legacy to new generations, To constantly contribute to the world music heritage. I salute you once again with this principle, ideal, passion and desire and embrace you with love. Regards!

Key words: *Legacy, music legacy (heritage), Turks, Turkic World, Turkic world music legacy, world music legacy.*

1. Giriş

Sayın Başkan; değerli düzenleyiciler, destekleyiciler ve katılımcılar; sevgili izleyiciler. *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB)* Onursal Başkanı ve bu *Konferans*ın ilk oturumun ilk çağrılı konuşmacısı olarak hepinizi saygıyla selamlıyor, sevgiyle kucaklıyorum. Konuşmama başlarken hemen belirteyim ki ***ISME Miras Konferansı İstanbul 2019*** (***ISME Legacy Conference*** İstanbul 2019) çok yerinde ve zamanında, çok anlamlı ve değerli bir etkinliktir. En başta bu nedenle bu özgün *Konferans*ı çok önemsiyor, başta düzenleyen ISME,

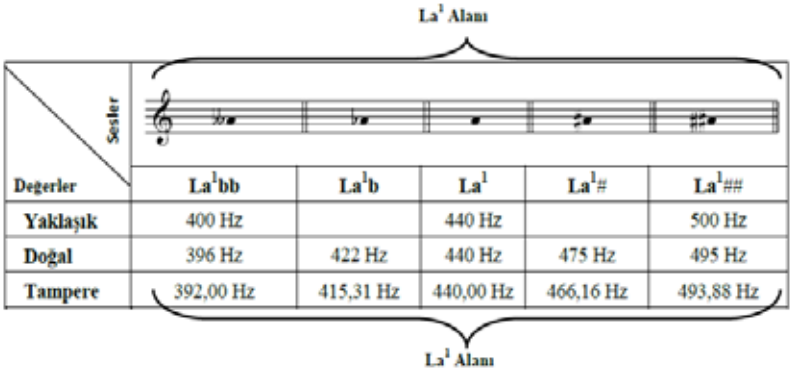
MÜZED, TÜRKMEB ve Kadir Has Üniversitesi olmak üzere destekleyen, katılan ve izleyen tüm ilgilileri candan yürekten kutluyorum.

Bu özgün *Konferans,* gerçekte, geçen yıl Türkiye'nin girişimi, tasarımı ve ön hazırlığıyla kardeş Azerbaycan'ın ev sahipliğinde güzel Bakü'de gerçekleştirilen unutulmaz ***ISME 33. Dünya Konferansı***'yla sımsıkı ilişkilidir. Onun bir devamı niteliğindedir. Şöyle ki, işlenen ***ana tema*** Bakü'de "***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk***" idi, İstanbul'da "***Miras***". İlk bakışta birbirinden çok ayrı ve bağımsız gibi görünen bu *iki tema* gerçekte birbiriyle iç içedir. Birbirini çağrıştırır, kapsar ve içerir; birbirini açımlar, tamamlar ve bütünler. Dolayısıyla *"**müzikle yolculuk**"* ile "***müziksel miras***" özde birbirinin kendine özgü bir boyutu ve açılımıdır.

Bakü'deki Konferansın ilk kez düzenlenen **Türk Dünyası Oturumu**'nda **"Yaşam Boyu Müzikle Yolculuğun Başlangıcında İnsanlığın İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımı"**nı konuşmuştum. O konuşmamda "İnsanların doğarken çıkardığı ilk sesler 400 Hz ile 500 Hz arasında değişir, ama ortalama yaklaşık ***440 Hz****'tir.*" "***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk, insanın doğarken çıkardığı La¹ sesine eşdeğer sesini kullanarak çevresiyle sessel ve müziksel iletişim ve etkileşim içine girmesiyle başla****r.*" demiştim (Uçan 2018a: 431-444, özellikle 432-435) . Bu donanış, ses çıkarış ve başlayış kendine özgü bir ***miras***tır. Bunun işlevsel adı "***Akortlu Doğuş ve Yaşama Akortlu Başlayış Mirası***"dır. Bu ***donanış, akortlu doğuş, yaşama akortlu başlayış*** **ve** ***yaşam boyu müzikle yolculuğa çıkış*** tüm insanlığın varoluşundan ve varkalışından beri kuşaktan kuşağa gelen-geçen, aktarılan ***doğal/biyosal*** ve ***biyokültürel bir miras***tır. Bu, müziksel anlamda en ilk ve en temel ***miras***tır.

İnsan**ların** Akortlu Doğuş ve **Yaşama Akortlu Başlayış Mirası**

La¹ **Ses Alanının Dizek Üzerinde** Gösterimi



Değerler	La¹bb	La¹b	La¹	La¹#	La¹##
Yaklaşık	400 Hz		440 Hz		500 Hz
Doğal	396 Hz	422 Hz	440 Hz	475 Hz	495 Hz
Tampere	392,00 Hz	415,31 Hz	440,00 Hz	466,16 Hz	493,88 Hz

Kaynak: Uçan 2007, 2009: 769; 2017a: 26; 2018a: 435.

Bu konferansın gerçekleştiği *Türkiye'de Cumhuriyeti'nin kurucusu, Türk ulusunun, yurdunun ve İstanbul'un kurtarıcısı, Türk Dünyasının yeniden diriliş öncüsü, çağdaş Türklüğün ulu atası, yönderi, önderi ve yederi* Gazi Mustafa Kemal **Atatürk** (1881-1938) bu *biyokültürel miras*ın birey, toplum-ulus ve tüm insanlık için taşıdığı yaşamsal önem, işlev ve değerin tam bilincindeydi. Bu bilinçledir ki *"[İnsansal] Yaşam Müziktir. Müziksiz bir insan yaşamı olamaz, düşünülemez!"* diyordu (Uçan 2015: 60-61). Nitekim kendisinin doğuş, büyüyüş ve yetiştirilişinde, girdiği savaşlar ve yaptığı barışlarda, ulusal kurtuluş ve kuruluş savaşımlarıyla geçen kişisel ve kamusal yaşamı *her evresinde müzikle dolu*ydu. Öyle ki 57 yıllık tüm ömrü âdeta kendine özgü bir "*Yaşam boyu müzikle yolculuk*" idi. Bunu çok iyi bilen bir Türk olarak, *ISME 33. Dünya Konferansı*'nın bu ana tema ile yapılmasını çok doğru ve yerinde bulmuştum. Bu bakımdan eğer geçen yılki *ISME 33. Dünya Konferansı* ilk

baştan kararlaştırılıp tasarlandığı gibi Türkiye'nin ev sahipliğiyle İstanbul'da gerçekleştirilseydi, TÜRKMEB onursal başkanı olarak yapacağım Çağrılı Konuşmamda *bu anlamlı gerçekliği*, altını çizerek belirtecektim. Bunu bugün burada şimdi tam yeri geldiği için belirtip sizlerle paylaşıyorum.

Bu çalışmamızda ***Miras*** "kalıtım yoluyla gelen herhangi bir özellik ve bir kuşağın kendinden sonra gelen kuşağa bıraktığı şey" olarak anlaşılmaktadır. Bu anlayışa göre ***Miras*** en kısa ve öz olarak ***Kalıt*** ve ***B***ırakıt demektir. Dolayısıyla *madalyonun iki yüzü gibi*dir. Bu genel anlamı ve çok yönlü işleviyle ***miras*** *tüm insanlığın en temel varoluş ve varkalış özelliklerinden biri*dir. Başta *doğal-biyosal, kültürel, toplumsal, ekonomisel, siyasal vb. olmak üzere birçok boyutu ve alanı kapsar*. Bu bağlamda İnsanlığın *varoluş ve varkalış süreci*nde en başta gelen *kültür ve kültürel miras alanları*ndan biri ***m***üziktir. ***Müzik*** insanı-insanlığı *tüm yaşam evrelerinde* ve hemen hemen *tüm yaşam alanlarında* çok çok boyutlu, çeşitli ve geniş kapsamlı işlevleriyle (Uçan 2005: 20-34) içten-dıştan kuşatıp saran bir olgudur. ***Dünya***nın tüm kıtalarında İnsanlığın yarattığı ***müzik kültürü*** ve paylaştığı ***Müziksel Miras***, tarih öncesi çağlardan günümüze çok çeşitli oluşum, gelişim, değişim ve dönüşümler geçirmiştir. Bu durum, **İnsanlık** *tarihi kadar eski bir ulus olan* ***Türkler*** ve ***Türk Dünyası*** **için de geçerlidir.** ***Türkler*** ilk varoluş ve varkalışlarından bu yana *girişken,* **çalışkan, yaratkan-üretken** *ve yönetken bir ulus*tur. Tarih çağlarının her döneminde **çeşitli devletler kurarak** *bu özellik ve geleneklerini korumuş ve sürdürmüşler*dir. B**öyle bir ulus** olarak **öteden beri** kendine özgü, güçlü ve kalıcı bir ***müzik sanatı, müzik bilimi, müzik tekniği, müzik felsefesi ve müzik eğitimi*** mirası gerçekleştirip paylaşmışlardır. Bu nitelikleriyle *tüm* ***Dünya*** **İnsanlık Ailesi**nin *etkin, saygın ve seçkin bir üyesi*dir.

Ben bu *Konferans*a Türk Dünyası Müzik Eğitimcileri Birliği (TÜRKMEB) Onursal Başkanı kimliğim ve kişiliğimle konuşmacı olarak çağrıldım. Bu nedenle bu tarihî kentin tarihî mekânındaki *Çağrılı Konuşma*mı, *Konferansın adı, yeri ve ana teması* ile tam tutarlı bir biçimde ve ağırlıklı olarak bu görevimin ve konumumun gerektirdiği bir içerikle yapmayı uygun gördüm. Bu durumda konuşmamın *genel çerçevesi*ni *ana i*çerik olarak *Konferans*a ilişkin *ilk dört alt tema*yı da kapsayan *bütünsel bir temel*e oturtmanın doğru ve yararlı olacağını düşündüm. Bunun da ancak *genel bir bakışla* olanaklı olduğunu saptadım. Durum böyle olunca konuşma konumu ***"Türk Dünyasında Müzik Mirası ve Dünya Müzik Mirasına Katkıları"*** olarak belirledim. Bu uygun görüş, düşünüş, saptayış ve belirleyişle konuşmamın içeriğini "*Türkiye ve İstanbul Odaklı Türk Dünyası Müzik Mirası ve Dünya Müzik Mirasıyla Katkısal İlişkiler*" bağlamında oluşturup yapılandırmaya çalıştım. Bunları yaparken *konuyu tarihsel süreç içinde* olabildiğince *ana çizgisinde* kalan bir *anlayış ve yaklaşımla*, ondan sapmayan bir örgü ve dokuyla işlemeye özen gösterdim.

2. Türk Dünyası'na Genel Bir Bakış

Konuyu işlerken ilkin *Türk Dünyasına genel bir bakış* gereklidir. Hemen belirtelim ki, üzerinde yaşadığımız yeryüzünde ***Türkler***in ve tümünden oluşan ***Türk Dünyası***nın çok uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Bu geçmişin Ö***n kökleri*** Orta Asya'da ta MÖ 14 000'lere dayanan Ön-*Türkler* olgusundan kaynaklanır. İl***k kökleri*** Orta Asya'da ve Anadolu'da İlkçağ başlarına ve öncesine kadar gider. ***Ana kökler***i ise *Orta Asya/Türkistan* ve *Anadolu/Türkiye*'den oluşan ***ana eksen*** *tarihi*nin derinliklerine dayanır. Bu ana eksende yaşanan tarihsel süreç içinde ***Türk Dünyası***na bu konuşmamda (çalışmamda) kimi gerekçelerle genel olarak "*Başlangıcından 1980'lere-1990'lara* ve *1980'lerden-1990'lardan Günümüze*" biçiminde *iki evre*de bakılmaktadır.

Ancak başlangıcından günümüze Türk Dünyasına genel olarak *bu iki ana evre* biçiminde bakılırken "***Türklük***" *kavramıyla çok daha açık, net ve doğrudan ilişkili* görünen aşağıdaki *başlıca Tarihsel Evreler* de göz önünde bulundurulmaktadır.

- *Başlangıcından MÖ 1000'lere-800'lere/Sakalara/Hunlara* Türk Dünyası.
- *MÖ 1000'ler-800'lerden/Sakalardan/Hunlardan MS 500'lere/Göktürklere* Türk Dünyası.

- *MS 500'lerden/Göktürklerden 1920'lere/Türkiye Cumhuriyetlilere* Türk Dünyası.
- *1920'lerden/Türkiye Cumhuriyetlilerden 1980'lere/1990'lara* Türk Dünyası.
- *1980'lerden/1990'lardan Günümüze* Türk Dünyası.

2.1. Başlangıcından 1980'lere-1990'lara Türk Dünyası'na Genel Bakış

Ön-*Türkler* olgusu bir yana bırakılırsa; ***Türk Dünyası***'nın tarihsel oluşumu en geç MÖ 3. bine doğru ***Altaylılar***la başlar. MÖ 2250'lerde ilk Türk devlet oluşumlarının tarihî temelleri atılır (Taşağıl 2018: 51). MÖ 2. binde bu temeller giderek belirginleşir. MÖ 1. binden günümüze kadar olan 3000 yılda kesintisiz ***Türk Devletleri dönemi*** yaşanmıştır.

Bu uzun dönemde *irili ufaklı 180 kadar Türk devleti* kurulup hüküm sürmüştür. Bunların 50 kadarı *orta, büyük ve çok büyük ölçekli devlet* biçimindedir. Önce orta iri ve giderek büyük ölçekli *ilk Türk devleti*nin kurulduğu bilinen MÖ 8. yüzyıldan MS 1980'lere ***bağımsız Türk devletleri zincirini****n ana halkalarını* ***Sakalar (İskitler), Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Osmanlılar*** **ve** ***Türkiye-Cumhuriyetliler*** oluşturur.

Türk dünyası müzik mirası bu zincirdeki her Türk devleti döneminde yeni bir oluşum-gelişim, değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Her Türk devleti, önceki dönemden devraldığı müzik mirasını koruyup yeniden değerlendirerek ve geliştirerek daha ileri bir düzeye eriştirmiştir.

Bu süreçte 20. yüzyılın sonlarına doğru *yeni bağımsız Türk Cumhuriyetleri*nin öz varlık ve kimlikleriyle ortaya çıkmaları ile birlikte Türk Dünyasında *yeni bir aşama*ya gelinmiştir (Uçan 2015: 15-16, 16-18).

2.2. 1980'lerden-1990'lardan Günümüze Türk Dünyası'na Genel Bakış

MÖ 800'lerdeki *Sakalar* ve 500'lerdeki Hunlardan MS 1980'lere kadar olan yaklaşık 2785 yıllık uzun dönemde oluşan bağımsız Türk devletleri zincirinin son halkası 1923'ten 1983 yılına kadar ***Türkiye Cumhuriyeti*** idi. Onun kuruluşundan 60 yıl sonra *yeni bağımsız Türk cumhuriyetleri* ortaya çıkmaya başladı. Bunların ilki 1983 yılında kurulan ***Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti (KKTC)***'dir. Onu yedi-sekiz yıl sonra 1990-1991'de *Sovyetler Birliği*'nin çözülmesi ve dağılmasıyla tam egemenlik, bağımsızlık ve özgürlüklerine kavuşan *beş yeni kardeş Türk cumhuriyeti* izledi. Bunların biri Kafkasya'da, dördü Orta Asya'dadır. Bunlar abecesel sıralamayla ***Azerbaycan***, ***Kazakistan***, ***Kırgızistan***, Özbekistan ve ***Türkmenistan Cumhuriyetleri***dir. Bu oluşumlarla, *yaklaşık üç bin yıllık bir geçmişe sahip olan bağımsız Türk devletleri zincir*inde 1980'lere kadar son halka olan *Türkiye Cumhuriyeti*'nin yanına 1980'ler ve 1990'larda *yeni kardeş bağımsız Türk cumhuriyetleri* eklendi. Bu eklenmelerle birlikte 20. yüzyılın sonlarında yeryüzündeki bağımsız Türk cumhuriyetlerinin sayısı 7'ye ulaştı. Böylece köklü *Türk Dünyası tarihinde yeni bir dönem* başladı. Bu ***Yeni Dönem***, Türk Dünyasına hemen her alanda olduğu gibi müzikte de kendiliğinden yeni bir çoğulculuk, çok merkezlilik ve *danışımlı-değişimli-dönüşümlü yönetilirlik* getirdi.

Günümüz Türk Dünyası esasen Avrasya'da yaklaşık 10 milyon kilometrekarelik bir alanda yaşayan yaklaşık 240-250 milyonluk ***büyük bir gerçeklik***tir. Bu gerçekliğin *ana omurgası*nı ya da *birincil omurgası*nı *bağımsız Türk cumhuriyetleri, ikincil omurgası*nı ise özerk Türk cumhuriyetleri oluşturur. Bağımsız Türk Cumhuriyetleri *Türkiye, Kuzey Kıbrıs-Türk, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan ve Türkmenistan Cumhuriyetleri*dir. Özerk Türk Cumhuriyetleri ise Rusya Federasyonu'na bağlı *Altay, Başkurdistan, Hakas, Saha, Tataristan ve Tuva Özerk Cumhuriyetleri* ile Moldova'ya bağlı *Gagavuz Yeri Özerk Bölgesi* ve Çin'e bağlı *Uygur Özerk Eyaleti*'dir. Bunlara başta Asya ve Avrupa olmak üzere, Amerika ve Avustralya kıtalarında oluşmuş ve oluşan eski ve yeni başka Türk toplum ve toplulukları eklenir.

Günümüz Türk Dünyası Ana Haritasının Ayrıntılı Görünümü

Kaynak:https://www.google.com/search?tbm=isch&q=t%C3%BCrk+d%C3%BCnyas%C4%B1+haritas%C4%B1&chips=q:t%C3%BCrk+d%C3%BCnyas%C4%B1+haritas%C4%B1,online_chips:t%C3%BCrkistan&sa=X&ved=0ahUKEwjTg7udkNrjAhUHL1AKHTgODowQ4lYILCgC&biw=1366&bih=657&dpr=1

Günümüz Türk Dünyası Ana Haritasının Genel Görünümü

3. Türk Dünyası Müzik Varlığının Dünya Müzik Varlığına Katkılarına Genel Bir Bakış

Türkler, yerküremiz üzerinde Ön-Tükler olgusunun çok erken belirdiği *Tarih Öncesi Çağlar*dan beri yaşayagelen çok köklü bir ulustur. Ön-*Türkler* sonrası yaşanan evrede özellikle *Tarih Çağları*nın başlangıcından bu yana *Dünya İnsanlık Ailesi*nin çok önemli bir üyesidir. Bu aile içinde etkin yerini aldığından bu yana geçen

en az 5000 yıllık süreçte İ*nsanlığın müzik mirası*na çok anlamlı katkılarda bulunmuştur.

Türklerin insanlığın müzik mirasına katkıları genel olarak *zaman, mekân, kapsam, içerik* ve *yol-yöntem* bakımından şu genel özellikleri taşımaktadır:

(1) ***Zaman*** yönünden *İlk [Eski], Orta, Yeni* ve *Yakın* çağlarda *kesintisiz* süregelmiş olup günümüzde de süregitmektedir.

(2) ***Mekân*** yönünden Asya, Avrupa, Afrika ve giderek Amerika ve Avustralya kıtalarında göreli olarak büyük ve önemli bölgeleri kaplamaktadır.

(3) ***Kapsam*** olarak *sanatsal, bilimsel, tekniksel, felsefî* ve *eğitimsel* boyut ve alanlarda büyük bir *oylumluluk*, geniş bir *kapsamlılık* ve zengin bir çeşitlilik göstermektedir.

(4) İçerik yönünden *edim, yapım-yaratım*-üretim, *kuram* ve *kurum* olarak belirginleşmektedir.

(5) ***Yol-Yöntem*** olarak ise *doğrudan, yarı doğrudan* ve *dolaylı* oluşup gerçekleşmektedir.

Bu süreçte *Türk Dünyasının ana eksen*indeki *iki ana pota*dan biri olan ***Türkistan*** *Asya*'nın, ***Türkiye*** *Afro-Avrasya*'nın tam *kalbinde* yer almaktadır. Üstelik ikisi de ana İpek Yolu üzerinde bulunmaktadır.

Bu son derece ilginç ***yer alış*** ile çeşitli uygarlıkların *buluşma, birleşme, kesişme-örtüşme, kaynaşma-bütünleşme, bireşme* noktasında ***bulunuş,*** *Dünya müzik mirasını katkılamada* çok belirleyici olmaktadır.

Bu belirleyicilik Türk dünyası müzik mirasının Dünya müzik mirasını katkılamasında açık seçik biçimde görülmektedir.

Bunu görmek için aşağıdaki *Tarihi İpek Yolu* haritası ile izleyen sayfalardaki *Türklerin En Eski Ana Yurdu ve Göç Yolları/Yönleri* ve İpek Yolunun Geçtiği Kentler haritalarına şöyle bir bakmak ve göz atmak bile yeterli olabilir.

Tarihî İpek Yolu

Kaynak:http://www.21yyte.org/tr/arastirma/orta-asya-arastirmalari-merkezi/2013/09/28/7230/ipekyolunda-ejderhanin-adimlari

3.1. Çok Büyük Ölçekli Türk Devletleri Dönemlerindeki Katkılara Genel Bir Bakış

Türkler kendi tarihlerinin son 3000 yıllık döneminin yaklaşık yarısını, birkaç kez çok büyük ölçekli *imparatorluk yaşam biçimi* oluşturup geliştirerek geçirdiler. Bunlar ilkin İlkçağda ***Hun*** *İmparatorluğu* (MÖ 318-MS 469), sonra *Ortaçağ*da ***Selçuklu*** *İmparatorluğu* (1040-1308), daha sonra *Orta, Yani ve Yakın Çağlar*da ***Osmanlı*** *İmparatorluğu* (1299-1922) ve *yaşam biçimleri*dir. Bu çağ, dönem ve yaşam biçimlerinde bir, iki ve giderek üç kıtada çok değişik müzik kültürleriyle yan yana, birlikte ve iç içe yaşadılar, etkileştiler. Bu imparatorluklarda yaşayan çeşitli budun, toplum ve uluslar Türklerin diğer kültür ögelerinin yanı sıra özellikle müziklerinden de çok etkilendiler. Bu etkilenmelerin kimileri *geçici*, kimileri *kalıcı izli* oldu. *Kalıcı izli etkiler* zamanla çevre topluluk, toplum ve ülkelere de yayıldı. İnsanlığın müzik mirasının anlamlı birer ögesi oldu.

Öbür yandan *Ortaçağ*'da Avrupa'da ***Avar*** *Kağanlığı* (565-835), Karadeniz ile Hazar Denizi arasında ***Hazar*** *Kağanlığı* (651-983) ve ***Altınordu*** *Hanlığı* (1227-1502), Türkistan'da ***Harezmşahlar*** *Devleti* (1097-1231), Çağatay *Hanlığı* (1270-1370) ve ***Timurlu*** *İmparatorluğu* (1370-1507) önemlidir. *Orta* ve *Yeniçağ*'da aynı bölgede Özbek *Hanlığı* (1313-1753), Kuzey Hindistan'da ***Babür*** İmparatorluğu (1526-1858) da önemlidir. Çünkü bu hanlık, kağanlık, imparatorluk müzik kültürleri de çevre topluluk, toplum ve ülkelerin müzik kültürleriyle uzun süre ve güçlü etkileşimdeydi. Geniş egemenlik bölgelerindeki müziksel etki ve izleri dünya müzik mirasının anlamlı ögelerini oluşturdu.

Görülüyor ki ilk ön kökleri ta MÖ 14 000'lere dayanan Ön-Türkler olgusu bir yana bırakılırsa, ***Türk Dünyası*** MÖ 3. binden bu yana en az 5000 yıldır *tüm İnsanlık Dünyası'nın büyük ve önemli bir parçası*dır. *Yeryüzünde insan, toplum, kültür ve ülkeler coğrafyasının en eski, en köklü, en etkin, en yaygın ve en belirleyici ögelerinden biri*dir. Yayılış alanı, *Asya* ve *Avrupa*'nın büyük bir bölümü ile *Afrika*'nın kuzey-doğu bölümünü kapsar. Böylece yeryüzünün en büyük kara parçası *Afro-Avrasya*'da çok köklü-kökenli bir geçmişe ve kültürel varlığa sahiptir. Türklerin bu yayılış alanı zamanla *Amerika* ve *Avustralya*'ya kadar uzanır. Atatürk'ün de çok doğru ve haklı olarak vurguladığı gibi "*Yakın ve uzak zamanlar [birlikte bir bütün olarak] düşünülürse, Türk'e [Türklere] yurtluk etmemiş bir kıta yoktur.*" (KY 2008: 17). Bu kültürel varlığın *tarihsel derinliği*, *coğrafi genişliği* ve *ufuksal enginliği* ile beş bin yıl öncesinden günümüze değin etkinliği, gelişimi, değişimi ve dönüşümü süregelmektedir.

Türklerin En Eski Ana Yurdu ve Göç Yolları/Yönleri

Kaynak: https://www.google.com/search?q=türklerin+anayurdu+ve+göç+yolları+haritası

Türk olgusuna önyargılardan uzak bir bakış ve anlayışla yaklaşan bilim insanlarınca saptanan, belirtilen ve paylaşılan ***Tarihsel Gerçek*** şudur: "*Türklerin insanlığın serüvenindeki rolleri temel ve belirleyici nitelikte olmuştur. Bu nedenle insanlığın serüvenini Türklere büyük bir yer ayırmaksızın anlamak ve anlatmak hemen hemen olanaksızdır.*" (Roux 1987: 11).

*Türkler*in ya da *Türk Dünyası*nın *insanlığın serüvenindeki rolleri* birçok *ana boyutu ve alanı* kapsar. Bunların arasında en başta gelenlerden biri ***Müzik*** boyutu ve alanıdır. Müziğin *ana boyut ve alanları* ***müzik sanatı, müzik bilimi, müzik tekniği, müzik felsefesi ve müzik eğitimi***dir. Bu bakımdan Türklerin müzik mirasının Dünya müzik mirasına katkılarını genel olarak bu *(sanatsal, bilimsel, tekniksel, felsefî* ve **eğitimsel***)* boyut ve alanlarda ele almak uygun olur. Ancak bundan önce *Tarih Çağları*na göre olan *genel duruma kuş bakışı* bir göz atmak ve değinmek yararlıdır. **Çünkü böyle bir göz atış ve değiniş**, en başta çok gerekli olan *en tepeden-doruktan bütünsel* **görüşü ve kavrayışı** sağlar.

3.2. Türklerin Tarih Çağlarında İnsanlığın Müzik Mirasına Başlıca Katkıları

Türklerin insanlığın müzik mirasına katkıları, İç Asya'da tarih sahnesine ilk çıktıkları MÖ 3. binde başlar. MÖ 2. binde Altaylardan çıkıp çok yönü hareketle Orta Asya'ya ve çevresine yayılma sürecine girmeleriyle su yüzüne çıkar. MÖ 1. binden itibaren Sakalar (İskitler) ve Hunlar döneminde tarih sahnesinde çok daha etkin rol almalarıyla iyice belirginleşir ve giderek yaygınlaşır. Türklerin insanlığın müzik mirasına katkıları *İlk [Eski], Orta, Yeni* ve *Yakın Çağlarda* birbirinden farklı özellik ve nitelikler taşımaktadır. Çünkü bu çağlarda Türk müzik kültürü kendine özgü çeşitli *evrim* ve *devrimler* geçirmiştir. Bu süreç içinde, ilkin *Asya*, sonra *Avrupa*, daha sonra *Afrika* olmak üzere ***Eski Dünya***'daki birçok budun ve ulusun müzik kültürüyle etkileşmiş, onlarda birbirinden farklı kalıcı izler bırakmıştır. Bu etkileşim ve kalıcı izler zamanla ***Yeni Dünya*** denilen *Amerika* ile *Avustralya*'da da görülmeye başlamıştır.

Türklerin bu etkileşimlerini, bıraktıkları kalıcı izleri ve böylece insanlığın müzik mirasına katkılarını gerçek belge, doğru bilgi, bilimsel bulgu ve somut buluntularla anlatan kaynaklar çok türlü-çeşitli ve zengindir. Bunlara yeni yapılan araştırma, inceleme ve kazıbilimsel çalışmalarla ortaya çıkan yeni belge, bilgi, bulgu ve buluntular eklenmektedir.

3.2.1. *İlk Çağda (MÖ 3500-***MS 395/476):** İlk Çağda ilk katkılar MÖ 3. binde Asya'da Çin'e oldu. Çin kendi *ses sistem*ini gerçekte batıdan, batısındaki Asya kültür merkezlerinden aldı. Bu sistem *beşperdeli = pentatonik* idi (Michels 1994: 169). Bu sistemi aldığı merkezlerden biri daha çok Hun Türklerinin etkin olduğu *Orta Asya kültür merkezi* idi. MÖ 2. yüzyılda Çinliler bu kez üç Türk üfleme çalgısını Türkistan'dan alıp Çin'e götürdüler. Böylece kimi Türk çalgıları Çin Seddi'ni geçmiş oldu. Dönemin güçlü *Tuğ Takımı*'ndan aldıkları bu çalgıların yanına başka bir-iki çalgı daha ekleyerek *ilk* Çin ordu bandosunu oluşturdular. *Orta Asya Türk çalgıları* doğuda Moğolistan, güneyde Hindistan ve batıda İran'a yayıldı. Bu sayede Türkçe *boru* adı bu ülke dillerine geçti. Avrupalılar Türklerin müziğiyle *ilk kez* MÖ 4.-2. yüzyıllarda Asya'da Batı Türkistan'da yaşanan *Makedon-Yunan* egemenliği döneminde *tanıştı*; *ikinci kez tanışma*ları Avrupa'da MS 4. yüzyılda başlayan *Budunlar Göçü* sırasında ve onu izleyen *Avrupa Hunları* döneminde gerçekleşti. Bu arada MÖ 2. yüzyıldan itibaren büyük bölümü Türklerin denetiminde gelişen *tarihî İpek Yolu* Afro-Avrasya'da aynı zamanda bir *tarihî* ***Müzik Yolu*** işlevi gördü (Uçan 2016a: 7). Bu yolu kullanan Asya, Avrupa ve Afrika ülkelerinin müziklerine Türk müziklerinden de çeşitli etkiler ve katkılarda bulunuldu. Tarihte *ilk kez* Türkler tarafından uygulanan çekiç işçiliği sayesinde *zil* parlak tınısına kavuştu.

3.2.2. Orta Çağda (395/476 - 1453/1495): Asya'da *Hunları* **izleyen** *Göktürkler* döneminde 6. yüzyıldan itibaren Türk müziği Çin müzik yaşamını daha kökten ve derinden etkiledi, katkıladı. Bu etkiler ve katkılarla özellikle Çin saray*ında* müzik yaşamı hızla *yeni bir yapıya ve biçime* büründü. *Sibirya*, *Tibet*, *Kore* ve *Japonya* müziklerini de etkiledi. Avrupa'da *Avarlar*dan geriye, günümüze *Avar Çifte Kavalı* kaldı (Taşağıl 2018: 268-

269). Avrupalıların Türklerin müziğiyle *üçüncü kez tanışma*ları 11.-13. yüzyıllarda *Haçlı Seferleri* sırasında *Selçuklu Türkleriyle karşılaşırken* meydana geldi. Bu karşılaşmaların sonunda en başta *çifte davul* (*nakkare*) olmak üzere *bir kısım Türk çalgıları* Avrupa'ya götürüldü. Bu çalgılar orada *kullanılma*ya, *yeni durumlara uyarlanma*ya ve böylece birkaç yüzyıl sürecek olan *yeni bir evrim geçirme*ye başladı. *Bu süreç* daha sonraki yüzyıllarda hızla gelişen *Mehter*in sürekli etkisiyle yoğunlaşarak *Avrupa'da yeni bir bireşimin gerçekleşmesi*yle sonuçlandı.

3.2.3. Yeni Çağda (1453/1492-1789): Avrupalılar 16. yüzyılda bu kez *Osmanlılar* döneminde Türklerin müziğiyle *dördüncü kez tanıştılar*. 17. yüzyıldan itibaren Avrupa'da oluşan gerçek ilgiyle büyük bir *Türk modası* başladı. Bu modanın hızla etkinleşmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte *Mehter takımındaki* tüm çalgıların Avrupa'ya ihracı tamamlandı. Orta-Batı Avrupa'nın özellikle sanat müziği çevrelerinin de ilgisini çeken "*davul, zil ve çelik üçgen*" 18. yüzyılın ikinci yarısında *orkestra*ya girdi. Bu üç Türk vurma çalgısının birlikte kullanılması "*Türk müziği*" ya da "*Yeniçeri müziği*" olarak anılageldi. Avrupalı ünlü besteciler çalışmalarında Türklükle ilgili çeşitli ögeleri kullanıp işlediler. En ünlülerinden biri olan W. A. **Mozart**, kimi eserlerinde sadece Türk çalgılarını kullanmakla yetinmedi, Türk müziğinin bazı yapı ögelerini de bilinçlice kullandı. Örneğin ünlü *Türk Marşı*'nı aklında kalan ve iyice özümlediği Türk ögelerini uygun biçimde ama kendi özgün yaratıcılığıyla biçimlendirdi. Türk ögelerinden esinlenmiş ezgi gidişlerini çok iyi kaynaştırdı. Bu bağlamda Batı sanat müziğinde '***alla turca***' denilen bir biçem (stil, tarz, üslûp) oluştu, gelişti.

Öbür yandan bir araştırmaya göre *Avrupa'da ilk opera* 1458'de üç yıldır Osmanlı-Türk egemenliğindeki İstanbul'da bestelenip sahnelendi. Böylece bir kolu İstanbul'dan geçen İpek Yolu, *Yeniçağ*ın başlarından itibaren *Batı müziği*ne en büyük değer olan *Opera geleneği*ni kazandırdı. Şöyle ki "Asya kültürlerinde *opera* türü çok köklü bir sanat dalı" idi ve kervanlarla Doğu'ya gelen Bizanslıların-İstanbulluların ve özellikle İtalyan tacirlerin hayranlığını uyandırmıştı. Bu sürecin başında 15. yüzyılın ortasından hemen sonra ikinci yarısında İstanbul'daki oluşum yaşanmıştı (MG 1993; Uçan 2008). 16. yüzyıldaki gelişmeler "sonunda 17. yüzyılda Venedik'teki zenginlerin konaklarında ilk operalar sahnelenmeğe başlamıştı." (Yürür 2017: s. 150). Bu gelişmeler olurken Orta Avrupa'da özellikle Almanca konuşan ülkelerde "*Türkenoper*" ("*Türk Operası*") denilen ve en çok 18. yüzyılda gözde tutulan özel bir opera türü doğdu, oluştu, gelişti.

İpek Yolunun Geçtiği Kentler

Kaynak: https://www.msxlabs.org/forum/cevaplanmis/290875-ipek-yolu-hangi-sehir-ve-ulkelerden-gecer.htm

3.2.4. Yakın Çağda (1789'dan Günümüze): Avrupa'da başlayan *Türk modası* (*Türkenmode*) önce *askerî müzik*te, ardından *sanat müziği*nde gelişerek 18. yüzyılda doruk noktasına ulaştı. Ve kendi içinde yaşayıp 19. yüzyıla uzanan köklü bir geleneğe dönüştü. Bunun ürünleri 20. yüzyılda olduğu gibi günümüzde de ilgi ve

beğeniyle karşılanıyor. Bu süreçte **başlıca şu yollar** izlendi: "**(1)** Türk ezgilerinin alıntı olarak kullanılması. **(2)** 'Türk müziği' ya da 'Yeniçeri müziği' olarak anılagelmiş üç vurma çalgısının birlikte kullanılması. **(3)** 'Türk müziği'nin benzetilmesi-öykünülmesi. **(4)** 'Türk'ün ya da 'Türkler'in sahnesel eserlerde konu alınması" (Oransay 1980: 29-30; Uçan 2008). Bu konuda örneğin sadece *Avrupa Hunlarının ünlü imparatoru Attila* hakkında 12 dolayında *opera* bestelendi (Taşağıl 2018: 259, 260). Bütün bunlara bağlı olarak Avrupa'da Türklükle ilgili çok çeşitli yaratılar ortaya konuldu. Böylece güçlü "Türk" imgesi *Batı müziği*nin ve onun giderek *Dünya* ölçeğinde yaygınlaşmasıyla birlikte *evrensel müziğin* ya da *küresel müziğin* kalıcı (silinmez) ve vazgeçilmez bir ögesi hâline geldi. Bu arada Türkiye'de *ala franga* (*alla franca*) denilen bir biçem oluştu, gelişti. Türkiye, Avrupa çoksesli müziğinin Orta ve Yakın Doğu'da tanınıp benimsenmesine ön ayak oldu.

4. Türk Dünyasının Dünya Müzik Mirasına Katkılarına Ana Boyut ve Alanlar Açısından Genel Bir Bakış

Bütün bunlardan da anlaşılıyor ki Türk Dünyasının Dünya müzik mirasına *sanatsal, bilimsel, tekniksel, felsefî ve eğitimsel* katkıları çok eskilere dayanmaktadır. Bu katkılar farklı boyut ve alanlarda farklı özellikler **gösterir.**

4.1 Türklerin, Dünya Müzik Mirasına Başlıca *Müzik-Sanatsal* Katkıları

Türk Dünyasında adı günümüze ulaşan *ilk büyük Türk müzik sanatçısı ve bilgini* Orta Asyalı- Türkistanlı **Sucup Akari**'dir. Bu ünlü Türk müzikçi 6. yüzyılda arkadaşlarıyla birlikte Türk müziğini başta sanatsal yönü olmak üzere tüm yönleriyle Çinli müzikçilere tanıttı, açıkladı, gösterdi, öğretti. Türk müziğinden çeşitli ve somut örnekler verdi, seslendirdi-yorumladı. Onun yaydığı "*müzikte yedi çığır olduğu görüşü*"nden hareketle 12 perdenin her birine yedi çığır (mod) verilerek *84 çığırlı (modlu) bir dizge* ortaya konuldu. Türkler bu tür ve benzer uygulamalı çalışmalarıyla Çin müziğinin sanatsal gelişmesinde etkin ve belirleyici oldular. Bu dönemde Çin sarayında her biri ayrı ve tek üslupta müzik yapan yedi takımdan biri olan *1. Takım* Doğu Türkistan ve yanı sıra Tibet müziğini seslendiriyordu (Oransay 1976: 91; Mahmut 1994: 337; Uçan 2015: 30, 116).

Yaklaşık üç yüz yıl sonra 9. yüzyıldan itibaren Türklerin de büyük katkılarıyla **Arap** ve **Acem** müziğinde var olan kuram ve edimin çoğu eski Türk müziğinin soyundan geldi. İslâm evresinin ilk dönem sonlarıyla orta dönem evrelerinde **Farabî**, İbni Sina, **Safiyüddîn** gibi Türk müzikçiler, *eski Türk müziği dizgesi*ni *Grek kuramı*nın ışığı altında Arapça olarak işlediler. Bu nedenle bu Türk müzikçiler uzun bir süre çoğu batılılarca ne yazık ki *Arap* sanıldılar. Sözü edilen bu *eski Türk dizgesi* Ortaçağ **Hint** bilginlerince de çok iyi bilinmekte ve sık sık *Turukka* ya da *Turuşka* adıyla adlandırılıp Hint müziğiyle sıkı bağlantısı olan bir dizge olarak anılmaktaydı (Danièlou 1927: 34-35; Uçan 2015: 40, 120). Öbür yandan Anadolu'yu 11. yüzyılda Türkiyeleştiren Türkler *teksesli modal/makamsal sanat müziği* geleneğini burada yaptıkları çalışmalarla birkaç yüzyıl içinde daha da geliştirip en yüksek düzeye eriştirdiler.

Osmanlı Türkleri 1520-1820'ler arasında yaşanan üç yüz yıllık ***Doruk Evre***de (Oransay 1976: 153) hem *bestelem*ede, hem *seslendirme-yorumlama*da *Doğu uluslararası sanat müziğ*ine de çok önemli etkilerde ve katkılarda bulundular. Bunlardan biri *Enderun Musiki Mektebi* **eğitimli Mustafa Itrî** (1640-1712) ve *Bayram Salat'ı Tekbiri*'dir. Onun yapmış olduğu müziksel çalışma ve katkılar ile bıraktığı mirasa **çok yüksek değer veren UNESCO 2012 yılını *Itrî'yi Anma Yılı*** ilan etmiştir. Öbür yandan 15. yüzyıldan itibaren, kimi duraksama ve kesintiler olsa da, *Avrupa'yla müziksel ilişkile*ri adım adım geliştirip giderek yoğunlaştırdılar. Bunun sonunda 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren *Batının çoksesli müziğini ve* **yöntemi**ni devletçe alıp benimsediler. O yöntem ve teknikle **çoksesli müzik yapma**ya ve giderek *yaratma*ya-**üretme**ye başladılar. Böylece ilerleyen süreçte, genellikle teksesli modal/makamsal müziklerin egemen olduğu *Doğu dünyasını* **çoksesli** *Batı uluslararası sanat müziğ*ine açtılar. *Batının çoksesli sanat müziğine* olan bu tarihsel *açılım ve katılım*la birlikte *Doğu dünyasında Batılı anlamda* **çoksesli sanat müziği geleneğ**inin oluşup gelişmesinde

öncü rol oynadılar.

Bu arada Osmanlıda *askerî* müzik ile *sivil* müzik anlayışını, **dünyasal müzik ile** *inançsal* **müzik yaklaşımını,** *sazlı* **müzik ile** *sözlü* **müzik oturtumunu,** *vurmalı* çalgılar ile **üflemeli** çalgılar bileşimini, *dinleti* **müziği ile** *gösteri* **müziği işlevini,** *işlevsel* amaçlar ile **ülküsel** amaçları birbiriyle buluşturan, birleştiren, bağdaştıran, kaynaştıran, bütünleştiren bir *yöntem* oluşturdular. Bu yöntemle *devlet* ile *toplum*u, devletin/toplumun *en üst* katmanı ile *en alt* katmanını buluşturan, birleştiren, bağdaştıran, kaynaştıran, bütünleştiren ve devletin/toplumun *en tepesinden en tabanına* kadar **tüm basamak ve katmanlarına seslenen** *tam bütünleşik bir müzik kültürü* olan *mehter müzik kültürü*nü geliştirdiler. Bu ilginç oluşturum ve geliştirimle Dünya müzik kültürleri için **özgün bir örnek** ortaya koydular. Bu, söz konusu özellikleriyle kendine özgü bir *bileşke kültür*, *bileşke müzik* ve *bileşke müzik kültürü*dür. Türklerin müziği böylesine *bütünsel-bileşkesel kavrayışı* İlk ve Orta çağlardaki çok amaçlı ve işlevli *müzik kültürü* ile Yeni ve Yakın **çağlardaki çok amaçlı ve işlevli müzik kültürü** arasında önemli benzerlikler gösterir.

Öbür yandan 19. yüzyılda *geleneksel Türk sanat müziğinde* ***Fasl-ı Cedit (Yeni Fasıl)*** oluşumu ile *gelenekte yenilikçi bir akım***ı** başlattılar. Bu konuda da Orta ve Yakın Doğu toplumlarına ve ülkelerine *ilk örnek* oldular. 20 yüzyılın başlarından itibaren **Tamburî Cemil Bey** (1871-1918) ve onun gibi büyük usta müzikçilerin seslendirim ve yorumlarını içeren-yansıtan plakları Balkanların yanı sıra Orta ve Yakın Doğu'da ilgi ve beğeniyle karşılanmıştır (Oransay 1976: 156).

Cumhuriyet Türkleri *Ulusal Kurtuluş* ve **Ön Cumhuriyet yıllarında *Türk müzik devrimi***ni de başlattılar. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte çok yönlü, derin köklü ve geniş kapsamlı atılımlara giriştiler. Bu süreçte gerçekleştirdikleri yasal, tüzüksel, yönetmeliksel, yönergesel ve programsal düzenleme, kurumlaşma-kuruluşlaşma, çalışma, uygulama ve etkinliklerle öngörülen ***müziksel çağdaşlaşma yolu***nda hızla ilerlediler. C. R. **Rey,** H. F. **Alnar**, U. C. **Erkin**, A. A. **Saygun**, N. K. **Akses**'ten oluşan ***Türk Beşleri*** veya onlara E. Z. **Ün**'ün eklenmesiyle oluşan ***Türk Altıları*** (Uçan 2017b: 219-222) bu ilerleyişte öncü ve örnek oldular, çok etkin ve belirleyici rol oynadılar. Bu yolda ilerlerken hem *genel*, **özengen** ve *mesleksel*; hem **örgün**, *yarı örgün* ve *dağınık (yaygın)* yapılanma ve uygulamalar ortaya koydular. *Türk dil, tarih ve coğrafya araştırmaları*na koşut *Türk müzik araştırmaları*nı başlattılar. Bu sayede Türk müziğinin tarihsel derinliği, coğrafi genişliği ve ufuksal enginliği ile büyük Türk dünyası düzeyindeki bütünlüğünü daha iyi anlama ve anlatma olanaklarını geliştirdiler. Ayrıca 1920'lerden ve özellikle 1930'lardan itibaren *geleneksel* ve **çağcıl/çağsal Türk s**anat müzikleri alanlarında gerçekleştirdikleri *Dinleti* (konser) gezileri, *Radyo* **müzik yayınları ve 1960'lardan** itibaren bunlara ekledikleri *Televizyon* **müzik yayınları yoluyla**, yurt içindekinin yanı sıra çevre ülkelerdeki *sanat müziği kültürleri*ne çeşitli sanatsal etkiler ve katkılar sağladılar.

20. yüzyılda başta Türkiye ve Azerbaycan olmak üzere ***Türk Dünyası***nda **çoksesli Türk sanat müziği**ni *oluşturma-geliştirme, yaşama-yaşatma, öğrenme-öğretme, yayma-yaygınlaştırma* yolunda çok önemli çalışmalar yapıldı. Bu bağlamda son yüzkırk yılda Azerbaycan'da Üzeyir **Hacıbeyli** (1885-1948), Kazakistan'da Shakir **Abenov** (1900-1994), Türkiye'de Ahmed Adnan **Saygun** (1907-1991), Özbekistan'da Mutal **Burhonov** (1916-2002), Türkmenistan'da Veli **Muhatov** (1916-2005) Kırgızistan'da Nurak **Abdırahmanov** (1947-2013) vb. çağdaş besteciler yetişti ve eserler verdi. Örneğin Hacıbeyli'nin *Köroğlu* operası, Saygun'un *Yunus Emre* oratoryosu ve daha niceleri… Bu eserler çağdaş Türk *seslendiriciler-yorumcular, korolar, orkestralar ve yönetkenlerce* icra edildi. Bunlar ülkelerinin *ulusal çağcıl/çağsal müzik kültürleri*nin yanı sıra *Türk Dünyası çağcıl/çağsal müzik kültürü*nün gelişmesine de önemli katkılarda bulundular. Bu katkılar çok geçmeden Dünya müzik mirasına yansıdı. Öbür yandan Avrupalıların *Orta Asya Türk müzik kültürüne açılan büyük kapı* olarak nitelendirdikleri ***Rus*** *müzik kültürü*nün *Türk müzik kültürüyle etkileşimleri yoluyla ondan aldığı ögeler* (Oesch 1981: 429), **çoğun dönüştürülmüş bir biçimde, Batıya açılan pencereler yoluyla** Orta ve Batı Avrupa'ya doğru aktı. Oradan da *uluslararası sanat müziği etkinlikleri* yoluyla tüm Dünyaya yayıldı.

4.2. Türklerin, Dünya Müzik Mirasına Başlıca *Müzik-Bilimsel* Katkıları

Son yıllarda yapılan bir araştırmaya göre Orta Asya'da *müzik yazısı* **İlkçağ**da ortaya çıkmış ve buradan *ilk kez* Doğu'ya ve Batı'ya geçerek eski Çin ve Yunan devletlerine yayılmıştır. Bu yazı, eski **Çin'de dünyaca ünlü** *Lü* ("Yyuy") ses basamaklarını oluşturup ses yüksekliği dizgesinin şimdiki hâlini kuramsal açıdan gösterebilmiştir; eski Yunan'da ise gençliğinde yedi yıl boyunca Farslar ve olasılıkla Türkler arasında bulunarak müzik bilimini öğrenen ünlü *Pisagor*'un kuramıyla gelişmiştir. Müzik yazısı Orta Asya'dan Doğu'ya ve Batı'ya *ikinci kez Ortaçağ*da yayılmıştır. O dönem, Orta Asya Türk müzik sanatının Çin'de geniş alanlara yayılıp doruğa oturduğu **çağ**dır (Karakulov 2000: 284).

Türkler, *aritmetik*, *geometri*, *astronomi* ve *müzik* alanlarını kapsayan ve *bilimler dördülü* (*quadrivium* veya *ulûm-i quadrivium*) olarak adlandırılan *matematiksel bilimler*in (*riyazî ilimler*in) İslam dünyasında kökleşmesi ve saygınlaşmasında çok önemli rol oynadı. Bu bağlamda 9. yüzyılda başlayan *müzikbilim* **çalışmalarının oluşmasında ve gelişmesinde özellikle Turhanoğlu Farabî (872-950), İbni Sina (980-1037) ve Urmiyeli Safiyüddîn (1224-1294) çalışmalarıyla etkin ve belirleyici oldular. Hatta bunun da ötesine geçerek müziğin** *kutsal bilim* (*'ilm-i şerîf*) sayılmasını sağladılar. Bu ünlü Türk bilginler Türk dünyası ile İslam dünyasının temel müzik kuramcıları-bilimcileri olarak etkilerini-katkılarını yüzyıllarca sürdürdüler ve günümüze kadar uzanan izler bıraktılar. **Farabî** kimi Batılı araştırmacılarca İslam dünyasında "*bilim olarak müzik geleneğini başlatan*" düşünür olarak belirtildi, değerlendirildi ve övüldü (Olguner 2000: 442). Onun yazdığı *Kitab'ül Musiki'yl Kebîr* (*Büyük Musiki Kitabı*) sonraları Fransızca'ya çevrilerek Paris'te yayımlandı ve Batılı müzikbilim çevrelerine anlamlı etkilerde-katkılarda bulundu. Bu arada **Kaşgarlı Mahmut** (11. yy.) **çok önemli müziksel ögeler de içeren ünlü** *Divan-ı Lügat-it Türk*'**ü yazdı ve kullanıma sundu. Safiyüddin**'in çağının bilim dili olan Arapça yazdığı kısaca **Şerefiyye** ve *Kitâb'ül Edvâr* adlı iki eseri sonraki yüzyıllar boyunca yazılmış önemli edvar kitaplarına temel ve birincil kaynak oldu. Onun oluşturduğu *işlevsel kullanım amacına yönelik notalama sistemi* ve bu sistemle yazdığı müzik örnekleri **İslam dünyasında notaya alınmış ilk müzik örnekleri** olarak dikkati çeker. Sonraları Osmanlı kuramcı ve icracı müzik adamları, Osmanlı öncesi İslam müzik kuramcılarının pek çoğundan farklı olarak, notayı *müzik yapmaya-uygulamaya* **yönelik** amaçla geliştirmeye koyuldular (Popescu-Judetz 1996: 9, 17) ve bu yaklaşımlarıyla diğerlerine örnek oldular.

Daha sonra Maragalı **Abdulkadi**r (1360-1435) yaptığı yaratıcı ve eğitici çalışmaların yanı sıra yazdığı *Cami'ul Elhan* ve *Makasıd'ul Elhan* adlı iki ünlü kitabıyla Türk müziği kuramını ve edimini daha da **çeşit**lendirip zenginleştirirken İslam dünyası müzik kültürlerini de etkiledi-katkıladı.

Epey sonra 17. yüzyılın ortalarında **Ali Ufkî** (öl. 1672) Avrupa'da geliştirilen nota yazısını ilk kez geleneksel Türk halk ve sanat **müziğinin saptanmasında kullandı ve** *Mecmua-i Saz-ı Söz*'ü yazdı. Bu eser *Türkiye'de kendine özgü ilk müzik derleme çalışması*dır. Aynı yüzyılın sonlarına doğru Dimitri **Kantemiroğlu** (1673-1723) eskiye karşı yeni bir yönelişe girdi ve yüzlerce peşrev ve saz semaisini yazıp kâğıda geçirdi (1690). Onun 16.-17. yüzyıllara ait yaklaşık 350 bestenin yer aldığı *Kantemiroğlu Edvarı* diye bilinen *Kitab-ı İlmü'l-musiki ala vechi'l-hurufat (Mûsikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı)* adlı eseri *Türkiye'de ikinci müzik derleme çalışması*dır. 17. yüzyılda Enderun eğitimli **Evliya Çelebi** (1611-1685) yaklaşık 50 yıl gezerek, özgün metni 4000 sayfa tutan ve çok önemli müziksel ögeler de içeren 10 ciltlik ünlü *Seyahatname*'sini yazdı, yararlanıma sundu. 18. yüzyılın ilk çeyreğinde Şeyhülislam **Esat Efendi** (1685-1753) I. Ahmet döneminden beri gelip geçen 99 ünlü müzikçiyi kısaca tanıtan ve eserlerinin **sözlerinden örnekler veren** *Tezkire*'yi yazdı. B**öylece geleneksel Türk sanat müziği alanında** *ilk biyografi dergisi*ni ortaya koydu. 19. yüzyılın ortalarında **Haşim Bey**'in (1815-1868) ünlü *Mecmua*'sının basılıp yayınlanmasıyla *araştırma* ve *incelemeye* önem veren *yeni bir evreye* girildi. Hacı **Emin Efendi** (1845-1907) *ilk nota yayınlarını* **yaptı.**

Bu yeni devrede 20. yüzyılın ilk çeyreğinde **Rauf Yekta Bey**'in (1871-1935) yazıp 1922'de Paris'te

yayınlanan *Encyclopedie de la Musique*'in "*La Musique Turquie*" [*Müzik Ansiklopedisi*'nin "*Türk Musikisi*"] başlıklı bölümü Batılı çevrelerin konuya ilişkin çalışmalarına çok önemli etkiler ve katkılarda bulunmuştur. Onun bu çok değerli çalışması kapsam, içerik ve oylum olarak *başlı başına bir eser* niteliğindedir. Çalışma geleneksel Türk sanat müziğini bilimsel olarak Batı'ya anlatan **çok yönlü ve geniş kapsamlı, özgün bir incelemedir**. Bu inceleme Batılı müzikbilim çevrelerinde en azından 1985'lere kadar altmış yılı aşkın bir süre geleneksel Türk sanat müziği konusunda başvurulan *tek* ciddi yurt dışı *kaynak* olmuştur. Bu önemli eser altmış iki yıl sonra Kurt ve Ursula **Reinhardt**'ların (1984) aynı konuda Almanca yazdıkları *iki kitab***ın** Almanya'da yayımlanmasıyla birlikte yurt dışı *tek kaynak* olma özelliğini yitirmişse de *temel bir kaynak* olma özelliğini günümüze kadar korumuştur.

Hüseyin Sâdeddin **Arel**'in (1880-1955) 1939-1940 yıllarında 14 büyük makale hâlinde yayınladığı, 1950'lerde yeniden yayınlanıp 1969'da MEB tarafından kitap olarak bastırılan "*Türk Musikisi Kimindir?*" başlıklı çalışması, kendi alanında bir *temel* eser niteliğindedir. Kitap geleneksel Türk sanat müziğinin kaynağı, kökeni ve temelleri konusunda bir kısım ulusal ve uluslararası çevrelerde egemen olan belirli ön yargı, saplantı, yanlışlık ve kuşkuları irdeleyerek gideren bir yaklaşım, yöntem ve içeriği kapsamaktadır. Bu özellikleriyle ilk yayınlanışından itibaren Türk aydınlarının ve müzikbilim çevrelerinin çalışmalarının yanı sıra Türk müziğiyle ilgilenen uluslararası aydınların ve müzikbilim çevrelerinin çalışmalarına da çok önemli etkilerde-katkılarda bulunmuştur.

Kemal **İlerici**'nin (1910-1986) ilk taslağını 1940'lı yıllarda hazırladığı 1970'te MEB tarafından yayınlanan *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* adlı kitabı kendi alanında çok önemli bir *temel çalışma*dır. İlerici'nin bu çalışması, genel son müzik kuralları ışığında geleneksel Türk müziğinin yapısından yola çıkıp Batının **üçlüsel uyum dizgesine bir seçenek** olarak ayrıntılı biçimde ortaya koyduğu özgün çokseslilik dizgesini kapsamaktadır. İlgililerce '*Dörtlüsel Uyum Dizgesi*' olarak da nitelenen bu dizgesel çalışmadan Türk müzik çevrelerinin yanı sıra Türk müziğiyle ilgilenen uluslararası müzik çevreleri de etkilenmekte-katkılanmakta ve yararlanmaktadır.

Gültekin **Oransay**'ın (1930-1989) 1962 yılında sınavla tamamlayıp 1966'da yayımladığı *Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis 19. Jahrhundert / 15. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Kadar Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Ezgisel Çizgisi ve Makam Kavramı* adlı *doktora tezi* Almanya'da yapılmış çok önemli bir çalışmadır. Oransay'ın bu çalışması ile 1964'te yayınladığı *Die traditionelle türkische Kunstmusik / Geleneksel Türk Sanat Müziği* adlı kitabından Türk müzik bilimi çevrelerinin yanı sıra Türk müziğiyle ilgilenen uluslararası müzikbilim çevreleri de etkilenmekte-katkılanmakta ve yararlanmaktadır. Ayrıca başta ünlü Macar besteci ve araştırmacı Béla **Bartók** ve Alman araştırmacı Kurt ve Ursula **Reinhardt** olmak üzere Avrupalı ve başka kıtalı kimi *müzik bilimcile*rin ve *gezginle*rin Türk müziğine ilişkin yapıp-yazıp yayınladıkları çalışmalarla da Türk ve Dünya müzikbilimine çeşitli etkiler ve katkılar sağlanmaktadır.

4.3. Türklerin, Dünya Müzik Mirasına Başlıca *Müzik-Tekniksel* Katkıları

Türkler birçok çalgının yapım-yaratım-üretim, geliştirim, değiştirim, dönüştürüm ve yaygınlaştırımında öncü oldular. Örneğin en eski Türk çalgılarından biri olup her Türk'ün gittiği, yaşadığı her yerde yanında bulundurduğu baş çalgısı ***kopuz*** tüm Avrasya'da yaygınlaştı. Birçok yeni çalgının oluşum, gelişim, değişim ve dönüşümüne örnek ya da esin kaynağı oldu. Öbür yandan günümüzdeki evrensel *keman*ın son atası *viyol*ün ortaya çıkmasını sağlayan çeşitli yaylı çalgılar Avrupa'da boy göstermeye ve seslerini duyurmaya başlamadan yüzyıllar önce Asya'da Türkler tarafından *ıklığ* denilen ***yaylı kopuz*** kullanılmaktaydı. Atı ilk evcilleştiren Orta Asyalı Türkler, *at kılını gerili tele sürterek ses üretip müzik yapma*yı öğrendiler. ***Yay,*** en ilkel biçimiyle böyle ortaya çıktı. Kullanılmasıyla kimi tezeneliler ***yaylı çalgı***ya evrildi. Örneğin *ditmeli kopuz* belli bir değişimle *yaylı-sürtmeli kopuz*a dönüştü. Türklerin oluşturup geliştirdiği *yay,* Türklerle etkileşen Bizans üzerinden

Avrupa'ya geçti. Orada değişip gelişerek bugünkü biçimini aldı. Buna göre "*ilk biçimiyle yay, yaylı çalgı ve yaylı çalgı müziği* bir *Türk buluşu*dur" denilebilir.

Öbür yandan, ilk kez Türklerin uyguladığı **çekiç işçiliği**yle ***zil*** parlak tınısına kavuştu. Türkler zil yapımında kullanılan madenlere su vermenin, bakır-kalay bileşiminin ve zillerde uyum güzelliği sağlamanın sırrına erdiler. Böylece bütün Dünyanın *baş zil yapıcısı* oldular. Nitekim yüzyıllar sonra Kösemihal [Gazimihal]'in) Comettant'tan aktardıklarına göre *1867 Uluslararası Paris Sergisi*'ne **gönderilen** yerli yapım Türk çalgılarından da söz eden kapsamlı kitabında Comettant (1869: 570-573) özellikle Türk zilleri üzerinde durmuştur. "*Zil dedikleri cinballeri yapımda-üretimde kullanılan madenleri bileştirmenin sırrı Türklerin elindedir. Zil yapımında kullanılan maden birleşiminin sırrını Türkler elden kaçırmak istemiyorlar.*" diyerek bu üstünlüğü bir kez daha doğrulamıştır. Asya, Avrupa ve Amerika başta olmak üzere tüm dünyada, dünyanın en ünlü orkestra ve cazlarında ***Türk zilleri*** kullanılır olmuştur. Çinliler *zil yapımını* Türklerden öğrenip kendi ülkelerine özgü bir döküm işçiliğine dönüştürmüşlerdir. Bu arada yüzlerce, binlerce yıl sonra İstanbul'a gelerek tezgâh kuran Çinli bir döküm ustası burada kendi ülkesinin döküm işçiliğine göre ziller üretmiş, satmıştır. Çinlilerin yanı sıra Japonlar da ünlü Türk zillerinin başlıca alıcılarından biri olmuştur. Cazın vatanı olan Amerika'da Türk zillerinin taklitleri yapılmaya başlanmıştır (Kösemihal 1939: 134-135; Gazimihal 1955: 240-241).

Dünyada yüksek nitelikli *tunç, bakır* ve *pirinç*ten ***boru* üretimi**ni ilk kez Orta Asya'da Türkler gerçekleştirdiler. Türk çalgı yapımcıları bakır üflemeli çalgıların temelini oluşturan *pirinç boru* yapma işinde olduğu gibi, **çan** ve *zil* yapımında da Avrupalılara fikirler verdiler. Ayrıca **sürme** adlı Türk borusu orkestrada kullanılan çalgılardan *trombon*a ya da *posaune*ye, *zurna*_ise *obuva*ya kaynaklık etti (Gedikli 1999: 134-135). Çalgılarda ***madenî tel*** kullanma göreneğini *ilk kez* **Türkler başlatıp İstanbul'a getirdiler (Kösemihal 1939: 87) ve oradan Avrupa'ya geçip yayılmasına olanak sağla**dılar.

4.4. Türklerin, Dünya Müzik Mirasına Başlıca *Müzik-Felsefesel* Katkıları

Türkler, tarihlerinin ilk evrelerinden itibaren ***müziği*** *insanın bireysel, toplumsal ve kültürel yaşamında en temel etkinlik alanlarından biri* olarak gördüler, yaşadılar, geliştirdiler. Gerek kamusal ve gerekse özel yaşamda ***müziğe*** çok yönlü yer verdiler, önemli işlevler yüklediler, *yüksek değerler* biçtiler. *Müziği* bir *devlet kurumu* ve *bağımsızlık simgesi* hâline getirdiler. Bu görüş, anlayış, yaklaşım ve tutumlarını ***Dünya insanlık ailesi* içinde ilişki kurdukları, iletişim ve etkileşimde bulundukları tüm devlet, toplum** ve topluluklara belli edip yansıttılar. Bu bağlamda *Türk kağan-sultan devlet başkanları* devlet düzeninde belli müzik kurumlarına verdikleri büyük önem, sağladıkları ayrıcalıklı konum ve ayırdıkları güçlü akçasal (parasal) kaynaklarla başka ülkelerin devlet başkanlarına, baş yöneticilerine **örnek** oldular.

Türklerin kurduğu *Hun, Selçuklu* ve *Osmanlı* imparatorluklarının **çok budunlu-uluslu**, **çok dinli**, **çok kültürlü** yapısı, *müziksel farklılıklara ilgili ve hoşgörülü bir görüş, bakış ve anlayış* kazandırmıştır. Bu bağlamda müzik çevrelerine başka budun-toplum-ulus, din ve ülkelerden gelen müziksel etkileri daha derin bir ilgi ve hoşgörüyle karşılayan *geniş bir dünya görüşü* oluşturmuştur. Bu imparatorlukların kurdukları düzende ***müzik*** *en çok sevilen, en çok saygı gören* ve *en üstün değer katına yükseltilen etkinlik alanı* olmuştur (Popescu-Judetz 1996: 17).

Öbür yandan Türkler "*merkez ses, ortadan çevreye-çevreden ortaya, beş öge, beş perde-beş ses*"; "*doğu, batı, kuzey, güney ve merkez*" olarak *beş yön; "doğu/batı bireşimi, kuzey-güney bireşimi, merkezî bireşim* ve *küresel bireşim"* olarak *dört bireşim türü* gibi kavram, olgu, anlayış, yaklaşım, düzenleyiş ve uygulayışları oluşturma ve paylaşmada öncü rol oynamışlardır. Ayrıca *müziğin doğası* olan "*zaman-süreç*" ağırlıklı "*estetik duyuş*"un öncüleri arasında yer almışlardır.

Türkiye'de, Avrupa'da, Amerika'da, **Mevlana**'nın, **Yunus**'un vb.nin geliştirip yücelttiği ***Türk mistik***

felsefesinden etkilenen **özgün** *eserler* yaratılmış ve seslendirilip yorumlanmıştır. Bu bağlamda Türklerin dünya müzik mirasına en somut ve anlamlı *felsefî* etki ve katkılarından biri 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Polonyalı ünlü besteci Karol **Şimanovki** (1882-1937) 1910'lu yıllarda tenor, soprano, koro ve orkestra için yazdığı *3. Senfoni*'yi büyük Türk düşünür Mevlana'nın *mistik felsefesi*nden etkilenip onu yansıtan bir gazelinin Lehçeye çevirisinden yararlanarak yaratmıştır. Bu eser bestecinin en etkileyici yapıtlarından biridir. 1920'lerdeki ilk seslendirilişlerinden sonra zaman içinde daha çok tanınarak d**ünyanın önde gelen ülkelerinde** başlıca senfoni orkestralarının dağarına girmiştir.

4.5. Türklerin, Dünya Müzik Mirasına Başlıca *Müzik-Eğitimsel* Katkıları

Türk müzikçiler Asya, Avrupa, Afrika ve Amerika ülkelerinde *tanıtıcılık, aktarıcılık, yayıcılık, seslendiricilik-yorumculuk görevlerinin yanı sıra, eğiticilik-öğreticilik, kuruculuk-geliştiricilik görevleri* de alıp Dünya müzik eğitimlerinin gelişmesine önemli etkilerde-katkılarda bulundular.

Türk dünyasında *Hunlar*dan itibaren devlet-toplum müzik kurumlarının başında gelen ***Tuğ Takımı*** başta Çin olmak üzere çevre ülkelerin askerî müzik eğitiminde çok etkili ve katkılı oldu. Bu kurum ve durum sonraki dönemlerde yaşanan *değişim, dönüşüm ve gelişimlerle* hep süregeldi.

Türkistan'da adı günüm**üze ulaşan ilk ünlü** Türk müzikçilerden Sucup Akari 6. yüzyılda Çin'e giderek Türk müziğini tüm yönleriyle Çinli müzikçilere tanıttı, açıkladı, gösterdi, öğretti. Epey sonra 9.-10. yüzyıllarda Farabi, 11. yüzyılda İbni Sina, 13. yüzyılda Safiyüddin, 14.-15. yüzyıllarda Abdulkadir yazdıkları eserler, verdikleri dersler ve yetiştirdikleri müzikçilerle Farslara ve Araplara büyük katkılar sağladılar. Bu süreçte **özellikle *Herat Musiki Mektebi* çok** etkili ve verimli oldu.

Türkiye'de ise **İstanbul** 15. ve 16. yüzyıldan itibaren Orta, Yakın ve hatta kimi Uzak Doğu ülkeleri için en önemli müzik eğitim öğretim merkezlerinden biri oldu. ***Enderun Musiki Mektebi***'nin yanı sıra "**üç hane**" olarak nitelendirdiğimiz *Mehter**hane**, Meşk**hane*** ve *Sema**hane*** askerî ve sivil, dünyasal ve inançsal müzik eğitiminde yüzyıllarca çok büyük hizmetler verdiler. Arap dünyasından Suriye, Irak, Lübnan, Mısır, Libya, Tunus ve Cezayir gibi ülkeler *geleneksel Türk sanat müziği*ni benimseyebilmek için özel çaba göstermiş, sanatçılarını İstanbul'da yetiştirmiş ya da Türk ustaları öğretmen olarak ülkelerine çekmişlerdir (Oransay 1976: 150). Osmanlı Türkleri 19. yüzyılda İstanbul'da *Doğu müziği* ile *Batı müziği*ni *Dünyada ilk kez aynı çatı altında buluşturup öğreten* ***Musika-i Hümayun***'u (***MH***'yi) kurdular (1831). Bu öncü kurum *Devlete-Saraya bağlı* kendine özgü bir "*Müzik ve Sahne Sanatları Okulu*" idi. *Aynı işlev* 20. yüzyılda 1923'ten itibaren bir süre *Doğu Müziği* ve *Batı Müziği* **bölümlü** *devlet sivil müzik okulu* olan ***Darülelhan***'da (***DE***'de) gerçekleştirildi.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından hemen sonra (1924'te) **İslam dünyasında ilk kez *laik*** *genel müzik eğitimi* **örgün genel eğitimin temel** bir boyutu ve vazgeçilmez bir ögesi hâline getirildi. Bu eğitimi verecek *laik müzik öğretmenleri*ni yetiştirmek amacıyla yine 1924'te yeni başkent **Ankara**'da ilk kez ***Musiki Muallim Mektebi (MMM)*** (*Müzik Öğretmen Okulu*) kurulup açıldı. Bu okul tüm Dünyada sadece *müzik öğretmeni yetiştirmek amacı*yla kurulup açılan *ilk bağımsız okul*dur. Bu yönüyle hem Doğu'da ve Batı'da, hem Kuzey'de ve Güney'de *ilk örnek*tir. Cumhuriyet Türkleri böylece Müslüman bir ulusta ve **ülkede** *laik müzik öğretmen okullu ve laik müzik öğretmenli laik müzik eğitimi* ile tüm Dünyaya çok önemli bir örnek oluşturdular. **Öbür yandan** *köy öğretmenliğ*ine dönük *genel-özengen-mesleksel müzik eğitimi*nin iç-içe bütünleşik tasarlanıp gerçekleştirildiği ***Köy Enstitüleri (KE)*** kurulup açıldı (1936-1937-1940). Bu enstitüler **Dünyada üç ana boyutlu,** *yerel-ulusal-evrensel müzik içerikli* ve **sürekli-yoğun müzik eğitimi süreçli** ilk örnektir (Bkz. Uçan 2016b).

Türklerin oluşturup geliştirdiği bu son derece özgün-seçkin-örnek okullar (MH, DE, MMM, KE) özellikle EAS, ISME, UNESCO gibi kuruluşlar tarafından *Avrupa, Avrasya ve Dünya ölçeğinde* çok yönlü *anılmaya ve*

incelenmeye değer müzik eğitimi kurumlarıdır.

Doğu ülkelerinden **Afganistan** 1933'ten itibaren ordu bandolarının gereksinimini Türkiye'den askerî ve sivil müzik eğitimcileri getirterek karşılamıştır. Onların verdiği eğitimle Türkiye'deki batılı-çağdaş örneğe uygun **çoksesli askerî müzik** oluşturmaya koyulmuştur. Ayrıca **üflemeli** ve sürtmeli (yaylı) çalgı ve piyano eğitimi ile müzik kuramları eğitimi alanında Türk müzik kültüründen çok önemli etki ve katkılar almıştır. Bu bağlamda *Farsça ilk çağdaş müzik kuramı kitabı* orada görevli bir Türkiyeli uzman tarafından yazılıp yayınlanmıştır. **İran**'da 1928'den sonra Türkiye'nin yeni, çağdaş askerî-sivil müzik yapılanmaları ve uygulamalarından esinlenen *Frengistan Musiki Okulu* çok önemli işlevler görmüştür. **Öbür yandan** Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılmış olan **Irak**, **Suriye** ve **Lübnan** gibi **ülkeler çoksesli Türk askerî müzik kültürü**nden aldıkları *bando eğitimi geleneğ*ini sürdürmüşlerdir. Aynı imparatorluğun eski parçası ***Afrasya* ülkelerinden Mısır**'da görev alan Türk askerî muzikacıları yalnız **çalıcı ve yönetici** olarak değil, *eğitici öğretici* olarak da önemli hizmetler görmüşlerdir (Gazimihal 1955: 236-237, 238).

5. Türk Dünyasının Dünya Müzik Mirasına Katkılarında Yeni Evre

Türk Dünyasının Dünya müzik mirasına katkılarında *20. yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarına doğru Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu*ndan itibaren *yeni, hatta yepyeni bir evre* başlamıştı. Bu evrede her biri ayrı önem, işlev ve değerde birçok yeni oluşum, yapılanım ve etkinlik tasarlanmış ve gerçekleştirilmişti. *20. yüzyılın sonları* ve *21. yüzyılın başları*ndan itibaren ise, *yeni bağımsız Türk Cumhuriyetlerinin ortaya çıkması*yla çok daha ***yeni bir evre*** başladı. Günümüzden yaklaşık 30-40 yıl önce başlamış olan bu henüz kısacık evrede de yine her biri ayrı önem, işlev ve değerde birçok yeni oluşum, yapılanım ve etkinlik tasarlandı, gerçekleştirildi. Bunlara ilişkin *birkaç örnek* verelim.

5.1. TÜRKSOY ve TÜRKMEB'in Kurulması ve Müziksel Etkinlikleri

Dünyada müzik kültürü ve eğitimi alanında *ilk uluslararasıl örgütlenme girişimleri* 19'uncu yüzyılda başladı. Bu tür girişimler 20'nci yüzyılın ilk yarısındaki kimi adımlardan sonra ikinci yarısında arttı. Daha çok Avrupalıların öncülüğünde fakat *Dünya ölçeğinde* etkinlik göstermek üzere **1953'te *Uluslararasıl*** Müzik Eğitimi Birliği (*International Society for Music Education-**ISME***) kuruldu. Bu kuruluş doğası ve ereği gereği giderek hızla *Küresel ölçekli* bir kuruluşa evrildi. Ondan 20 yıl sonra **1973'te** *Avrupa ölçeğinde* etkinlik göstermek üzere ***Avrupa Müzik Okulları Birliği*** (*Europäische Musikschul-Union-**EMU***) kuruldu. **Türkiye** 1986'da bu birliğe üye oldu (Uçan 2006: 61, 62, 63). Bundan 4 yıl sonra **1990'da** yine Avrupa ölçeğinde etkinlik göstermek üzere bu kez ***Avrupa Okul Müzik Eğitimi Birliği*** (*European Association for Music in Schools-**EAS***) kuruldu. Türkiye bu birliğin en etkin kurucu üyeleri arasında yer aldı. Bu kuruluş ve yer alışla birlikte ***Türk Dünyası***nda da benzer oluşum ve gelişimler düşünülüp tasarlanmaya ve yaşama geçirilmeye başladı (Uçan 2018b: 457-460).

Türkiye 1990 yılında Lübeck'te kurulan ***Avrupa** Okul Müzik Eğitimi Birliği*'nin *(EAS)* en etkin kurucu üyeleri arasında yer aldıktan üç yıl sonra **1993'te** Ankara'da **Gazi Üniversitesi (GÜ)** ***Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi (TÜMARGEM)*** kuruldu. Bu merkez *Türkiye*'dekinin yanı sıra *tüm T***ürk Dünyası**ndaki müzik eğitiminin de araştırılmasını, incelenmesini ve geliştirilmesini amaçlıyordu. Aynı yıl **Kazakistan**'ın o zamanki başkenti Almatı'da Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkiye ve Türkmenistan cumhuriyetlerinin Kültür Bakanları tarafından imzalanan anlaşmayla ***Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi (TÜRKSOY)*** kuruldu. Bu iki kuruluşun aynı yıla rastlaması çok ilginç ve anlamlıdır. Bağımsız, özerk ya da yarı özerk kimi Türk cumhuriyetlerinden gelip GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde görev verilen-alan Prof. Veli Muhadov, Nuri Mahmut gibi kimi seçkin müzikçiler aynı zamanda TÜMARGEM'de "muhabir üye" olarak görevlendirildiler. Ve ülkelerinin müzikleriyle ilgili etkinliklerde ve yayınlarda bulundular (Uçan 1994a: 6; Mahmut 1994: 335-344). TÜRKSOY'a daha sonra Kuzey Kıbrıs

Türk Cumhuriyeti (KKTC), Rusya Federasyonu'na bağlı Altay, Başkurdistan, Hakas, Saha, Tataristan ve Tuva Özerk Cumhuriyetleri ile Moldova'ya bağlı Gagauz Yeri Özerk Bölgesi TÜRKSOY'a *gözlemci üye* oldular (Purtaş 2015: 593). Kendi coğrafyasında gördüğü UNESCO'ununkine benzer işlev nedeniyle "Türk Dünyasının UNESCO'su" olarak da anılan TÜRKSOY'un adına ve işlevine ilişkin açılım 2009'da ***Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı*** olarak belirlenip değiştirildi.

Bu kuruluşlarla ***Türk Dünyası*** **müzik eğitiminde uluslararasıl örgütlenmeye yönelik ilk düşünüm, tasarım ve girişimler tohumlandı. 1990'daki ilk tohumlanma 2014'e kadar olan dönemde gittikçe belirginleşerek somut önerilere dönüştü. Bu arada 1999 yılında Ankara'da kurulan *Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED)* 2010 yılında uluslararasıl açılıma yöneldi. Bu dönüşüm ve açılımın bir sonucu olarak 2015 yılında TÜRKSOY ile MÜZED'in etkin işbirliğiyle Ankara'da gerçekleştirilen toplantıda *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB)*** kuruldu. Bu birlik, öngördüğü amaç ve işlevle 21'inci yüzyılın ***Türk Dünyası*** ve onunla birlikte tüm **İnsanlık Dünyası için büyük bir anlam ve önem taşımaktadır.**

TÜRKMEB'in kurulmasına yönelik olarak 1990'lardan 2015'lere çeyrek yüzyıllık dönem içinde ortaya konulan öneriler, yapılan çeşitli yönlendirim, yöneltim, açılım ve girişimler **2014**'te olumlu somut sonuçlar vermeye başladı. **MÜZED-TÜRKSOY güç ve işbirliği 2015**'te yeni bir evreye erişti. Bu evredeki çok yönlü danışmalar ve sonuç alıcı görüşmeler sonunda Türk Dünyasının alanla ilgili en üst ve yetkili kuruluşu olan TÜRKSOY'un resmî çağrısıyla TÜRKMEB'in kurulması kararlaştırıldı. TÜRKSOY Genel Sekreterliğince ilgili kurum, kuruluş ve kişiler Ankara'da yapılması tasarlanan Kuruluş Toplantısına çağrıldı. TÜRKSOY'da 3 Nisan 2015 günü yapılan tarihî toplantıda TÜRKMEB'in kuruluşu gerçekleştirildi.

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Bildirgesi tüm katılımcıların oybirliğiyle kabul edildi. Birliğin kurucu Başkanlığına TÜRKSOY Genel Sekreteri Prof. Düsen **Kaseinov**, Genel Sekreterliğine Prof. Dr. Uğur **Alpagut**, Onursal Başkanlığına Prof. Dr. Ali **Uçan** seçilip getirildi. Yönetim Kurulunda her Türk Cumhuriyetinin seçkin bir müzik yükseköğretim kurumundan rektör düzeyinde bir kişinin yer alması kararlaştırıldı. TÜRKSOY-MÜZED önderliğinde TÜRKMEB'in kuruluşu tüm katılımcıların büyük coşkusu ve ayakta alkışlarıyla kutlandı.

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB) kurulduğu 2015'ten bu yana TÜRKSOY ve MÜZED ile çok sıkı ve etkin bir işbirliği içindedir. Aradan geçen dört yılı aşkın süre içinde başta MÜZED, TÜRKSOY ve ISME olmak üzere AİBÜ (Abant İzzet Baysal Üniversitesi), DAÜ (KKTC Doğu Akdeniz Üniversitesi), BMA (Bakü Müzik Akademisi), AMK (Azerbaycan Millî Konservatuvarı) vb. kuruluşlarla çok yakın ilişki, işbirliği ve ortak çalışma içinde bulunmaktadır. Onlarla birlikte uluslararasıl, kıtalararasıl ve küresel ölçekli bilimsel, sanatsal, eğitimsel çalışma ve etkinliklerin başlıca tasarlayıcı, düzenleyici, destekleyici, gerçekleştirici, etkin katılımcı ve katkı sağlayıcı kuruluşları arasında yer almaktadır (Uçan 2018b: 457-473).

5.2. Türk Dünyasında Müzikte Konservatuvarlaşma Akademileşme, Üniversiteleşme

Türk Dünyasında *müzikte* ***kurumsal miras*** çok önemli ve değerlidir. Nitekim bu alanda öteden beri *devletçe, toplumca, çeşitli kurum-kuruluş, topluluk ve kişilerce çok çeşitli kurumlar oluşturulup geliştirilmiş ve sonraki kuşaklara bırakılmıştır.* Bu bağlamda özellikle *Yakın Çağ*a girildikten sonra *müzikte batılı ve çağdaş anlamda okullaşma, konservatuvarlaşma, akademileşme* ve üniversiteleşmeye dönük çeşitli girişim, oluşum ve gelişimler yaşanmıştır. Bütün bunlar çağdaş Türk cumhuriyetlerinin koşul, gereksinim ve önceliklerine bağlı olarak az çok farklı özellikler gösterir.

Türkiye'de devletçe *Enderun Musiki Mektebi*'nin ardından *Musika-i Hümayun* ve *Darülelhan* deneyimlerinden sonra 1924'te *Musiki Öğretmen Okulu* (Ankara) kuruldu. 1934'te *Millî Musiki ve Temsil Akademisi* (Ankara) kuruluş yasası çıktı, ama ne yazık ki gerçekleşmedi. 1936'da *Ankara Devlet Konservatuvarı*

(Ankara), 1975-1976'da *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı (İstanbul), 2017'de Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi* (Ankara) kuruldu. **Azerbaycan**'da *Bakü Müzik Akademisi* (Bakü) 1991'de üniversiter yapıya kavuşturuldu, *Azerbaycan Millî Konservatuvarı* (Bakü) iyice güçlendirildi. **Kazakistan**'da *Millî Müzik Akademisi* (Astana), *Kurmangazi Millî Konservatuvarı* (Almatı); **Kırgızistan**'da *Millî-Devlet Konservatuvarı* (Bişkek), *Özbekistan*'da *Taşkent Devlet Konservatuvarı* (Taşkent), **Türkmenistan**'da *Millî Konservatuvarı* (Aşkabat) kurulup etkinleşti. Sonraları bunların kimilerini yenileri izledi.

Bu süreçte her ülkenin kendine özgü öncüleri vardır. Hemen ilk akla gelenler Türkiye'de çok yönlü çalışmalarıyla ünlü Osman Zeki Üngör (1880-1958), Azerbaycan'da dünyaca ünlü dâhi müzikçi Üzeyir **Hacıbeyli** (1885-1948)'dir. Onlar yapıcı, yaratıcı, kurucu, eğitici, yönetici, geliştirici çalışma, eser ve hizmetleriyle kendi ülkelerinin yanı sıra Türk Dünyasının öbür ülkelerinde ve hatta çevre ülkelerde de öncü, örnek ve esin kaynağı olmuşlardır.

Öbür yandan başta Türkiye olmak üzere ***bağımsız Türk cumhuriyetleri***nde bir süredir yaşanan bu oluşma ve gelişmelerden sonra özerk Türk cumhuriyetleri de benzer oluşma ve gelişmelere gebedir. Örneğin *müzikte üniversiter eğitim doğrultulu oluşumlar* benzer bir biçimde Rusya Federasyonu'na bağlı kimi *özerk Türk* ***cumhuriyetleri***nde de söz konusudur. Bu oluşum ve gelişimler adım adım yaşanır ve ilerlerken Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde son yıllarda gözlemlenen yeni yeni oluşumlarla Türkiye'dekine benzer bir kurumsal yapılanma beklenmektedir (Uçan 2018c: 448-449).

6. Türk Dünyasının Dünya Müzik Mirasıyla İlişkilerinde Türkiye ve İstanbul'un Yeri-Önemi

Türk Dünyasının dünya müzik mirasıyla ilişkilerinde, son yıllarda *TÜRKSOY, TÜRKMEB* ve *MÜZED* etkin ve belirleyici rol oynamaktadır. Bu üç kuruluşun *ana* **yönetim merkezi**, *yerleşkesi* ve *kadrosu* **Türkiye'de** başkent Ankara'dadır. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı GSGM bünyesinde 2000 yılında ona bağlı kurulan, çalışan ve etkinlik gösteren *Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu* (*ATDMT*) da Ankara'dadır. **Türkiye** her üç kuruluşa ve çoğu etkinliklerine ***ev sahipliği*** yapmaktadır.

Bu kuruluşların başında gelen TÜRKSOY tarafından her yıl başka bir Türk ülkesinde belirlenip gerçekleştirilmek üzere *Türk Dünyası Kültür Başkenti* uygulaması, Türkiye'nin belli yörelerinde-yerel yönetim işbirliğiyle kurulan *Türk Dünyası Sanat Köyü*'nde *Türk Dünyası Besteciler Buluşması* düzenlenmektedir. Belli aralıklarla *Türk Dünyası Sanatçısı Nişanı* ödülleri verilmektedir. *Öbür yandan* başta Türk Dünyası olmak üzere Dünyanın değişik ülkelerinde *TÜRKSOY Gençlik Orkestrası* ve *TÜRKSOY Gençlik Korosu* konserleri gerçekleştirilmektedir. *TÜRKSOY'un Kuruluşunun 25. Yıldönümü* UNESCO'da gerçekleştirilen görkemli bir konserle kutlanmıştır. Bu etkinlikte Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkiye ve Türkmenistanlı bestecilerinin eserleri Türk Dünyalı sanatçıların tasarım, seslendirim ve yorumlarıyla dinlenerek paylaşılmıştır.

Türk müzik kültürü başlangıcından bu yana binlerce yıldır geçirdiği tarihsel süreç içinde çok yönlü bir oluşum ve sürekli bir gelişim göstermiştir. Bunun sonunda ***günümüz Türk müzik kültürü*** genel olarak ***altı alt kültür***, *alt k***ültür kolu** ve *kültür katmanı*ndan oluşmaktadır (Uçan 2015: 237-240, 264, 302, 368-369; 2017c: 45-49):

(1) *Temel* Türk Müzik Kültürü (*Elementer* Türk Müzik Kültürü),

(2) *Geleneksel* Türk Halk Müziği Kültürü,

(3) *Geleneksel* Türk Sanat Müziği Kültürü,

(4) Çağcıl/*Çağsal* Türk Sanat Müziği Kültürü,

(5) *Kitlesel/Yığınsal/Popüler* Türk Müzik Kültürü (Çağcıl Türk Halk Müziği Kültürü),

(6) Öncü Türk Müzik kültürü (*Avangart* Türk Müzik Kültürü).

Türk Dünyasında **Türkiye** ve **İstanbul** bu kültürün **çok yoğun, derin ve köklü biçimde** oluştuğu, geliştiği, tüm ana katmanlarıyla ve bütünüyle en etkin yaşandığı, yaşatıldığı ve miras olarak aktarıldığı, paylaşıldığı bir *Ana Ülke* ve *Ana Kent*tir. *Türk Dünyası ve tüm İnsanlık Dünyası müzik mirası*nın çok çeşitli örneklerini ve birçok ilklerini barındırır. Örneğin dünyaca ünlü dâhi müzikçi *Mustafa Itrî*, ünlü gezgin *Evliya Çelebi* **İstanbullu**dur. Öbür yandan *Avrupa'da ilk kilise orgu, Avrupa'da orgun dünyasal müzikte kullanılması* ve *Avrupa'da ilk opera* İstanbul doğumludur. İstanbul *kültür tarihi* 400-800 bin yıl önceye dayanan, 8500 yıllık *kentsel tarihi* olan *uygarlıklar beşiği* bir *Dünya Kenti*dir (Uçan 2009, 2011: 1241, 1245). **Türkiye** ise *insanlığın ilk yerleşimleri*nin gerçekleştiği, *kültürler ve uygarlıklar beşiği* (Uçan 1994b: 151) bir *Dünya Ülkesi*dir. Tüm İnsanlık Dünyasında birçok uluslararası kuruluşun kurucu üyesi olduğu gibi, *Türk Dünyası*nda da *Uluslararası Türk Zirvesi*, *Türk Konseyi*, *Türk Akademisi* gibi birçok uluslararası kuruluşun da *kurucu üyesi*dir.

7. Özet, Sonuç ve Öneriler

*Türkler*in insanlığın müzik mirasına katkılarını *gerçek belge*, *doğru bilgi*, *bilimsel bulgu* ve *somut buluntular*la anlatan çok çeşitli ve zengin kaynaklar vardır. Bunlar incelendiğinde de görülüyor ki, Ön Türkler olgusu bir yana bırakılırsa, *Türklerin müzik mirası ve insanlığın müzik mirasına katkıları MÖ 3. binde başlar.* MÖ 2. binde *ilk yurtları Altaylardan çıkıp Orta Asya'ya yayılmalarıyla belirir.* Özellikle MÖ 1000 yıllarından itibaren adım adım belirginleşen *Sakalar* ve *Hunlar* döneminde tarih sahnesinde daha etkin yer almalarıyla birlikte iyice su yüzüne çıkar. Ve böylece Türk dünyasının müzik mirası ve Dünya müzik mirasına katkıları *tarihsel derinliği*, *coğrafi genişliği* ve *ufuksal enginliği* içinde yaklaşık 5000 yıldır kesintisiz süregelmektedir. Bu sürecin son 1500 yılında sırasıyla Sucup Akari, Farabî, İbni Sina, Safiyüddîn, Abdulkadir, Itri, Hacıbeyli, Saygun, Say vb. seçkin müzikçiler hem Türk Dünyası müzik mirasına ve hem de onun Dünya müzik mirasına katkılarına kendi kalıcı damgalarını vurmuşlardır.

Türklerin insanlığın müzik mirasına katkıları, tarihsel süreç içinde *ana zincirin ana halkaları*nı oluşturan ***Altaylılar***, ***Sakalar***, ***Hunlar***, ***Göktürkler***, ***Uygurlar***, ***Karahanlılar***, ***Gazneliler***, ***Selçuklular*** ve ***Osmanlılar*** dönemlerinde birbirinden farklı yönler ve seyirler izlemiştir. ***Türkiye Cumhuriyeti***'nin kuruluşundan itibaren ise yeni bir *boyut*, başka bir *içerik* ve farklı bir *nitelik* kazanmıştır. Bunda Cumhuriyetin kurucusu Gazi Mustafa Kemal **Atatürk**'ün çok etkin ve belirleyici rolü vardır.

Atatürk, müziği "*insan yaşamının vazgeçilmez bir ögesi*" olarak görür. "*Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.*" der. Böylece *ulusal değişme*de *müziksel değişme*yi *ölçüt* alır. Müzikte *yerel kaynaklı*, *ulusal özlü* ve *evrensel nitelikli* ***değişme-dönüşme ve*** çağdaşlaşmayı erekler, ***yöntem*** olarak *yerel-ulusal deyiş-söyleyiş ve ezgileri derleyip genel son müzik kurallarıyla işleme*yi ve *evrensel müzikte yer alabilme*yi yönerir. Bunların özü, ***müzikte Türk kalarak çağdaşlaşmak***tır. Bu özün özünde "çağının çağdaşı olmak" yatar. **Atatürk**'ün bu anlayış, yaklaşım ve yöneriş doğrultusunda kısa sürede yaptığı düzenlemeler, gerçekleştirdiği kurum ve kuruluşlar, yetiştirdiği insanlar ve oluşmasına olanak sağladığı yeni modeller, süreçler ve ürünlerle kendine özgü ***Türk M***üzik ***Devrimi***ni başlatmıştır. Bütün bunlarla çevresindeki gelişmekte olan ülkelere *müziksel çağdaşlaşma yolu*nda esin kaynağı ve örnek olmuş, seçenek oluşturmuştur. Bu bağlamda ilki *dörtlüsel uyum dizgesi* olarak adlandırılan, ikincisi *karma uyum dizgesi* olarak nitelendirilen *iki yeni çokseslilik modeli* ortaya konulmuştur. Bunlar Türklerin insanlığın ortak müzik mirasına yeni, anlamlı katkıları niteliğindedir. *Müzikte* ***Türk kalarak çağdaşlaşma*** günümüzde yalnız ***Türkiye***'nin değil, onun yanı sıra başta *Azerbaycan*, *Kazakistan*, *Kırgızistan*, Özbekistan ve *Türkmenistan* olmak üzere ***tüm T***ürk Dünyası'nın da *ana ilkesi, ülküsü, tutkusu ve ereği*dir.

Bu konuşmamda Türk Dünyasından en örnek *ulu ata, yönder, önder ve yeder* olarak neden, niçin, niye **Atatürk**'ü seçtim? Bunu müzik alanında sadece kurumsal anlamda yaptıklarından başlıca örnekleri kısaca belirterek açıklayayım: 1923'te kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı olarak müzik alanında kurumsal anlamda başlıca şunları sağladı: Ulusal yarışmayla *Türk Ulusal Marşı*'nın gerçekleştirildi (1920-1924). Osmanlıdan devralınan *Musika-i Hümayun* kısa bir geçiş aşamasından sonra *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*'ne (1924) ve kapsadığı orkestranın *Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası*'na (1932) dönüştürüldü. *Musiki Muallim Mektebi* kurulup öğretime açıldı (1924). *Darülelhan* yeniden yapılandırılıp (1923-1924) İstanbul Konservatuvarına dönüştürüldü (1926), bünyesinde *Tasnif ve Tespit Heyeti* ve İcra Heyeti'ni kuruldu (1926-1927). İstanbul Radyosu ile *Ankara Radyosu*'nu kurulup *Radyo Müzik Yayınları* başlatıldı (1927). *Sanayi-i Nefise Mektebi* müzik alanına da bir örnek olmak üzere *Güzel Sanatlar Akademisi*'ne dönüştürüldü (1928). *Güzel Sanatlar Kolu* içinde *Müzik Alt Kolu* da bulunan *Halkevleri* kurulup açıldı (1932). *Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kuruluş Yasası* çıkarıldı (1934). *Ankara Devlet Konservatuvarı* kurulup açıldı (1936). Böylece **Atatürk**, *Yeni Türkiye Devleti*'ni kurarken (1920) başlatmış olduğu "*Türk Musiki İnkılabı*"nın ("*Türk Müzik Devrimi*"nin) *ilk ana kurumsal yapısı*nı oluşturdu. Bütün bunları, 1924-1936 arasındaki dönemde 12 yıl gibi kısa bir süre içinde gerçekleştirdi ve gelecek kuşaklara *müziksel miras* olarak bıraktı. İşte büyük Türk dünyasında kurtarıcı, kurucu, değiştirici-dönüştürücü-geliştirici, diriltici, yokluk ve yoksunluk içinde yoktan var edici eşsiz bir *ulu ata, yönder, önder ve yeder* olarak sadece müzikteki bu olağanüstü kurumsal başarılarıyla bile böyle bir seçimi hak etmiş bulunuyordu.

Türkler, *Dünya* müzik mirasına olan katkılarını yaklaşık 5000 yıldır etkin olarak sürdüre gelirken zamanla meydana gelen *Doğu-Batı ve Kuzey-Güney etkileşimleri*nin *ana eksen*inde yer almakta, *ana merkez* ve *oda*ğında bulunmaktadır. Bu konumuyla uzak geçmişten günümüze doğru daha da belirginleşen bu etkileşimde etkin ve belirleyici rol oynamaktadır. Bu süreçte *Türk müzik kültürü* yaklaşık 5000 yıldır çevre kültürlere *açık bir kültür*dür. Türkler önce Asya, sonra, Avrupa, daha sonra Afrika ve giderek tüm Dünya insanlığıyla etkileşim içindedir. Bu sayede Türklerin müziksel katkıları önce *Asya insanlığı*, sonra *Avrupa insanlığı*, daha sonra *Afrika insanlığı* ve giderek *tüm Dünya insanlığı* düzeyinde oluşan müzik mirasının vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir. Bu bağlamda, kimi araştırmacılarca da vurgulandığı gibi, Türk müziği ile Batı müziği arasındaki etkileşim ve bu etkileşimde rol oynayan ögeler, *Türk müziği*nin yanı sıra *Batı* müziğinin ve giderek *Küresel-Evrensel* müziğin de temel özelliklerinden birini oluşturur. Bu ilginç durum Türk dünyasına *Doğu insanlığı* ile *Batı insanlığı*nın ve *Kuzey insanlığı* ile *Güney insanlığı*nın özgün bir bireşimini oluşturma, böylece *Dünya insanlığı*na öncekilerden daha anlamlı katkıda bulunma yolunu açabilir.

Türk Dünyası'nın müziksel gelişim sürecindeki başlıca *geleneksel* **müzik kurumlarından** *Tuğ Takımı* daha çok Çinliler ve öbür Uzak Doğulular, *Tabılhane* Orta ve Yakın Doğulular, *Mehterhane* Avrupalılar tarafından, *modern* müzik kurumlarından *Bandolar* ise Orta ve Yakın Doğu ülkeleri tarafından örnek alınmıştır. **Çin'in ve öbür Uzak Doğuluların** *Hun İmparatorluğu*'ndan, Orta ve Yakın Doğuluların *Selçuklu İmparatorluğu*'ndan, Avrupalılar ile Orta ve Yakın Doğu ülkelerinin *Osmanlı İmparatorluğu*'ndan aldıkları kurumsal etkiler-katkılar son derece köklü ve kalıcı izli olmuştur. Arap ülkelerinden Irak, Suriye, Lübnan ve Mısır, devraldıkları **çoksesli Türk** *askerî bando geleneğ*ini korumuş ve sürdürmüştür. İran ve Afganistan, kendi ordusunu *Türkiye Cumhuriyeti*'nden esinlenerek yeniden düzenlerken *ordu bandolarını* da *modern Türk örneğ*ine **göre kurmuştur**. Bu arada *T.C. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası* ***(CSO)*** 1826'dan bu yana yaklaşık 200 yıllık görkemli varlığıyla Dünya müzik mirasına ayrı bir armağan oluşturur. Yanı sıra **Saygun**'un *Yunus Emre Oratoryosu* da bu niteliktedir. **Ç**ok seçkin **üç** çağdaş müzikçi Leyla **Gencer**, **İdil Biret** ve Fazıl **Say** da bu niteliği taşır.

Türklerin insanlığın müzik mirasına yaptığı katkılar günümüzde de sürmektedir. Bugünkü Türklerin en anlamlı katkısı, *kendi müziksel potasında* bir yandan *Doğu-Batı bireşimi*ni, öbür yandan *Kuzey-Güney bireşimi*ni

gerçekleştirme çabalarıdır. Asya, Avrupa, Afrika, Amerika ve Avusturalya kıtalarında yaşayan, giderek sayıları artan ve yaşam alanları genişleyen irili ufaklı Türk toplum ve topluluklarının bu katkı ve çabaları yan yana, birlikte ve iç içe yaşadıkları toplum ve topluluklarla etkileşimleri sayesinde yeni boyutlar, yeni içerikler ve yeni değerler kazanmaktadır.

Türk Dünyasında müzik mirası ve Dünya müzik mirasına katkıları çağlara ve müzik alanının ana boyut ve alanlarına göre daha geniş kapsamlı ve ayrıntılı araştırılmalı ve incelenmelidir. Eğitimsel katkılar müzik eğitiminin üç ana türü olan *genel müzik eğitimi*, **özengen müzik eğitimi** ve *mesleksel müzik eğitimi*nin (Uçan 2018ç: 29-44) her birinde ayrıntılı biçimde ortaya konulmalıdır. Türkiye'de Türklerin oluşturup geliştirdiği *Musika-i Hümayun*, *Darülelhan* ve *Musiki Muallim Mektebi* ile *genel-özengen-mesleksel müzik eğitimi*nin iç içe bütünleşik tasarlanıp gerçekleştirildiği *Köy Enstitüleri*'nin, *Türk özgün müzik eğitimi kurumları* arasında ayrı bir yeri vardır. Bu okullar özellikle EAS, ISME, UNESCO tarafından *Avrupa, Avrasya ve Dünya ölçeğinde ayrı ayrı anılmalı ve incelenmelidir.* **Öbür yandan** *dünyada sadece müzik öğretmeni yetiştirmek amaçlı ilk bağımsız müzik öğretmen okulu* olan MMM'nin 1924'te açıldığı 1 Kasım günü Türkiye'de olduğu gibi Türk Dünyasında ve tüm Dünyada da "*Dünya Müzik Öğretmenliği Günü*" ya da "*Dünya Müzik Öğretmenleri Günü*" olarak kutlanabilir.

Günümüz Türk Dünyasında ***müzikte çağdaşlık***, "aynı çağda bulunurluk-yaşarlık" ile "içinde bulunulan-yaşanılan çağın anlayışına, koşullarına ve gereklerine uygun oluşluk" bir *bütün* olarak anlaşılır. **Bu anlayış**, içinde bulunulan-yaşanılan çağın gereklerine göre oluşup gelişen *yeni müziksel ögeler* ile geçmişten süzülüp gelerek içinde bulunulan çağa ulaşan ve uyan, ulaştığı çağda işlevsel varlığını-etkililiğini sürdüren ve geleceğe uzanma gücü taşıyan *eski müziksel ögeler*i bir bütün olarak görür, yaşar ve yaşatır (Uçan 2005: 283; 2013). Türk Dünyasında giderek daha çok egemen olan bu ***müzikte* çağdaşlık anlayışı ve yaklaşımı** *Dünya müzik mirasına son derece anlamlı bir katkı*dır.

Günümüz Türk Dünyasının müzikte ana ilkesi, ülküsü, tutkusu ve ereği şunlardır:

- *Öz varlığıyla Türk kalarak çağdaşlaşmak,*
- *Çağdaş uygarlığın ortak paydasında buluşmak,*
- *Gerçek insanlığın yüksek değerlerini paylaşmak,*
- *Dünya müzik mirasıyla sürekli katkılaşmak,*
- *Yeni kuşaklara böyle bir miras bırakmak.*

İnsanlarca yapılan her doğru, tutarlı, anlamlı ve kalıcı iş, çalışma ve hizmet; yaratılan her doğru, tutarlı, anlamlı ve kalıcı eser ya da yapıt, onu gerçekleştiren kuşaktan sonraki kuşaklara ve geleceğe bir katkı ve mirastır. Bu katkı ve miras paylaşıldıkça artar ve yaşar. Bu durum her alanda olduğu gibi müzikte de geçerlidir. Öbür yandan ***Akortlu Doğuş ve Yaşama Akortlu Başlayış*** ile ***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk*** insanlığın *bitimsiz bir serüveni* ve *sonlangıcı olmayan eşsiz bir* ***Müzik Mirası***dır. Bu **eşsiz** miras hem ***Türk Dünyası***, hem ***tüm Dünya İnsanlığı* için geçerli bir *olgu***dur.

Bu ilke, ülkü, tutku, erek ve saptamayla hepinizi bir kez daha saygıyla selamlıyor, sevgiyle kucaklıyorum. Esen kalın!

İstanbul,
4 Eylül 2019

KAYNAKÇA

- Commettant, Oscar (1869), *La musique, les musiciens et les instruments de musique*, Paris.
- Danièlou, Alain (1927), *Northern Indian Music: Theory and Technique, Volume I*, London.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1955), *Türk Askerî Muzıkalar Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Gedikli, Necati (1999), "Türk Musikisi'nin Batı Musikisi'ne Etkileri", *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, s. 133-142.
- Karakulov, Bolat (2000), "Türk Halklarının Geleneksel Musikisi ve Nota Yazısı", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri III. Cilt* (4-7 Kasım 1997 Ankara), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 283-286.
- Kösemihal [Gazimihal], Mahmut Ragıp (1939), *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri Cilt 1 (1600-1875)*, Nümune Matbaası, İstanbul.
- KY (2008), *Atatürk'ün Bütün Eserleri[ABE], C. 23 (1929-1930)*, Kaynak Yayınları [KY], Ankara.
- Mahmut, Nuri (1994), "Uygur Müziğinin İslamiyetten Önceki ve Sonraki Durumu Üzerine", *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi: Türkiye'de Müzik Öğretmenliğinin Yetmişinci Yılına Armağan (1924-1974)*, *GEFAD*, Yeni Dönem, Özel Sayı, 1994, s. 335-344.
- MG (1993) *Milliyet*, 04.01.1993, Milliyet Gazetesi [MG], İstanbul.
- Michels, Ulrich (1994), *dtv-Atlar zur Musik Band I*, Bärenreiter Verlag, Kassel.
- Oesch, Hans (1981), "Die europäische Rezeption aussereuropäischer Musik", in [içinde]: *Musik 2* (Herausgegeben von Carl Dahlhaus), Funk-Kolleg, Frankfurt am Main, s. 423-448.
- Olguner, Fahrettin (2000), "İslâm Medeniyeti İçinde Türk Kültür ve Medeniyetinin Yeri", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997) 4. Cilt*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 439-447.
- Oransay, Gültekin (1976), *Müzik Tarihi*, MEB Yaykur Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara.
- Oransay, Gültekin (1980), "Türklükle İlgili Operalar", *Türk Müziği İle Avrupa Müziği Arasındaki Karşılıklı İlişkiler Konulu Seminer Raporu* (15-18 Ocak 1980), Der. E. Okyay, Alman Kültür Merkezi, Ankara, s. 29-30.
- Popescu-Judetz, Eugenia (1996), *Türk Musıki Kültürünün Anlamları*, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık 38, İstanbul.
- Purtaş, Fırat (2015), "Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSO)", içinde: *Türk Cumhuriyetleri ve Toplulukları Yıllığı 2013*, Editörler: M. Turgut Demirtepe ve Murat Yılmaz, Hoca Ahmet Yesevî Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, Ankara, s. 593-597. http://www.ayu.edu.tr/static/kitaplar/turk_topluluk_almanak.pdf
- Roux, Jean-Paul (1989), *Türklerin Tarihi: Büyük Okyanus'tan Akdeniz'e İki Bin Yıl,* 2. Baskı, Türkçesi: Galip Üstün, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Şanlıkol, Mehmet Ali (2003). "Avrupa'daki 'Türk' İmajı Nasıl Olup Batı Müziğinin Bir Parçası Haline Geldi?", Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu (23-25 Ekim 2003), Kara Kuvvetleri Komutanlığı – Bilkent Üniversitesi Rektörlüğü, Kara Kuvvetleri Basımevi, Ankara, s. 44-47.
- Taşağıl, Ahmet (2018), Kök Tengri'nin Çocukları (Orta Asya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi), 13 Basım, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Uçan, Ali (2018a), "'Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk'un Başlangıcında İnsanlığın İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımı", içinde: *ISME–2018 Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği 33. Dünya Konferansı Türk Dünyası Oturumu,* 15-20 Temmuz 2018, Azerbaycan Millî Konservatuvarı, Bakü/Azerbaycan; *ISME- International Society for Music Education Turkic Session,* July 15-20, 2018, Baku/Azerbaijan, Turkish Editor Group: U. Alpagut, B. Gorgoretti, R. Saydam, Azerbaijan National Conservatory, Baku/Azerbaijan, s. 433-444.
- Uçan, Ali (2018b), "Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'nin Kuruluşu, İşlevi ve Önemi", içinde: *ISME–2018 Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği 33. Dünya Konferansı Türk Dünyası Oturumu,* 15-20 Temmuz 2018, Azerbaycan Millî Konservatuvarı, Bakü / Azerbaycan; *ISME–International Society for Music Education Turkic Session,* July 15-20, 2018, Baku / Azerbaijan, Turkish Editor Group: Uğur Alpagut, Başak Gorgoretti, Refik Saydam, Azerbaijan National Conservatory, Baku / Azerbaijan, s. 457-473.

- Uçan, Ali (2018c), "Müzikte Üniversiter Eğitim: Dünyada, Türk Dünyası'nda ve Türkiye'deki Genel Durum", içinde: *ISME–2018 Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği 33. Dünya Konferansı Türk Dünyası Oturumu,* 15-20 Temmuz 2018, Azerbaycan Millî Konservatuvarı, Bakü / Azerbaycan; *ISME–International Society for Music Education Turkic Session,* July 15-20, 2018, Baku / Azerbaijan, Turkish Editor Group: Uğur Alpagut, Başak Gorgoretti, Refik Saydam, Azerbaijan National Conservatory, Baku / Azerbaijan, s. 444-457.
- Uçan, Ali (2018ç), *Müzik Eğitimi*: *Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum,* Genişletilmiş 4. Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Uçan, Ali (2017a), "Doğu-Batı İnsanının İlk Doğal Temel Ortak Müziksel Donanımı" (Çağrılı Konuşma/Bildiri), içinde: *Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı* (17-19 Temmuz 2017, Gazimağusa/KKTC, Doğu Akdeniz Üniversitesi), *Tam Metinler Kitabı / E-Bildiriler Kitabı,* http://www.muzikkitaplari.com/3-ipekyolu-muzik-konferansi-bildiriler-kitabi, Editörler: Uğur Alpagut, Dolunay Barış Akgül, Başak Gorgoretti, Refik Saydam, Yay. Haz. Süleyman Tarman, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, Aralık 2017, s. 23-31.
- Uçan, Ali (2017b), "Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği", *Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara,* T:C. Ankara Valiliği, Ankara Kalkınma Ajansı, Ankara, s. 192-234.
- Uçan, Ali (2017c), "Ankara'da Müzik Türlerinin Sınıflandırılması", *Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara,* T:C. Ankara Valiliği, Ankara Kalkınma Ajansı, Ankara, s. 40-49.
- Uçan, Ali (2016a), "İnsanbilim, Çağdaşlaşma ve İpek Yolu Açısından Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimine Genel Bir Bakış", *MÜZED Bölge Konferansı: İpek Yolunda Müzik Kültürü ve Eğitimi / Bildiriler /* Procedings (17-19 Nisan 2014) / *MÜZED Regional Conference: Music Culture and Education on the Silk Roads* (17-19 April 2014), Yay. Haz. Suna Çevik, Belir Tecimer, Refik Saydam, Ferit Bulut, Birinci Basım Ocak 2016, Sevda-Cenap Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, s. 3-26. **file:///C:/Users/PC/Downloads/Scientific_Meetings_001%20(1).pdf**
- Uçan, Ali (2016b), *Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*, Geniş. 2. Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Uçan, Ali (2015), *Türk Müzik Kültürü*, Genişletilmiş 3. Basım, Evrensel Müzik ve Yayınevi, Ankara.
- Uçan, Ali (2013), "Türk Müzik Kültürünün Sürekliliğinde, Müziksel Mirasın Korunması, Yaşanması ve Yaşatılmasında Genel Çağdaşlık Anlayışının Yeri, Önemi ve İşlevi", *8. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi*: *Kültürel Miras / International Turkish Culture Congress: Cultural Heritage*, 24-27 Ekim 2013, Eskişehir-Türkiye, T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Uçan, Ali (2009, 2011), "İstanbul Müzik Kültürünün Türk ve Dünya Müzik Kültüründeki Yerini Belirleyen Başlıca Etmenler ve Kurumsal Dönüşümler", 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi: Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul (5-10 Ekim 2009) / 7.th Internatinal Turkish Culture Congress: in Turkish and World culture İstanbul (6-10 October 2009), Yay. Haz. Şebnem Ercebeci Çınar, Ankara: AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yay. s. 1241-1322.
- Uçan, Ali (2008), "Türklerin Müzik Kültürü ve Dünya Müzik Kültürlerine Etkileri-Katkıları", Türklerin ve Anadolu'nun Dünya Uygarlık Tarihindeki Yeri Uluslararası Sempozyumu (7-9 Mayıs 2008) / The Turks and Anatolia in the History of World Civilisation, Türk Tanıtma Vakfı (TÜTAV) ve Gazi Üniversitesi (GÜ), Ankara.
- Uçan, Ali (2007, 2009), "'Yurtta Barış Dünyada Barış' Sürecinde Müzik ve Müzikçe", *38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007, Ankara / Türkiye: Bildiriler: Müzik Kültürü ve Eğitimi II. Cilt; ICANAS 38: International Congress of Asian and Nort-African Studies)* 10-15 September 2007, Ankara / Türkiye: Papiers: Music Culture and Music Education, *Volume II,* Yayına Hazırlayanlar/Editörs; Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Ali Uçan, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, Ankara, s. 757-792.
- Uçan, Ali (2006, 2011). "Türk Müzik Eğitimi Tarihi: Tarihsel Süreç İçinde Türk Müzik Eğitimine Genel Bir Bakış", [Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde] Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi [29-31 Mayıs 2006, İstanbul] Bildirileri, Editörler: O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. Murat Öztürk, AKTDYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını 401, Ankara, 2011, s. 413-442.
- Uçan, Ali (2006), "Türkiye'nin Müzik Eğitimi ve AB Sürecinde Avrupa Uluslararası Müzik Eğitimi Kuruluşlarıyla İlişkiler", Müzik Sanatımız ve AB Süreci - Sempozyum (17-18 Mart 2006), Editör: Arzu Cengiz, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara, 2006, s. 55-82.

- Uçan, Ali (2005, 2009), "Türk Müzik Kültürünün Dünya Müzik Kültürlerine Etkileri ve Katkılarına Genel Bir Bakış", *VI. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi (21-26 Kasım 2005) Bildirileri Cilt V [Türk Kültürünün Dünya Kültürlerine Etki ve Katkıları]*, Yay. Haz. Şebnem Ercebeci, AKDTYK-Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: 382, Bilimsel Toplantılar Dizisi: 47, Ankara, 2009, s. 2571-2595.
- Uçan, Ali (2005), İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi, Genişletilmiş 3. Basım, Evrensel Müzikevi, Ankara.
- Uçan, Ali (1997, 2000), "Geçmişten Günümüze-Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Kasım 1997, Ankara) III. Cilt*, AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 402-441.
- Uçan, Ali, (1996, 2000), "Türk Dünyası'nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri", *Timur'un 660. Doğum Yılında Türkistan-Anadolu Kültür İlişkileri Sempozyumu* (24-15 Aralık 1996, Ankara), *Erdem*, Cilt 12, Sayı 35, Mayıs 2000, s. 593-664.
- Uçan, Ali (1994a), "Kuruluşunun Yetmişinci Yılında ve İkibinli Yılların Eşiğinde Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü ve Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Eğitimi", *Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Yetmişinci Yılına Armağan (1924-1994) /G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* GEFAD Yeni Dönem Özel Sayı 1994,Ankara, 1994, s. 1-32.
- Uçan, Ali (1994b), "Die Türkei auf dem Weg zur europäischen Integration-Ein Randgebiet Europas im Schnittpunkt verschiedener Kulturen", in [içinde]: *Künste und Bildung zwischen Ost und West: Kulturpädagogische Perspektiven Polyästhetischer Erziehung, Polyästhetische Erziehung und Europäische Integration.* Jahrbuch Polyaisthesis Band 2, Hochschule für Musik und darstellende Kunst "Mozerteum"-Institut für Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, Wien, 1994, s. 143-165.
- Yürür, Ahmet (2017), "Doğu/Batı Müzikleri Arasındaki Aşılmaz Duvarlara Dair", *Türkbilim*, Yıl 2017, Cilt 4, Sayı 21 (Temmuz 2017), s. 149-156.

Contemporary Community Music: Practice, ideas, and understandings

Dr. Lee Higgins

Professor and Director of the International Centre for Community Music, York St John University, UK.

- A community music concert programme in Tel Aviv, Israel, addresses the issue of diversity and difference in an area of conflict and war.
- In the north of England, an experimental community music group works with the whole community to build 'new' musical instruments from scrap material to promote recycling and sustainable living.
- In a Brazilian favela where the death rate for young people is high, a community wind band works in conjunction with a non-government agency to provide a safe environment to learn how to play and how to teach music.
- In South Africa, community music facilitators work with a non-profit organisation and a university to promote active music making within communities that suffered through some of the most repressive and violent periods in apartheid history.
- Performers in an American community choir comprised of inmates from a local correctional facility describe how singing brings meaning to their lives.
- In Australia, music students collaborate with First Peoples musicians and community elders on a community service learning programme designed to promote intercultural reconciliation, collaboration, and 'both ways' learning through community music-making.
- In Penang, young people of diverse ethnicities engage in a community musical theatre project that promotes peace-building and alternative narratives about history and social relationships, and aims to bring about cultural change.
- In Rome's northeastern suburbs, known for its economic difficulties, a community music programme promotes health and well-being in children and their parents through the experience of making music in groups.
- The noise is deafening as seventy amateur drummers parade through the streets of a Scottish city.

As these snapshots of community music from around the world suggest, the field of community music has become a global phenomenon. The growing internationalization of the field has brought with it insights from cultural contexts that have both expanded and challenged accepted approaches, priorities and ideas within the field. Likewise, with the increase of scholarship and academic courses in community music, the number of people engaging in community music has significantly increased worldwide. These emerging voices, agendas and contexts indicate that the field is continuing to expand, diversify and mature. In other words, community music as a field has come of age.

As a practice welded so closely to the environment in which it takes place, the growth and development of community music has happened in different contexts for different reasons. As such, the term "community music" can be understood in a variety of ways, reflecting a myriad of possible contexts and musical situations.

Set within a broad notion of music education, community musicians place emphasis on inclusive musical participation. Their practice is often an expression of "cultural democracy" and musicians who work this way

are focused on the practical concerns of making and creating music musical opportunities for people of all ages and abilities. As a system of support that is respectful and celebratory toward diverse communities, musicians that work under the banner of cultural democracy do so by enabling historically excluded voices to be heard whilst claiming no superiority or special status. In continue dialogue with the people they work with, community musicians negotiated musical journey's through facilitatory group processes.

People, places, participation, inclusion, and diversity are five keywords that help underline community musicians' intentions:

- **People**: Music is one of the distinctive aspects of being human. Placing participants alongside community musicians as co-authors and collaborators encourages journeying together towards transformative musical experiences.
- **Places**: The context is paramount and becomes a pivot for music making, critical inquiry, and conversation.
- **Participation**: Creating opportunities for active music participation forms the heart of community music. This means those that work in this arena seek ways to increase accessible pathways that lead toward meaningful musical engagement.
- **Inclusion**: Community music emphases the importance of making connections among people, across issues, and over time. By encouraging expansive and ongoing frameworks for interaction community musicians seeks to create engaged populations and communities of practice.
- **Diversity**: Integral to community music is the celebration of difference that can only take place in a safe, positive, and nurturing environment.

With different funding structures and education systems community music has grown and developed in different parts of the world reflective of contextual situations and perceived needs of those people attracted by its sentiments.

Why is this work important? From an ethnomusicological perspective music is a distinctively human practice and a fundamental aspect of what makes us different to other species. The act of musicking, as sociologist Christopher Small might term it, supports us in our understanding of who we are. Music can be a lifeline, a dynamic aspect of individuality, personal and group identity. For many of us music has been a vital form of expression and communication at some points in our lives. As part of a broader category of music education, community music has a key role in the growth and development of active music making throughout the lifespan.

In support of music education more generally, researchers support case for the cognitive benefits of music education the areas of listening and language skills, memory, attention, musicality, brain plasticity, literacy, numeracy, and intellectual development. Researchers also alert us to musics power in the development of creativity and its impact on our leisure and recreation time, our physical, health, and wellbeing and our social and personal development.

More specifically, community musicians have placed emphasis on Article 27 in the Universal Declaration of Human Rights which states that "Everyone has the right to participate freely in the cultural of the community." From this perspective, effective community music processes can be understood as ethical a response to a call for social justice commenting on issues of music education and gender, sexuality, pedagogy, opportunity, and policy.

Conceived through the lens of hospitality, my work has centred around the relational aspect of music making. For most of us, finding others with whom we can have an engaging and meaningful encounter is an essential part of our existence.

As a conceptual pivot central to the human experience hospitality is understood as a cultural and social imperative in the construction of relationships fueling a need for belonging. By considering the first moments of contact between community musicians and potential music participants, I claim that the call, the welcome, and the "yes," inherent in any act of hospitality, are poetic spaces for listening and dialogue that may lead to effective and meaningful music making experiences. These gestures will always be at risk of imperfection and failure and this is to be celebrated not plastered over and ignored. Concerning ourselves with music teaching and learning within the framework of hospitality provides an opportunity to examine the primordial exchange that ignites musical transactions: The call, the welcome, and the "yes" all take place at a threshold and whether host or guest, teacher or student, music leader or participant, two bodies meeting can lead toward transformative processes.

To some extent, community music as a means of achieving inclusive music education within a framework of hospitality is made from the stuff of dreams. However, this is not a dreaming about what will never be, an aimless wander of the mind toward utopian ideals or a place of pure plenitude. This is not a dream of pure nonviolence, which is an impossible dream, but rather, as American philosopher John Caputo might say "the dream of the emergence of something different, something that disturbs the sleep of the rule of the same". When the dream of pure plentitude is dispelled, the way is opened toward a new dream, a chance to dream provocative and evocative thoughts. Instead of a frivolous activity, dreaming becomes an affirmative opportunity to exert a passion for *the* impossible, a lens to see in and between, over and beyond. It may be a truism that people who dream often ask questions that have perhaps not been considered before; they are often optimists constantly asking "why not?" The "why not"s are defiant, always challenging those who suggest something cannot or should not be done. Community music projects have often been established by asking this type of question and there often lies a deep belief among community musicians that nothing happens until someone invites you to dream.

As a strategy for dreaming, community music manifests through the call and the welcome, which in turn releases a sense of responsibility between community musicians and the participants. However, because the type of dreaming I am trying to evoke, community music becomes an affirmation, both ethically and politically. The transition from blue sky thinking to decision must inevitably be made and is not to be a wild and blind leap or choice, but a necessity to act inventively, a judgment without guardrail, a movement and decision toward the sphere of community *without* unity, a threshold to cross. It is through a *faith* in a dream, a passion for what I cannot know but might dare to imagine, that a certain political force is ignited enabling a welcome toward those that call.

Through the approaches of practice and general dispositions toward music making that promotes people, places, participation, inclusivity, and diversity, community musicians challenge us to dream of a politics of, and for, a musical future that is marked with active and meaningful participation. This dream is not of a politics of sovereignty, of top-down power, but rather a politics that builds from the bottom up and is marked by impromptu improvisations, maddening refrains, and risky moments of discord. Invention is the breaking in, the incoming of something unforeseeable and, like the journey of music creation, the political aspirations of community music require a faith in the process. It is not a matter of becoming what you are already but rather becoming something new.

Key Texts

- Bartleet, B.-L., & Higgins, L. (2018). Introduction: An Overview of Community Music in the Twenty-First Century. In B.-L. Bartleet & L. Higgins (Eds.), *The Oxford Handbook of Community Music* (pp. 1-20). New York: Oxford University Press.
- Higgins, L. (2012). *Community Music: In Theory and in Practice*. New York: Oxford University Press.
- Higgins, L., & Willingham, L. (2017). *Engaging in Community Music: An introduction*. New York: Routledge.

Biography

Professor Lee Higgins is the Director of the International Centre of Community Music based at York St John University, UK. As a community musician, he has worked across the education sector as well as within health settings, prison and probation service, youth and community, adult education, and arts organizations. As a presenter and guest speaker, Lee has worked on four continents in university, school, and NGO settings and was the President of International Society of Music Education (2016-2018). He is the senior editor for the International Journal of Community Music and was author of Community Music: In Theory and in Practice (2012, Oxford University Press), co-author of Engagement in Community Music (2017, Routledge) and co-editor of The Oxford Handbook of Community Music (2018).

Kadim Kaynaklardan Bugüne Belgelerle Müziğimizden Örnekler

Dr. Gönül Paçacı Tunçay

İÜ OMAR Md. ve TM İcra Heyeti Şefi

Osmanlı Dönemi Müziği: Genel Özellikler

Kökleri Osmanlı döneminin başlarına dayanan geleneksel müziğimizi oluşturan en temel iki husus makam ve usûldür. Müziğimizin teorisi 13. yüzyıl müzisyen ve müzik teorisyeni Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve ondan yaklaşık 100 yıl sonra gelen Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinden temellenmiştir. Onların bilgilerinin de 8- 9. ve 10. yüzyıllarda yaşamış Farabi, İbn-i Sina ve El Kındî'den beslendiği söylenir. Bu alanda yüzyılları aşan ve büyük ölçüde sözel aktarıma dayanan bir devamlılığın olduğu açıktır. Abdülkadir Merâgi'ye atfedilen Rast Nakış Kârçe'de görülen kompozisyon tekniği, ses aralıkları ve seyir özellikleri ile 19.yüzyılın dâhi bestekârı İsmail Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nev'inin özellikleri tamamen aynı olmayabilir ama aynı müzik dilinin kullanıldığı görülmektedir. Bu örnekler arasında bir devamlılık mevcuttur ve doğal olarak önemli değişimleri de barındırmaktadır.

Özellikle ilk kuramsal kaynakları açısından şark-İslam geleneğine yaslanan; İç ve Orta Asya kökenli ezgi ve ritimlerle, beylikler döneminin halk müziği temalarını, Anadolu'nun çeşitli din ve ırklarının müziklerini tevârüs eden, harmanlayan Osmanlı musiki geleneği, bir açıdan bu değişimlerin tarihidir diyebiliriz. Bu gelenek 15. yüzyılda İstanbul'a intikal ettikten sonra da, yeni bir merkezin çekim gücüne kapılarak neredeyse evrim geçirmiş, bir imparatorluk müziğinin görkemine ulaşmıştır. Kentin kâdim tarihinden gelen estetik birikim, Ortodoks-Rum çoğunluğun ve o zaman mevcut kozmopolit yapının ortak yansıması halinde Osmanlıların kulaklarına, kalplerine ulaşmış olmalıdır. Bu durum, aslî unsurları açısından yalın ve özgün ve toplumun farklı katmanlarında kapalı devre yaşayan bir yapısı olan müzik geleneğimizin gelişmesi, zenginleşmesi ve kendini yeni koşullara uyarlaması şeklinde değerlendirilmelidir. Bu kültürel etkileşimin izlerini sürebilmek, birçoğu işitsel kanalla günümüze ulaşabilmiş Osmanlı müzik dağarının "erken dönem" örneklerine bakmakla hemen mümkün olmayabilir belki. Zaten şifahî bir birikim üzerinden böylesi bir çıkarım yapmak bilimsel de olmaz.

Osmanlı Dönemi Müziği: Aktarım ve İcra Ortamları

Osmanlıda geleneksel müziğin toplumun çeşitli kesimleri arasında aktarıldığı ve icra edildiği başlıca ortamlar: mehterhane, çeşitli dinî mekânlar (farklı cemaatlerin ibadethaneleri, camiler, kilise ve havralar ile başta Mevlevihaneler olmak üzere tarikatların merkezleri) gibi müzik ortamlarıdır. Başta Osmanlı Sarayı olmak üzere çeşitli varlıklı kesimlerin konaklarında, şenlik ve eğlencelerinde yapılan müziklerle halkın kendi sosyal ilişkileri içinde yer alan müzik eserleri doğal olarak farklı nitelikte olup, farklı kanallardan aktarılagelmişlerdir.

Osmanlı Dönemi Müziği: Kadim Nota Kaynakları

Erken dönemlerinde El Kındî notası diye bilinen ve Arap harflerinden hareketle üretilmiş nota sistemi ile yazılmış olan Osmanlı müziğinde, 17. yüzyıldan itibaren farklı nota sistemlerin kullanıldığı görülür. Batı notasını uyarlayan Ali Ufkî Bey'den sonra Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu) ve Nâyî Osman Dede'nin icat ettiği harf notaları ile bazı eserler notaya alınmıştır.

Çok az sayıda yazılı müzik kaynağından Ali Ufkî Bey'in Mecmuasında derlenen eserlerin yapısına baktığımızda müziğin yalın ve folklorik kodlarını fark ederiz; bu kaynağın hemen ertesinde yazılmış olan Kantemiroğlu notalarında ise daha aristokrat yapılı ve ilmî yanı baskın eserleri karşımızda buluruz. O dönemlerden bu güne çok zengin malzeme barındıran ama müzik yazısı ihtiva etmediği için ancak eserler hakkında bazı ipuçlarına ulaşabildiğimiz güfte mecmuaları ise başlı başına bir renk, çeşitlilik ve değişimler manzumesidir.

Osmanlı Dönemi Müziği: 19. Yüzyıl, Batılılaşma ve Mızıka-i Hümâyun

Çok genel bir tarihsel bakış açısıyla, temelleri III. Selim döneminde atılmış olup 1826 yılında II. Mah-

mut'un (1808–1839) yenilikçi uygulamalarıyla fiilen başlayan batılılaşma süreciyle birlikte müzik alanında da bir yenileşme fikrinin yerleşmeye başladığı sıkça dile getirilir. Vak'a-yı Hayriyye olarak da isimlendirilen, yeniçeri ocağının kapatılmasıyla başlayan bu yenileşme hareketi tüm askerî ve toplumsal hayatta uygulanacak reformları öngörmekte; bu yaklaşım biçimi müzikte de bariz bir tercih farklılaşmasını yansıtmaktadır. Osmanlı'da askeri müziğin, müzik icra ve üretiminin merkezindeki baskın rolünden dolayı, o yıllarda temelleri atılmış ve bugün ülkemizde hâlen eğitimi, üretimi ve icrası sürdürülen çok sesli müziğe geçişin, öncelikle askeri müzikteki değişimlerin vasıtasıyla yaşandığı rahatlıkla söylenebilir.

Padişah III. Selim Osmanlıda yenileşmenin başladığı bir dönemi temsil etmekle birlikte, makam icat eden, beste yapan, ney üfleyen bir sanatkârdır. Döneminde 'III. Selim Ekolü' de denilen bir bestekârlar kuşağının yetiştiğini görürüz. III. Selim, müziğin yazılma gereğini hissederek Hamparsum Limonciyan ve Abdülbaki Nasır Dede'den nota icat etmelerini istemiştir. Önemli sayıda eser, bu sayede Hamparsum notası ile yazılarak günümüze ulaşabilmiştir.

19. yüzyıl boyunca, birçok yabancı müzisyen Osmanlı saraylarına konser vermek veya Batı müziği gelişmelerini izlemek üzere davet edilmişler, Avrupalı ünlü müzisyenler konser turneleri içine bir durak olarak İstanbul'u eklemişlerdir. Bu müzisyenlerin, dönemlerinde dünyanın önde gelen müzisyenlerinden olması, Osmanlı elitinin Avrupa müziğini yakından takip ettiğini gösterir.

II. Mahmut döneminde, 1826 yılında Mehterhane kaldırılmış, sarayda batılı tarzda bir orkestranın örgütlenmesi hedeflenmiş ve yurtdışından müzisyenler getirilmiştir.

Muzıka-yı Humayun'da askeri müzik eğitimi vermek üzere İtalya'dan Giuseppe Donizetti atanmış, özellikle bazı padişahların daha fazla destek olmasıyla Batı müziği yaygınlaşarak, dönemin ünlü Avrupalı müzisyenleri Osmanlı Saraylarında misafir edilmiş ve görevlendirilmişlerdir. Bu gelişmelerin, 19. yüzyıl ortalarında Sultan Abdülmecid devrinde daha da hız kazandığını ve yeni müzik eğitim kurumları, konser salonları açıldığını, meşhur bestecilerin Osmanlı sarayında konserler verdiğini bilmekteyiz. Başta Franz Liszt olmak üzere, besteci-arpçı Elias Parish Alvars, Leopold de Meyer, Eugene Leon Vivier, Henri Wieuxtemps ve August D'Adelburg gibi önemli virtüözler de konser vermeye gelen isimler arasındadırlar. Bu müzisyenlerin Padişahı öven, Osmanlı Sarayını, İstanbul ve Boğazı konu alan eserler de besteleyerek önemlice bir dönem yayını oluşturduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu sıralarda yapılan basın haberleri, uluslararası bağlantılar ve törenler, toplumsal yaşamın üzerinde esen değişim rüzgârlarının içte ve dıştaki yansımaları olarak göze çarpmaktadır.

Summary

Music of the Ottoman Era: General Characteristics

Two underlying aspects of our traditional music, whose roots date back to the early Ottoman period, are maqam (modal system) and usûl (rythmic cycle). The theory of our music is based on the works of 13th century musician and music theorist Safî al-Din Urmavî and 'Abd al-Qâdir Marâghî, who came about 100 years after former. Their knowledge is said to have been fed by al-Kindî (9th c.), al-Farabi (9-10th c.) and Ibn Sina (10-11th c.). It is clear that there is a continuity in this field that has been going on for centuries and is based on oral transmission. In terms of composition techniques, intervals and characteristics of melodic progression, Rast Nakış Kârçe that ascribes to 'Abd al-Qâdir Marâghî and İsmail Dede Efendi's piece of Rast Kâr-ı Nev may not be exactly same, but it is seen that same music language was used. There is a continuity between these examples and naturally it includes important changes.

The Music of the Ottoman Era: Transmission and Performance Environments

Primary environments where traditional music is shared and performed among various segments of Ottoman society are *mehterhane* (a gathering of military marching band), various religious places (sanctuaries of different congregations, mosques, churches and synagogues, as well as centers of dervish orders, notably *Mevlevi Lodges*). The music in the mansions and entertainments of various wealthy people, especially royal palace; and the musical production of the common people have naturally differed from each other and have

been transmitted through different channels.

Music of the Ottoman Era: Sources of Notation

In the early periods of Ottoman music, al-Kindî notation system that produced with reference to Arabian letters had been used, whereas from the 17th century onwards, different notation systems have been used. After Ali Ufki Bey who adapted the western note, Dimitrie Cantemir and Nâyî Osman Dede created the letter notes and some musical pieces were transcribed.

Music of the Ottoman Era: 19th Century, Westernization and the Imperial Military Band

Sultan Selim III was a great musician who created maqams, had compositions and played ney, while representing a period in which an innovation process began in the Ottoman Empire. In his reign, it can be seen a generation of composers called "Selim III School". Selim III saw a necessity of writing of music, for this reason, he asked from Hampartsoum Limondjian and Abdülbaki Nasır Dede to create a notation system. Thus, a considerable amount of musical works can be reached today through notation of Hampartsoum.

During 19th century, many foreign musicians have been invited to the Ottoman palaces for giving concerts or following developments of Western music. Famous European musicians added Istanbul as a stop on their concert tour. The fact that these musicians were one of the leading musicians of the world during their times shows that the Ottoman elite followed European music closely.

During the reign of Mahmut II, the *Mehterhane* was abolished in 1826 and a western-style orchestra was organized in the palace and musicians from abroad were brought.

Brazilian Challenges
Music education in Brazil: the role of NGOs in keeping cultural heritage as social capital from communities

Magali Kleber[1]

Abstract

My speech aims at a discussion introduced from a sociocultural perspective with the intention of realizing a cultural diversity as symbolic and patrimonial wealth in Brazil's cultural identity, taking into account the Music Education developed in the Third Sector and Non-Governmental Organizations (NGOs). This complexity can be a guide to reflections and important actions in the field of music education and public policies aimed at promoting social change. The role of ancestry and cultural values can be seen in poor communities as a richness in their oral culture in many artistic dimensions. The discussion points to different spheres of music education as processes integrated with citizens' values. The articulation is not only various kinds of knowledge, but also different generational groups, gender, race and social class. All these dimensions are linked to education.

Keywords: Music education and Brazilian Third Sector; music educations and social justice; music pratices and social inclusion;

Introdution

I'd like to thank Dr. Ugur Alpagut, the Chair and all of you that organize this event. It is an honour for me to participate in such important conference which my participation aims to points out the context of relations with the East and the West in the perspective of Multidimensional studies and National Cultural Policies for the Protection of Musical Heritage. This deeply connected to 2020 ISME Conference Theme, Visions of Equity and Diversity. This recognizes that there is a need to make equity and diversity ever-present in all aspects of music education and to promote teaching and learning as a culturally responsive, life-long journey of transformation.

It's such a pleasure to share with you some aspects about Brazil I have been developing based on my academic conceptual background. My speech aims a discussion introduced from a sociocultural perspective with the intent to stress the cultural diversity as a symbolic richness in cultural identity of Brazil, taking account the Non-Governmental Organizations (NGOs). Such complexity can be a guide of reflections and important actions in the music education field and public policies which aim at promoting social change. The role of the culture is making contributions to the understanding of Music Education, Music Culture, and the Art of Music to the Musical Heritage.

The discussion points out different spheres of music education as an integrated processes related to citizen's values. The articulation is not only of several types of knowledge, but also different generational, gender, race and social class groups. All these dimensions are connected to education.

The greatest challenge for music education in Brazil can be seen in the formal and non- formal contexts. Unfortunately, the government has not yet solved the problem of the insertion of arts education in basic and public education. Thus, not all public schools have trained music teachers. Even though the Education Ministry recently published (2017) the National Education Policies, arts education is not guaranteed in

1 Doctor in Music Education; ;Pos-doctorade in Etnomusicology.

the curriculum. The Main Document states that "a minimum content base shall be established for primary education, to guarantee common basic education and respect for national and regional cultural and artistic values". However, implementing this public policy in which arts education shall be guaranteed for all students is one of the greatest challenges for the Brazilian government as it impacts the segment of the population with the highest level of discrimination and social exclusion.

The poorest population, from the urban periphery, does not have access to theaters, museums or cinemas, impoverishing the cultural level of this social stratum. The axis poverty/development, sometimes clearly articulated as such, has not only played a key role in these social and aesthetic debates, but also contributed to aesthetic disputes structuring hierarchies in a social cultural dynamic, which means in subliminal way "some cultures are more important than others." It is worth highlighting the relationship between poverty-reduction on the one hand, and culture and artistic praxis on the other.

Another big challenge is the necessity of linking the academic world to the community, a subject that has been a great point of discussion in different sectors of society. Implementing projects that make quality artistic music education accessible to all the population, especially to social groups that historically suffer symbolic and material violence, is a big issue in Brazil. It is a question of social justice and respect for human rights. I believe that knowledge that impacts social changes emerges from the dialectics between the academic world and everyday life. It means that the university needs to be in close contact with the civil society and its cultural diversity and social problems, in order to enhance and expand knowledge of the dynamic of social movements. The distance between universities and poor communities, when focusing on the educational aspect, makes it possible to spread the discussion on issues of political, ethical, aesthetical and institutional order.

These issues was discussed by Community Music Activity members in the Seminar held on 2016:

> **In this context implies ensuring equality of opportunity and access to education to an increasing diversity of students; building democracy and contributing to development, and fostering curriculum change and innovation in relation to, [amongst other things,] a closer responsiveness to society. What might this have to do with Community Music (C.M.)? The rationale for initiating participatory arts and community engagement activities in Wits University's BMus degree is closely related to this transformation agenda. C.M.'s principles of inclusivity, diversity, providing access to musicking and its participatory pedagogies resonate with the university's transformation goals."[1]**

Considering that Brazil has high social and economic contrasts generating an inequality distribution of social, cultural and material capital, the music education area has a commitment with educational development. I believe that the construction of socio-educational processes in the arts should be a product of contents, methodologies and conceptions studied at the institutions on the one hand, and artistic practices developed in communities on the other.

Promising initiatives in Brazil

One of the promising initiatives in Brazil is the performance of the growing social projects by NGOs and Foundations. These private institutions, legally regulated by the specific laws of the Brazilian Third Sector, can get funds both from the government and the private sector. The NGOs operate in areas such as culture,

1 ISME Community Music Activity Commission, July 2016. Round-table symposium proposal: Positioning Community Music in the academy: international models of Community Music training and curriculum design. Presenters: Phil Mullen (IRL/UK), Prof Mary Cohen (US), Prof Lee Willingham (Canada) and Dr Susan Harrop-Allin (South Africa)

education, arts, environment and sports. Their operations have resulted in a new field area for new professional profiles and activities, which has fostered a new context for the production of management knowledge and new technologies for education. In this context, projects are being developed mainly in arts education in poor communities and the urban periphery and it is possible to notice that the practices and methodologies of the successful ones meet the local demands and offer innovative and flexible socio educational proposals. The NGOs' socio-cultural actions can be constantly redefined to meet the demands of practical life and, consequently, become a means of socio-political mobilization. The artistic practices, then, incorporate new aesthetics that are inherent to the communities and go beyond Eurocentric perspectives, VALUING cultural identities from African descents, indigenous and many other roots that used to be invisible, away from formal education and universities. Such artistic practices can redefine and broaden cultural and aesthetic frontiers in innovative socio educational proposals, creating a sense of belonging.

All these points of view are discussed in depth in my Doctoral Research: Music education practice in non-governmental organizations (NGOs): two case studies in the Brazilian urban context, concluded in 2006, and to my Post-Doctoral research, concluded in 2010. Since 2002, I have been involved in music education in the social context and the motivation for this study relies on the fact that NGOs in Brazil have been the focus of new socio-cultural developments, structured in parallel to the work going on at the universities.

The main point of the NGOs' socio-pedagogical proposals have been music learning and teaching activities for children and youth from underserved communities and/ or in social risk situations. The musical practices in these contexts have been revealed as a meaningful structural element of the social groups. The perspective of the NGO in this research points out the following aspects: 1) they are possibilities of emergent fields of new profile of professionals and activities - locus of knowledge production in the nonprofit sector; 2) they are spaces of which content is flexible and underlain by the emergent demand of the communities provided with practices; 3) they are inconstant as institution; 4) the socio-cultural actions can be constantly redefined, close to the demands of the practical life; 4) they are a way of socio-political mobilization and, in this context, the musical practices can redefine predominant cultural and esthetic frontiers. The socio-cultural context can be noticed in different spaces and situations of sociability and social care that go beyond the music learning and teaching process. It becomes meaningful once it brings important subjects of youths and children's lives into the institution and open a space to be aware of symbolic values, conflicts, different kinds of deficiencies and the expectations considered relevant in the process of NGO participants' education.

THE MUSIC-PEDAGOGICAL PROCESS IN NGO: A TOTAL SOCIAL FACT

Music is seen as social practice that generates a cultural system that incorporates itself in the socio-cultural structure of groups and individuals (Shepherd and Wicke 1997, apud Kleber, 2006). The analysis shows the interconnections between four dimensions: 1. Institutional: related to bureaucratic, juridical, disciplinary, and morphological dimensions 2. Historical: dimension of the stories told by social actors, protagonists; 3. Sociocultural: dimension of the circulation spaces of symbolic values, intersubjective and interinstitutional relations, conflicts, and negotiations 4. Music teaching and learning process: focusing on what, where, why, and how music is learned and taught in those spaces. Incorporating the interconnection of these four dimensions has enabled a vision of music pedagogy not only as concerned with teaching and learning but also as a connected multidimensional field. The "music-pedagogical process as a total social fact" (Kleber 2006a: 297) conception is showed in Figure1.

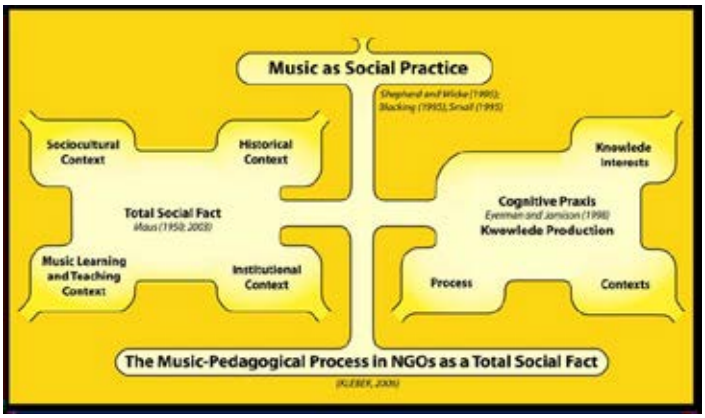


Figure !. Linking concepts and theories in the model of "music-pedagogical process as total social fact" (Kleber,2006 : 297).

The production of musical knowledge as a cognitive praxis (Eyerman; Jamison, apud Kleber 2006, p. 40-44) and understanding the music-pedagogical process as a social fact (Kleber, 2006), provides the epistemological field of music education with important contributions. This assumption is supported by the fact that the four contexts used in the analysis cannot be exist in isolation as a field of knowledge production that can only be thought systematically.

The notion of belonging, visibility, getting back basic questions related to the human dignity emerges as a feature that identifies the research participants of NGO. The musical practices are seen as the focal point that congregates the other activities of which main feature is to be collective. The collective process can be seen as a paradigm in the socio-musical interactions of NGO. The belonging – being included – is on the other hand of "not belonging", being excluded.

- Belonging to NGO let them to have visibility through the educational and joyful activities related to musical practice and the role of protagonist youth.
- The social care permeating the music learning and teaching process emerges as important in several levels of personal perception.
- Aspects, such as the stigma of the skin color, place where one lives, poor origin appear in the reports on the students' identities. The participants reveal that they lived situations of misery related to any kind of stigma, what is intesified when we compare the life they have when they take part in musical practices provided by NGO. Such experience can be considered as a very meaningful factor to the reconstruction of new notion of personal and social values.
- The discrimination, social exclusion and stigma that permeate the underserved communities from the hills and slums, reinforced by the media discourse, are denied by the participants interviewed. What is the role of the social projects and culture, especially the music, in these contexts?

All these questions can be understood as the ways that produce knowledge from other meanings, incorporating questions that seem to be inherent in the learning and teaching process of any area. But, they are deeply overlaid in guiding and decisions. They require reflection, analysis and commitment because they are the factors that can involve new physical and socio-cultural spaces, connecting cognitive, social and political aspects to a perspective of social transformation, without masks. The musical practices in NGO

revealed themselves as positive factors that can change the individuals and groups socially, mainly if the socio-cultural patterns in musical practices present in the students' daily lives are considered

Now I would like to show two cases, I have been developing in Brazil which is the result of a political and institutional militancy.

Case 1 First Music and Citizenship Biennial Project

In 2017 the Brazilian National Foundation of Arts invited me to develop the Music and Citizenship Biennial Project. In the first edition, the event held in the city of Belo Horizonte, December, 2017, and aimed to bring together coordinators, arts educators, musicians, social educators and managers working on socio-musical projects focused on the development and exercise of citizenship, human rights and social justice and to establish a network among the 50 participating projects. The methodology adopted, as group dynamics, was World Café (www.theworldcafe.com), an easy-to-use method for creating a living network of collaborative dialogue around important issues in a real work context.

All of these 50 projects are strongly committed to social change, to the community problems and the actions involving music practices and music education as the axes to be close It was a success in terms of sharing experiences on management strategies, methodologies and leadership examples, and followed the principles and format of government and community settings around the world. The result currently is a strong network that have connected the most important music social project.[1]

Case 2 Londrina International Music Festival (FML)

I would like to share another case that is based on this epistemological framework: the Londrina Music Festival, with its 39 years of existence, is in accordance with the national education and cultural public policies. It is committed to be inclusive and participative in a music pedagogic process that includes musicians, educators, people that desire to make music together, embracing a diversity of age groups, socioeconomic classes and different aesthetic trends. Therefore, it is an event especially based on the Brazilian cultural diversity that involves local, regional and national communities.

This partnership has been developed by Festival Association, University of Londrina and Cultural Ministry, with a government and private funding resulting as a power relationship between music social projects from all Brazilian regions. This work constituted a network integrating public institutions and the Third Sector, which has allowed sponsoring the Youth Orchestra of FML and course throughout two weeks. The success lies in the musical and social commitment that has revealed by an artistic teaching work, offering scholarships to young students from social projects which don't have condition to pay for studying music.

Since 2015 I have proposed this conception of pedagogical process as a total social fact that join social projects in Festival. The event has developed a collaborative methodology and tools that constituted a strong network between these projects in the four dimensions I have described. The impact within the communities and projects linked to Londrina Music Festival can be showed by the potent network played a significant role in the institutions and public policies that support culture and art in the country. Such synergy expanded the educational, social and institutional range of projects and qualify the musical education field in Brazil.

It is important to highlight that this proposal has resulted in systematized actions, a powerful network to be implemented, revealing a significant socio-cultural, political, ethical and aesthetic context in favor of the poor communities. That should increase access to cultural and artistic resources, the possibility of social inclusion

1 (vídeo available https://youtu.be/pzZuC33TdTM

and the exercise of participatory citizenship mediated by artistic practices and an educational proposal. In my opinion, the synergy between social projects has become an alternative path to the music education that, unfortunately, most of Brazilians do not get in formal education.[1]

Last words for now...

These examples show that the implications for the epistemological field of music education are reflected on the acknowledgement of the production of music-pedagogical knowledge should consider multiple context of the social reality, dissolving hierarchical categories of cultural values. In order to do that it is necessary to reflect about the dominant artistic and pedagogical categories, questioning and erasing the evaluation and judgement limit of musical practices. Moreover, it is important to re-examine the relationship between the knowledge from the popular culture and the one considered by the academy, as the music education area has already proposed.

The performances of musical groups from NGOs are understood here as the product of the music-pedagogical process. They constitute the repertory that they play and like to play, constructed during the work developed in the different spaces, such as: classroom, tests, presentations and musical games. Evidencing the music they play is a way of presenting them through the musicking that brings in itself features of participants' musical identities, full of their choices and values.

Another aspect to be emphasized is that the socio-musical work through musical practices incorporates the music as "a special kind of social action that can have important consequences to other type of social actions" (Blacking, 1995, p. 223). So, these examples of learning ways in the different spheres of NGO indicate integration of processes that are related to citizen's values and articulate not only several types of knowledge but also different generation, gender, race and social class groups. It's not a matter of addition; but shifting paradigm of considering the music learning and teaching process.

To summarize, I emphasize that NGOs have been revealed themselves as a meaningful alternative to develop socio-educational music works. They are in quantitative expansion due to their features that provide them with great mobility, and, at the same time, guarantee the institutional basis. So, this research aimed at contributing to the reflection and practice about the role of music education in the politically aware process of social movements and projects in NGO which seek transformation and social justice where the diversity and its unfolding could be minimized in favor of the human dignity.

References:

- Blacking, J. (1995). "Music, culture and experience." in Bohlman, P., &Nettl, B.(Eds.), *Music, culture and experience: selected papers of John Blacking*.Chicago: University of Chicago Press: 223–242
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: mobilizing traditions in twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kleber, M. O. (2006a) *Music education practice in Non-Governmental Organizations: two case studies in Brazilian urban context* (Doctoral Dissertation, Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006). Available: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/9981 . Accessed May, 02, 2014.
- Kleber, M. O. (2006b). "Music Education in Practice in Non-Governmental Organization: Two Case Studies in Brazilian Urban Context." in Coffman, D. & Higgins, L. (Eds.) *Creating Partnerships, Making Links, and Promoting Change:* Proceedings from the International Society for Music Education (ISME) 2006, ISME Seminar of the Commission for Community Music Activity: 102–110.
- Kleber, M.O, Souza, J. (2013a) The Musical Socialization of Children and Adolescents in Brazil in their Everyday

1 Link https://vimeo.com/357909162

Lives. In: Campell, P.; Wiggins, T. (Ed,)The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures. London: Oxford Press.

- Kleber, M.O.,Lichtensztajn, D.; Gluchankof. C) (2013b. Diverse Commuties, Inclusive Practice. In:Veblen, K.; Stephen, J. M.; Silverman, M.; Elliot, D. (Eds) "Community Music Today". UK:Rowman&Littlefield Education :231-238.
- Mauss, Marcel. "Ensaiosobre a dádiva." in MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia.Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 185–318. Translation of MAUSS, Marcel (1950) *Sociologie et Anthropologie.* Paris, Presses Universitaires de France.

Ottoman Western Music Heritage-ISME Legacy Istanbul Conference

Assoc. Prof. Dr. Evren Kutlay

Yildiz Technical University

In the Ottoman Empire history, 19th century represents the beginning of a westernization process. This movement involves westernization in social, cultural, political and economical areas as well as in music. With the enterance of European music into the Ottoman Court, beginning with Selim III, but mainly during the period of Mahmud II., a great reconstruction in the Ottoman music understanding and music politics began. First steps were taken in the Military by abolishing the Janissary Corps and establishing an army in European sense. Later, the janissary band is also replaced by a European-styled band, namely *Muzıka-yı Hümâyûn*, and the movement of westernization in music began there on. These were the reformations of Mahmud II., which can be regarded as the first movements towards polyphonic music in Turkey. As a break point in the Turkish music history, westernization movement prepared the understanding and politics of polyphonic music at the very beginning of newly declared Turkish Republic and in after years.

1. FIRST CONTACTS WITH EUROPEAN MUSIC

Ottoman Empire's first contacts with European music happened within the Military Scene and through Imperial Relations. It is known that Turks and Europeans met for the first time musically in the battlefields during the crusades. The martial music of the Ottoman janissaries, the Sultan's elite corps, was to have a significant impact on European composers of the 18th and 19th centuries. The janissary bands employed mainly percussion instruments such as cymbals, bass drums, kettle drums and bells which were later modified and incorporated into symphony orchestras in Europe - so much so that even today the percussion sections of orchestras are occasionally referred to as the "Turkish section". Haydn, Mozart and Beethoven were all greatly influenced by the sound and hallmarks of this percussive music rich in oriental modes, leaving a rich catalogue of examples - famous works like the *Military* Symphony by Haydn; the *Rondo Alla Turca,* the 5th Violin Concerto, known as the "Turkish Concerto", and *Die Entführung aus dem Serail* by Mozart, the *Ruins of Athens* (with its Turkish March), and the Ninth Symphony by Beethoven. It is also known that while beginning with his 10th Symphony, which he couldn't write because he passed away, Beethoven put some notes for himself indicating that "Turkish themes and rhythm will be used" (Etem Üngör, Türk Marşları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayınları:11, Seri :IV-Sayı: A3, Ankara, p. 16).

There is, to an extent, an awareness among European audiences of the Turkish influence on European music, but the same cannot be said for the European influence on Turkish music - which seriously started to take root only in the 19th century. This neglected field is too significant to be ignored and it builds up a basis for how the polyphonic music is handled after the Declaration of Republic in modern Turkey.

Although active steps are taken in the 19th century, European music was heard by the Ottoman sultans long before. Some of the example events can be listed as, organist Othman Luscinius' concert at the Ottoman court in 1520, Venetians ballet performance in 1524, gift of François I to Sultan Soliman, the Magnificent, in 1543, ballet-pantomime performance in 1582, gift of Queen Elizabeth of England to Sultan Mehmed III in 1599, Ottoman Ambassador *Yirmisekiz Mehmed Tcheleby*'s visit to Paris and his memoirs about opera, attempt to bring an opera for a wedding celebration in the 17th century during the reign of Mehmed IV, and Johann Jacob Bach and Pierre Gabriel Buffardin's meeting in Istanbul around 1710.

Let me explain some of these events more in detail. A group of musicians was sent to the Sultan Soliman

the Magnificent by François I as a goodwill gesture, after the Ottoman ruler supported the French King against the Habsburgs. The Sultan received the musicians at his court and heard them perform, but later ordered them to leave the country, fearing that that kind of intoxicating music they were performing might have a weakening effect on the discipline of his armies. The gift sent to Sultan Mehmed III in 1599 by Queen Elizabeth I of England, was an organ built specially by the English organ builder Thomas Dallam, who installed the instrument at Topkapı Palace in the presence of the sultan. The organ was described in Queen Elizabeth's State Papers, in a letter dated 31 January 1599 as a "great and curious present going to the great Turk which no doubt will be talked of, and be very scandalous among other nations, specially the Germanes" (Stanley Mayes, *An Organ for the Sultan*, London, 1956, p. 19). Through their ambassadors in the eighteenth century the Ottomans were kept further informed about the musical life of Europe. In his celebrated memoirs, Yirmisekiz Mehmet Çelebi, who was sent to France during the reign of Ahmed III, gives a splendid account of an opera performance he attended while in Paris:

> Apparently there is a famous play which is a speciality of the city of Paris. It is called opera. All the polite company in the city patronise it, even including the King himself. [...] This thing called opera even has a respectable director from the nobility. Because it is very expensive to run, they have even invested state money into it [...] They have shown us such surprising things, that they are impossible to describe; thunders, lightnings and unbelievably strange and weird things. (Şevket Rado, *Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, Istanbul 1970, pp. 51–53).

And I wrote a whole article on Johann Jacob Bach and Pierre Gabriel Buffardin's meeting in Istanbul.

2. EUROPEAN MUSIC ON OTTOMAN LANDS

These early contacts were important, but they remained at a superficial level. It was not until 1826 that European music began to be taken seriously at the Ottoman court, when that same year the janissary corps was abolished and a year after the janissary bands and their school *Mehterhane-yi Hümâyûn* to be replaced by a European-style army. Together with establishment of *Muzıka-yı Hümâyûn*, the Imperial Military Music School was established instead of the *Mehterhane-yi Hümâyûn* and to function as a conservatory and to accommodate numerous subinstitutions from the court orchestra to opera-operetta ensemble, from a Classical Ottoman music section to a group of *Müezzinans* in the next years. First Conductor of the newly established band was a Frenchman named Manguel. As he was not capable to form a new band from scratch, Sultan Mahmud II was dissatisfied with his service. To develop the new music branch, namely Ottoman Western Music, European musicians were invited to teach. In 1828, on the orders of Sultan Mahmud II, Giuseppe Donizetti, the brother of Gaetano Donizetti, the famous opera composer, was invited to become Director of *Muzıka-yı Hümâyûn*, to develop the new music branch, and to train the new bandsmen.

Let me briefly talk about Giuseppe Donizetti's musical background. He got his first lessons from his uncle Carini and from Mayr, professor of his brother Gaetano Donizetti in the Academy. He had to take music lessons privately as he was old to be accepted to the Academy. Later he became a military band musician of Napoleon Bonaparte and joined to many wars with him. When appointed to *Muzıka-yı Hümâyûn*, he was given students from *Enderun*, who were high level officials' children. It is said that he was given unlimited authority to teach Turkish students. When he came to the music school the students were using Hamparsum Notation System, a system that was developed by the armenian musician Hamparsum Limonciyan on the orders of Sultan Selim III. Donizetti first learned that system and then developed a comparative table with Western notation system to teach his students the new system comfortably. As he was an Italian, all music books, equipment and instruments were ordered from Italy. Therefore we can say that the Ottoman Western

Music school was first shaped in Italian School.

Donizetti composed marches and initiated the governmental anthem tradition of the empire. He composed *Mahmudiye*, the governmental march to be played during the reign of Sultan Mahmud II, and *Medjidiye*, the governmental march for the throne of Sultan Abdulmedjid I. *Medjidiye* march (July 1839) remained as the governmental anthem of the Ottoman empire for 22 years. SultanAbdulmedjid (1823-1861) was the first sultan to receive music lessons and play the piano. He especially favored Italian opera. Donizetti's letter to his friend Dolci in Italy about Sultan's wish to watch operas and operettas:

My dear friend;

I was wondering if you have the partitions of these operettas

La prova dell' accademia

Il piccola compositore di musica

Il piccoli virtiosi ambulanti

Il Ciovedi grasso

Un buon cuore scuso molti difetti

My son must have told you that my Turkish students are singing Italian arias and the Sultan wants to watch some operettas… (Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul 1994, p. 214).

Almost all the popular Italian operas of the day by Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi were heard in the Ottoman court and Istanbul theaters.

3. CALLISTO GUATELLI AND *MUZIKA-YI HÜMÂYÛN*

After Donizetti Pasha's death in 1856, during the reign of Sultan Abdulmedjid, another Italian, Callisto Guatelli, became the Sultan's Master of Music. Likewise given the title of *Pasha*, he was originally the conductor of an Italian opera group at the Naum Theater in Istanbul. Sultan Abdulmedjid appointed him as the director of Imperial Music School. His appointment appeared in the newspapers with great appreciation, especially by the Pera public:

> Majesty Sultan couldn't make a better choice. Residents of Pera have been appreciating the musical genius of Mr. Guatelli for a long time. Therefore we are happy to announce the honorable promotion of this highly respected musician (Journal de Constantinople 21 February 1856).

Callisto Guatelli was graduated from Parma Music School. He came to Istanbul around 1846 to give a concert at the palace and then decided to stay in Ottoman lands. He has been a prominent musician and teacher of musicians, conductors, and composers of the period as well as teacher of the Imperial family (e.g. Murad V, Abdulhamid II).

As well as composing many popular marches, Guatelli harmonised traditional examples of Turkish monophonic music. As a representative of continuation of the governmental march traditon, which began with Donizetti's compositions *Mahmudiye* and *Medjidiye*, his *Osmanie March* became the governmental march of the Ottoman Empire during the reign of Sultan Abdülaziz. Its music sounds like Classical Turkish Music with the use of augmented 2nds. Its themes were later incorporated into the *Marche de l'Exposition Ottomane* along with national airs from Britain and France, the two most important allies of the Ottoman Empire at the

time. The march can be described as a potpourri of English, French, and Ottoman anthems. The passages, which interconnect the three marches sound like Turkish maqamic music; one can even observe that the rhythm of the janissary music was used as the accompaniment in many passages of the march.

4. SULTANS AND OTTOMAN WESTERN MUSIC

Sultan Abdülaziz, who is regarded as a traditionalist, learned both Classical Ottoman Music and Ottoman Western music and he is the first Sultan to compose in European style. Some of his piano works have titles like *Invitation à la valse*, *La harpe caprice* and *La gondole barcarolle* which were published by the Italian publishing house F. Lucca in Milan. Moreover, he is the first among other Ottoman sultans traveling to Europe not to fight but as a goodwill gesture to improve diplomatic relations. Sultan Abdülaziz, who donated generously to Richard Wagner's theater in Bayreut, Germany, was the first to donate among the other rulers throughout the world and was examplified by Franz Liszt in his letters. He also attended a number of opera performances during his European trip in 1867.

Following Sultan Abdülaziz, in 1876, Sultan Murad V (1840-1904) was on throne. Murad V, son of Sultan Abdulmedjid, student of Donizetti Pasha, was probably the most accomplished and prolific composer of European music among the Ottoman sultans. His unpublished works are collected in three thick volumes (1878-1885, 1885-1887, 1881-1892), consisting of 1134 pages, 488 pieces (actually 514, others of his daughters, etc.) written principally for the piano in the popular dance forms of the nineteenth century such as polkas, polka-mazurkas, waltzes, marches, scottishes and quadrilles. He had the shortest reign in the Ottoman history, namely three months. He was imprisoned in the *Tcheragan* Palace, where he spent the rest of his life, until his death in 1904, claiming that he had a mental illness. During his prisonment years he continued to compose. His compositions prove that he cannot be mentally ill but had a sensitive personality. If we analyze them we can see that there are no theoretical mistakes/harmonic errors- even the hardest tonalities are coded correct. Indeed, his works may be said to belong to an amateur composer of genius. Donizetti was his teacher. If a fully fledged musician of the level of Liszt or Saint Sains were invited to the palace to teach, Sultan Murad V might have turned into a professional composer. In his works, we find the first signs of harmonization of Turkish music and many remarkable inspirations from it. Most of his works are titled or dedicated to the daily events in Tcheregan (e.g. *Nihayet bahtiyar oldum bugün*/At last I became happy today; *Bugünkü ziyafetin şerefine çıkarılan Galop*/Galop dedicated to celebrate today's feast, etc.), accompanied by caricatures, titles, dedications, dates partly in French partly in Ottoman Turkish.

Sultan Abdulhamid II, son of Sultan Abdulmedjid and brother of Murad V, reigned for 33 years, from 1876 till 1909. He received western music lessons from Guatelli Pasha as well as from other Ottoman Court musicians such as French Dussap Pasha and Lombardi. He learned to play the violin in addition to piano. His daughter Princess Ayshe tells his fondness of music with his words in her memoir as:

> My greatest fun is to listen to music. I don't feel my tiredness if I am busy with it.
>
> When I was young, I was interested in playing the piano. My father (Abdulmedjid I) brought pianos from Europe to all of his children. We had Italian and French music teachers in our Court. I studied for a long time. Although I loved music a lot, a hectic life didn't allow me to put the necessary time into it (Osmanoglu, 1994).

He established the second and last Court theater of Ottoman history, which has survived today, namely the *Yildiz* Court Theater, were celebrated opera troups, Muzıka-yı Hümâyûn artists and European virtuoses performed. When he got on throne he threw a march contest on 31 August1876 to determine the governmental march of his reign. Hamidie march by Nedjib Pasha (Turkish), who was among the first students of Donizetti,

won the contest and Hamidie has been the Ottoman governmenal anthem fro 33 years, till 1909.

Sultan Abdulhamid II's children were also highly talented in music. Among them let me briefly talk about Mehmed Burhaneddin Effendy. Burhaneddin Effendy (1885-1949) was Sultan Abdulhamid's musically most talented child. He could be considered as a child prodigy, who played piano and cello at virtuoso level. Burhaneddin Effendy composed his Grande Marche-*Bahriye* March (Grand Navy March) in 1894, when he was only 9 years old. After the declaration of Republic, he went to New York in 1924 and spent the rest of his life there. It is said that he recorded music there but I was not able to reach to that recording. Burhaneddin Effendy was also a great painter. His paintings are exhibited in famous galleries of Europe.

Towards the end of my speech, I would also like to examplify a woman composer, namely Fatma Zinnur Hanim and her composition dedicated to the only victory during the decline period - the victory of Greco-Ottoman War in 1897. Fatma Zinnur Hanim's father was the Secretary of Ministry of Foreign Affairs Mehmed Nuri Bei. Therefore she must have been raised close to the palace. She composed a military march on May 6, 1897, dedicated to Sultan Abdulhamid II for the victory in Tchataldja area. Her father was among the names who was present in diplomatic negotiations related to this war.

The last two Sultans, Mehmed Reshad V and Mehmed Vahidettin VI also received piano and composition lessons, but they both were particularly attracted by Turkish classical music. During Sultan Mehmed Reshad's reign Italo Selvelli (1863-1918), who was an Italian musician born in Istanbul but sent to Italy to study music stays at front. After his studies Selvelli turned back to Ottoman lands and began to teach, compose, and work for the Ottoman Court. He composed Reshadie March, which was the last Ottoman anthem dedicated to the Sultan on throne. The last Ottoman Sultan, Sultan Vahidettin, used his grandfather's march Mahmudie as the governmental march of Ottomans during his reign.

5. TO CONCLUDE - OCCIDENTAL SOUNDS FROM THE CAPITAL OF ORIENT

To give a general history about Ottoman Western Music heritage of modern Turkey, I presented a chronological overview of westernization in music. Istanbul, as the capital of the empire, was the center in this movement. Many highly regarded and appreciated musicians composed hundreds of pieces in European forms, many of them became lost during the war years, most of them are in libraries throughout Europe, and some are in US. Whatever happened during Republican years, in terms of European music, roots back to the steps taken during the Ottoman Era. Therefore, it is important to research Ottoman music history in order to understand the music politics after the declaration of republic and foundation of modern Turkey. A huge Ottoman Western music literature of almost hundred years was inherited. To understand the musical progress Turkey went throughout its history, it is crucial to research, analyze, and interpret the entrance of European music on Turkish lands and how it was handled with the westernization process during 19th century.

The Lasting Legacy of the Legendary Azerbaijan Mugham Virtuoso of Garmon Akhad Aliyev (Kor Akhad)

Alexandria Sultan von Bruseldorff

PhD candidate, Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan
E-mail: alexandriasultan@outlook.com

Abstract

Motivated by the credo of the ISME Legacy Conference 2019 in Istanbul this paper talks about the lasting legacy of the extraordinary and legendary person Akhad Farzali oghlu Aliyev (Kor Akhad) who contributed into preservation and development of the traditions of Mugham and folklore art in Azerbaijan. Doctor of art history, musicologist, ethnologist, Saadet Abdullayeva, in her book *Azerbaijani Musical Instruments Fascinate the World* writes that at the first half of XX century, Akhad Aliyev became very popular and the people began to call him "Usta" (A master), or "Qarmonchu Akhad" (garmon-player Akhad) due to his extraordinary talent. She writes that namely by Akhad Aliyev's suggestion and advice, the Saratov type of harmonica that existed in Baku at that time was amended and refined to suit traditional microtonal mugham music. Thereby, the artistic and technical capabilities of the instrument were expanded. Consequently, new kind of harmonica (Azerbaijani *garmon*) was developed for the first time by Akhad Aliyev. Prominent musicologists and professional musicians consider him "Legendary Azerbaijan Mugham Virtuoso" and distinguish him as a person who Azerbaijanized and nationalized the instrument of *garmon* and the performance of mugham on it. He was also an esteemed teacher for many famous harmonica, *garmon*, accordion and *saz* performers, including one of the prominent followers of Akhad Aliyev's school, *garmon* player, his best pupil, Teyyub Demirov and famous *saz* player from ensemble "Sazchi Gizlar", Rahila Hasanova. Besides performing and pedagogic career, Akhad Aliyev's phenomena as a great team leader was discovered when he challenged himself in 1932 creating and directing "Ensemble of Eastern Garmon Players". It was sensational for that time, firstly because it was the first ever musicians group consisting of only *garmon* players, and secondly, this brave group of musicians performed on *garmon* Azerbaijani music and mugham. Akhad Aliyev was the first professional *garmon* performer whom Uzeyir Hajibeyli invited into the first national ensemble of "Soloists of Traditional Instruments". Besides the *garmon* he mastered performing on several musical instruments, including *saz*, *tar*, pianoforte, *tutek*, and was the soloist at the Philharmonic working with ensemble "Sazchi Gizlar". Through his short life, Akhad Aliyev was able to cultivate appreciation of artistic excellence, develop his own style and most importantly school of art of performing Azerbaijani mugham on *garmon* that he left for generations to come.

Keywords: Akhad Aliyev, virtuoso of mugham, nationalization of garmon, saz.

"What you leave behind is not what is engraved in stone monuments, but what is woven into the lives of other"
Pericles (495 BC -429 BC)

Motivated by the credo of the ISME Legacy Conference 2019 in Istanbul this paper talks about the lasting legacy of the extraordinary and legendary person who contributed into preservation and development of the traditions of Mugham and folklore art in Azerbaijan. Among many professional musicians of his time he gained the reputation of the "Legendary Azerbaijan Mugham Virtuoso"[1]. Prominent musicologists, composers and workers of art of Azerbaijan, including Afrasiyab Badalbeyli, Firudin Shushinski, Saadet Abdullayeva, Tofik Bakikhanov, Zakir Mirzoyev, Sanibar Bagirova and others appraised him as a person who Azerbaijanized and nationalized the instrument of *garmon* and the performance of mugham on it. He was the first professional *garmon* performer who made the instrument of *garmon* well-received by the society. Besides the *garmon* he mastered performing on several musical instruments, including *saz*, *tar*, pianoforte, *tutek*. His name is Akhad Farzali oghlu Aliyev. Among many musicians of his time he earned the nickname "Kor Akhad" which means blind Akhad due to the fact that he was completely visually impaired since childhood. In spite of this fact, Akhad Aliyev (Kor Akhad) was a highly accomplished musician, as well as esteemed teacher of many famous harmonica, *garmon*, accordion and *saz* performers, including one of the prominent followers of Akhad Aliyev's school, *garmon* player, his best pupil, Teyyub Demirov and famous *saz* player from ensemble "Sazchi Gizlar", Rahila Hasanova. Through his short life, Akhad Aliyev was able to cultivate appreciation of artistic excellence, develop his own style and most importantly school of art of performing Azerbaijani mugham on *garmon* that he left for generations to come. It is necessary to note that one of the most important projects accomplished towards the safeguarding of the national moral values and promotion of the Azerbaijani culture and mugham, initiated by the Vice-President of Azerbaijan, President of the Heydar Aliyev Foundation Mrs. Mehriban Aliyeva, was the creation of the International Mugham Center in the City of Baku in order to widely promote in the world the Azerbaijani mugham, which was proclaimed by UNESCO as Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. It is worth to emphasize that the International Mugham Center with the support of the Madaniyyat TV channel (Culture) attributed importance to the musical legacy of Akhad Aliyev and provided significant assistance in the organization of the concert event celebrating the 125th anniversary of Akhad Aliyev (Kor Ahad) in 2018. World renowned representatives of the Azerbaijani music community and mugham lovers attended this memorial evening. Well-known musicians talked about the services of Akhad Aliyev in Azerbaijan instrumental music and performed beautiful concert numbers at the event. The event was broadcast on Azerbaijani TV channel "Madaniyyat". Furthermore, the International Mugham Center supported the publication of the scientific literary book by the name *Qarmonun Əfsanəsi* (The Legend of Garmon) dedicated to the Akhad Aliyev's 125th anniversary which was officially presented at the Mugham Center in May,

1 Heydar Aliyev Foundation, The Azerbaijani Mugham Encyclopedia, p. 104 http://mugam.musigi-dunya.az/k/kor_ehed.html (accessed august 28, 2019)

2019. One of the first documentary sources of information about Akhad Aliyev is written in a book *Azerbaijani National Musicians* by the researcher and musicologist Firudin Shushinski. Another primary source is the valuable memoirs left by his eldest daughter Leyla Aliyeva Sultan-zade about her father. Aliyev Akhad Farzali oghlu was born in Baku in 1893. He was born with a poor vision, by two years his eyes became gradually weaker and when he was three he became completely blind and was deprived of the world's light as an invalid. His mother bought him harmonica to play as a toy because he was not able to play with the children from the neighborhood. When Akhad Aliyev was 10-12 years old, he mastered the performance of the traditional Azerbaijani dance music on harmonica. He was often invited to perform at the weddings, in particular, at the special wedding events where only females gathered together to celebrate the act of wedding for the bride. This was due to the fact that the males were not allowed at the traditional female wedding gatherings. Akhad's blindness and his incredible performing ability time after time captured listeners and earned him respect.[2] Doctor of art history, musicologist, ethnologist, Saadet Abdullayeva, in her book *Azerbaijani Musical Instruments Fascinate the World* writes that at the first half of XX century, Akhad Aliyev became very popular and the people began to call him "Usta" (A master), or "Qarmonchu Akhad" (garmon-player Akhad) due to his extraordinary talent. She writes that namely by Akhad Aliyev's suggestion and advice the Saratov type of harmonica that existed in Baku at that time was amended and refined to suit traditional microtonal mugham music. Saadet Abdullayeva writes that the improvement of *garmon* instrument, the sound system of which matches 17 step tone row of the Azerbaijani music, was made according to recommendations of the famous *garmon* players Ahad Aliyev that had given a special touch to the Azerbaijani music, and then Akhad Aliyev's followers Teyyub Damirov and Mammadagha Agaev continued contributing into the improvement of *garmon*. Saadet Abdullayeva points that the history of *garmon* is connected with the eastern world. *Garmon*'s prototypes are the chinese *shen* (sheng), Afgani, Pakistani and Indian *harmon* or *argan*, Azerbaijani *dzhibchig* known since the ancient times. They got sounds with the help of air or by bellow into the body. Because of the trade relations with Europe, the European masters of the musical instruments became aware of this principle of producing the sound. In 1821, German master Christian Friedrich Buschmann made a lip harmonica and then single row hand harmonicas with a bellow. Later, in 1830, the principle of the sound producing was introduced in Russia in the town of Tula; the 7 keys harmonica was made, allowing playing primitive songs. She writes: "The works on improvement of the instrument was performed in different provinces of Russia. The harmonics were significantly changed in construction. They differed by systems, range of sound, number of voices and registers, the presence or absence of the possibility of switching ready accords. Harmonics got the name of the place where they were created."[3] This was done to suit the timbre and acoustics of the music performed in these regions at that time. Since the second half of XIX century, harmonics began to appear in Azerbaijan through the trade route by Caspian Sea. Aqhahuseyn Daqhli in his manuscript *Ozan Garaveli*, which is kept in the Institute of Manuscript named after M. Fuzuli of the Azerbaijan National Academy of Sciences, notes: "we could hear its sounds before construction of the railway in Azerbaijan (until 1880)".[4] S. Abdullayeva points out a peculiar fact that the harmonica first sold as a toy and at that time this instrument had diatonic sound row with 7, 12, 14, 16 and 18 white keys. During the visit to the National Museum of History of Azerbaijan with the co-author of the book *The Legend of Garmon,* Gulhuseyn Kazimli, the 16 keys of round shaped harmonica constructed by Akim Trofimov Vorotsov from Tula, which is one of the first harmonics brought in Azerbaijan, was examined. While many harmonica players were mainly performing dance music, Akhad Aliyev was not satisfied with the diatonic voice leading accordions with white keys that dominated in Azerbaijan, as the construction of harmonica was not

2 Shushinski F. Azerbaijani National Musicians, p. 388-393
3 Abdullayeva S. Azerbaijani Musical Instruments Fascinate the World, p. 160-166
4 Daghli A. (Hamidov A.H.) Ozan Garaveli III part Fund of the Institute of Manuscripts named after M.Fuzuli of ANAS, Manuscript with C-1 175/38009 code.

designed to accommodate the timbre and musical sound of microtonal musical mugham.[1] Akhad Aliyev's groundbreaking idea and mission solely became to Azerbaijanize the harmonica in order to adapt the instrument to Azerbaijani mugham music. He called the constructor of harmonica Arkhip Karpushkin of Russian-malakan nationality living in Baku and gave him instructions on technical and acoustic reconstruction of harmonica, including diminishing its body, applying missing sounds, thereby enriching its sound to perform the complex music of mugham on it. So, the artistic and technical capabilities of the instrument were expanded. Consequently, new kind of harmonica (Azerbaijani *garmon*) was developed for the first time in 1930s by Akhad Aliyev.[2] We can also site on the words from doctoral work *Azerbaijani Garmon* of the honored artist of Azerbaijan, *garmon* player, successor of Akhad Aliyev, Professor Zakir Mirzoyev, that Akhad Aliyev was the improver of *garmon* instrument that's been turned into today's national musical instrument. Zakir Mirzoyev together with Tofik Bakikhanov, who is the world renowned composer, also noted that besides Akhad Aliyev's contribution into the nationalization of the instrument come from Russia, he was known in Azerbaijan as a virtuoso *garmon* player. Talks about Akhad Aliyev's prodigy, his comprehensive and methodic knowledge about mugham, his sweet and longing interpretation of mugham that is hard to imitate even today for many professional *garmon* players, had drawn attention of major professional musicians of that time. Akhad Aliyev's craftsmanship and ingenious technic impressed one of the leading Azerbaijani composers, pedagogue and thinker of that time, Muslim Magomayev the eldest, who in late 1920s invited Akhad to perform Azerbaijani mugham and beautiful dance songs on live broadcasting platform radio. When Muslim Magomayev was composing opera "Shah Ismayil", for the love scene between Shah Ismayil and his beloved Gulzar he decided to use the music based on *segah*. Highly talented improvisation of *segah* mugham by Akhad Aliyev so impressed M.Magomayev that he worked out that fragment of that scene based specifically on Akhad's interpretive fingers and turned it into orchestral masterpiece.[3] Soon Akhad Aliyev's ability to perform on various instruments aroused great interest and impressed outstanding composer, the founder of classical music in Azerbaijan, creator of the first Mugham-Opera, the People's Artist of the USSR, Uzeyir Hajibeyli. Uzeyir Hajibeyli often invited Akhad Aliyev at his house and listened to his interpretation of mugham and dance music, where he made decision to hire Akhad to Azerbajani Opera to perform dance music *Tyaryakyamya* at the wedding scene in his operetta "Arshin mal alan". Akhad Aliyev's eldest daughter accompanied her father at a number of such occasions and witnessed the words of great Uzeyir Hajibeyli. According to Leyla Aliyeva Sultan-zade, Uzeyir Hajibeyli said: "Akhad, your performance on instruments, particularly on *garmon*, is ingenious; you are, as everybody say, in deed a real virtuoso, it is evident as you sit in front of me that your performance is unrivaled and outstanding. I want you to participate in my operetta and support you in all your musical endeavors."[4] While creation the first national ensemble of "Soloists of Traditional Instruments", initiated by Uzeyir Hajibeyli and led under the guidance of People's Artist Ahmed Bakikhanov, Akhad Aliyev was invited to perform as a soloist on *garmon*. Akhad became the first soloist professional *garmon* player, thus, the *garmon* was publicly introduced for the first time among Azerbaijani traditional instruments. The famous composer, conductor and music critic, author of the music and libretto of the first Azerbaijani ballet and the first ballet in the Muslim Orient "Giz Galasi" (The Maiden Tower), Afrasiyab Badalbeyli pointed that Akhad Aliyev was the most famous garmon player of that time; he also admitted that there was no such performer in the entire Transcaucasus. Besides that Akhad Aliyev was also superb performer on *saz*. Akhad Aliyev's performance on *saz* is especially noteworthy. His performance of ashiq music "Yanig Kerem" every time was turning into "the musical event", because it sounded so soulful and unforgettable.[5] It's no coincidence that Uzeyir Hajibeyli involved namely Akhad Aliyev

1 Kazimli G., Sultan-zade von Bruseldorff A. The Legend of Garmon, p. 118-120
2 Mirzoyev Z. Azerbaijani Garmon, p. 48, 59-63
3 Rahmanli E., Performing arts of garmon and his training in Azerbaijan, p. 41-50
4 Aliyeva Sultan-zade L. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., June, 2010
5 Rahmanli E., The mastership of performance on garmon and its education in Azerbaijan, p. 45

in the organization, selection and training of female performers on *saz* when the ensemble of "Sazchi gizlar" (The girls performing on saz) was created under the auspices of Azerbaijan State Philharmonic, where Akhad stayed also as a soloist till the end of life. During the interviews with many musicians regarding Akhad Aliyev's mastership of playing several instruments, the professor of the Azerbaijan National Conservatory, Doctor of Arts, musician, Abasqulu Najafzade pointed out that: "It is interesting that while playing these instruments, he used the 'ornaments' and grace notes that he used while playing the *garmon*. It is very difficult as each instrument has its own specific feature".[6] Besides performing and pedagogic career, Akhad Aliyev's phenomena as a great team leader was discovered when he challenged himself in 1932 creating and directing "Ensemble of Eastern Garmon Players". It was sensational for that time, firstly because it was the first ever musicians group consisting of only *garmon* players, and secondly, this brave group of musicians performed on *garmon* Azerbaijani music and mugham. He performed with his ensemble on many prestigious and popular concert platforms including famous Culture house named after I.M.Abilov from 1934 to 1935. The author of the book *Akhad, the establisher of the school of garmon* (Qarmon məktəbini yaradan Əhəd), researcher, doctor of philosophy in art history Ehsen Rahmanli and the co-author, *garmon* player, Ilgar Karimov, wrote that Akhad Aliyev's decision of creating that ensemble was additional revolutionary step in the nationalization and popularization of *garmon* in Azerbaijan.[7] Becoming more and more famous, he was invited to a number of grandiose and prestigious musical events. By the invitation of Uzeyir Hajibeyli, Akhad Aliyev was included into the delegation of musicians during the ten-days Literature and Art of Azerbaijan prestigious "Music Decade" that was held in Moscow in 1938. At the height of his creative life yet during tumultuous times of World War II, Akhad Aliyev passed away at the age of 49 in 1942 in the city of Baku surviving by his wife and five children. As of today, prominent professional *garmon* players of Azerbaijan refer to Akhad Aliyev as a forefather of Azerbaijani *garmon*. His fame that started being widespread during his creative life is being echoed throughout the time to our days. Despite the tremendous legacy that this man bestowed upon us, regretfully, only two gramophone records left after him produced in Moscow in the 30s at the "Nogin" gramophone record factory. On one of them, he performs *segah* on *garmon* and on another one, *chahargah* - on *saz*. Professionals are good aware how hard to perform *chahargah* on *saz*, it requires great mastership, moreover, his performance of mugham *segah* refers to the most outstanding samples of the inspired interpretation of mugham. These records are kept at the State Sound Recording Archive of Azerbaijan Republic and were handed for the public presentation during 125th jubilee at the Mugham Center by the director of Archive, Hasankhan Madatov, in 2018.[8] Akhad Aliyev's name as an outstanding performer, *garmon* player, has written in the history of Azerbaijani traditional music forever. Currently, every effort is being made in order to eternalize Akhad Aliyev's legacy and his name for generations to come.

6 Najafzade A. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., March, 2018
7 Rahmanli E., Karimov I. Akhad, the establisher of the school of garmon, p. 60-62
8 State Sound Recording Archive of Azerbaijan Republic, Madatov H. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., October, 2017

The first "Ensemble of Eastern Garmon Players" created and directed under the Kor Akhad Aliyev, 1932

The first "Ensemble of Eastern Garmon Players" created and directed under the Kor Akhad Aliyev, 1932

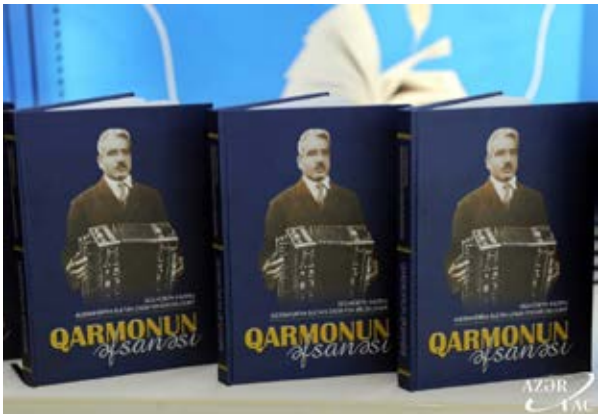
Akhad Aliyev performing on saz

The first national ensemble of "Soloists of Traditional Instruments"

World renowned composer, People's Artist of Azerbaijan, Tofik Bakikhanov the 125th jubilee event dedicated to Akhad Aliyev, International Mugham Center, 2018

People's Artist of Azerbaijan, Artistic Director of the ensemble "Soloists of Traditional Instruments" named after Ahmed Bakhikhanov, at the 125th jubilee event dedicated to Akhad Aliyev, International Mugham Center, 2018 (the same ensemble where Akhad Aliyev started performing as the first garmon player)

Famous garmon players of Azerbaijan paying the tribute to Akhad Aliyev's legacy at the 125th jubilee event dedicated to Akhad Aliyev, International Mugham Center, 2018



The presentation of the book Qarmonun Əfsanəsi (The Legend of Garmon) dedicated to Akhad Aliyev (authors: Gulhuseyn Kazimli & Alexandria Sultan-zade von Bruseldorff, chief editor: academician Nizami Safarov), International Mugham Center, 2019, photos are provided at the courtesy of AZERTAC News Agency

Bibliography

- Abdullayeva, S. (2016). *Azerbaijani Musical Instruments Fascinate the World.* Baku: Nurlar
- Aliyev A. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2018, Azerbaijani National Conservatory, Baku
- Aliyev A. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2018, Music school for visually impaired #38, Baku
- Aliyeva Sultan-zade L. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., June, 2010, Baku
- Baghirova S. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2017-2018, the Azerbaijan National Academy of Sciences, Baku
- Bakikhanov T. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2010, 2015, 2017-2018, Composers Union, Baku
- Damirov T. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2018, Baku
- Gasimov R. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2018, "Madaniyyat" Television under the Azerbaijan Television and Radio Broadcasting (AzTV), Baku
- Hasanov H. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2010, 2018, "Xalq Qazeti" (National Newspaper of Azerbaijan), Baku
- Heydar Aliyev Foundation. (2012). *The Azerbaijani Mugham Encyclopedia.* Baku: Heydar Aliyev Foundation
- Ismayilova K. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2017-2018, the Azerbaijan Television and Radio Broadcasting (AzTV), Baku
- Israfilov A. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2018, Baku
- Kazimli, G., & Sultan-zade von Bruseldorff, A. (2018). *The Legend of Garmon.* Baku: Tehsil
- Kerimi S. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2018, Azerbaijani National Conservatory, Baku
- Khalilzade F. & Niftaliyev B., interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2018, "Ictimai" Television, "Yadigarlar" program, Baku
- Madatov H. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., October, 2017, State Sound Recording Archive of Azerbaijan Republic, Baku
- Mirzoyev, Z. (2005). *Azerbaijani Garmon.* Baku: Adiloghlu
- Muslimov M. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2018, the Azerbaijan Television and Radio Broadcasting (AzTV), Baku
- Najafzade A. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., March, 2018, Baku
- Najafzade M. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2018, Culture house named after I.M.Abilov
- Pahlivan, A. (2018). *Geniuses of the Fatherland.* Baku: ULU IKF
- Rahmanli, E. (2016) *Performing arts of garmon and his training in Azerbaijan.* III ed. Baku: Baku "MBM"
- Rahmanli, E., & Karimov, I. (2018). *Akhad, the establisher of the school of garmon*. Baku: Ecoprint
- Research staff, interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2018, National Museum of History of Azerbaijan, Baku
- Sadigov A. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A. & Kazimli G., 2018, Azerbaijani National Conservatory, Baku
- Sadigov, F. (2013). *The Performance of Mugham on Garmon.* Baku: Adiloghlu
- Salmanov, R. (2009). *My Heart Says…* Baku: MBM-R
- Salmanov R. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2010, 2015-2018, "Xalq Qazeti" (National Newspaper of Azerbaijan), Baku
- Shushinski, F. (1985). *Azerbaijani National Musician.* Baku: Yazichi
- Sultan-zade Ch. interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2018, Dusseldorf, Germany

Making Children Happy through Music: A Universal Mission of Music Teachers in the Classroom

Masafumi Ogawa, D.M.E.

Yokohama National University, Japan

Introduction

As for myself, I have been a music teacher, and teacher educator for over 30 years. And most of the delegates and participants in this venue are quite likely music teachers from all over the world. So almost all of us are music teachers and we are teaching music as a profession, right?

But let me ask; why we are here and organizing, running, and participating in this conference? Why do teachers research and make presentations in front of people of the same field? Why do we write an essay or document of what and how we are teaching? Why do we get together formally or informally talking and making friends? Part of the reasons is because we believe that this action would eventually benefit betterment and enhancement of the quality of music teachers and music classes in schools. We know that there are great number of music teachers who are not able to attend the conferences, but yet eager to develop their knowledge and skills of music teaching. On the other hand, we also know that there are music teachers who are not skilled enough toward a professional level. We are hoping that our endeavor here ultimately would affect and influence the thousands of music teachers worldwide.

But the next question is that to what degree our action is effective and influential? Who decides how effective and influential our action is? There are countries where political and educational situations vary. There are democratic countries as well as socialist-communist countries. There are also countries where religious control is quite tighter than others. Each county has its own educational system and different criteria of human values. It is natural to assume that music education in advanced countries is not the same as that of developing countries. Therefore, research findings or new theory of music instruction, or any information we have shared at a conference may not guarantee them to be applied and equally effective to the actual music classes. The academic and scientific approaches may not be almighty in actual settings in music teaching because of educational context and its value system is different.

Notwithstanding this, there are music teachers and music classes wherever music is taught in the school curriculum. No matter where you are, music teachers are human beings, and all teach music in front of children/students and assumedly know how to play or sing. This fact is never different. Therefore, I would like to search if there is common rule or theory across the nations where school music curriculum is provided regardless of system difference. In my speech, I limit my argument primarily within the general school curriculum and do not intend to include professional training, private tutoring, nor other informal musical education.

1. Review and Summary of Previous Keynotes 2017

I would like to begin with showing my previous findings of school music curriculum and policy which I presented in 2017 at the Silk Road Music Education conference in Northern Cyprus. Please take a look of the Figure 1 "Spectrum of Music Education Objectives." Here I have checked national music standards in twelve countries and found that objectives of music standards could be categorized into at least five domains each of which is continuously linked each other namely; (1) Music experience & literacy, (2) Cultural identity, (3) Aesthetics, (4) Morals, and (5) Patriotism. There is a line between (2) and (3) because this is the border

which intersects intrinsic and extrinsic objectives. From the top to the bottom it indicates the spectrum of degree from intrinsic to extrinsic. And Figure 2 is shown as mapping of each country being located. From this result, it is certain to say that intrinsic objectives are seen in most Western countries whereas Eastern countries tend to have more extrinsic objectives. The Figure 3 shows the matrix of to what degree music teachers have freedom in setting. The horizontal axis indicates the degree of music materials according to classical-popular music continuum, whereas the vertical axis indicates degree of how much freedom music teacher of each country has in terms of method of teaching, sequences of musical contents and objectives setting.

The figure also suggests that music teachers in Western countries tend to have more freedom than those in Asian countries in terms of choosing materials, teaching methods and setting objectives. According to these results, it seems that there is a difference between music classes of Western and Eastern countries. Since these data were mostly taken from analysis of national music standards of respective countries which is written material, it may be necessary to look further at actual music teaching in various countries to check the fact of what are happening.

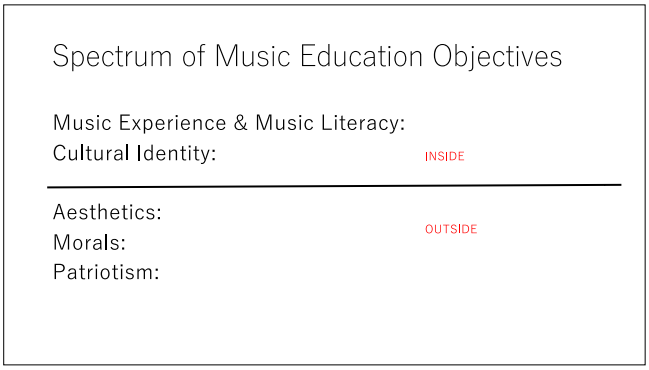


Figure 1. Spectrum of Music Education Objectives

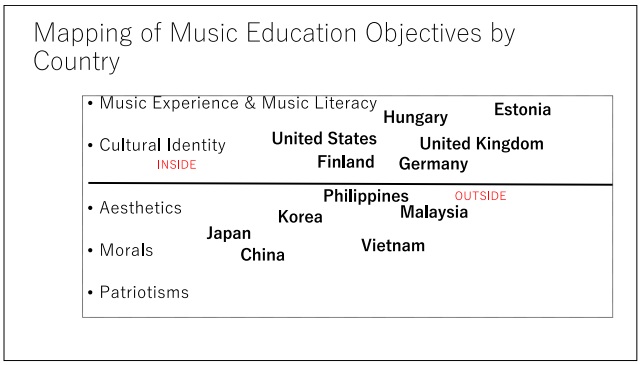


Figure 2. Mapping of Music Education Objectives by Country

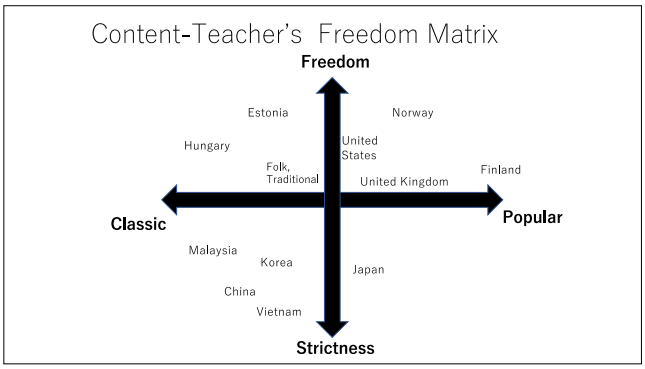


Figure 3. Content-Teacher Freedom Matrix

2. Music teachers' teaching at music classes

So, I would like to choose eight music teachers representing each country in order to compare how similar or different between these teachers. The countries I selected are namely, China, Korea, Taiwan, Vietnam, Indonesia, the United States, Norway, and Japan. My focus of this observation is to look carefully at in what point and how music teachers are making efforts, caring in order to make music class smooth and fruitful.

2.1. China

[Date]:2016.12.6.
[City]: Hangdzow
[School]: Wahaha Primary School
[Grade]:3
[Topic]: Playing Jasmine Flower Song with Instrumental ensembles
[Type of Music Activity] Instrumental
[Lesson Structure]: A group of students
[Teaching Style]: Group Ensemble
[Comments]:

2.2. Korea

[Date]:2019.3.15.
[City]:Incheon
[School]: Chindae Elementary school
[Grade]:6th
[Topic]: Playing "Edelweiss with soprano recorder in two parts"
[Type of Music Activity] Instrumental (soprano recoerder)
[Lesson Structure]: Group learning with teacher's assists
[Teaching Style]:
[Comments]:

2.3. Taiwan

[Date]:2018.3.8.
[City]: Taichung
[School]:Young An Elementary School
[Grade]:4th
[Topic]: Understanding major scale with soprano recorder fingering
[Type of Music Activity] Instrumental and Music Theory
[Teaching Materials]: Amaryllis (French Music)
[Lesson Structure]:
[Teaching Style]:
[Comments]:

2.4. Vietnam

[Date]:2016.12.20.
[City]: Hanoi
[School]: Thanh Cong Primary School
[Grade]: 2nd
[Topic]:
[Type of Music Activity] Singing with simple percussion
[Lesson Structure]:
[Teaching Style]: Teacher-centered.
[Comments]:

2.5. Indonesia

[Date]:2017.8.16.
[City]: Jambi
[School]: SDN 47/ IV
[Grade]:3rd
[Topic]: Keyboard ensemble
[Type of Music Activity] Instrumental (Keyboard)
[Lesson Structure]:
[Teaching Style]:
[Comments]:

2.6. The United States

[Date]:2012.9.18.
[City]: Bloomington, Indiana
[School]: University Elementary School
[Grade]:3rd
[Topic]: Singing in round. Rhythmic and Melodic excercises
[Type of Music Activity] Singing
[Lesson Structure]:
[Teaching Style]: Teacher centered
[Comments]:

2.7. Norway

[Date]:2016.9.14.
[City]: Bergen
[School]:Bones School
[Grade]: 7th
[Topic]: Singing and Dancing
[Lesson Structure]:
[Teaching Style]: Teacher centered
[Comments]:

2.8. **Japan**

[Date]:2016.9.29.
[City]: Koganei, Tokyo
[School]: Tokyo Gakugei University, Koganei Elementary School
[Grade]: 4th
[Topic]:Creating original performance of"Mary had a little lamb" in recorder
[Lesson Structure]:
[Teaching Style]: Student-centered Group activities
[Comments]:

We have shared the videos of music classrooms in eight countries. Among them, singing activities were shown in music classrooms of the United States, Norway, and Vietnam. In the rest of the classes, there were activities where musical instruments, especially soprano recorders were taught in Korea, Taiwan, and Japan.

There are two types of teaching style observed. In China, Japan, Korea, music teachers and students were quite interactive. Group discussion and group performances were the main activities in the music class in these three countries. On the other hand, music teachers played a leading role in Taiwan, United States, Vietnam and Norway. They have explained, demonstrated, and lead the students. In these classes, students behaved well and seemed to follow them willingly.

Regardless of difference in nations as well as teaching styles, it could be true that all music teachers were trying hard to make friendly atmosphere in the classrooms. Another common fact was that the music teachers encouraged every student to enjoy both playing and listening to music all the time. Teachers are doing their best to have their students enjoy and learn music. As far as I have observed music classes of the world, any music teachers are not different among nations regardless of political, educational, and social backgrounds. Every teacher loves his/her students and he or she has wish and hope for their students to grow musically with enjoyment.

3. Some issues regarding Japanese music teachers

As I have discussed, school music teachers all over the world teach music compassionately with joy. I believe that most of the school music teachers of any country are proud of their profession, being an educator in engaging children with music. But I am not sure that music teachers are all happy with current status or situation. School teachers are employee of either national or regional government as well as private organization. It is inevitable that national curriculum policy or educational purpose sometimes conflicts

with individual teacher's philosophy or mottos of music teaching. This might have been generating uncompromisable problems of music education worldwide. Music teachers in Japan may not be an exception. In fact, I have witnessed that not a few music teachers I have taught are suffering from stress and frustration because their love of teaching music was often discouraged by the national music education policy, education system, and local teacher customs. Among them, I would mention three fundamental flaw of music education and school system in Japan.

3.1. School music education in Japan have regarded music as a means to the end.

First, music itself is not the purpose music education in Japanese schools. The latest Japanese national music curriculum of the elementary school states the ultimate purpose of school music education is to "make life joyful and pleasant through music" and cultivate "aesthetic sentiments.(*Jōsō*) " The national standard does not directly state the purpose of music education such as "to gain musical literacy" nor "skills". The focus of school music education in Japan is "good attitudes" rather than music itself.

This inevitably leads to the notion that school music education does not have to have music specialist because the central aim is not to pursue musical skill-knowledge acquisition. As a matter of fact, in elementary school around 70% of music classes are being taught by either classroom teachers or teachers who do not have music background. In reality, such teachers teach music without knowledge of music theory and performance skills. They sometimes play CD and have students sing while they do nothing. They do not know how to tune the pitch, how to accompany, nor make students enjoy.

3.2. The Japanese music teachers have to follow the curriculum guidelines over each teacher's policy

Second, Japanese music teachers are forced to follow the curriculum guidelines or school tradition. For example, the curriculum guideline demands every music teacher to have students recognize the "elements" of music and tell how these elements are related each other. According to the guidelines, language ability is far more important than music and in music classes students are expected to explain about music of which they are learning. It is called "*Chikaku to kanju*" (cognition comes before perception). Another example is that music teacher cannot choose teaching methods, music materials by his/her own decision, because of the school tradition in which every class should be taught in a same manner and with the same level in order to avoid unfairness. In this situation, it is quite common that excellent music teacher is severely discouraged and loses motivation to teach.

Japanese music national curriculum is teacher proof curriculum in essence. In this curriculum, uniqueness of each music teacher is not only ignored but even crushed. In teacher proof curriculum, any teacher regardless of musical level, knowledge, skills, can be interchangeable because he or she is only just a piece of the machine.

3.3. The Japanese music teachers are working under harsh conditions

Third, Japanese school music teachers suffer under harsh working condition. According to recent survey, about 37% of elementary teachers and 57% of junior high school teachers worked more than 240 hours per month which is above "overwork death line." Japanese teachers in Japan have to spend much more time in life guidance, non-academic matters than preparation for teaching. Teachers often have to work even holidays to attend local events without salary. Generally speaking, teachers have been quite busy in spending time for non-academic related matters. Music teachers have to do non-musical works most of the time they are at school. Consequently, it is quite difficult to find time to study music and to prepare for the classes.

In sum, although it may seem from outside that the Japanese music education is well organized, music

teachers are not always happy with the fact that they are strictly controlled by the national curriculum and they do not have freedom in setting the objectives, choosing the materials they wish, nor assessment criteria. Like music teachers of other countries, Japanese music teachers are overall very diligent and well skilled. But their working environment is not as it should be. I am pretty sure that there may be similar issues about tension between national curriculum and individual teacher's own philosophy. Even so, teachers have to follow national curriculum to avoid losing their jobs.

4. Thoughts on music teacher's roles and responsibilities

From the discussion above, we come to a new conclusive statement. National curriculum and education system are different nation by nation, but music teachers are essentially the same. Why so? Because every music teacher is willing to teach music of what they have and wishes to improve musical skills and knowledge so that the students could enjoy music making and listening. This could be a universal trend and we need to share about this. Therefore, it can be said that there is a possibility of universal theory which can be applied to any music teachers and countries where school music is part of education. As I approach the final part, I should like to theorize it. Thus, the question is; is there any common theory of music teachers around the world? If so, what is the universal mission of music teachers? And is this theory able to be long-standing or perish soon?

Before we move on to discuss these questions, it is necessary to set two fundamental assumptions of what music teachers keep in mind. Because we need to be sure that we are on the same directions about the future of music education.

First, we have to share and agree with the definition of music. Music used to be explained as a unit of melody, rhythm, and harmony. Or music used to be substituted by the word of "beauty." These are aesthetic views of music which was not effective today. According to David Elliott, music is "a social action" and Jorgensen also wrote that "Music is a social phenomenon" (Jorgensen 99.) "Music lies within socio-cultural context (Jorgensen 126). It is clear that music is context dependent and cannot be separated from human lives and cultural context.

Second, we need to make sure that the most prioritized task of music teachers is to teach music, and not something else. This may sound very strange to some readers, but in fact, Japanese music teachers are forced to teach music for other objectives.

4.1. The universal mission of music teachers

What is the mission of music teachers in a global sense? I would like to propose that the universal mission of music teachers is to make children happy through music. This is the mission that any music teachers in the world must achieve.

Why this mission? Because it is also the mission of music by itself. Happiness, I believe, is one of the purposes of what humans are doing music. If this mission fails, any teaching theory or latest technology are meaningless. Happiness, by what I mean, is not just being joyful or cheerful. It also includes healing mind, consolation, and deep satisfying feeling.

4.2. How can we achieve the mission?

So how can we achieve that mission? To answer this, let me propose two key words, these are "Flow" and "My music."

"Flow" is a term named by Hungarian psychologist Mihaly Csikszentimihalyi. Flow is "a state in which

people are so involved in an activity that nothing else seems to matter; the experience is so enjoyable that people will continue to do it even at great cost, for the sheer sake of doing it" (Csikszentimihalyi 4).

In other word, "flow" is a moment when human is most creative and happiest. It is most precious and important thing to experience state of "flow" when we are doing music. When does "flow" occur? There are at least three conditions for this;

(1) Engaging a work which is essentially meaningful and its objective is clear.

(2) The difficulty of a work covers within the range of one's capabilities and never be too difficult nor too easy.

(3) Secured for concentration and being able to check the status of a work. And being able to focus on the work so that one can forget time and surrounding situation.

Thus, in music class, to make "flow" state, teachers must give students appropriate tasks matching their skill levels. This means that teachers must know the ability and skills of each student precisely and how difficult is the tasks which teachers are about to assign. This task could be achieved only when teachers' skill and knowledge of music exceeds far more than students. The figure I am now showing tells that there are at least eight feelings of skills-challenge matrix.

Secondly, music teachers must have "my music" and teach "my music" to students, not anything else. The term "My Music" was coined by me as an essential component of music teachers. (Ogawa, 16-17) "My Music" has at least five characteristics:

(1) Music that is well mastered
(2) Overlap "music" with "self"
(3) One's identity
(4) Social and shareable with others
(5) Consciousness of "belonging to"

It happens many times in Japan that music teachers, regardless of their music ability, tend to teach a music material just because it is supposed to be taught. The reason of teaching the music material is not in the teachers but in the music textbooks. When they teach in this mindset, the teachers do not have a sense of "My Music." I experienced that in this music class, the students had bored with that class and the teacher. Whenever music teachers teach music, the music materials must be belonged to both teachers and students, and perhaps local cultures. And teaching music is a process of becoming "My Music" of students. Put another word, music teaching in a classroom is a process of students' internalization of music which they engage.

5. Conclusion

Does music education in schools really need objectives? Vernon Howard asserted that music education does not need objectives because music is not a means to achieve the other end. But Howard stressed that music teachers MUST have clear objectives. I totally agree with this thought. When setting educational objectives in the music curriculum, it might bear great risk of that music, teachers, and students become slaves of that curriculum. We definitely need theories and objectives of music teachers because music teachers must improve their musical skills and knowledge continually in order to make better teaching performances.

Music teachers are not just teaching music, but teaching how to live wise, how to think deeply, and how to grow to his/her maximum possibilities through and with music. Only music teachers are able to change students' lives through music for the future. Music teachers are not the soldiers of political forces, nor state

curriculum guardians. Music teachers are always for the students as Regelski states "the service should benefit the students, not the teacher and not the programs as though they were autonomous ends in themselves. (Regelski, 288.)

As I conclude my speech, I would like to propose three fundamental missions of music teachers. Which are to:

- Nurture, Cultivate, and Educate his/her students' own "My Music"
- Let his/her students become aware of their own music as an identity. And to strengthen that awareness through practice and performance.
- Teaching styles, teaching techniques, methods can be flexibly chosen in order to achieve above goals.

If these missions are accepted by music teachers worldwide, we are confident that we have meaning and significance of doing research, attending conference, and sharing ideas. Music education in schools, regardless of educational systems, political states, nor economical status of nations, should be "education in music", not "music in education". And music teachers always play the central role in this system.

References

- Csikszentmihalyi, Mihaly 1990. *Flow: the psychology of optimal experience*. Harper & Row.
- Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology (Japan), 2016. *Mombushō gakushū shidō yōryō* (The course of study, music) http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/__icsFiles/afieldfile/2019/09/26/1413522_001.pdf. Accessed September 2019.
- Jorgensen, Estelle R. 2008. *The Art of Teaching Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ogawa, Masafumi. 2015. Music class where "My music" is being nurtured, grown, and cultivated. *Journal of Music Education Practice* Vol.12, No.5 (in Japanese)
- Regelski, Thomas A. 2012. Ethical dimensions of school-based music education. *The oxford handbook of philosophty in music education*. New York: Oxford University Press.

The Traces Of Turkish Culture In Serbia

Assoc. Prof. Dr. Ahmet Selim Doğan

Ataturk University, Fine Arts Faculty Department of Musicology
sdogan@atauni.sdu.tr

Abstract

Turkish tribes made two major transitions to Serbia and other Balkan lands in two ways. First one is Hun Turks through the north of the Black Sea from the second half of the 4th century and the second one is Ottoman Turks through Anatolia from the middle of the 14th century. The Avar Turks descended to the Balkans from the second half of the 6th century continued their khanate until 803. The Turkification of Serbia began with the Hun Turks settlement in Serbia. The history of Serbian Turkish history, which dates back to the Ottoman period, has a long history of 1641 years. Belgrade was conquered on August 29, 1521 by the Ottoman Army under the command of Suleyman the Magnificent. Our cultural heritage such as language, literature, crafts, folk dance, clothing, architecture, etc. has still existed there.

Language:

Due to the contact between the structurally different languages Turkish (a very difficult language to understand and learn because it is an agglutinative language) and Serbian, which is a twisted language, there was very little among the Serbs at that time who knew Turkish well. Therefore, with the introduction of Turkish affixes to Serbian in which Turkish borrowed words and borrowed hybrid words are derived, the linguistic interaction was only at the level of dictionary and partially morphology. The generally accepted term for Turkish borrowed words in Serbian is the term turcism. With this term, not only the Turkish language, but also in the Ottoman Turks, Arabic and Persian, even though the words from other languages (Greek, Italian, French...) are understood in a short time.

Nasreddin Hodja in Serbian Literature:

As it is known, the Ottoman Empire, who came to the Balkans and Serbia in the middle of the XIV century, brought their own culture, tradition, customs and languages with them. As in other fields, Turkish influence has been very strong in language and folklore.

The exchange of other Slavic and Turkish languages spoken in the region greatly influences folk literature, and it is possible to find Turkish folklore influences in many common words, proverbs, idioms, riddles, folk songs, tales and jokes.

Nasreddin Hodja is one of the best examples of cultural fusion seen in the Balkans when it comes to the joke, which is a very popular type of folklore.

The close sense of humor and jokes of the two nations fused very easily and quickly. Nasreddin Hodja's character has been replaced in some places by the heroes of the Serbs. As in other

Balkan literatures, local humor elements joined the jokes of Nasreddin Hodja in Serbian literature and new jokes emerged.

Traces and Examples of Ottoman Residential Architecture in Serbia:

Even today, it is possible to see the effects of Ottoman civilization on the Balkan geography. It can be said

that architecture is probably the most lasting of the influences left by the Ottomans as well as the language. It is largely seen in residential architecture as in city architecture.

Although the examples of residential architecture in Serbia are few to date, they are also called as 'oriental type town houses'. The architectural features of the houses influenced the way of life in it to have the Turkish characteristics. Furthermore, the terminology for the architecture of this period has been preserved in Serbian until today without any change.

Pirot Rug:

When it comes to the traditional handicraft kilim, it is seen that the equivalent of this art in Serbian is ćilim and it comes from Turkish. This is a clear sign of a common and ongoing element in weaving and kilim production. When it comes to rugs in Serbia, Pirot rug comes to mind first Some Turkish words are also used to name the parts of the Pirot rug. The edges are called "ćenar". Motifs are usually geometric, but over time, animal, fruit and other plant motifs began to be found. The names of some Turkish group motifs are also in Turkish, for example: roses (đulovi), hooks (čenđeli), mihrab (mirab), stylized dragon ornamented motif called sofra, cups (interspersed lines), dome poles/columns (kubetija), pomegranate (nar) and Izmir motif (motiv smirna). The tree of life and bird motifs with Turkish influence are also seen frequently. The Amajlika motif, a modification of the word Hamayli (amulet), is in the form of interconnected triangles that resemble an amulet.

Common features in folk dance clothing:

Serbia folk dances have a very rich diversity as well as Turkish folk dances. This shows the diversity of clothing. When we look at the common characteristics of clothing, there are more common elements in women's clothing than men's clothing. There are similarities in the names given to the clothes as well as the clothes, accessories and clothes used in Turkish and Serbian folk dance. Such as the vest (yelek), the dress (entari), and the shoe (pabuç).

Jewelry used in women shows great similarities with Anatolian women's jewelry. Headwear, such as hilly and mercenary headgear, silver belts on the waist, hand-held handkerchief. Belt, arms, wedge and mouthpiece, which are wrapped around the waist as a men's accessory, are very similar to the accessories used in Anatolian men's clothing.

Balkan Folk Songs in Turkish Music:

Turkish music is the traditional genre that comes to mind. Two traditional types of music that is generally accepted in Turkey. These are especially Turkish Classical Music, which is a melodic structure enriched with classical style as a result of Turkish/Ottoman culture where divan literature is used, and Turkish Folk Music which is fed by folk literature and develops different styles, mouths and attitudes according to local characteristics in Anatolia. However, there are many common points in terms of mode, tempo and lyrics in these two genres.

It is possible to see Turkish folk instruments in the Balkan geography. The diversity of instruments is of great importance in the playing of Rumelian music. The clarinet and the zurna (shrill pipe) have become indispensable and the most popular instruments in this region. The important instrument of heroic songs and mehter anthems is zurna. Despite our diversity of instruments, zurna still maintains its place in this music. In addition to instruments such as baglama, kemâne and zurna used in today's Turkish Folk Music, instruments such as oud, zither, violin, ney, tambur, kemancha, cumbush, drums, tambourine, bandir (frame drum) are used together in Rumelian folk songs.

Preventive Pedagogy for the Musicians of the Future

Carina Joly

Independent Researcher, Brazil
joly.music@hotmail.com

Abstract:

This article introduces a short history of the creation of the Musicians' Health and Wellness Special interest Group inside of the International Society for Music Education and lists the individuals who fought for the establishment of such a relevant group. It mentions pioneer movements of health practitioners such as Drs. Gezá Kovács and Alice Brandfonbrener towards the development of preventive programs and includes anecdotal information on reactions of teachers and students after their introduction to information on prevention of injuries in musicians. The author discusses how teachers training on the basics of functional anatomy and a stronger engagement of music education institutions towards the promotion of body-mind therapies and sports among teachers and students may be highly effective towards prevention. The reported positive effects of ergonomics and alignment towards the optimization of music performance support the establishment of Preventive Music Pedagogy as a core principle in Music Education.

Keywords: prevention of injuries, music pedagogy, musicians' health, music performance optimization

The Musicians' Health and Wellness Special Interest Group (MHW SIG) at the International Society for Music Education had its originating seeds planted by Sylvia Schwarzenbach, Graham Bartle, and Maravillas Díaz, who, in 2002 at the International Society for Music Education (ISME) 25th World Conference in Bergen, proposed for the first time to president elect Giacomo Oliva the creation of groups for instrumental and vocal teaching and musicians' health inside of the society. In the following years special sessions on the topic of musicians' health were organized at ISME events held in Barcelona (Commission for the Education of the Professional Musician Seminar, 2004) and Tenerife (26th World Conference, 2004) with contributions of Kris Chesky, Jaume Rosset i Llobet, Joachim Lahme, Maravillas Díaz, Pia Bucher, Pásztor Zsuzsa and Sylvia Schwarzenbach. During the 28th World Conference in 2008 held in Bologna, although only two papers and one workshop on musicians' health were presented by Sylvia Schwarzenbach, Marianna Lamanna and Pásztor Zsuzsa, the establishment of the Forum for Instrumental and Vocal Teaching was a turning point towards the birth of the MWH SIG. Due to their common interest in promoting the dissemination of discussions on musicians' health and wellbeing, Gail Berenson joined forces with Sylvia Schwarzenbach towards the mission of opening a special interest group inside of ISME. The increase of presentations on this topic inside of the Forum during the 29th World Conference in Beijing 2010, with contributions from Gail Berenson, Louis Svard, Robert Mayerovitch, Jana Frostová, Mette Pedersen, Duba Franca, Brenda Wristen, Rhonda Hackworth and Rhonda Fuelberth fuelled action towards an official proposal for the creation of the MHW SIG. The proposal carried 22 signatures of ISME members who supported the petition of the three conveners Gail Berenson, Sylvia Schwarzenbach and Maravillas Díaz. In the email response sent by Judy Thönell to Gail Berenson on June 22, 2011, she affirmed that ISME's Executive Committee agreed for a pilot project at the 30th World Conference in Thessaloniki 2012, which would be "subject to review following an evaluation process during and immediately after the Conference." The great success achieved by chair Gail Berenson and all supporters of the newly created MHW SIG in Thessaloniki lead to its official establishment at ISME and the consequent formation of a first committee, comprised by John Chong, Jennie Morton, Pete Vicentin, Carina Joly, Serap Bastepe-Gray and special advisers Sylvia Schwarzenbach and Graham Bartle.

The current MHW SIG's committee, established in 2018, includes what we believe to be essential for the continuation of the success of our mission: a heterogeneous team of professionals specialized in health sciences, body-mind therapies and music education. Representing countries such as Brazil, England, Cyprus, Canada, Turkey, Switzerland, USA, Australia and Germany, committee members Carina Joly (chair), Naomi Underwood, Christos Ioannou, Jennie Morton, John Chong and Serap Bastepe-Gray and special advisers Sylvia Schwarzenbach, Gail Berenson, Graham Bartle and Eckart Altenmüller are engaged to the mission of promoting action towards prevention of injuries and health problems in musicians. As epidemiological studies run in the past 30 years continue to show a high incidence of performing-related health problems in musicians, an interdisciplinary approach may be essential to develop effective strategies to improve the health and life quality of musicians of today and tomorrow.

As early as in the 1950s, Zoltán Kodály (at the time, professor at Franz Liszt Academy in Budapest) already observed the occupational hazards of music practice potentially had over students and invited Dr. Gezá Kovács to remedy the problem. Kovács developed a series of physical activities that became part of the curriculum of music educators, who actively started promoting prevention during music lessons and practice sessions. In the United States, the initial step came from medical doctors who, in 1983, gathered at the first Symposium on the Medical Problems of Musicians in Aspen, Colorado. Dr. Alice Brandfonbrener, who later became the founding president *Performing Arts Medicine Association* (PAMA, based today in the USA and Canada) and the first editor-in-chief of the journal *Medical Problems of Performing Artists*, defended that musicians should understand better the physiology of playing. In an email to this author, on May 15, 2011, Alice Brandfonbrener wrote:

Most musicians are woefully uninformed or misinformed regarding the more physical aspects of playing and about human physiology in general. So any steps that help are recommended. Prevention is preferable to treating an established problem; the longer pain remains unresolved the more difficult it becomes to resolve and the more the issue gets complicated by psychological overlay.

As well as Alice Brandfonbrener, between 1980s and 1990s medical doctors from other countries also founded organizations such as the *British Association for Performing Arts Medicine*, the *German*, the *Swiss* and the *Austrian Associations for Music Physiology and Music Medicine* aiming to share their findings on the treatment of performing artists. These professionals realized that an appropriate recovery plan involves not only the regular prophylactic treatment, but also careful observation on the possible causes of the injury, what could encompass, high levels of psychological stress, a not so effective technique, a lack of strength in the playing muscles, poor alignment, among other factors. In addition, these organizations agreed that music educators must take an active part by becoming more informed about playing-related injury prevention. As a result, their conferences and gatherings started to offer informative courses for musicians and music teachers, and gradually, some musicians' clinics, established inside of music departments of universities and conservatoires, also started offering informative courses for music educators.

It is important to point that the reality above described is true for countries where these associations are well established. The discussion on musicians' health and the availability of an appropriate treatment tailored to musicians or of informative courses is not a reality in various nations. This highlights the importance of the action of groups such as ISME's MHW SIG, which with its international profile, brings information on prevention and promotes an exchange amongst their members during the world and the regional conferences.

The experience of sharing information on musicians' health and prevention in informative workshops to students and teachers in twelve different countries within the Americas, Europe and Middle-East during the past eight years, led to this author's observation that music educators seek for this kind of information, even if

they are located close to one of those professional music medicine associations. On the other hand, the students' initial attitude during the workshops showed two diverging levels of interest: while some showed high interest in the subject matter, others showed low interest. Mainly students who reported having experienced playing-related injuries were more engaged in trying the preventive physical exercises. As volunteers performed before and after trying the exercises, comprised of stretches, strengthening exercises, pelvic tilts, shoulder, neck and arm movements, it was possible for the audience to witness clear changes in the pre- and post- workshop performances. Only after watching recorded videos of both performances at the end of the workshops, the initially less engaged students expressed high interest in trying the exercises. It is important to stress that their motivation was aroused by the musical results observed in the performances and not for preventive reasons. Other authors, such as Zander, Voltmer and Spahn (2011), also reported that students observed a general improvement in their performance after following a preventive curriculum that included informative sessions, psychological support and body sensitization through autogenic training, progressive muscle relaxation and Feldenkrais method.

The information provided above points to a promising perspective. The adoption of a preventive attitude by music students is certainly beneficial in various aspects: it will not only improve their music performance, but will also establish healthier habits that may be disseminated in their own future pedagogical activities. For that to become a reality, music education institutions should take more responsibility towards the future wellbeing of their pupils by supporting their teachers in acquiring consequent training on prevention. Action must be taken now to guide the current younger students towards a healthier behavior and to inform the older students about the possibility of future a healthier performing life.

In an ideal scenario, instrumental and voice instructors should hold deeper knowledge on functional anatomy and should understand the relationship between muscle action and sound production through an ergonomic perspective. With this knowledge they would promptly recognize when a student would be reinforcing an unhealthy postural and/or technical behavior before it turns into a habit. In addition, teachers could become more acquainted with basic physical activities, such as stretches and muscle strengthening exercises tailored to the postural demands of each instrument, to be incorporated into their teaching routines. Younger students who are exposed to a preventive pedagogy will certainly have a different mind-set than the one observed in older students of today.

In higher education, the pedagogical principles described above should be kept the same, however, teachers must deal with transforming already rooted habits. As an epidemiological study developed by Ioannou et al (2018) showed, the higher incidence of performing-related psychological and physiological problems occur in the first eighteen months of higher education. These students experience a sudden increase in the practice hours and in the level of difficulty of the repertoire studied, turning the initial months into a potential laboratory for the development of injuries and psychological stress. Teachers must be aware of these factors and must become responsible for a well-planed program that includes repertoire selection that is suitable to students' needs and level of development, always following preventive principles when guiding the transformative process of retraining the technique.

Music education institutions could actively encourage students and teachers to have a more active life-style and to increase bodily awareness through special sport-related programs and courses offered inside of the institution. As students who did not have the opportunity to receive preventive instruction tend to be essentially sedentary, due to the traditionally reinforced behavior of dedicating many hours into repetitive and static practice, they rarely plan for a balance of activities that include whole body movements. By facilitating their exposure to a variety of mind-body therapies, to list a few, Alexander Technique, Feldenkreis, Yoga, Tai-Chi and Chi-Gong, and encouraging them to move, they will hopefully understand the importance of keeping

regular physical activity. As Ioannou et al (2018) suggest, musicians who are more in touch with their bodies may detect more easily when they are pushing themselves over a limit.

The suggestions provided in this article come from observations of already existing programs, data provided by scientific studies and anecdotal experiences of this author, who as a piano teacher, received training to better guide her piano students towards a preventive approach at a specialization program in music physiology offered at the Zurich University of the Arts. After applying basic ergonomic principles while experimenting with singers and instrument players other than pianists, it was possible to observe that, as musicians perform either in standing or seating positions, they all need to engage similar muscle groups in order to hold their whole bodies in an aligned posture. Just from this basic principle, the musical results after the mobilization towards an improvement of the alignment, volunteer musicians were able to experience positive changes in sound and technical control (a link to videos of workshop volunteers can be found in the reference list). From the replications of these results in various workshops, this author is convinced that Preventive Music Pedagogy should become part of the core principles of Music Education, as it promotes not only a healthier prospective for the musicians of the future, but also enriches the possibilities of music performance optimization.

References

- Brandfonbrener, A.G. (2009) History of playing-related pain in 330 university freshman music students. *Medical Problems of Performing Artists, Vol 24 no. 1*, 30–36.
- Ioannou, C.I., Hafer J., Lee A., & Altenmüller E. (2018) Epidemiology, Treatment Efficacy, and Anxiety Aspects of Music Students Affected by Playing-Related Pain: A Retrospective Evaluation with Follow-up. *Medical Problems of Performing Artists, Vol 33 no. 1,* 26-38. https://doi.org/10.21091/mppa.2018.1006
- Joly, C. [pianoandmovement]. (2014, March 1). Workshop Volunteers. Retrieved October 4, 2019, from https://youtu.be/eErilGcQla0.
- Pásztor, Z., & Lassu, T. (n.d.). The origins. Retrieved October 4, 2019, from http://www.kovacsmethod.com/.
- Zander, M. F., Voltmer, E., & Spahn, C. (2011) Health Promotion and Prevention in Higher Music Education: Results of a Longitudinal Study. *Medical Problems of Performing Artists, Vol 25 no. 2,* 54-65.

Johann Sebastian Bach'ın Müzik Dilini Anlamak

Doç.Dr.Hatıra Ahmedli Cafer

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Üç yüzyıl geçmesine rağmen Johann Sebastian Bach'ın müziği, araştırmacıların dikkatini ve merakını halen taze tutmaktadır. Böylece onun eserleri her kuşakta yeni bir bakış açısı ile incelenmektedir. Bach'ın müzik dili Barok Dönem estetiği ile şekillenmiştir. Onun eserlerini anlamak için Barok Dönem müzik dilini, Protestan kilise müziği ve dini felsefi konularını iyi bilmek gerekir. Barok Dönem müziği, insan konuşmasını taklit eden müzik figürlerinin kullanımı ile özel bir müzik diline sahiptir. Herhangi bir duyguyu ifade etmek için sabit semantik anlamlar belli müzik figürleriyle sembolleştirilmiştir. Bu figürlerin söz ile bağlılığını öğrenerek Bach'ın eserlerindeki karakter ve anlam ifadelerini açığa çıkarabiliriz. Rus müzikolog O.Zaharova'ya (1983,s.61) göre, XVII yüzyılda müzik her türlü hissi ve düşünceleri ifade dili gibi algılanırdı. İfade dili açısından bakıldığında, şan müziğinde güçlü kısım sözün üzerinde olmasına karşın, enstrüman müziğinde bu müzik figürleri öne çıkarak ana materyali oluştururdu. Bach'ın müziğindeki felsefi-ahlaki içeriği okumak için dilindeki müzikal retorik şekillere sahip anlamsal algılara dayanan figürleri bilmemiz gerekir. Bu figürlerin söz ile bağlılığını öğrenerek Bach'ın eserlerindeki karakter ve anlam ifadelerini açığa çıkarabiliriz. Albert Schweitzer, Boleslav Yavorskiy ve Vera Borisovna Nosina gibi teorisyenler, Bach'ın eserlerindeki figürler ve motiflerle ilgili, çok kapsamlı araştırmalar yapmışlardır.

B.Yavorskiy Bach'ın *oratoryo*, *kantat*, *missa* ve *passion* yaratıcılığını, Protestan kilise korallerinden yaptığı alıntıların eserlerindeki kullanımını inceleyerek onun semboller sistemini bulmuştur. Örneğin, bas sesinde geçen muntazam, düzenli hareket insan adımlarını, hızlı çıkıcı ve inici hareketler meleklerin uçuşunu, kromatik inişler derin kederi, ikili yukarı hareket-soru, sus-ölüm, eksik 4'lü İsa'nın çarmıhtaki ıstırabı, 3 sesin yanaşık hareketi bir günahın ödenmesi gibi motifleri ortaya çıkarmaktadır. Bach büyük besteciliğinin yanı sıra, aynı zamanda bir din adamıydı ve kilisede hizmet veriyordu. *Daswohltemperierte Klavier* (İyi Akordedilmiş Klavye) çalışması ile İncil'deki tema ve karakterlerin benzerliği, Yavorskiy'i *48 Prelüd ve Füg* için de apaçık dini süjeler takip ettiği kanaatine vardırmıştır. Yavorskiy'in belittiği gibi, Bach için Eski ve Yeni Ahit, kilise tablolarının içeriği, kıyamet, dış sembollerle iç ideolojiyi düzenleyen bilincin oluşmasını sağlar. Bach'ın amacı her günkü kilise yaşantısını göstermek değil, her kesin bildiği ve anladığı karakterlerle ve günlük yaşantı içine giren kilise gösterilerini, kendi döneminin ideolojik bilinç süreciyle ifade etmektir (Nosina, 2004, s.22).

V.B.Nosina'ya (2004, s.10) göre Yavorskiy, Bach'ın İyi Akordedilmiş Klavye çalışmasındaki Protestan kilise korallerini kullanımı incelemiş ve bunların çalışmasında bilinçli bir şekilde yer verildiğini ifade etmiştir. Bach tüm eserlerini *in Nomine Dei* (Tanrıya hitaben) düşüncesi ile yazmış ve onun el yazması-eskizlerinde *JJ* (Jesu Juva-İsa yardım et), *SDG* (Soli Deo Gloria-Tek Tanrıya Hamdolsun) gibi bunları ifade eden kısaltmalara rastlamamız mümkündür (Nosina, 2004, s.10). Bilindiği üzere Bach eserlerinde tempo ve nüanslar yazmamıştır. Bu tempo ve nüansları her yayınevi kendi isteğine göre yapmıştır. A.Schweitzer (1965, s.356) Bach'ın müzik dilini öğrenmenin müzisyen için zaruri bir ihtiyaç olduğunu savunmaktadır Motifin anlamını bilmeden çoğu zaman eseri doğru tempoda, doğru aksan ve cümle vurgusuyla çalmak mümkün değildir. Bu araştırmalar sayesinde Bach'ın müzik dilini anlamaya çalışarak eserlerinin tempo ve nüanslarını belirleyebiliriz.

Örneğin, Yavorskiy'in *teslimiyet* motifi olarak adlandırdığı *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (Tanrım ne isterse o olur) Gregoryan koraline bakalım:

Şekil 1. J.S. Bach *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* koralinden kesit

Yavorskiy'e göre *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (Tanrım ne isterse o olur) koralindeki *isterse olur* veya *onun dediği olur* motifi *teslimiyet* sembolü olarak kabul edilebilir. Hatta bu motif *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Adem'in düşüşü insanın doğası bozuldu) Teil VI. No:21'de Bach için *teslimiyet* sembolüne dönüşür (Nosina, 2004, s.13):

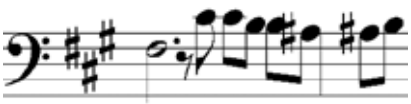
Şekil 2. J.S. Bach Koraller: Teil VI No:21'den kesit-*teslimiyet* sembolü

Sırasıyla bu *teslimiyet* motifi birçok eserde görülebilir:

Şekil 3. J.S. Bach Koral: I.Kitap do diyez (cis moll) minör fügü üçüncü temadan bir kesit

Şekil 4. J.S. Bach Koral: II.Kitap sol minör (g moll) bir kesit

Şekil 5. J.S. Bach Koral: I.Kitap fa diyez (fis moll) minör bir kesit

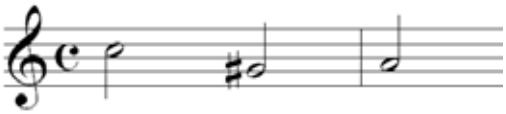


Bach bu motifi Do majör envensiyon'unda, Fransız süiti vs. yerlerde de kullanmıştır. Bach'ın kullandığı bu tarz sembollere Yavorskiy'in öğrencilerinin de buldukları ile yenileri eklenmiştir. Yavorskiy ve onun

öğrencilerinden S.N. Ryazunova, L.A Averbuh'un buldukları Bach sembollerinden birkaçına bakalım (Nosina , 2004: 14-15):

Şekil 6. Eksik dörtlü (çıkıcı) , İsa'nın çarmıh ıstırabı

Şekil 7. Eksik dörtlü (inici) , İdamın gerçekleşmesi

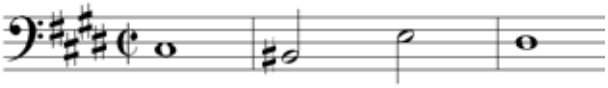


Şekil 8. Çıkıcı eksik dörtlü (senkoplu), İdam talebi

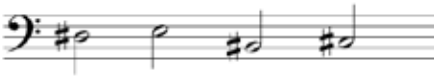
Şekil 9. Gregoryan koralinden bir kesit (I.version), *En derin acılardan sana sığınıyorum Tanrım*

Şekil 10. Çıkıcı tetrakord, *Tanrı'nın kudretine yükseliş*

Şekil 11. *Haç simgesi*



Şekil 12. *Kefaletin ödenmesi*



Yavorskiy'in öğrencisi Vera Borisovna Nosina'nın *Simbolica Muzyki J.S.Bacha* (J.S.Bach'ın müziğinde semboller) ve Roman Eduardovich Berchenko'nun *V poiskakh utrachennogo smysla* (Kaybolmuş anlamın peşinde)" kitapları Yavorskiy'in notları esas alınarak derlenmiştir. Her iki kitapta Bach'ın *48 Prelüd ve Füg* içinde kullandığı semboller tespit edilmiş ve esas alınmıştır. Bu çalışmanın amacı Yavorskiy, Nosina, Taneev, Berchenko gibi ünlü müzikolog ve teorisyenlerin ortaya koyduğu sistemleri öğrenerek Bach'ın müzik dilini farklı açılardan incelemektir. Bu çalışma J.S.Bach'ın *I kitap*-İyi Akordedilmiş Klavye'den parçalar ve *Re minör Kromatik Fantezi* ile sınırlandırılmıştır.

I kitap içinde bulunan Do majör Prelüd (BWV 846), Yavorskiy'e göre *duyuru veya haber* olarak adlandırılmaktadır. Piero della Francesca'nın *Noel* tablosundaki gibi melekler eşliğinde İsa'nın dünyaya gelişinden bahsedilmektedir. Yavorskiy Bach'ın temalarındaki 4'lü aralıkları *Tanrı'nın kudretine yükseliş* olarak adlandırmaktadır. Yavorskiy, bu prelüdün esas materyalinin *Du meine Seele, singe* (Benim ruhum, şarkı söyle) (BWV 78) koralinden, füg için ise BWV 100 *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Tanrı ne yaparsa huzur içindir) kantatından alıntı olduğundan bahsetmektedir. Koralin belirli yerlerini ele aldığımızda Do majör prelüd ile olan benzerlikler ve alıntıları görebiliriz:

Şekil 13. Do majör Prelüd (BWV 846) ve *Du meine seele singe* (BWV 78) korali arasındaki alıntılama

Her iki eserdeki arpejli yapılar literatüre *melekvari ışık* olarak geçen anlatımı temsil etmektedir. Prelüdün 12.ölçüsündeki triton aralık ve *kaçınılmaz olasılık* armonisi olarak kullanılan IV_2 akoru İsa'nın çarmıh ıstırabı üzerine müzikal bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Prelüdün 34.ölçüsünde bas kısımda duyurulan 7'li aralık (do-si), çaresizlik anlatımı üzerine *ruhun göğe yükselişi* ile son bulan bir temsil ortaya konulmaktadır.

Şekil 14. Do majör Prelüd (BWV 846)'den bir kesit, çaresizlik ve *ruhun göğe yükselişi* üzerine müzikal anlatım

Bu haliyle değerlendirdiğimizde Prelüdün adeta İsa'nın doğumu, Dünyaya gelişi, kaçınılmaz olasılıkları ve çarmıh ıstırabı gibi durumları konu aldığından bahsedilebilir. Füg için bakıldığında ise temanın ilk dört sesinde görülen çıkışı hareket *Tanrı'nın kudretine yükseliş*, *neşe* ve *kararlılık* gibi fikirleri imgeleyen müzikal figür

olarak karşımıza çıkmaktadır. Füg bölümündeki diğer dikkat çekici nokta ise *intermedia* (köprü) kullanımının olmayışıdır ki bu sayede tek bir düşünceye odaklanmayı ifade eden bir yaklaşım olduğunu görebiliriz Bu durumu, *inançta ısrarcılık*, *Tanrı'nın iradesi*, *umut* ve *güven* gibi fikirleri değinme amacı olarak ifade etmek mümkündür.

Şekil 15. *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (BWV 100) kantatına ait esas materyal

Şekil 16. Do majör Füg (BWV 846) bölümünde BWV 100) kantatına ait materyali kullanımı

Bach Do majör Füg (BWV 846) temasını 14 notadan oluşturmuştur. Burada kullanılan 14 rakamı, İsa'nın çarmıha gerildiği Kudüs'teki Golgota adlı tepeye giderken yoldaki duraklamalarını ve diğer yandan Bach ismini oluşturan harflerin rakamsal değerlerinin toplamını simgelemektedir.

Tablo 1: Latin alfabesinin rakam değerleri

A-1	B-2	C-3	D-4
E-5	F-6	G-7	H-8
I (J)- 9	K-10	L-11	M-12
N-13	O-14	P-15	Q-16
R-17	S-18	T-19	U(V)-20
W-21	X-22	Y-23	Z-24

Örneğin *credo* (inanç) kelimesinin rakam toplamı (C-3; R- 17; E-5; D-4; O-14) 3 + 17 + 5+ 4 + 14=43 olarak bulunur. Bunun dışında, *Deus* (Tanrı)= 4 +5 + 20 + 18 = 47, *Jesus* (İsa) =70, SDG (Tek Tanrı'ya Hamdolsun)=29, BACH=14, J.S. BACH = 41

Bach'ın rakamsal değerlere önem verdiğini eserlerinde kullandığı imgelerin özenle yerleştirmesinden anlayabiliyoruz. Si minor Missa (BWV 232)'da *credo* kelimesi 43 defa sesleniyor ve I kitaptaki Mi bemol majör füg Yavorskiy'e göre, İsa'dan bahsetmekte ve toplam ölçü sayısı *Jesus* (İsa)'un karşılığı olan 70 rakamına denk gelmektedir. I kitap Do Majör (BWV 846) prelüdün elyazmasının sonuncu ölçüsünde 35 rakam yazılmıştır. Prelüd 35, prelüd ve fügün ölçülerinin toplamı ise 62'dir. 62 – 29 (SDG) = 33. İsa'nın ölüm yaşı olarak düşünülebilir.

Yavorskiy'e göre Bach'ın I kitap do diyez minör prelüd ve füg*ü acı ile dolup taşan bardak* olarak adlandırılmaktadır. Y.Milstein prelüdü *asil melankoli* olarak adlandırmıştır (Milstein, 1967, s.141). 3 temalı olan bu füg, Yavorskiy'e göre, 1. temada *haç*, ikinci temada ıstı*rap*, üçüncü temada ise *teslimiyet* nitelenmektedir. Eser *haç* ve *teslimiyet* teması ile biterken *ıstırap* teması fügün sonunda verilmemiştir. Yavorskiy bu durumu tam bir teslimiyetin ifade edilmesi olarak belirtmektedir.

Yavorskiy, Bach'ın bir başka çalışması olan re minör prelüd (BWV 851) için *günah ve kefaletin ödenmesi*

fikrinin işlendiğinden bahsetmiştir. Prelüd İsa'yı ele vermiş olan *Yahuda İskaryot*'un ruh halini temsil edercesine sunulmuştur: bas sesinde verilmiş sekizlik notalar, *heyecan-kalp atışı*, üçlemeler ise *vazgeçme, yorgunluk, korku* ifadelerini çağrıştırır. Berchenko'ya göre prelüdün ana materyali Maria Elizabeth'e adanmış olan BWV 147 kantatından alıntılanmıştır. Ancak Yavorskiy'e göre prelüdün 14. ölçüsünde *idam talebi* sembolünün 9 kez inici bir yapıda verilmesi adeta İsa'ya ihanet sahnesini çağrıştırmaktadır.

Şekil 17. Re minör prelüd (BWV 851)'den bir kesit, Yahuda İskaryot'un ihanet anındaki ruh hali

Şekil 18. Re minör prelüd (BWV 851)'den bir kesit, İsa'ya ihanet sembolizmi

Bach'ın sembolik kullanımda rakamlara verdiği önem göz önüne alındığında, Re minör prelüd (BWV 851)'ün füg teması oluşturan12 sesin *12 Havariler* sembolü için olduğunu düşünebiliriz. Füg kısmında *tema* (theme) için oluşturulan *karşı konu* (countersubject) sabit bir şekilde sunulmuştur. Füg teması 8. ölçüde 4. kez gelişinde Taneev'in çevrilebilir kontrpuan sistemine göre 11'li aralıkta çevrimi ile kullanılmıştır. Buradan yola çıkarak 12 Havari'den birinin ihanetine gönderme yapıldığı iddia edilebilir.

Şekil 19. Re minör prelüd (BWV 851)'ün füg temasının 11'li çevrimi

Taneev sisteminde çevrilebilir aralık 11'li olarak ele alınmaktadır. Bu durum oktav oluşumu dörtlü aralığın ardına beşli aralık gelmesi ile açıklandığından dolayı Taneev çevrilebilir kontrpuanı böyle bir sistem üzerine inşa etmiştir. Aralıkların aralarında dönüşüme uğraması temel teoriye uygun düşer (dörtlü + beşli = oktav). Fakat salt matematik açısından 4 + 5 oktav yani 8'i vermez. Bunu bir örnek ile ortaya koyacak olursak; do ve re (çıkıcı 2'li aralık) sesleri re-do (çıkıcı 7'li aralık) olarak çevrildiğinde toplamda 9 sayısını elde ederiz. Daha açık ifadeyle, Taneev 1 aralığı (prima) 0 adlandırarak oktavı 7 ye tamamlar. Bu durumda aralık sistemindeki 4'lü 3'lüye ve 5'li 4'lü aralığa dönüşmektedir.

Ünlü Alman filozof ve matematikçisi Gottfried Leibniz müziği, *kendini tanımsıza kadar hesaplayan, ruhun gizli aritmetik çalışmaları* olarak tanımlamıştır (Leibniz, 1671, s.5). Leibniz'in birçok eserini okuduğu belirtilen Bach'ın, bu tarz bir çevrilebilir kontrpuan sistemi kullanması ya da bilmesi mümkün olabilir. Bach Tanrı veya İsa sembolleri kullandığı füglerde 7'li ve 9'lu çevrimleri, ihanet sembolünde ise 11'li çevrimleri olan kontrpuan kullandığını rahatlıkla görebiliriz. Bach eserlerinde kullanmak istediği kutsal ya da ruhani sembolleri daha geniş bir kapsamda tutarak, neredeyse tümüne kompleks bir şekilde yansıttığını söyleyebiliriz

Yavorskiy'in *Stabat Mater* olarak adlandırdığı I. kitaptaki No.12 fa minör prelüd ve füg (BWV 857)'ün füg teması 11 sesten oluşmakta (sadık 11 havariyi temsil eder) ve sonundaki inici dört ses ölüme giden yol ve *haç* motifine gönderme yapmaktadır. Aziz Matthew'in akşam yemeği sahnesinde Bach yine aynı göndermeyi yapmıştır. İsa'nın *Biriniz bana ihanet edeceksiniz* sözüne karşılık 11 havarini çığlıkla *Ben mi!* diye karşılık verişini müziğine yansıtırken 12. sesin olmayışı Yehuda İskaryot'un sessizliğini temsil etmektedir. *Stabat Mater* Katolik inancında İsa'nın çarmıha gerilme süreci ve Meryem'in çektiği acıları konu edinir. Bu açıdan bakıldığında Bach'ın No.12 fa minör füg (BWV 857) İsa'nın çarmıha gerilmeden önce bir havarisinin ihaneti uğramasından başlayarak devamında süre gelen ıstırap dolu süreci işlediğini düşündüğünden dolayı Yavorskiy'in füg bu şekilde adlandırmıştır.

Şekil 20. I. kitap No.12 fa minör füg (BWV 857) teması

Yavorskiy'e göre I.kitaptaki No.21 Si bemol majör prelüd ve füg (BWV866), Luka İncili'ndeki çobanların duası bölümündeki Noel'i anlatan bir hikayeyi konu edinmektedir: Prelüd iki kısımdan oluşmakta ve ilk kısım meleklerin uçuşunu çağrıştıran retorik figürleri barındırmaktadır.

Şekil 21. No.21 Si bemol majör prelüd (BWV866), *meleklerin kanat çırpışı*

Prelüdün ikinci kısmı ise *Gloria in exelsis Deo et in terra pax* (Tanrı'nın yüceliği ve dünyada barış) koralinden alıntıdır:

Şekil 22. No.21 Si bemol majör prelüd (BWV866), ikinci kısımdan bir kesit

Füg konusu ikiye ayrılmaktadır:

Şekil 23. No.21 Si bemol majör füg (BWV866), Birinci kısım–karşılama jesti

Şekil 24. No.21 Si bemol majör füg (BWV866), İkinci kısım, pastoral–gayda çalgısı taklidi

Yavorskiy, I.kitap No.22 si bemol minör prelüd ve füg (BWV 867) için *Golgota dağına yürüyüş* başlığını kullanmaktadır. Si bemol prelud ve fügün tümü 99 ölçüden oluşur. Prelüdün teması *en derin acılardan sana sığınıyorum* koralinin ikinci versiyonundan alıntıdır:

Şekil 25. Si bemol minör prelüd ve füg (BWV 867)'ün alıntılandığı koralden bir kesit

I.kitaptaki si bemol minörün prelüd (BWV 867)'ün bas hattında adımlar, melodi hattında *en derin acılardan sana sığınıyorum* koralinden alıntı vardır:

Şekil 26. Si bemol minör prelüd (BWV 867)'ün bas ve melodi hattı

Prelüd (BWV 867)'ün 22. ölçüsünde) 9 sesten oluşan akor ve sus verilir. 9 rakamı Hristyanlıkta peygemberlik ve mükemmellik gibi olguları temsil etmektedir. Sus ise Barok dönem müziğinde ölümü simgeler:

Şekil 27. Si bemol minör prelüd (BWV 867)'ün 22.ölçüsü

Yavorskiy'ye göre prelüd (BWV 867)'ün 23.ve 24 ölçülerinde 9 kez kullanılan si bemol notası İsa'nın öldüğü saatın vuruşudur:

Şekil 28. Si bemol minör prelüd (BWV 867)'ün 23. ve 24. ölçüleri

Ayrıca, Bach'ın Gottfried Leibniz'in eserlerinden etkilendiği ve birçok eserinde matematiğe yer verdiği anlaşılmaktadır. Matematik açısından değerli bulduğum eserinden olan *Re minör Kromatik Fantezi ve Füg*, BWV 903 olarak numaralandırılmıştır. BWV kısaltmasının açılımı Almanca *Bach-Werke-Verzeichis* olmakla beraber, 1950 yılında Wolfgang Schmieder'in yaptığı Bach'ın eserlerinden oluşan katalog çalışmasıdır. Başka besteciler için kullanılan *opus* adlandırmasından farklı olarak Schmieder eserleri kronoloji değil, sıra ile önce koro, daha sonra organ, klavsen vs. olarak sıralamıştır. O yüzden BWV 903 erken veya geç dönem eserleri arasında olduğu tam olarak söylenememektedir. J.S.Bach'ın en cesur ve yenilikçi eserlerinden biri olan

Kromatik Fantezi ve Füg (BWV 903); araştırmada, hem karakter ve form açısından, hem de matematiksel anlamda incelenecektir. Bach'ın *Kromatik Fantezi ve Füg* eseri hakkında Rozenshild şöyle yazmaktadır: Klavye ve pedalla gelişmiş, klavsen için tasarlanmış olup, organ müzik geleneğini devralan ifade, keman müziğinin bireysel teknikleri geliştiren virtüözite, kantatlardan gelen dramatik resitatifli yapı eseri kaplıyor (Rozenshild, 1978, s.464).

Eserin yazılma tarihi belli olmasa da, Bach'ın Köthen şehrinde yaşadığı döneme ait olduğu düşünülmektedir. Bu eser BWV 903 olarak numaralandırılmıştır. Esere *fantezi* ismini Bach döneminin müzikologları vermişlerdir. Ancak hiçbir kaynakta *fantezi* ismi eserin hangi epizodu, koda veya füg temasının neden olduğu belirtilmemiştir.

Fantezi

Fantezi bölümü sonuna kadar dramatik, patetik yapı ile zengindir. Onun kompozisyonu iki zıt bölmeden oluşur. Yani, *Fantezi* gelişmiş iki bölmeden oluşur. Birinci bömenin serbest doğaçlamasının geniş kapsamı çok çarpıcıdır. Sürekli değişen ritim, her fragmanda, yeni yapının olması direkt tablonun izlemini pekiştiriyor. Küçük dalgalardan oluşan birinci bölmenin girişi daha sonra geniş trajik ve dinamik yapı ile doruk noktasında sus ile patetik doğaçlama yapılı ikinci bölmenin haberini verir. *Fantezi*'nin ikinci bölmenin dış görünüşü resitatifli ve felsefi bir konsantreye sahip olmasına rağmen iç öfke ve tutku gibi duyguları hissettirdiği söylenebilir. *Fantezi*'nin genel dinamik çizgisi trajik karakterli ihtişamlı koda ile son bulur.

Fantezi'nin karmaşık armonik yapısı vardır. Özellikle ikinci bölmesinde Re bemol majör, Do bemol majör, fa diyez minör, do diyez minör gibi uzak tonlara modülasyon esas tondan değil, dominant tonu vasıtasıyla oluşur. *Fantezi*'nin birinci bölme yapısında klavsen, org ve keman yapısı vardır. Burada gam gibi pasajların yanı sıra, kırık akorlar, arpejli sentezler, ikinci bölümde opera ya da oratoryo açılışına benzer yapı göze çarpmaktadır. Eserin değişken yapısını cümlelere böldüğümüzde gittikçe büyüyen ve tekrar küçülen cümlelerden oluşu parçada matematiksel yapının ve altın oranın varlığına işaret ediyor.

Altın oranın sanat ve edebiyat eserlerindeki yeri hakkında Moskova'da geçirilen bir bilim toplantısında E.K.Rozenov'un konuşması olmuştur. Rozenov, A.Puşkin'in *Maço Kadın* yapıtının 853 satırdan oluştuğunu; dramatik doruk noktasının 535. satıra denk geldiğini ifade etmektedir. Her iki rakamın oranı ise 853:535=1,6 rakamını vermektedir ki bu da altın oran anlamına gelir.

Şimdi biz de Bach'ın *Kromatik fantezi*'sindeki altın oranı hesaplayalım. *Kromatik fantezi* 4/4 ölçüde yazılmıştır. 79 ölçüden oluşan *Fantezi*'yi 4 ile çarptığımızda 316 adet dörtlük vuruş elde ederiz. Yani bütünü oluşturan a= 316 olarak hesaplanır:

$$a_1 = a\varphi = 0,316 \cdot 0,618 = 195,3.$$

Fantezi kısmının iki bölmeden oluştuğu daha önce belirtilmiştir. Ve iki bölme birbirinden sus ile ayrılır. Birinci bölme dominant tonalitede *arpeggio* kısmı ile 49 ölçünün 3. vuruşunda bitmektedir.

Şekil 29. Kromatik Fantezi ve Füg (BWV 903) I bölmenin sonu (195,3)

Her altın oranın kendi içinde de altın orana sahip olduğu için Bach'ın bu eserdeki dehasını kaçınılmazdır. *Fanztezi*'yi tüm altın oranları ile hesapladığımızda Bach'a olan hayranlığımızı gizleyemeyiz.

Şekil 30. Kromatik Fantezi (BWV 903) altın oran değerleri

Fantezi=316

I BÖLME II BÖLME
195,3 120,7
I----------I I----------I

120,7 74,6 74,6 46,1
I----------I I----------I I----------I I----------I

74,6 46,1 46, 1 28,5 46,1 28,5 28,5 17,6
I----------I---------I I----------I----------I I--------I-----I I------I-----I

Not: 195,3=I.bölme 120,7=II.bölme
74,6=I.bölmenin doruk noktası-46,1=II.bölme doruk noktası
25,8=Resitatif 17,6=Koda

Böylece, gelişmiş iki bölmeden oluşan *Fantezi* baştan sona kadar altın orantılarla dokunduğu görülebilir.

Şekil 31. Kromatik Fantezi (BWV 903) I.bölmenin giriş kısmı

Şekil 32. Kromatik Fantezi (BWV 903) I.bölmenin doruk noktası (74,6)

Şekil 33. Kromatik Fantezi (BWV 903) II.bölmenin doruk noktası (46,1)

Şekil 34. Kromatik Fantezi (BWV 903) Koda kısmı (17,6)

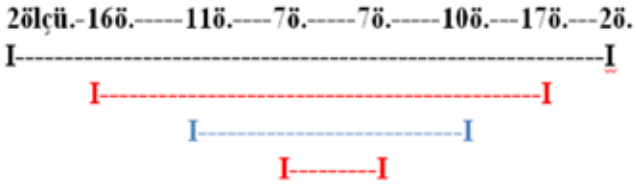
FÜG

Polifonik—çoksesli—müziğin mükemmel formu olan füg, verilen temanın defalarca farklı seslerle tekrarından ve ara tema olan *intermedia* veya köprüden oluşur. Füg'ün teması polifonik yapıların içinde oldukça ender görülen bitmiş bir periyoddan oluşudur. Ayrıca armonik ve yapısal olarak 2+2+4 ölçü kalıbının olması temanın karmaşık yapısını ortaya koymaktadır.

Şekil 35. Füg (BWV 903) teması

Ritmik bölünmelerin sonunda yedinci ölçüde kodetta birinci karşıkonuya bağlanır. Üçsesli ekspozisyonun—sergi—Fa majör tonalitesinde gelen köprüde lirik ton daha sonra yerini kontrekspozisyona—karşısergi—bırakmaktadır. Bilindiği gibi Bach'ın birçok füginde olduğu gibi burada da kontrekspozisyon gelişmenin habercisidir. Kontrekspozisyonda temanın ikinci gelişi dominant sürekli bas üzerine birinci doruk noktası ile örtüşür. Ana tondan subdominant tona yönelen (sol minör) kısa imitasyon fügün orta bölümüne işaret etmektedir. Tema tam olarak iki defa, aşağı seste si minör, yukarı seste mi minörde *stretto* olarak dominant dokuzlu (D9) akorunun etrafında kalabalıklaşır. Köprü birinci doruk noktasındaki gibi ikinci kez yeni merkez doruk noktasını sol sesi üzerine kurulu sürekli bas ile inşa edilmiştir. Fügün dramatürjisinde köprülerin yeri önemlidir. Örneğin, birinci köprü üçsesli ekspozisyonun gerginliğini tarafsızlaştırır. Birinci doruk noktasından önce gelen köprü zarif ikili aralıklarla melodik pasajlar halinde iner: do-si, si bemol- la, fa – mi, sol –la. Aynı zamanda bu köprüler bir simetri oluşturmaktadır.

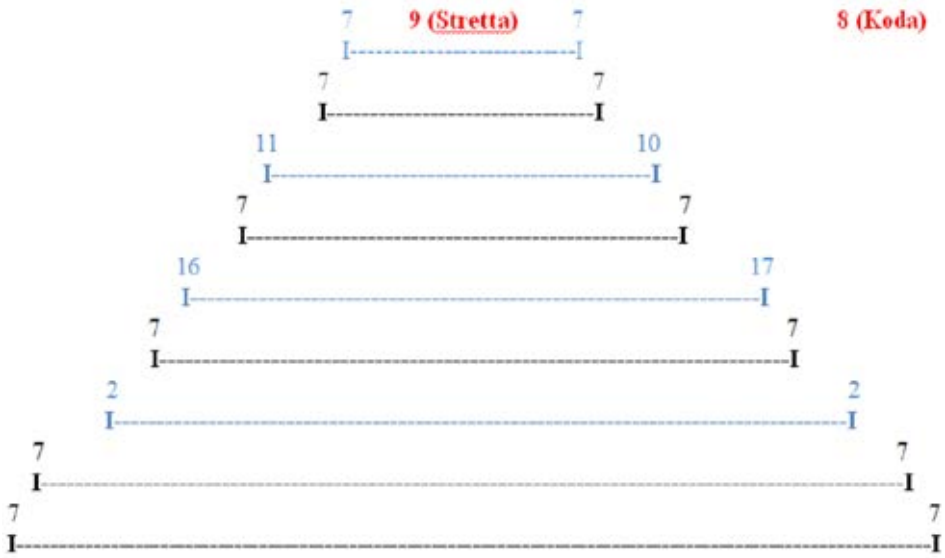
Şekil 36. Füg (BWV 903)'ün köprü—intermedia—kısımlarına ait simetrik şablon



Aynı materyaldan oluşan köprü farkli bağlamda kendi yönünü değiştirir. Bu köprü gelişme ile birleşerek genel ses akışını doruğa götürür. Durmadan motif gelişmesi röprizde en yüksek gerginliğe kavuşur. Buradaki köprü keskin dissonans oluşumlarla temanı zenginleştirir. Temanın son iki gelişi özellikle rejistir zıtlığı dramatikliği doruğa tırmandırıyor. Sıkılaştırılmış yapı dikey akor pıhtısını oluşturur. Doğaçlama ani yükselişle *fantezi* bölümünün giriş kısmını hatırlatır. Fügün sonundaki koda ağıbaşlı ve sert gelişi, eserin sonunda gelen majör eserin trajediliğini bir daha doğruluyor.

Fügde matematiksel olarak temanın ve köprülerin gelişi bir simetri oluşturur. Merkez 9 ölçülü *stretto*, aynı zamanda gelişmenin de merkezidir. Merkezin etrafında aynalı simetri vardır. Köprülerde küçük sapmalar olmasına rağmen daha sonra dengelenir. Temanın 7+1 ölçüden oluşu (1 ölçü=kodetta) göz önünde bulundursak, aynalı simetri çağdaş mühendislerin de hayran olacağı bir yapıdadır.

Şekil 37. Füg (BWV 903)'ün simetrik şablonu[1]



Başta gelen köprülerin 16 ve 11 rakamları fügün sonunda 10 ve 17 ölçü ile değiştirilir. Sonuçta, 16+11=27; 10+17=27 olduğunu görüyoruz.

Eski çağlarda insanlar altın oranı kozmik düzen yansıması olarak görmüşlerdir. Çağdaş bilimde altın oranı *asimetrik simetri* olarak geniş anlamda bizim dünya düzeninin yapısını yansıtan evrensel kural olarak adlandırırlar. Eserin analizi sonucunda, Bach'ın yazmış olduğu Re minör "Kromatik fantezi ve füg"ünde fantezi asimetrik bir simetri, füg kısmının ise aynalı simetri olduğu sade matematik analizi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, müzik eserlerini farklı bakış açıları ile değerlendirebilmek eserin icrasına yansıyacağı gibi, sahip olduğu gizemli güzelliğinin yanı sıra matematiksel bir düzeninin de olduğunu bilmemizi sağlayacaktır.

Richard Wagner, Bach ve müziğini müzik tarihindeki en büyük mucize olarak nitelemiştir. Bach'ın çalışmaları üzerine araştırma yaparak, icracıların müziği anlaması için ipucu bulmaya çalışılmıştır. Günümüzde, Bach'ın anlamsal katmanlarına derinden nüfuz etme kabiliyeti icra edenin başarısını gösterir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, müzik literatüründe, Bach kadar sıklıkla çalınmış, klavsen için yazılmış başka bir esere rastlamak mümkün değildir. Yüzyıllardan beri araştırılmasına rağmen Bach'ın müziği gizemini korumaktadır. Bach'ın çalışmalarında tam olarak çözülmemiş bazı olgular olacaktır ve o olguların yorumlanması belki daima belirsiz kalacaktır. Bach'ın eserlerini incelemek biz müzisyenler için keşfedilmeye açık, her zaman tanımlayamadığımız gizemli sembollerle dolu bir yolculuğa çıkmak demektir. Bach'ın çalışmaları bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapıldığına dair görüşler olsa da onun müzik dilinin sesi o kadar temiz ve güçlüdür ki onu büyük bir dahi olarak görmek kaçınılmaz bir durumdur.

1 Bu şekil fügün ölçü bazında gidişatını anlatmaktadır. Sol alttan yukarıya ardından sağa ve aşağıya doğru giden bir yöndedir. Mavi renkli olanlar köprü (intermedia) kısımları, kırmızı renkli olanlar ise stretta ve koda bölmelerini ifade etmektedir.

Kaynakça

1. Berchenko, R.E., (2008). *V poiskakh utrachennogo smysla* (Kaybolmuş Anlamın Peşinde) , Klasika-XXI , Moskova
2. Leibniz, G., (1671). *Opera omnia*, Academy ed., VI, 484,438 (in Sohngen, p. 5)
3. Mazel, L., (1979) *Stroenie muzykalnogo praizvedeniya* (Müzik Eserinin Yapısı), 2.basım, Muzıka yayınları, Moskova
4. Nosina, V.B., (2004). *Simbolica Muzyki J.S.Bacha* (J.S.Bach'ın müziğinde semboller), Klasika-XXI, Moskova
5. Protopopov, V., (1985). *Istoriya polifonii: Zapadnoevropejskaya muzyka XVII-pervoj chetverti XIX veka* (Polifoni Tarihi.: XVII. Ve XIX yy. ilk yarısı Batı Avrupa Müziği), Muzıka yayınları, Moskova,
6. Rozenshild, K., (1978). *Istoriya zapadnoy evropeyskoy muzyka do poloviny XVII veka* (Batı Avrupa müzik tarihi: XVIII yy. yarısına kadar), 4. Basım, Muzıka yayınları, Moskova,
7. Schweitzer, A., (1965). *Johann Sebastian Bach*, (1965), Muzıka yayınları, Moskova
8. Sposobin, İ.V., (1980). *Muzykalnya forma* (Müzik Formu"), 6.basım, Muzıka yayınları, Moskova
9. Taneev, S., (1959). *Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pisma* (Ciddi üslupta çevirebilir kontrpuan), Muzıka yayınları, Moskova
10. Milstein,Y.İ., (1967). *Khorosho temperirovannyy klavir J.S. Bach i strannosti yego vystupleniya* (J.S.Bach'ın iyi akordedilmiş klavyesi), Muzika yayınları, Moskova
11. Zakharova,O., (1983). *Ritorika i zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII - pervoy poloviny XVIII veka* (XVII-XVIII yy. Batı Avrupa müziğinde retorik figürler), Muzika yayınları, Moskova
12. www.wikiznanie.ru: https://www.belcanto.ru/bach_chromatic.html (Erişildi: 3 Haziran 2019)

PROCEEDINGS & ABSTRACTS

O-002

Müzik Öğretmenlerinin Yetenek Yönetimi ve Okul Liderleri için Çıkarımlar

Talent Management of Music Teachers and Its Implications for School Leaders

Zeynep Bulgulu

Özet

Bu araştırma, zincir ve butik özel okullarda ki müzik eğitimcilerinin sistematik görev dağılımının nasıl olması gerektiğini, bu incelemelerin var ise yöntemlerini ve işletmeye olan katkılarını araştıran nitel bir araştırmadır. Bu çalışmada özel zincir ve butik okulların üst düzey yöneticileriyle, eğitim kadrosunda konuyla alakalı branş öğretmenleriyle, konunun bölüm başkanlığı vasfını üstlenen kişilerle, görüşülerek araştırma yapılmıştır. Ayrıca konuda objektifliğin sağlanması için branşı yetenekle alakalı olan birkaç farklı eğitim branşına mensup yetkili, öğretmen ve benzeri kişiler ile de görüşülmüştür. Konunun yetenek yönetimiyle olan bağı göz önünde tutulmuştur. Bu çalışmada eğitim kurumlarındaki müzik eğitimcilerinin bireysel farklılıklarının fark edilip ön plana çıkartılması, kurum içi istihdamının ne derece sağlana bilindiği ve bu konuya ilişkin yetenek yönetimi işleyişi incelebilmiştir. Bireysel donanım farklılıklarının doğru yönetilmesi ve yetenek yönetimindeki içeriklere değinilmiş, röportaj ve görüşmelerle incelenip, analiz sonuçları tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yetenek yönetimi, Müzik öğretmenleri, Okul liderleri, Özel okullar, Nitel araştırma

Abstract

This qualitative research investigated how assignment of duties for music teachers could be carried out systematically in chain and boutique private schools, and it focused on their contributions to the management and methods, if any. This research was conducted in a series of interviews and questionnaires among members of the higher-level management, heads of departments and subject-focused teachers of various chain and boutique private schools. In addition, several teachers and officials whose subject areas require some sort of talent were also interviewed to ensure the objectivity in the subject. The findings provided an evaluation of how individual differences of teachers, especially that of music subject, at private schools can be distinguished; how employment within institutions can be carried out and how talent management can be handled. Appropriate management of individual qualifications and content related to talent management have been addressed, and overall analyses of the findings were discussed.

Keywords: Talent management, Music teachers, School leaders, Private schools, Qualitative research

Giriş

Değişimin çok hızlı olduğu günümüz dünyasında "Yetenek Yönetimi" her kurumda her branşta olduğu gibi sanatsal alanlarda da geçerliliğini göstermektedir. Bireysel özelliklerin ve bireysel yeteneğin her adımda olduğu sanatsal alanlarda kişilerin doğru tercihler yapması gibi doğru iş alanlarına yönlendirilmesi de çok önemlidir.

Herkesin aldığı alan eğitiminin dışında bireysel yeterlilik düzeyleri de bulunmaktadır. Ve alınan alan eğitiminde herkesin aynı bilinç ve kalite düzeyinde olmadığını da lisans eğitimleri sonrası sektörde iş yapan

kişilerce görmekteyiz. Her bireyin yeterlilik düzeyini geliştirmediğini, mesleğine olan hakimiyetinin ne derece olduğunun mesleki süreç içerisinde çok sağlıklı saptanamadığını görmekteyiz. İşte sap ile samanın ayrılabilmesi içinde bu bireysel farkındalıkların iş alanlarına yapılan tercihlerin sonrasında doğru iş alanlarına yönlendirilmeleriyle alakasını açıklayabiliriz. Kişilerin doğru iş alanlarına yönlendirilmesine ek olarak, kendi branş hakimiyeti dışında özel uzmanlık alanları olan çalışanlarında iyi değerlendirilmesi gerekir. İşletmelerin yükselmesinde önemli bir etkiye sahip olan işe alım süreci, çalışanların çeşitli çalışmalarla eğitilmesi ve yeteneklerinden uygun bir şekilde yararlanılmasını kapsayan yetenek yönetimi kavramı günümüzde insan kaynakları yönetiminde önemli bir faktör haline gelmiştir (Doğan, 2008).

Mesleki alan eğitimini olması gerektiği gibi tamamlayan bireyler kimi zaman iş hayatına atıldıklarında sadece bu lisans eğitimi boyunca edindiklerinden devam etmektedirler. Kendilerini güncellemek bir yana var olan bilgi ve donanımlarını da hazırcılık haline kapılarak yitirmeye başlayabilirler. İşte bu bağlamda yetenek yönetimi kavramı devreye girmektedir.

İşletmenin türü ne olursa olsun ilerleyebilmesi için bireyin başarıya ulaşıyor olması günümüz küreselleşmesinde çok büyük önem taşımaktadır. Bahsettiğimiz konu eğitim safhasının her adımında başarı odaklı olmak zorunda olan sanat eğitimi ve eğitimciliği olunca bu konunun iyi analiz edilmesi kaçınılmazdır.

"Eğitim örgütleri açısından yetenek, örgütün kaderinde rol oynayabilecek düzeyde üstün nitelikleri olan, yönetsel ve teknik pozisyonları doldurma potansiyeline sahip geleceği parlak bireyleri ifade eder" (Çırpan & Şen, 2009, s.110-116).

Kurumsal şirketlerde yetenek yönetimini İnsan Kaynakları departmanları yaparken; söz konusu olan sanat ağırlıklı kurumlarda bu işlem ağırlıklı olarak (akademi, konservatuar, güzel sanatlar liseleri ve branş eğitimi olan özel okullar vb. …) bu bölümlerin başkanları ya da koordinatörlerince yürütülmektedir. Şirketler ve diğer özel sektör kurumlarını ele alacak olursak yapılan işe alım elemeleri öz geçmişin incelenmesi ve mülakatlarla geçmektedir. Ama söz konusu yeteneklerin de ön planda ve eğitmenlikte bir nitelik belirteci olduğu müzik branşındaki işe alımlar standart alım sürecinden sonra değişkenlik gösterebilir. Kurumların işletim sistemlerine göre müzikal bölümün branşından sorumlu lider kişi gerekli performans elemelerine tabii tutabilir ya da sözel ve fiziksel olarak ders işleyişi isteyebilir. İşe alım sürecinde sadece müzik branşında değil yabancı dil ve sayısal beceri gerektiren yine niteliklerin ön planda olduğu eğitim branşlarında da ön performans elemesi yapılabilir. Örneğin yabancı dil eğitmenlerinin sözel ifadelerinin doğruluğu, konuyu anlatma becerisi dikkate alınırken, sayısal bir branşın eğitmenine ise bir problem çözümlemesinin kısa yollarına gidiş şeklini detaylandırılması istenebilir. Elbette bu bahsedilen performans değerlendirme yöntemlerini işe alım sürecinden sonra, eğitmene seminer niteliğinde de verilebilir ama önemli olan alınan çalışanın fonksiyonelliğinin iyi tespit edilmiş olmasıdır. Dolayısıyla bu sürecin doğru işlemesi için elindeki çalışandan haberdar olan bir bölüm başkanının ya da yöneticinin olması gerekmektedir. Alan eğitimi aynı olmuş olsa bile, bireysel yeteneklerin farklılık gösterdiği bir gerçektir. Aynı sanatsal bölümden mezun olmuş olan birçok meslektaşın bireysel çalışma performansları ve donanımları da farklılık gösterdiği gibi vizyon ve deneyimleri de bu durumla direkt bağlantılıdır.

İşle alım süresince sadece standart bir işe alımdan geçen kişi sonunda performans olarak kurumunu hayal kırıklığına uğratabilir. Donanımları ve branşsal bilgi birikimleri, aldıkları eğitim çerçevesinde farklılık gösteren müzik eğitimcilerinin, kurum içindeki görev dağılımlarının doğru yapılması hem öğrenciyi yönlendirmek açısından hem de kurumun vizyonunun gelişmesi ve ekonomik kazancı açısından önem arz etmektedir. Öyle ki lisans eğitimi süresince aldığı uzmanlık alan dersleri dışında kendini geliştirmemiş bir eğitimci ile her alanda bilgi ve birikim edinmeye gayretli bir eğitimcinin kuruma olacak faydalarının farkı şüphesiz ki tartışılmaz. Belli başlı konularda standart çizgi yakalanmış olsa da özel okulları sektörde birbirinden ayıran temel özellik olan fark yaratma olgusu eğitim kadrosunun da sağlamlığı ile doğrudan etkilidir. Örneğin alanında tam profesyonel

olarak enstrüman eğitimciliği yapabilen ve konser etkinlikleri ile işinin sanatsal sunumuna da hâkim olan ve pedagojik formasyonu da tam bir eğitimci ile bu alanda sadece formasyonu olup, kendi enstrüman beceri ve akademik bilgilerini paslanmaya bırakmış bir eğitimci arasında yetiştirilen öğrenciler açısından da gözle görülür fark oluşmaktadır. Bununla orantılı olarak kadrosu güçlü ve uzmanlık alanı çeşitliliği daha fazla olan bireyleri bünyesinde bulunduran kurumlar elbette ki ortaya çıkan sonuçlarla da sektörde istedikleri farklılığa erişebileceklerdir.

Gelişen teknoloji, eğitim alanlarının çeşitlenmesi, günümüz gençlerinin buna bağlı olarak çok yönlü yetişmeleri ve her geçen gün çağın değişimindeki bu farklılıkların eğitim sektörünü de etkilemesi kaçınılmaz olmuştur.

Rekabetin kaliteyi artıracağına ve müşterinin menfaatine olacağına dair görüş işletme literatürünün genel kabul gören varsayımlarından biridir (Stucke,2013, akt. Garipağaoğlu, 2015).

Özel okullar olanakları ve sunduğu eğitim çeşitliliği ile imkanlar doğrultusunda tercih edilmektedir. Elbette bu olanakların ve eğitim çeşitliliğinin sağlıklı ve olması gerektiği gibi kullanılması önemli bir husustur. Bunca çeşitlilik ve özel etkinlik alanı bulunan özel okullarda eğitim kadrosunun yetenekleriyle ne kadar ilgilenildiği de bu araştırmada aranan diğer bir konudur. Elinde onca imkân varken olanaklarından faydalanamayan bir kurum düşüşe mahkumdur. Burada bahsedilen olanak elbette fiziki şartlar değil, kurumun elindeki eğitmen kadrosuna ilişkin analizlerdir.

Araştırmada kurum içi istihdamın şirket yönetimi ile bağdaşmayan bir sektör olan eğitim alanında nasıl kullanıldığı ya da kullanılıp kullanılmadığı sorgulanmıştır. Özellikle yetenek yönetiminin insan kaynakları departmanınca yapıldığı özel sektör şirketlerinin dışında, "Bu sistem özel okullarda var mıdır, kimlerce yürütülmektedir?" gibi sorulara da cevap aranmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma eğitim sektöründeki rekabetlerle değişen ders gruplarının branşlaşmasına değinip, sanat branşlarından olan "müzik eğitimi" alanında daha iyi istihdam sağlayabilmek adına yetenek yönetimini ele almıştır. Araştırma da kurum içi personellerin yetenek yönetimleri, iç istihdamlarının nasıl sağlanacağı gibi konulara değinilmiştir. Konusunda uzman, eğitimcilik deneyimi üst düzeyde olup, sanatsal yeterliliği de bulunan eğitimcilerin yer aldıkları özel okul kurumlarında nasıl görevlendirildikleri ve farklılıklarının ortaya nasıl çıkartıldığı da sorgulanmıştır. Bunun açıkça görülmesi önemlidir. Araştırmanın ana hedef amacı kurumun elindeki materyali iyi kullanıp kurum adına sunabilmesi olarak düşünürsek, bu çalışmaların varlığı ve yokluğu artı ve eksilerinin tespiti de çalışmanın ana merkezlerindendir. Eğitim kurumları açısından yetenek yönetimi kurumun kaderinde rol oynayabilecek düzeyde üstün becerileri olan, yönetsel ve teknik alanları doldurma potansiyeline sahip kariyeri parlak kişilerin belirlenmesidir diyebiliriz (Çırpan & Şen, 2009).

Bu araştırma eğitim sektöründe branş eğitimi veren özel okulların müzik alanındaki çalışmalarında Yetenek Yönetimi'ni incelemek için yapılmıştır. Özel sektörlerdeki standart çalışma prensiplerinden farklı olarak "Eğitim sektöründe nasıl bir çalışma, kariyer planı izlenmekte?" ve "Araştırmanın sorularındaki detaylara ne kadar cevap aranmakta?" gibi sorularda tüm araştırma boyunca amaca hizmet etmiştir. Dünya çapında 120 ülkede 135 binden fazla üyesi bulunan ve insan kaynakları yönetimi alanında çalışmalar yürüten Chartered Personel ve Gelişim Enstitüsü (Chartered Institute of Personnel and Development)'ne göre yetenek, uzun vadede ya da kısa süreli en üst düzeyde performans ortaya koyarak eğitimde örgütsel performansta farklılık yaratabilecek bireyleri ifade etmektedir (Davies & Davies, 2014).

Bu araştırma ile bireysel donanımların ve farklılıkların doğru kullanılmasının çalışan, kurum ve öğrenci üzerindeki etkilerini ortaya koymak istenilmiştir. Aynı zamanda görüşmelerde sadece müzik eğitmenleri değil,

belli başlı yetenek gerektiren branşlardan da yorum ve fikir alınmıştır. Ortaya çıkan sonuçlar değerlendirilmiş ve ortak kanıya varılıp varılamayacağı saptanmıştır.

Araştırmanın Soruları

- Yetenek yönetimi uygulamaları eğitim sektöründe uygulanabilir mi?
- Yetenek yönetimi uygulamasının müzik branşıyla nasıl bir bağlantısı olabilir?
- Müzik branş öğretmenlerinin yeteneklerinin yönetimi sürecindeki etkenler nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Eğitim sektörü her bireyin ve ülkenin gelişimi için en sağlam adımların atılması gereken bir alandır. Eğitim sektörü içinde bulunacak ve bu nesillerin emanet edileceği kişilerde kaliteli, vasıflı, bireysel donanımları üst seviyede olan eğitmenler olmalıdır. Her zaman kendini yenileyen, bilgi beceri, deneyim ve birikimlerini güncelleyerek öğrenciye aktarabilen eğitimcilere ihtiyaç vardır. Bunun oluşumu da kurumlarda işe alımlar esnasında yapılan çalışmaların ve sonrasındaki kurumda çalışan eğitimcinin yeteneklerinin iyi yönetilmesiyle olacağı aktarılmaktadır.

Günümüzde işletmelerin varlıklarını sürdürebilmeleri için var olan imkanlarının asgari olarak piyasa beklentileri düzeyinde olması gerekmektedir. Bu araştırma, öncelikle müzik eğitimcileri baz alınarak, branş eğitimlerindeki yetenek yönetiminin kurumlardaki işleyişe etkisini ve kurumun sektörde tercih sebebi olmasına etkilerinin tespiti açısından önem arz etmektedir. "Sürdürülebilir rekabet üstünlüğünü besleyen en önemli kaynağın yetenekler olduğunun anlaşılması, işletme yönetiminin tüm dikkatini yetenekler üzerinde toplamasına yol açmıştır" (Altuntuğ, 2009, s. 3).

Bu açıdan yapılan bu araştırma; yetenek ve bireysel farklılıkların içinde bulunduğu müzik branşında ve diğer yeteneksel branşlarda nasıl etki ettiğini bize göstermektedir. Bunun yanı sıra asıl merak edilen sorularda biri ise; bu bireysel farklılıkların işletmelerde nasıl kullanıldığıdır. İşletmenin çalışanı tarafından yükselişe geçirilmesi ve kazanımlarını sektör bazında gösterebilmesi adına da bu yetenek yönetimi olgusu eğitim sektöründe önem arz etmektedir. Görüşmeler sırasında sorulara cevap arayan araştırmacı, verilen cevaplar karşısında bu konunun yapılandırılmaya ihtiyaç duyulan en önemli noktalardan biri olduğuna tanık olmuştur. Yapılan araştırma da görüşülen kişilerle bu olguya dikkat çekmek ve olası kazanımların çalışana ve kuruma etkilerinin saptanıp tartışılması sağlanmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma Nitel bir çalışmadır. Yapılan görüşmeler, röportajlar ve alınan sonuçlar kurumlar bazında ve çalışanların bireysel yapıları göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Araştırmaya dahil olan bireylerle kurumsal değişikliklerin getirdiği işletim farklılıkları, yetenek yönetimi konusuyla bağdaştırılmış ve incelenmiştir. Bu sebeple katılımcıların görüşlerinden genelleme yapılmaması gerektiği unutulmamalıdır (Glesne, C. 2012).

Örneğin; A kurumunda çalışan bir kişinin kurumda maruz kaldığı durumlar ile B kurumunda çalışan bir kişinin maruz kaldığı durumlar ve süreçler aynı olmayabilir. Kurumsal işletim farklılıkları; fiziki şartlar, yöneticiler ile yaşanan sıkıntılar, bireylerin kendi bakış açıları, mesleki deneyimleri, çalışma süreçleri vb.… konulardan ötürü değişiklik göstermektedir. Bu araştırmada kişilerin yaş, cinsiyet, branş, mesleki deneyimleri ve çalıştıkları kategoriler üzerinde durulmuştur ve bu araştırma da "Yorumlayıcı Yöntemler" kullanılmıştır. Araştırmada görüşülen kişilerin cevapları ve yorumları, en alttan en üstte kadar yer alan farklı mevkide olan eğitimcilerden alınmıştır. Öğretmenlerin öğretmen bakış açısıyla, yöneticilerin ve mentor vasfında bulunanlarında kendi deneyim ve süreçlerinden bahsederek karşılaştırma yapılması hedeflenmiştir.

Bahsi geçen konular, yapılan mülakatların, alınan anket sonuçlarının üzerinden değerlendirilmiştir. Yanlış bir algıya sebebiyet vermemek adına anket, mail vb.… şekillerde alınan yanıtlar teyit edilmek amacıyla telefon ya da yüz yüze görüşme ile üzerinden geçilmiştir.

Ülkemizde yapılan müzik eğitimi sistematiğinin özel okullar kapsamındaki farklılıkları gözlemlenmiştir. Butik özel okullarda ve zincir özel okullarda müzik eğitim sisteminin nasıl işlediğine yönelik görüşmeler yapılmıştır. Görüşülen kişiler gerek bu kurumların yönetici kadrolarında yer alan kişilerdir gerekte öğretmen olarak görev alan kişilerdir.

Alınan sonuçlarda amaç; konunun öğretmenler açısından artı ve eksilerinin saptanması ile yönetimde bulunan kişiler açısından farklılıklarının incelenmesi ve bu yetenek yönetimi olgusunun ne derece uygulanabilir olduğu ile alakalı bir sonuca varmaktır. Ayrıca uygulanması halinde ya da uygulanmaması halinde bu durumun içeriği tartışılmıştır.

Araştırmanın evreni özel okullardaki branş öğretmenleridir. Araştırmanın örneklemi Tipik Durum Örneklemesi ve Kolayda Örneklem yöntemleri olarak belirlenmiştir. Mevcut araştırmada eğitim sistemi için uygulanan ya da uygulanması düşünülen yeni bir sistemin tanıtılıyor olması ve bunların saptanıp üzerinde incelemeler yapılması Tipik Durum Örneklemesi' ne dahil olduğu anlamındadır (Yıldırım, Şimşek,2001). Keza var olduğu düşünülen bir sorunsal durumun görüşmelerden alınan yanıtlarla var olduğu saptanmıştır. Tipik durum örneklemesinde var olan bir uygulamayı yeni bir konu üzerinde tanıtmak istediğimizden kullanmayı doğru buldum. Bu araştırma da yetenek yönetimi olgusuna, alışıldık kurumsal çalışma şartlarına sahip iş alanında değil, eğitim sektöründe kullanılma uygunluğuna bakılmaktadır. Bu da var olan bir uygulamanın yeni bir alanda tanıtılabilirliğine yönelmiştir (Merriam, S.B., 2013).

Yapılan görüşme, anket ve röportajlardan edinilen bilgiler sektörde herkesi kapsamayabilir ama belli başlı seçkilerden yola çıkılarak soruna yönelik çıkarım yapılabilir. Bu çıkarımlar kolayda örneklem yönteminin kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Bu yöntemde araştırmacılar ulaşılabilir kaynakları tercih ederler ve bu da araştırmaya hız kazandırır. Kolay ulaşılabilir durum örneklemesi seçilerek yapılan çalışmada görüşülen kişiler araştırmacı tarafınsan saptanır. Fakat buradaki amaç tarafsızlığı korumak esasına da dikkat ederek sadece konunun sonuçlandırılmasına hız kazandırmaktır (Yıldırım, Şimşek, 2001).

Çalışma için silen kişiler belli bir alandan ve çalışmada istenilen vasıflara sahip bireylerden oluşmaktadır. Çalışmanın tarafsızlığı açısından görüşülen kişilere bir yönlendirme ya da ima yapılmamakla beraber, aynı sorular farklı şekillerde de yöneltilmiştir. Görüşmelerden elde edilen sonuçlar ve kişilerin sayıları tüm şehir ya da ülke bazında değerlendirilemeyeceği gibi, keskin ve net bir sonuç değil yoruma bağlı çıkarımlar yapılmıştır.

Araştırma da kimi özel okullar tarafından kullanılan branş eğitiminin alt ve ana dalları olması sebebiyle kurumsal şirketlerde ve işletme sektöründe daha çok rastlanan "Yetenek Yönetimi" uygulamasının ele alınmasını görmekteyiz. Yetenek Yönetimi uygulamasının kullanılıp kullanılmadığını ve kullanılan okullardaki pozitif ve negatif etkileri öğrenilmiş ve tartışılmıştır. Bu uygulamanın olduğu okullarda kişilerin verdiği cevaplar analiz edilmiştir. Tablo örnekleriyle alınan yorumlardan bahsedilmiştir.

Evren ve Katılımcılar

Araştırmanın çalışma grubu; İstanbul'da var olan belirlenmiş butik ve zincir okullarda çalışan, konuyla alakalı branş eğitmenleri ve bu eğitmenlerin idari yönetimlerinden sorumlu koordinatör, zümre başkanı vb… kurum çalışanlarıdır. Ayrıca araştırmaya daha fazla bakış açışı kazandırmak için yine yetenekle iç içe olan farklı branşlara mensup kişilerle de görüşülmüştür.

Bu branşlar yabancı dillerden İngilizce, Almanca, edebiyat, görsel sanatlar ve resimdir. Özellikle beceri

isteyen bu branşların tercih sebebi olması araştırmanın konusu olan "müzik eğitiminde yetenek yönetimi" olgusuna bakış açısı kazandırmak amacındadır. Dil eğitimi dinleme, konuşma becerisi, edebiyat eğitimi yazma, okuma ve kâğıda dökme üretme becerisi, görsel sanatlar ve resim ise soyutlama, imgeleme, hayal etme, çizim, esinlenme gibi birçok yeteneği içermektedir. Bu bahsedilen yetenekler müzik eğitiminde de olmazsa olmazlar arasındadır. Bu sebeple de müzik eğitimcisinin yeteneklerinin yönetilmesi oldukça önemli ve kritik bir unsurdur. Aynı zamanda bu çalışmada görüşülen, bilgi alınan kişiler bir dönem öğretmenlik yapmış, daha sonrasında idari kadroda yer alarak iki konuya da mensup olabilecek nitelikte kişilerdir.

Çalışmaya katılanların şahsi bilgileri yayınlanmamıştır. Bu kişilerin bireysel özellikleri belirtilip mesleki anlamda beceri, bilgi, tecrübe, cinsiyet ve branş bilgisi gibi demografik bilgilerine değinilmiştir. Çalışmada yer alan kişiler yaş, cinsiyet ve mesleki alandaki konumları gereğince incelenmiştir. Araştırma konusu olan "müzik eğitiminde yetenek yönetimi" konusundan yola çıkılarak, içeriğinde bireysel yeteneklerinde olması gereken branşların uzman eğitimcileriyle de görüşülmüştür. Bu kişilere ve branş olarak müzik olan kişilere de aynı sorular sorulmuştur. Alınan cevaplar karşılaştırılmıştır. Kişilerin cevaplandırmalarının rahat ve objektif olabilmesi için soru sorma şekline ve bireysel gizlilik esaslarına dikkat edilmiştir.

Tablo 1 Çalışma Grubundaki Katılımcılara İlişkin Demografik Bilgiler

KATILIMCI	MESLEĞİ	YAŞ CİNSİYET	ÇALIŞMA YILI	ÇALIŞTIĞI SEVİYE
Mustafa	İngilizce Öğretmeni/ Bölüm Başkanı	41-Erkek	15	İlk-orta
Begüm	Üniversite Araştırma görevlisi	30-Kadın	5	Lisans
Gülhan	Müzik Bölüm Başkanı	42-Kadın	18	İlk-Orta
Sena	Müzik Öğretmeni/ Yönetici	38-Kadın	7	Ana Okulu
Koray	Ritim/Dans Öğretmeni	45-Erkek	15	Ana Okulu-İlk-Orta
Melis	Matematik Öğretmeni	30-Kadın	6	Orta-Lise
Miray	Opera / Şan eğitmeni	27-Kadın	11	İlk-Orta- Lise
Uğur	Müzik Öğretmeni	31-Erkek	5	Ana-ilk
Yeliz	Müzik Öğretmeni	23 Kadın	2	Ana-ilk
Nalan	Görsel Sanatlar Öğretmeni	52-Kadın	20	Lise
Solmaz	Edebiyat Öğretmeni	34-Kadın	10	İlk-Orta
Sinem	Akademisyen	53-Kadın	30	Lisans / Lisans üstü
Gonca	Müzik Öğretmeni	32 Kadın	9	İlk-Orta
Eda	Müzik Öğretmeni	36-Kadın	15	İlk-Orta
Can	Butik Okul sahibi	58- Erkek	20	Derse girmiyor
Deniz	Müzik Öğretmeni	29-Kadın	8	İlk-orta-lise
Bahar	Müzik Öğretmeni	28-Kadın	6	Ana-ilk
Nesrin	Müzik Öğretmeni	47-Kadın	25,5	Lise
Gül	Almanca Öğretmeni	42-Kadın	15	İlk-Orta
Seren	Müzik Öğretmeni	31-Kadın	6	İlk-Orta
Nehir	Piyano öğretmeni	33-Kadın	10	Lisans

Kerim	Müzik Bölüm Başkanı	30-Erkek	7	İlk-Orta
Çağlar	Müzik Öğretmeni	32-Erkek	2	İlk- Orta
Aylin	İngilizce Öğretmeni	29-Kadın	7	İlk-Orta
Beril	Müzisyen/ İşletmeci	32-Kadın	7	Serbest
İdil	Piyano Öğretmeni	43-Kadın	17	İlk- Orta-Lise

Verilerin Toplanması

Araştırma 2014 yılının güz döneminde başlamış çeşitli gözlemler, röportajlar ve mülakatlar sonucu elde edilen 2014-2017 yılları arası saptanan verilerle, bu döneme aktarılmıştır. Araştırmamda, günümüzün ilerleyen teknolojisi, hızla değişen ihtiyaçları ve eğitim sistemlerinin tabii olduğu değişkenlik süreci gündeme alınarak Özel Okullar bünyesinde iki ana başlık altında bir incele yapılmıştır. Yapılan inceleme müzik eğitimi konusunda yetenek yönetimi uygulamalarını kapsamaktadır. Fakat müzik eğitimi konusunda yetenek yönetimi uygulamalarına değinilirken de objektiflik olması adına yetenekle birebir alakalı olan yabancı dil ve branşsal matematik branşlarından sorumlu birkaç kişiye de fikir ve görüşleri sorulmuştur. Böylelikle konuya araştırmacının da müzik eğitimcisi olduğu göz önünde bulundurularak, araştırma sürecinde tamamen müzik eğitimcileri gözünden bakılmamış olunmuştur. Ve yetenekle alakalı branşlarda çalışma sürdüren kişilerin bu bağlamdaki duygu durum, düşünce ve motivasyonlarına yönelik incelemelerde bulunulmuştur.

Eğitim sektörleri dışında globalleşen dünya ve buna bağlı olarak sektörel değişimlerden etkilenen eğitim modellerine de değinilmiştir. Kurumsallaşmış firmaların İnsan Kaynakları yardımı ile kullandıkları Yetenek Yönetimi sisteminin bu değişen eğitim modelleri arasında ne gibi gerekliliklere ya da farklılıklara yol açtığı sorgulanmıştır. Özel okullar bazında yapılan bu araştırma da butik ve zincir özel okullar olarak ikiye ayrılmıştır. Böylelikle bir şubeli butik özel okullarda ve zincir özel okullar da ki branşsal eğitim sistemi gereklilikleri ve yetenek yönetiminin var olup olmadığı sorgulanmıştır. Bu araştırmanın içeriğinde özel okullar denilerek belli başlı okullara mensup kişiler ile çalışılmıştır.

Tablo 2. *Katılımcıların Sayısal değerleri*

Toplam Katılımcı Sayısı: 26
Kadın Katılımcılar :20
Erkek Katılımcılar :6
Mesleki yılı 1-3 Arasında Olanlar: 2 kişi
Mesleki yılı 5-10 Yıl Arasında Olanlar: 11 kişi
Mesleki yılı 10-30 Arasında Olanlar: 14

Veri Toplama Araçları

Veri araçları olarak; bir görüşme formu oluşturulmuştur. Araştırmaya ışık tutacak belli başlı sorular sorularak bu sorular çerçevesinde bir inceleme yapılmıştır. Sorulan soruların özellikleri kişilerin daha önce ve halen çalışmakta bulundukları kurumların arasındaki yetenek yönetimi açısından farkları, var olan motivasyon araçları, kişilerin bireysel yetkinliklerinin bilinip bilinmemesi ve bunların kişiye hissettirdikleri ile çalışma

ortamına olan negatif veya pozitif katkıları gibi birçok önemli detaya yer verilmiştir. Ayrıca bu görüşme formu yüz yüze yapılamayan görüşmelerde ses kayıtları ile mail ve soru cevaplar ile desteklenmiştir. Soruların yanlış anlaşılmaması için gerekli açıklama ve düzeltmeler zamanında yapılmıştır.

Veri Analiz İşlemleri

Araştırmanın ilk aşamasında "Yetenek nedir? Yetenek Yönetimi nedir? Süreçleri nelerdir? Müzik eğitimi ile ilişkisi ne olabilir? Müzik eğitiminde branş eğitimi veren kurumlarda bu sistem nasıl yürütülmektedir? Yetenek Yönetimi sisteminin eğitim kurumlarında kullanılabilirliği önemli midir? gibi sorulara cevap aramak amacıyla kaynak taraması yapılmıştır. Aynı zamanda bu sorulara yapılan görüşmeler ve röportajlarla cevap aranmıştır. Yapılan görüşmeler sonrasında eğitimcilerden ve kurum yetkililerinden alınan cevaplar karşılaştırılmıştır. Ses kayıtları dikkatlice dinlenmiştir. Mail yolu ile yapılan röportajlarda ise soruların yanlış anlaşılmaması için detaylara inilmiş, gerekirse bu kişilerle telefon yolu ile soru üzerinden detaylı izahat yapılmış ve doğru cevaplar alınmıştır. Araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme tekniğine yer verilmiştir.

Bulgular

Bu araştırma özel okullarda verilen eğitimlerin branşlaşmış sistemlerinde yapılmıştır. Öncelik müzikal branşlara verilmiştir. Çalışma da tek yanlılık olmaması ve araştırmada cevap aranan sorunlara yönelik bakış açısının daha çok yönlü olabilmesi adına yetenekle birebire alakalı olan bazı branşlarında eğitimcileriyle görüşülmüştür.

Yapılan görüşmelerde kişilere bazı sorular yönlendirilmiştir. Bu sorular çalışılan kurumlarda branş bölümlerine yönelik yetenek yönetimi adına neler yapıldığına ilişkindir. Yapılan çalışmaların kişilere olumlu ya da olumsuz yansımaları var mıdır? Eğitimcilerin bireysel farklılıklarının göz önünde bulundurulup bulundurulmadığını, buna göre çalıştıkları kurumda kariyer planlamasına maruz kalıp kalmadıkları gibi sorulara cevap aranmıştır. Araştırma soruları yöneltilen bireyler var olan fikir ve deneyimlerini paylaşırken, var olan sorunların da araştırma soruları ile daha iyi detaylandırılabildiklerini söylediler. Aslında maruz kalınan olumsuz durumlar olmasına rağmen bunlar hakkında düşünce ve sebep sonuç ilişkisi kurmamış on bazı katılımcılar, bu araştırmanın kendilerine var olan kariyer gelişimlerini olumlu etkileyebilme fırsatı verdiğini belirttiler.

Özel okullarda yetenek yönetimi uygulamalarına ilişkin yaptığım araştırma da sorulan; mesleki deneyim, yetenek yönetimi uygulamasının varlığı, vb.. çalışma ortamına ilişkin çalışmamla alakalı konularda belli başlı sorulara alınan cevaplar aşağıdadır.

Yetenek Yönetiminin öğretmenler ve okul iklimi üzerindeki etkileri

Her çalışan birey bulunduğu ortamda ya da kurumda kişiler özelliklerinin bilinmesini ve çalışma performansının kuruma olan katkılarının görülmesini ister. Bu katkının görülebilmesi için de bazı uygulamalara gereksinim vardır. Aşağıdaki sorularda bu uygulamaların varlığı ve varlığının kurum bazına etkileri sorgulanmıştır.

Tablo.5 a. *Katılımcıların "Yetenek Yönetiminin öğretmenler ve okul iklimi üzerindeki etkileri " konusunda verdikleri cevaplar.*

Melis	"Çalıştığım kurumda yeteneklerimin göz önünde bulundurulması ve ek olarak görev verilmesi beni memnun eder. Yetenek yönetimi bence çalışanlar üzerinde olumlu etki gösteren bir farkındalıktır."
Miray	"… Ayrıca çalıştığım kurumlarda terfi etmek söz konusu olmadığından yetenek yönetimi işleyişi uygulanmamakta yalnız, eğitmen olarak bir başka kuruma tavsiye edilmek oldukça gurur verici bir durum. "
Gülhan	"Çalıştığım kurumda özel ilgi ve becerilerimin fark edildiğini düşünüyorum. Kurumumda açılacak yeni bir iş alanında da bana görev verilmek istendiğinde memnun olurum. "

Yetenek yönetimi konusu eğitim kurumlarında çok rastlanamayan bir çalışma konusudur. Günümüzde bireysel farklılıkların ve donanımsal özelliklerin bu kadar ön planda olduğu sektörler varken insan gücü ve bilgisinin de var olan kurumların ilerlemesine yönelik dönüştürülebilirliği neden olmasın? Kişisel donanımların fark edilmesi alınan sonuçlarda göz önünde bulundurularak anlaşılmaktadır ki çalışanların istekleri arasındadır.

Tablo.5 b *Katılımcıların "Yetenek Yönetiminin öğretmenler ve okul iklimi üzerindeki etkileri " konusunda verdikleri cevaplar.*

Deniz	"Daha önce çalıştığım ve ilk deneyimim olan eski kurumumda yetenek yönetimi uygulamalarına dair bir çalışma olmadığı gibi, alt üst mevkii ilişkisinde de donanım eksikliği olmaktaydı. Bu da çalışanın kuruma olan saygı ve bağlılığını olumsuz etkileyen bir durumdu. Şu anda çalıştığım kurumla mukayese ettiğimde ise buradaki işleyişte çalışan birey kendini daha iyi ifade edebiliyor yaptığı çalışmalar yönetim tarafından fark ediliyor. Bu da motivasyon olarak çok olumlu bir katkı sağlıyor."
Nesrin	"Kurumum devlet kurumu olduğu için yetenek yönetimi uygulaması yapılmamakta. Çalıştığım kurumda yeni bir görevlendirmenin bana verilmesi beni memnun eder. Kurum dışından bu kültürü bilmeyen birinin göreve getirilmesi belli konularda sıkıntı yaşatabilir. Çalıştığım kurumlarda beni en çok motive eden durum öğrencilerimden aldığım olumlu bildirimler."
Seren	"Yetenek yönetimi uygulamaları var mı bilmiyorum ama yapıldığı taktirde çok motive edici olacağını düşünüyorum. Kurumda bilgi ve becerilerimin fark edilmesi ve buna bağlı olarak yeni bir görevin verilmesi beni çok heyecanlandırır."
Kerim	"Yetenek yönetiminin motive edici olduğunu düşünüyorum. Flüt öğretmeniyim 7 yıldır çalışıyorum özel bir kurumda müzik bölüm başkanıyım. İdarenin çalışma performansımı göz ardı etmediğini düşünüyorum."

Devlet ya da özel okullarda çalışan öğretmenler, kendi çabalarının göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünmektedirler. Çocuk ya da öğrenciyle bire bir iletişimde bulunan öğretmenin, ruh halinin motivasyonunun ve bilgi düzeyinin hep en yüksekte olması istenmektedir.

Tablo.5 c. *Katılımcıların "Yetenek Yönetiminin öğretmenler ve okul iklimi üzerindeki etkileri " konusunda verdikleri cevaplar.*

Bahar	"Bir özel okulda 1 yıl çalıştım şu an bir müzik dershanesinde piyano dersi vermekteyim. Çalıştığım kurumda yeterliliğim uygunsa ve bireysel donanımım fark edildiyse yeni bir görev alanında da çalışmaktan memnun olurum."
Nalan	"Yetenek yönetimi uygulamasının profesyonel olarak yapılması kurumu olumlu etkiler. Bireysel özelliklerimin bilindiğini düşünüyorum. İyi bir idarecinin görevinin ekipte yer alan bireylerin performanslarını fark etmek ve arttırmak için çalışması olduğunu düşünüyorum."
Yeliz	"Bu bağlamda çalıştığım kurumda çok hevesle ders vermekteyim. Çalıştığım kurumda idari kadro ve eğitimcilerin diyaloglarının gayet iyi olduğunu düşünüyorum. Yeteneklerin de dikkate alındığını düşünüyorum. Kuruma ve mesleğe yeni başladığım halde bölüm başkanlığı teklifinin bana gelmesi de beni onurlandırmaktadır."

Anlaşılmaktadır ki öğretmenlerin motivasyonlarını en çok etkileyen durumlardan biri de idari kadronun tavır ve gözlemleridir. İşinde başarılı olan isteneni yapan ve üretkenliği olan bir eğitimcinin kurumdaki diğer eğitimcilerden farklı olduğunu düşünmesi ve bunun üstleri tarafından fark edilmesini istemesi normaldir.

Tablo.5 d. *Katılımcıların "Yetenek Yönetiminin öğretmenler ve okul iklimi üzerindeki etkileri " konusunda verdikleri cevaplar*

Sena	"Bir özel okulda 5 yıl müzik öğretmenliği yaptım, şu anda müdürlük yapıyorum. Çalıştığım kurum şu an mesleğime devam ettiğim kurum dolayısıyla işe alımlarla alakalı muhakeme yapamıyorum. Fakat çalışanların farklılıklarının belli ölçüde fark edildiğini düşünüyorum. Öğretmenlikten yöneticiliğe geçiş yapmamın da nedenlerinden biri bu farkındalık."
Uğur	"Çalıştığım kurumda yetenek yönetimi uygulaması yapılmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni bir iş alanında bana görev verilmesi beni memnun eder. Donanımlarımın fark edilmemesi ise motivasyonumu olumsuz etkiler."
Mustafa	"Çeşitli kurumlarda çalıştım ve her kurumda yetenek yönetimi yapılıyor olması kurumu çok olumlu etkiliyor."
Solmaz	"Edebiyat öğretmeni olarak devlet okulunda çalışmaya başladım. Bireysel çalışma özelliklerimin yetenek yönetimi vesilesiyle fark edilmesi beni mutlu eder."
Gonca	"Devlet kurumlarında yetenek yönetimi adı altında bir yapılaşmış alan bulunmamakta. Kurumda olası bir yeni görevlendirmenin bana verilmesi beni memnun eder. Ama bu işe daha yatkın biri varsa bu da değerlendirilebilir. Sahip olduğum deneyim ve donanımlarımı gösterebileceğim bir platformun var olması beni kuruma ait hissettirir ve motive eder."

Eğitim sınırsız bir konudur.Branşı her ne olursa olsun kişinin kendini geliştirmesi gerektiği kaçınılmazdır. Kendini geliştirmiş branşında yeterliliği yüksek bir eğitimci hem öğrencileri hem de kurumu tarafından seçilen olmalıdır. İşte yetenek yönetimi konusunun eğitim kurumlarındaki önemi de bu açıdan gündeme gelmektedir.

Tablo.5e. *Katılımcıların "Yetenek Yönetiminin öğretmenler ve okul iklimi üzerindeki etkileri " konusunda verdikleri cevaplar.*

Çağlar	"Müzisyenim 1,5 yıldır da eğitmenlik yapıyorum. Çalıştığım kurumda yetenek yönetimi uygulamasının yapılıyor olması tercihimdir. Çalışanın bir takım etkinliklerde çalışması ve yeni görevlendirmeler verilmesi tercih sebebi olmasından dolayı kişiyi motive eder."
Aylin	"İngilizce Öğretmeniyim özel bir okulda çalışıyorum. Çalıştığım kurumda kendime değer verildiğini hissediyorum ve bunun da kurumda kalmama pozitif etki sağladığını söyleyebilirim. Ayrıca çalışma arkadaşlarının ve ekip ruhunun varlığı da motivasyonumu olumlu olarak etkiliyor. Çalıştığım kurumda açılacak yeni pozisyona ise donanımlarım el veriyorsa dahil olmaktan mutlu olurum."
Nehir	"Piyano öğretmeniyim ve üniversitede çalışıyorum. Çalıştığım kurumda önceliğin ve teklifin bana verilmesini beklerim. Tabii yoğun bir dönemim ise görevi kabul edemeyebilirim ama tercih unsuru olmak ve yaptığım çalışmaların görülüp buna değer bulunması motivasyonumu olumlu etkiler.
İdil	"Müzik ve piyano öğretmeniyim. Çalıştığım kurumda benimle alakalı bir işte önceliğin bana verilmesi beni mutlu eder ve kuruma bağlılığımı arttırır. Bireysel özelliklerimin tam anlamıyla bilindiğine inanmıyorum. Bunu da hızla değişen kadro ve dönemsel yaşanan sıkıntıların okul gündemi güncelliğinde olmasına bağlıyorum."

Yetenek yönetimi çalışmaları ve öğretmenleri meslekte tutabilme

Kurumlarda çalışanların bireysel özelliklerinin fark edilmesine yönelik yapılan uygulamalar ya da gözlemler hem kurumun kadrosunun temellerini olumlu etkiler hem de çalışanların kuruma olan inançlarını pekiştirir. Aşağıdaki tabloda bu konu üzerindeki cevaplar yer almaktadır.

Tablo.6a *Katılımcıların "Yetenek yönetimi çalışmaları ve öğretmenleri meslekte tutmaya yönelik etkileri " konusunda verdikleri cevaplar*

Melis	"Çalıştığı kurumda yaptıklarımın farkına varılması beni kuruma bağlar. Yetenek yönetimi bence çalışanlar üzerinde olumlu etki gösteren bir farkındalıktır."
Miray	"…Çalıştığım kurumda terfi etmek vb..üst düzey makamlara gelmek söz konusu değil fakat yine de kurum aidiyetliği açısından , öğretmenlerin donanımlarının farkında olunması büyük oranda iş yerinde kalışları etkiler diye düşünüyorum ."
Gülhan	" Çalıştığım kurumda özel ilgi ve becerilerimin fark edildiğini düşünüyorum. Kurumumda açılacak yeni bir iş alanında da bana görev verilmek istendiğinde memnun olurum ve bu da kuruma olan inancımı pekiştirir. "

Yeteneklerinin farkında olunduğunu düşünen bir öğretmen kurumunda daha faydalı olabilmek adına çalışmalarda bulunur. Yaptıklarının daha ön planda olması ya da fark edilmesi için kendini motive eder.

Tablo.6b *Katılımcıların "Yetenek yönetimi çalışmaları ve öğretmenleri meslekte tutmaya yönelik etkileri " konusunda verdikleri cevaplar*

Deniz	"Daha önce çalıştığım ve ilk deneyimim olan eski kurumumda yetenek yönetimi uygulamalarına dair bir çalışma olmadığı gibi, alt üst mevkii ilişkisinde de donanım eksikliği olmaktaydı. Bu da çalışanın kuruma olan saygı ve bağlılığını olumsuz etkileyen bir durumdu. Şu anda çalıştığım kurumla mukayese ettiğimde ise buradaki işleyişte çalışan birey kendini daha iyi ifade edebiliyor yaptığı çalışmalar yönetim tarafından fark ediliyor. Bu da motivasyon olarak çok olumlu bir katkı sağlıyor."
Nesrin	"Kurumum devlet kurumu olduğu için yetenek yönetimi uygulaması yapılmamakta."
Seren	"Yetenek yönetimi uygulamaları var mı bilmiyorum ama yapıldığı taktirde kurumdaki varlığımın fark edildiğini hissedip daha katkı sağlayabilirim."
Kerim	"Yetenek yönetiminin motive edici olduğunu ve idarenin çalışma performansımı göz ardı etmediğini düşünüyorum. Bu da beni burada kalmaya motive ediyor."

Özel okullar eğitimcilerinden çok daha nitelikli ve farklı çalışmalar beklemektedirler. Branşı ne olursa olsun donanımı üst düzeyde olmayan öğretmenler bu çalışmaları istenildiği şekilde yerine getiremeyebilirler. Bazı kurumlarda bunun fark edilip öğretmenin onurlandırılması ya da taktir edilmesi yapılırken, bazı kurumlarda da bu durum yapan ile yapmayanın fark edilmemesi ile sonuçlanabilir. İşte bu durumda da kurum içi çalışanların kuruma olan saygıları ve aidiyetleri olumsuz etkilenebilir.

Tablo.6c *Katılımcıların "Yetenek yönetimi çalışmaları ve öğretmenleri meslekte tutmaya yönelik etkileri " konusunda verdikleri cevaplar*

Bahar	"Çalıştığım kurumda yeterliliğim uygunsa ve bireysel donanımım fark edildiyse yeni bir görev alanında da çalışmaktan ve okulumda uzun yıllar kalmaktan memnun olurum."
Nalan	"Yetenek yönetimi uygulamasının profesyonel olarak yapılması kurumu olumlu etkiler. Bireysel özelliklerimin bilindiğini düşünüyorum. İyi bir idarecinin görevinin ekipte yer alan bireylerin performanslarını fark etmek ve arttırmak için çalışması olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla bunu fark eden öğretmende kuruma olan saygısını işine yansıtır ve kalıcı olur."
Yeliz	"Çalıştığım kurumda yetenek yönetimi uygulaması yapılmakta ve bu bağlamda ben kurumumda çok hevesle ders vermekteyim."
Sena	"Fakat çalışanların farklılıklarının belli ölçüde fark edildiğini düşünüyorum. Bu fark edilişte okullarda ki öğretmenlerin adalet kavramına olan inançlarını arttırdığından kurumlar uzun süre kalıcı olabilirler."
Uğur	"Çalıştığım kurumda yetenek yönetimi uygulaması yapılmasıyla donanımlarımın fark edilmemesi benim motivasyonumu olumsuz etkiler. Bu da kurumdan ayrılmama neden olur. "
Mustafa	"Çeşitli kurumlarda çalıştım ve her kurumda yetenek yönetimi yapılıyor olması kurumu ve benim kurumdaki çalışma süremi çok olumlu etkiliyor."

Yetenek yönetimi uygulaması dediğimizde başlı başına bir sistem düşünülmemelidir. Aslında bu uygulamanın eğitim kurumlarında yapılma şekli, idarecilerin kurum yetkililerinin ve bölüm başkanlarının farkındalıklarıyla yürütülebilir. Kadrolarında beraber çalıştıkları eğitimcilerini iyi tanıyan bir idari kadro kurum için daha faydalı olabilecek çalışanlar seçebilir.

Tablo.6c *Katılımcıların "Yetenek yönetimi çalışmaları ve öğretmenleri meslekte tutmaya yönelik etkileri " konusunda verdikleri cevaplar*

Solmaz	"Edebiyat öğretmeni olarak devlet okulunda çalışmaya başladım. Bireysel çalışma özelliklerimin yetenek yönetimi vesilesiyle fark edilmesi beni mutlu eder. O kurumda daha verici çalışmaya gayret ederim."
Gonca	"Devlet kurumlarında yetenek yönetimi adı altında bir yapılaşmış alan bulunmamakta. Kurumda olası bir yeni görevlendirmenin bana verilmesi beni memnun eder. Ama bu işe daha yatkın biri varsa bu da değerlendirilebilir. Sahip olduğum deneyim ve donanımlarımı gösterebileceğim bir platformun var olması beni kuruma ait hissettirir ve motive eder."
Çağlar	"Müzisyenim 1,5 yıldır da eğitmenlik yapıyorum. Çalıştığım kurumda yetenek yönetimi uygulamasının yapılıyor olması tercihimdir. Çalışanın bir takım etkinliklerde çalışması ve yeni görevlendirmeler verilmesi tercih sebebi olmasından dolayı kişiyi motive eder."
Aylin	"Çalıştığım kurumda kendime değer verildiğini hissediyorum ve bunun da kurumda kalmama pozitif etki sağladığını söyleyebilirim."
Nehir	"Piyano öğretmeniyim ve üniversitede çalışıyorum. Çalıştığım kurumda önceliğin ve teklifin bana verilmesini beklerim. Tabii yoğun bir dönemim ise görevi kabul edemeyebilirim ama tercih unsuru olmak ve yaptığım çalışmaların görülüp buna değer bulunması motivasyonumu ve kurumdaki çalışma süremi olumlu etkiler."
İdil	"Bireysel özelliklerimin tam anlamıyla bilindiğine inanmıyorum. Bunu da hızla değişen kadro ve dönemsel yaşanan sıkıntıların okul gündemi güncelliğinde olmasına bağlıyorum. Dolayısıyla okuldaki değişen kadro ile kurumda bir yetenek yönetimi uygulaması olmadığını da söyleyebilirim."

Öğretmenlerde bireysel farklılıkların belirlenmesi ve bunun faydaları

Tablo.7a *Katılımcıların "Öğretmenlerde bireysel farklılıkların belirlenmesi ve bunun faydaları" konusunda verdikleri cevaplar*

Melis	"Çalıştığım kurumda yeteneklerimin göz önünde bulundurulması ve ek olarak görev verilmesi beni memnun eder.."
Miray	"… Bireysel farklılıkların kurumdaki idare tarafından görülmesi ve başka kuruma tavsiye edilmek oldukça gurur verici bir durum. "
Gülhan	" Çalıştığım kurumda özel ilgi ve becerilerimin fark edildiğini düşünüyorum. Kurumumda açılacak yeni bir iş alanında da bana görev verilmek istendiğinde memnun olurum. "
Deniz	"Daha önce çalıştığım ve ilk deneyimim olan eski kurumumda yetenek yönetimi uygulamalarına dair bir çalışma olmadığı gibi, alt üst mevkii ilişkisinde de donanım eksikliği olmaktaydı.Şu anda çalıştığım kurumla mukayese ettiğimde ise buradaki işleyişte çalışan birey kendini daha iyi ifade edebiliyor yaptığı çalışmalar yönetim tarafından fark ediliyor. Bu da motivasyon olarak çok olumlu bir katkı sağlıyor."

Aynı bölümden mezun olmuş ve aynı bilgilere sahip olduğu düşünülen öğretmen adaylarının ya da öğretmenlerin gerçekten de aynı düzeyde bilgilere sahip olmadıkları da zaman zaman karşılaşılan problemlerdendir. Hal böyle olunca çalışılan kurumlardaki eğitmen düzeyi farklılıkları eşitsizliklere sebebiyet verebilir. Bunun yaşanmaması için ya da çalışana daha fazla güven aşılanması için kurumlarda bireysel donanım

ve farklılıkların göz önünde tutulmasına ihtiyaç vardır.

Tablo.7b *Katılımcıların "Öğretmenlerde bireysel farklılıkların belirlenmesi ve bunun faydaları" konusunda verdikleri cevaplar*

Nesrin	"Çalıştığım kurumda donanımlarımın bilinmesi yeni bir görevlendirmenin bana verilmesi beni memnun eder."
Seren	"Kurumda bilgi ve becerilerimin fark edilmesi ve buna bağlı olarak yeni bir görevin verilmesi beni çok heyecanlandırır."
Kerim	"İdarenin çalışma performansımı göz ardı etmediğini düşünüyorum."
Bahar	"Bir özel okulda 1 yıl çalıştım şu an bir müzik dershanesinde piyano dersi vermekteyim. Çalıştığım kurumda yeterliliğim uygunsa ve bireysel donanımım fark edildiyse yeni bir görev alanında da çalışmaktan memnun olurum."
Nalan	"Bireysel özelliklerimin bilindiğini düşünüyorum. İyi bir idarecinin görevinin ekipte yer alan bireylerin performanslarını fark etmek ve arttırmak için çalışması olduğunu düşünüyorum."
Yeliz	" Yeteneklerin de dikkate alındığını düşünüyorum. Kuruma ve mesleğe yeni başladığım halde bölüm başkanlığı teklifinin bana gelmesi de beni onurlandırmaktadır."
Sena	"Fakat çalışanların farklılıklarının belli ölçüde fark edildiğini düşünüyorum. Öğretmenlikten yöneticiliğe geçiş yapmamın da nedenlerinden biri bu farkındalık."
Uğur	"Çalıştığım kurumda yetenek yönetimi uygulaması yapılmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni bir iş alanında bana görev verilmesi beni memnun eder. Donanımlarımın fark edilmemesi ise motivasyonumu olumsuz etkiler."
Mustafa	"Şu anda çalıştığım kurumda bireysel farkındalıklarımın görüldüğünü ve bu konuda da kendimi geliştirmeme izin verildiğini fark ediyor ve mutlu oluyorum."

Öğretmenlerin çalıştıkları kurumlarda sahip oldukları bireysel farklılıkların tespiti için zaman zaman uygulamalı zaman zaman da sözel çalışmalarda bulunmaları gerekebilir. Örneğin ana okulu olan bir kurum öğretmenlerini hizmet içi eğitimlerle farklı eğitim methodlarını uygulayabilmeleri yönünde motive edebilir. Ya da yabancı dil eğitimi bulunan bir okul müzik ya da resim bölümü öğretmenlerine yabancı dil eğitimi konusunda destekte bulunup eğitim kadrosunun daha güçlü ve donanımlı olmasını sağlayabilir.

Tablo.7c *Katılımcıların "Öğretmenlerde bireysel farklılıkların belirlenmesi ve bunun faydaları" konusunda verdikleri cevaplar*

Solmaz	"Edebiyat dalındaki bireysel çalışma özelliklerimin yetenek yönetimi vesilesiyle fark edilmesi beni mutlu eder."
Gonca	"Devlet kurumlarında yetenek yönetimi adı altında bir yapılaşmış alan bulunmamakta. Kurumda olası bir yeni görevlendirmenin bana verilmesi beni memnun eder. Ama bu işe daha yatkın biri varsa bu da değerlendirilebilir. Sahip olduğum deneyim ve donanımlarımı gösterebileceğim bir platformun var olması beni kuruma ait hissettirir ve motive eder."
Çağlar	"Çalışanın bir takım etkinliklerde çalışması ve yeni görevlendirmeler verilmesi tercih sebebi olmasından dolayı kişiyi motive eder."

Aylin	"Çalıştığım kurumda kendime değer verildiğini hissediyorum ve bireysel özelliklerimin fark edildiğini söyleyebilirim."
Nehir	"Çalıştığım kurumda bireysel yeterliliğim doğrultusunda önceliğin ve teklifin bana verilmesini beklerim. Tercih unsuru olmak ve yaptığım çalışmaların görülüp buna değer bulunması motivasyonumu olumlu etkiler."
İdil	"Bireysel özelliklerimin tam anlamıyla bilindiğine inanmıyorum. Bunu da hızla değişen kadro ve dönemsel yaşanan sıkıntıların okul gündemi güncelliğinde olmasına bağlıyorum."

Müzik ve Yetenek Yönetimi

Müzik branşı başlı başına yetenek gerektiren bir bölümdür. Sanatın her alanında olduğu gibi müzikte de bazı parametreler bireysel özelliklerin değişkenliğini vurgulamaktadır. Eğitimini müzik dalında tamamlamış olan kişi iş alanında da bu bireysel farklılıklarının çerçevesinde yolunu çizebilmektedir. Öyle ki işitsel, teorik, çalgı çalma becerisi, eğitmenlik gibi farklı parametreleri bulunan bu branşın kişiler tarafından kurumlarda nasıl uygulandığı ve hangi yöntemlerle çalıştırıldığı da kişilerin ve kurumların başarı düzeylerini etkilemektedir. Begüm; " Benim çalıştığım kurumda hakim olduğum müzikal bilgilerin içinde yeni bir alan açılacak olsa (daha önceki çalışma performansım ve yeteneklerim göz önünde bulundurularak) dışardan bir aday yerine benim tercih edilmemi isterdim. Bunun yapılabilmesi içinde benim farklı özelliklerimin bilinmesi gerekmektedir." Örneğin aynı müzik eğitimini veren X üniversitesinden mezun A ve B kişisi aynı dersleri aldıkları halde, çalışma hayatlarındaki performansları eşit düzeyde olmayabilir. Dolayısıyla çalışma hayatlarındaki yetiştirdikleri öğrenciler, öğrencilerin müzikal başarıları, okullarında yapılan konser , yarışma vb… etkinliklerin türevleri de seviyeleri de farklılık göstermektedir. İşte bu farklılıkların kurumlar ve kurum çalışanları idareciler tarafından fark edilmesi, düzenli olarak taramalardan geçirilmesi ,öğretmenlerin kendilerini sürekli yeni bilgilerle ve dünyadaki yeni eğitim modelleriyle güncel tutabiliyor olmaları yetenek yönetimi uygulamaları ile mümkün olabilmektedir.

Eğitim kurumlarında Yetenek Yönetimi

Yetenek yönetimi konusuna ve uygulamalarına daha çok kurumsal firmalar bazında, farklı sektörlerde , şirketleşmiş kurumlarda ve çalışan sayısı fazlaca olan firmalarda rastlanmaktadır. Bu çalışmada eğitim kurumlarında bu uygulamaların ne kadar uygulanabilirliği, varlığı, gerekliliği sorgulanmıştır. Öncelikle müzik branşındaki eğitimcilerle yapılan bu çalışma, aynı zamanda müzik gibi yetenek gerektiren yabancı dil, resim, edebiyat gibi farklı alanlardaki meslektaşlara da yöneltilmiştir. Müzik ve yetenek yönetimi konusunda olduğu gibi bireysel farklılıkların göz önünde bulundurulması ve bunun eğitim kurumlarının geneline de yansıtılabilmesi, okulların performanslarının ve öğretmen kadrolarının sektörde fark yaratabilmeleri için yetenek yönetimi çalışmalarının eğitim kurumlarında da yapılabilirliği sorgulanmıştır. Nalan; "İyi bir idarecinin birinci görevi ekibinin içinde yer alan bireylerin mesleki olarak gelişmesini sağlayarak ve kuruma bağlılığını da pekiştirerek yaratıcı bir ortam yaratılmasıdır." Alınan cevaplarda gerek katılımcılar gerekse idareci konumundaki bireyler bu çalışmaların kurumun faydasına olacağını ve çalışanında olumlu motive edileceğini belirtmişlerdir. Yeliz , "İdari kadroyla eğitmenlerin iletişiminin oldukça iyi olduğunu düşünüyorum, bireysel özelliklerimin bilindiğine inancım tam ve konserler etkinliklerde bunun görülüp takdir edildiğini görmek beni motive ediyor. "İşe yeni başlamış olmama rağmen çalışmalarımın görülüp benim için bölüm başkanlığı teklifi sunulması beni daha da çalışmaya odakladı." diyerek cevapladı. Dolayısı ile çalışmamız kapsamındaki genel varılan düşünce, yetenek yönetimi uygulamalarının yetenek gereken branşlar ve dahilindeki eğitim kurumlarında uygulanabilirliğinin gerekliliğine yöneliktir.

Tartışma ve Sonuçlar

Bu araştırmada eğitim sektöründe daha önce alışıla gelmemiş bir sistemin varlığı sorgulanmıştır. Günümüz dünyasında her sektörde yaşanan hızlı gelişmeler, eğitim sektöründe de görülmektedir. Bir yandan da eğitim sisteminde ve müfredatta gereken ve istenilen donanımların öğrenciye eksiksiz verilmesi gerekmektedir. Bu eksiksiz eğitim idealinin içinde özel eğitim kurumu olmanın gereklilikleri de devreye girdiğinde öğrenciye sunulan çeşitlilik de fazlalaşmaktadır. Eğitim sektörü şüphesiz ki öğrencinin başarısı odaklı olmalıdır. Fakat bu başarıyı pekiştirmekte yardımcı olacak unsurlar da okulların sundukları çeşitliliklerden geçebilmektedir. Bu noktada ekonomik durumu uygun olan aileler tarafından; çocuğun eğitimine uygun seçkideki özel okullar tercih edilip bu uygunlukta eğitim sürdürülmektedir.

Bu eğitim tercihleri okulların sundukları olanaklar, veli iletişimi, kurum içi iletişimi, çalışanların donanımları, okul imkanları, ücret, gelecek vaatleri vb. başlıklardan oluşabilir. Bilindiği gibi konusunda isim yapmış birçok firma yönetim süreçlerinde olması gereken adımları izleyip, insan kaynakları departmanlarıyla ortaklaşa çalışmaktadırlar.

Bu işletim sistemi gerek profesyonelliğin gerekse kurumsallaşmanın temelini oluşturmaktadır. Bu olgudan yola çıkacak olursak, eğitim sektöründe de profesyonel bir şirketleşme ya da kurumsallaşma yolunda giden zincir özel okulların ya da butik fakat kurumsal hizmet verme iddiası bulunan okulların da işe alım sürecinden itibaren eğitimcinin kurumdaki var oluşuyla alakalı tespit ve bilgilenmelerinin profesyonel olması beklenmektedir. Bir kurumda çalışan eğitimcinin; çalıştığı kuruma olan saygısının devamlılığı ve verimliliği adına bazı beklentileri olabilir. Bu beklentiler maddi kaygıların dışında yöneticiler tarafından sayılma, fark edilme, özel bilgi becerilerinin tespit edilmesi ve gerekli alanlarda kullanılıyor olunmasıdır. Branşı yetenekle direkt örtüşen eğitimciler ise bu konuda alan çalışması yapma imkanlarına sahip olduklarından, var olan bilgi beceri ve yeteneklerini çeşitli etkinliklerle sunabilirler. Bu sunumlardan sonra bir departmanda bulunan eğitimcilerin yaptıkları işle doğru orantılı olarak bu farklılıkları yönetim tarafından da tespit edilebilir. Bu bağlamda diğer arkadaşlarından öne çıkan eğitimcinin de moral motivasyon ve çalışma disiplininin daha olumlu etkilenmesi için okul tarafından onore edilebilir. Bu gibi çalışmalar eğitimcide kalabalık arasında fark edildiği hissini uyandırır ve kurum içi aidiyetliğini olumlu anlamda etkiler. Her insan yaptığı işin çalışmanın ve var olan yeteneklerinin ön planda tutulmasını ister. Burada bahsettiğimiz konu bireysel ön plana çıkarılmanın yanı sıra mesleki başarısına eklemelerde yapan, bilgilerini güncel tutan ve çeşitli eğitimlerle kendini destekleyen, yan uzmanlık alanları bulunan bir eğitimci ile aynı ortamda çalışan ama üniversiteden çıktığı bilgilerine ek yapmamış ve işine sadece iş gözüyle bakan salt bir çalışanın mukayesesinden söz edilmektedir. Araştırmada aldığım cevaplara bakacak olursak, insanlar çalıştıkları kurumda yararlı olmak ve daha fazlasını yapmak adına istekliler. Özellikle "Bilgileriniz dahilinde olan bir konu da farklı bir iş alanı açılacak olsa görev alır mıydınız?" Sorusuna hep istekli olumlu ve yapıcı cevaplar aldım. Kişiler kurumlarına girişte maruz kaldıkları sorgulama, detaylı inceleme vb.… çalışmaların kurum içindeki varlıkları boyunca da devam etmesinden memnun olacakları yönünde açıklamalar yaptılar. Çok ilginçtir ki, bazı çalışanlar iş görüşmesinde doğru düzgün tespit ve mülakatlara bile maruz kalmadıklarını belirttiler. Dolayısı ile çalışma süreçlerinde kendileriyle ilgilenilmediğine inanmaktalar. "Gelişen çağın hızına yetişebilmek ve farklı çeşitlilikler sunmak adına atılan adımlarla eğitim alanından ne kadar uzaklaşılmakta?", "Kurum çeşitliliği sağlanırken var olan eğitmen kadrosu korunup geliştirilmekte mi?" ya da "Çalışan eğitmenlerin çeşitliliği takip edilip geliştirilmekte mi ve motivasyonlarına bu yönde katkı sağlanmakta mı?" gibi sorularla araştırmasını yapmış olduğum konuya atıfta bulunulmaktadır. Yukarıda bahsedilen sorular araştırmadan elde edilen ana cevapların ve ortaya çıkan yargıların hatlarını ortaya çıkartmaktadır. Araştırmada "müzik" branşının yetenekle direkt doğru orantılı olması göz önünde bulundurularak müzik eğitimciliği branşından yola çıkılmış ve bazı yetenek içeren diğer branşlarda kapsama alınarak araştırmada yol alınmıştır. Bu sorular ve diğer araştırma soruları ile bu araştırmanın işlevselliği ve

kullanılabilirliği ve gerekliliğine dikkat çekmek istemekteyim. Gelişen çağ ve hızlanan eğitim alanındaki ilerlemeler bazen eğitimin olumsuz yönde etkilenmesine sebebiyet vermektedir. Örneğin yetenek yönetimini ele aldığımız zaman, birçok şubesi bulunan zincir okullarda öğretmen kalite takibi ve gelişim düzeyinin bilinmesi de gözden kaçabilmektedir. Bu gibi durumlarda başarılı, istenen normlara uygun akademik olarak gelişmiş bir eğitmenle, kendini üniversiteden çıktığı gibi bırakan ve geliştirmeyen, öğrenmeye kapalı sadece işe gidip gelen bir çalışanın aynı kategoride görülmesi doğru değildir. Bu farklılıkların bilinmesi olumlu özellikleri olan eğitimciye artılar katarken, kurumun içinde bulundurduğu eğitmen kadrosunun da ne kadar gelişmiş olduğunu gösterir. Araştırmada esasen çalışanlarından haberdar olan ve bu iletişim çerçevesinde kurum kültürünü vermiş, zaman zaman eğitmenlerini farklı alanlarda kullanmak adına eğitimlere gönderen ve kadrosunu da kendi gelişim hedeflerine ortak eden bir okul profili görülmek istenmektedir. Çünkü bu sektörde çalışan insandır ve çalışılan da insandır. Etken ve etkilenen insan olduğu için kurumların politikasının sadece şirketsel zihniyette değil, kurumda çalışan insanın bedensel, zihinsel ve performans bütünlüğüne de uygun olunmalıdır. Öğrenciyle 1 hafta içinde saatlerce muhatap olan eğitimci, bireysel artı ve eksilerini de doğal olarak öğrenciye yansıtacaktır. Kurumlar ellerinde bulunan öğrencinin mezuniyet sonunda ders, akademik ve hayata dair başarısında olumlu kazanımlar elde etmek istiyorlarsa, bu konuyu da es geçmemelidirler. Okula giren materyal madde değil öğrencidir ve bu öğrenciyle birlikte gelişen ilerleyende öğretmendir. Dolayısıyla öğretmenin kendini geliştirmesi ve var olan yeterliliğinin dozunun yüksekliği nasıl önemliyse bunun kurumlar bazında fark edilmiş olması da öğretmenin moral motivasyon ve öğrenciye yansımaları açısından o derece önemlidir. Bu bağlamda müzik alanında branş çalışması yapan eğitim kurumlarının yetenek yönetimi kavramı ile ne kadar tanışık oldukları sorgulanmıştır. Alınan sonuçlarla eğitim sektöründe ilerlemeye yönelik oluşan problemlere, bireysel çalışan sıkıntılarına, kurumsal ilerleyememe vb. gibi sorunsallara da ışık tutmak amaçlanmıştır. Kurumsal bir şirkette iş başvurusu yapılıp süreçte izlenen adımlar ile eğitim sektöründeki devlette ya da özelde fark etmeksizin süre gelen ilerleme basamakları incelenmiştir.Devlet ve özel okullardaki işe alımlar, çalışma süreçleri, etkinliklerde yönetimin eğitimciye katkısı ya da karşılaşılan olası durumlara da değinilmiştir. Bu araştırma müzik eğitimcileri başta olmak üzere, objektifliğin oluşturulması ve olası sıkıntıların algılanması için yeteneksel branş eğitimi veren diğer branşlara da mensup kişilerle de yapılan görüşmelerden oluşturulmuştur. Araştırmada görüşülen kişiler soruların cevaplarını verirken daha detaylı anlatımlarda da bulunmuşlardır. Çalıştıkları kurumlarda bireysel özelliklerinin ve yeteneklerinin bilinirliğinin, çalışanlara sağladığı çalışma motivasyonuna da değinilmiştir. Ayrıca araştırmada yer alan kurumlara mensup kişilerden alınan bilgiler ışığında belirli konularda genel kanıya varmak mümkündür. Fakat bu genel kanı tabii ki tüm alanlarda olasılık gibi görülmemelidir. Yetenekle doğrudan bağlantılı olan müzik branşının eğitimini yine branş olarak veren bazı özel kurumlarda, bu çalışmalar yer yer yürütülmekte, yer yer ise önemsenmemektedir. Anlaşıldığı üzere kurumda yer alan kişilerin bu yönetime tabii tutuluyor ve olumlu etkileniyor olmaları onları yöneten lider ve başkan konumundaki sorumlularla direkt ilişkilidir. Araştırmada öncelikle katılımcıların sahip oldukları bireysel özellikler incelenmiş ve sorular buna göre sorulmuştur. Araştırmanın içerisinde mesleğinde ilk yılını doldurmuş müzik öğretmeninden, emekliliğine 1 yıl kalmış müzik öğretmenine kadar yaş ve tecrübe skalası adına oldukça alternatif görüşmelere yer verilmiştir. Bunun nedeni araştırma da mesleki deneyimin konuya ne kadar etkili olup olmadığının da tespitinin bir nevi yapılmasıdır. Meslekte yeni olan bir öğretmen her zaman daha pozitif, yapıcı ve idealist yaklaşımlar içerisinde olabilir. Dolayısı ile içerisinde bulunduğu çalışma şartlarının olumsuzluğu her ne olursa olsun bu mesleği icra etme arzusu daha baskın bir şekilde ona destek olacaktır. Nitekim yapılan görüşmelerde mesleki deneyimi yeni olan ve 1-5 yıl olan öğretmenlerde konuya olan bakış açısının daha olumlu ve yapıcı bir açı sergilediği görülmüştür. İşte alım süreçlerinde başlayan bu olumlu yaklaşım süreci kişilerin iş sahasına yeni atılıyor olmasının verdiği heves ile bir takım maruz kalınan sıkıntıları sorgulamama ve kabullenme sekline de dönüşebilmektedir. Mesleki deneyimi 5-10 yıl arasında olan öğretmenlerin ise konuya bakış açıları hem objektif hem de talep kâr olabilmektedir. Artık mesleki deneyimlerinde kendilerince bir yer edindiklerini fark eden kişiler dolayısıyla seçecekleri yeni iş alanında da

daha seçici ve farkındalığı yüksek bir anlayışla yaklaşmaktadırlar. Bundan dolayı görüşmelerde alınan cevaplarla söylenebilir ki; bu kişiler işe alım süreçlerinden başlayıp isteki ilerleyişlerine varıncaya kadar konuya daha hâkim ve bilinçlidirler. Buna bağlı olarak çalıştıkları kurumlardan istekleri, kariyer geliştirme talepleri ve bu konuda kurumdan beklentileri daha yüksek olabilmektedir. Daha söz sahibi hissetmektedirler ve kuruma olan aidiyetlerinin, kurum içi yapılan çalışmalarla olumlu ya da olumsuz etkilenebileceği bir süreçtedirler. Araştırmanın genelinde mesleki çalışma yılı 3 'ün üzerinde olan eğitmenlerin, çalıştıkları kurum hakkındaki düşüncelerinde daha net olduklarını görmekteyiz. Araştırmada sorulan soruların ve görüşme esnasında gelişen alt başlıkların objektif olması ve çalışanın isçi işveren ilişkisi kapsamında sadece kendi çerçevesinden bakmaması adına bu görüşme farklı zamanlarda sohbet, telefon vb. şekillerde pekiştirilmiş, sorular farklı açılardan aynı kişilere tekrar sorulmuştur. Burada alınan cevapların objektif olması çok önemlidir. Nitekim amaç, çalışılan kurumu kötülemek ya da işverenden oluşan sorunları şikâyet etmek değil tam tersi kurumun gelişmesine eğitimcinin de katkı sağlayabilmesi adına yapıcı olmaktır. Araştırma süreci boyunca şikâyet bazında ve kısa net alınan cevapları değerlendirmeye almadan önce farklı zaman dilimlerinde farklı açılardan da sormayı tercih ettim. Konuya daha başka açılardan bakılması adına önemli bir adım oldu. Nitekim katılımcılardan birkaçı önce öğretmenlik deneyimi yaşamış, daha sonrasında ise yönetim kadrosuna geçmiş kişilerdir. Bu süreçlerin değerlendirilmesinde hem öğretmen hem idareci konumuyla iki görev yerinin de gözünden sorular sorulmuş ve farklı empatik cevaplar alınmıştır. Araştırmanın objektifliği açısından bu detay önemlidir. Araştırmanın genelini incelediğimizde görüyoruz ki müzik eğitimciliği alanında ya da özel eğitim kurumlarında yetenek yönetimi yapılmasıyla alakalı derinlemesine bir çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu araştırma müzik eğitimciliği başta olmak üzere, bireysel yeteneklerin de ön planda olduğu eğitim sektöründe çalışanların, kendilerini ve donanımlarını gösterebilmeleri ve kariyer gelişimi farkındalıkları adına önemli bir fikir vermektedir. Farklı sektörlerdeki kurumsal şirketlerde bu işleyiş oldukça sık rastlanan ve bir kurumun içeriğini oluşturan temellerin olmazsa olmazları arasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

- Altuntuğ, N. (2009). Rekabet üstünlüğünün sürdürülmesinde yeteneklerin rolü : " *Yetenek yönetim yaklaşımı*". (Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 14, 3) Ankara, 1968 s.196.
- Çırpan, H., & Şen, A. (2009). İşletmelerde yenilikçiliği geliştirmede etkili bir araç: *yetenek yönetimi. (Çerçeve Dergisi*, 52(16), 110-116.)
- Davies, B., & Davies, B. J. (2014). Eğitimde yetenek yönetimi. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Doğan, S., & Demiral, A. G. Ö. (2008). İnsan kaynakları yönetiminde çalışanların kendilerine doğru yolculuk yöntemi: yetenek yönetimi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *17*(3).
- Garipağaoğlu, B. Ç. (2015). "Özel Okul Sektörü ve Etik Dışı Başarı Mühendisliği Uygulamaları". Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, *16*(3), 181-200.
- Garipağaoğlu, B. Ç. (2015). Özel Okul Sektörü ve Etik Dışı Başarı Mühendisliği Uygulamaları. Journal of Kirsehir Education Faculty, 16 (3).
- Glesne, C. (2012). *Nitel araştırmaya giriş,* (Çev. Editörleri: Ali Ersoy ve Pelin Yalçınoğlu). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Merriam, S.B. (2013). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber*. (Çev. Editörü: Selahattin Turan). Ankara: Nobel Yayınları.

Summary

Purpose and Significance. Talent management is seen as a critical factor and strategic priority in successful businesses, and it is just as critical a factor for schools (Davies & Davies, 2010). In recent years, the number of private and charter schools1 has increased because demand for them has increased (National Center for Education Statistics, 2017). These schools claim to offer more with their extracurricular activities or varied subjects than regular public schools. As varied subjects gained popularity and their importance turned out to be more obvious, talent management has become a hot topic for private and charter school leaders. Talent management can be described as to "ensure the person is in the right job at the right time" (Jackson & Schuler, 1990, p. 235), or it is the systematic effort to recruit, develop and retain highly productive and promotable people (Rothwell and Kazanas, 2004). Talent management is a success factor for human resources and school leaders because it includes hiring a right person, training personnel according to their interests, and benefiting teachers' talents from (in a case of school).

It is important for anybody to be guided for their careers as it is also important for them to make informed decisions about developing their skills. Whether this individual is a student or a working adult, school leaders' critique or evaluation plays a key role in talent management. Individual differences with talent can take music education to a place where it is more effective and successful. Music teachers go through lengthy training processes in terms of both education and performing arts. However, they need guidance the most when they start teaching. Therefore, an administration that can effectively manage teachers' talents can be the most influential in reaching goals set in schools.

Talent management is used in various institutions such as private companies, nonprofit organizations, and governmental agencies. In most cases, human resources departments are responsible with talent management, but in educational institutions, it is unclear that talent management is properly operated. Interviews and field notes conducted under this study aimed to clarify to what extent and how talent management is utilized.

This study also aimed to contribute to the literature by looking at the issue from school leaders' and teachers' perspectives. We believe that schools will greatly benefit from the findings as talent management is rather an unexplored area in educational institutions. This study is also significant in terms of helping school administration adopt new perspectives, raise the school-work life quality, and helping keep promises given to parents in regard to diversified extracurricular activities.

Methodology. The design of this research study was a qualitative case study. The most distinctive characteristic of case study research is the ability to understand a complex social phenomenon by asking how and why questions and delimiting the object of study (Yin, 2008). Case studies also gets as close to the subject of interest as they possibly can (Bromley, 1986). The case in this study is teachers and other administrative personnel who in some way shape or direct music education.

Participants (n=22) in this study were music teachers (n=16), instrument educators (n=3), school department heads (n=3), school administrators (n=5), and other teachers who are related to talent management (n=6). Music teachers were chosen as participants because, first of all, music requires talent. Being an educator and a musician is only possible by developing skills in the right direction and with a rigorous planned process. This systemic approach as a whole must further be supported with talent management. Private and charter schools (no participants from a charter school yet) were chosen because, as mentioned before, they offer more with their extracurricular activities or varied subjects than regular public schools.

To understand talent management of music teachers in-depth, semi-structured interviews and field notes were used. Case studies, often times, cannot be generalized. However, they might present valuable information

with its discovery mode and the findings might shed light to other cases. Transcripts from the interviews and field notes were analyzed in an emergent thematic format by two raters with NVIVO qualitative data analysis software.

Findings. *Talent management and its impact on teachers, and school climate:* Findings have shown that teachers appreciate and are motivated when they are observed, and their efforts are acknowledged. More importantly, they reported they also believe that their "creative thinking" is stimulated. Regarding talent observation, for instance, Ms. Thomas said that "a good leader's first job is to make sure that the team members get personalized professional development. This would create a climate where teachers show loyalty and perform better." She also said that she would be "honored" if her principal knows of her "knowledge capacity, skills, and tools"

Talent management activities and teacher retention: A school administration (not necessarily only principal, but assistant principals or department heads) that knows teachers' talents is a step ahead in organizational awareness. Ms. Rose stated that "I am always thrilled to take on new tasks, and to contribute to innovative activities because I learn new things, and I test my potential. This makes me happy. As I am also a department head, I try to think of different tasks for my colleagues for their interests." Using teachers' talents wisely keep teachers happy, active and innovative. This, in return, helps the organization. Especially for private schools, it means human capital is well managed.

Identifying individual differences in personnel and its benefits: Subject-specific teachers are basically more knowledgeable with their own subjects than others in a given school. They are 'experts' in their classes but offering teachers various tasks might help them identify their strengths and weaknesses in different areas. The notion of 'knowing oneself' is one of the fundamentals in education, but it is not easy, and it might take years or decades for someone to know themselves. Such opportunities can be offered in schools, and the benefits are rewarding, as principal Ms. Peters stated: "I know I was promoted [to be a principal] because of my managerial skills. Even though I have been a principal, and I like it, I realized I also like music. I had helped teachers organize musical events, but I was never acknowledged. Now, everybody in my school knows that I love music and I encourage teachers to prepare musical events. I even get requests from our department head, and this motivates me greatly. This, in turn, motivates others in the school." Therefore, identifying teachers' talents when hiring and even after being hired promotes organizational justice, trust and effectiveness in personnel.

Music and talent management: Musical talent is personal. Music subject is also diversified, and it applies to schools. For example, a teacher graduates from a department that focused on stringed instruments. This same person can also have skills in playing piano. If this teacher works at a private school, and if this teacher is not given any chances to explore her skills, this would be a loss of opportunity for the organization. Especially, this is true in a competitive market of private schools where "reputation" means a lot. Ms. Ocean explained it this way: "Today, we are asked for many things, such as high achievement at national tests or a rip-roaring end of year musical event. Especially if you care about your brand, this is the case, or this demand is directly from the parents of the students. So, having teachers who are talented in various music instruments and who can teach them becomes very important. I think school administration plays a critical role in this regard."

Talent management in educational institutions: Findings suggest that subjects that are related to talent should be carefully evaluated in terms of their organization and management because it is directly associated with raising the standards and creating a hospitable climate in schools. "We should never forget that talents such as music, speaking a foreign language, or painting might disappear in time if not used. With the help of talent management activities, we can identify those who are looking forward to maintaining their talents or interested in exploring their possibilities." (Ms. Ocean).

Discussion. While some private schools in the case proved to successfully handle talent management

in their schools, some schools admit that they cannot do it. Teachers whose talents were 'managed' in their schools are, in general, happy with the results, and they directly tie this to their school leaders' visions. Whether it is music or any other subject, and whether it is teachers or administrators, appreciation of efforts and promotion based on these efforts make school personnel motivated. Research also support this idea that Davies and Davies (2010, p.424) said "talented people need to feel valued and that their contribution is making a difference." Schools where teachers can test and develop their talents have strong employee loyalty and volunteerism. This, in turn, helps teachers love their jobs and creates a positive climate in their schools. Even though there were some diversity in responses especially between those who are experienced and those who are new, but in general, based on the findings we can conclude that:

- Human resources departments should be the first to focus on talents, but talent management is sidelined or piled under other managerial tasks.
- Some small private schools manage to survive with a small number of personnel with the help of talent management.
- Most challenges or opportunities regarding musical talents are applicable to other subjects of talents.
- Almost all music educators believe that talent management activities in their schools would bring about positive changes.
- Teachers with 5-10 years of experience think critical of talent management. Novice teachers' responses were more protective of their institutions, and seasoned teachers were able to see the good and the bad in their organizations objectively.

O-003

Dmitry Shostakovich and Turkey in the context of East-West cultural dichotomy

Farah Tahirova, PhD

Culture Meeting Point, VHS Ottakring, Ludo-Hartmann-Platz 7, A1160- VIENNA / AUSTRIA"
E-mail: farah.tahirova@gmail.com

Abstract

The study of the mutual exchange of musical cultures of East and West is one of the urgent problems of modern musicology. From this point of view, the assessment of the historical ties of the outstanding composer of the XX century Dmitry Shostakovich with Turkish musical culture during his tour to Turkey in the spring of 1935 together with a group of Soviet artists has a deep cultural and scientific significance.

Thanks to the wise policy of the President of the Republic of Turkey and an outstanding political figure - M.K.Ataturk, the 20-30s of the last century were a unique period in the history of Soviet-Turkish relations. As you know, in these years Turkey has experienced a cultural revolution. It is no coincidence that in this difficult period for the Turkish musical art, in the spring of 1935, at the special invitation of the Turkish government – President Ataturk - the first tours of the Soviet soloists of the Bolshoi Theater, in which Shostakovich and other masters of musical art took part, were held in Turkey with great success.

Shostakovich's brilliant Turkish concerts with other Soviet artists left an indelible mark in the history of Turkish musical culture, serving as an important impetus to the emergence and development of new classical musical genres and modern musical styles.

It is necessary to emphasize the importance of statements, instructions, advice of Shostakovich in the conduct of musical reform in the young Republic of Turkey. In his interview, he noted new ways and methods of solving this problem:

- the popularization of musical culture;
- the creation of music schools and conservatories;
- the creation of a professional symphony orchestra;
- contests;
- concerts to enrich the musical taste and culture of the masses…

Keywords: "Dmitry, Shostakovich, East-West, Turkey, cultural dichotomy"

CONTENT

1. INTRODUCTION

2. THE ROLE OF M.K.ATATURK IN DEVELOPMENT OF CULTURAL RELATIONS BETWEEN THE USSR AND TURKEY

3.SHOSTAKOVICH AND TURKEY. PAGES OF HISTORY

4. THE ROLE OF THE TURKISH TOUR IN THE DEVELOPMENT OF SHOSTAKOVICH AS A PIANIST

5. EPILOGUE

I

The study of the interaction of Western and Eastern music cultures is one of the current issues of today's music science. The great composer Dmitry Shostakovich spoke clearly and programmatically about the fruitfulness of this interaction at the VII International music Congress, held in 1971 in Moscow: "In my opinion one of the natural and natural forms of development of the national tradition is not only its direct connection with the surrounding reality, with new social conditions and the growth of national consciousness, but also its ability to absorb all the best, to be enriched at the expense of everything truly progressive in the ideological and technological sense, which create other traditions, sometimes even very distant ones". (Ref.:№1)

In the context of the interaction of Western and Eastern musical cultures, a delegation of artists of the USSR, created in the spring of 1935, headed by Shostakovich, an outstanding representative of Soviet musical creativity of the twentieth century, a symbol of the progressive art of the century, whose arrival in Turkey and his contacts with Turkish musical culture had a very important socio-political and scientific issue.

Shostakovich was a youth representative who was very attached to the Soviet regime, but later regarded this regime as dark and painful and reflected this thought in his compositions. Shostakovich was heavily criticized in the famous Russian newspaper Pravda for writing shapers and bourgeois works in an article that was believed to have been written by Stalin. Many of his compositions were influenced by avant-garde Western music, were considered bourgeois works and were not allowed to be staged by Stalin. Despite this, he received the Stalin Prize with his piano quintet in 1940.

The 7thsymphony, depicting the period of the Second World War of 1941, made a great impression not only in the Soviet Union, but throughout the world. By the way: Shostakovich, who together with the pianist Oborin remained in room 147 of the Pera Palas hotel in Istanbul, once wandering around the city met J.R.Rey and H.F.Alnar, with the help of which he provided himself with the necessary musical papers for work and later wrote the 7th symphony on these musical papers. In the lower left corner of each page of the sheet music where he wrote his symphony was stamped "Jorge D.Papajorjiu publishing house-Yuksekkaldım, Istanbul" (Ref.:№6).

The art of Shostakovich influenced the musical thinking of many composers, which led to a very strong trend in music. Shostakovich's work led to the formation of a school in the former republics of the USSR. Shostakovich, who left an indelible mark on the world musical culture, also played an important role in the history of Azerbaijani musical culture and the development of Azerbaijani symphonic music (this topic has been extensively studied in F.Tahirova's book "Dmitry Shostakovich and Azerbaijani musical culture" (Ref.:№4)

In 1935, Shostakovich visited Turkey. All the important chronological information of this touring time was explored in F.Tahirova's book "Shostakovich and Turkey" (Ref.:№8). The study and investigation of this interesting information is very important and necessary both for the history of Turkish music culture and for the study of Shostakovich's creativity.

At the same time, the mutual influence of Western and Eastern cultures was correct, if we recall the valuable historical words of the great Azerbaijani composer Hajibeyov: "Do the Azerbaijani Turks need to study Western music? And he himself replied: "of Course, that is absolutely necessary, because by studying Western music, we develop our own music".

Ataturk's great efforts in teaching and disseminating Western music, as well as national Turkish music, were of great importance.

II

"Our Revolution is not over yet.

Fine Arts and he hasn't started in music yet.

Listen and learn!"

M.K.Ataturk (Ref.:№5)

Thanks to the visionary policy of the founder of the Republic of Turkey, M.K.Ataturk, the 1920s-30s became an important milestone in the history of relations between the USSR and Turkey. Both fraternal peoples were connected with each other in very friendly relations. Ataturk brought innovation to Turkish life and culture through the musical and cultural revolution. On 7 November 1920, the USSR Embassy was opened in Ankara as the first diplomatic representative of the newly established Republic of Turkey. In 1926, an agreement signed between Turkey's Anadolu Agency and USSR's Tass Telegraph Agency for information exchange. In 1927, a radio connection was established between Moscow and Ankara. A festival of Soviet films was held in Turkey at the request of Ataturk. During these years, Soviet writers P.Pavlenko, L.Nikulin, L.Seyfullina have been visited Turkey many times. Nikulin describes his impressions of Turkey in his book "Istanbul, Ankara, Izmir".

A large delegation from the USSR arrived in Turkey in the spring of 1935 at the invitation of President Ataturk (on April 13, a group of Soviet artists left Odessa to travel to Istanbul and Ankara by Steamer "Franz Mehring"). The visit of Soviet musicians to Turkey was an important step towards strengthening the friendship relations between the two countries. This was the first state- organised tour after the Great October Revolution.

The arrival of famous Soviet artists and Shostakovich in Turkey was a major social and political event. The two sister countries had the opportunity to meet each other more closely with a means such as music. This artistic visit was not only an expression of the friendly relations between Soviet Russia and the Republic of Turkey, but also of particular importance.

Parallel to the music, an exhibition of Soviet art and sculpture was held in Ankara and Istanbul, where

300 paintings were presented to Turkish artists. The paintings of Brodsky, Deineka, Gerasimov, Mukhina and Chuikov, which were exhibited here, received great attention from the Turkish public. Various programs broadcast on Turkish Radio included compositions by Shostakovich, Prokofiev and other composers. In his speeches at the Grand National Assembly of Turkey, Ataturk repeatedly stressed that the Turkish-Soviet friendship is an immutable principle of the foreign policy of the Republic of Turkey.

III

"The President of the Republic Ataturk makes a lot of efforts

to implement the musical reform in Turkey, contributes

to the emergence of modern cultural style of Turkish

national music;he makes a lot of efforts to create a national Opera

and the organization of secondary and higher music education"

D.Shostakovich (Ref.:№3)

In the 1920s–30s, under the leadership of Ataturk, a movement focused on Western music, based on modern and Turkish folk music and using international musical techniques and instruments began to work. Ankara state Conservatory was established as an indicator of efforts to process Turkish music with modern understanding and promotion at the international level, and such areas of art as theater and ballet, began to receive support. The demonstration of classic Soviet opera and Soviet musical culture in the young Turkish Republic was an important step towards serious reforms. The first tours of the Soviet soloists of the Bolshoi Theatre, in which Shostakovich and other masters of musical art took part, were held in Turkey with great success(13.04-24.05.1935;23 concerts).The tour of Soviet artists in Turkey was widely covered in the Soviet and Turkish press. The press stressed the importance of this tour in strengthening friendly relations between the two fraternal countries, as well as the fact that this tour has played a major role in the development of Turkish music culture, as well as the importance of this visit in the process of Cultural Revolution in Turkey. The Soviet artists, remaining five weeks in Turkey, gave more than twenty concerts, which Ataturk also attended.

Soviet musicians who participated in this concert tour – L.Shteinberg, orchestra manager of the Moscow great academic State Theatre, young composer and pianist D.Shostakovich, sound artists –A.Pirogov, M.Maksakova, V.Barsova, I.Jadan, P.Nortsov, violinist D.Oistrakh, pianist L.Oborin, accompanist A.Makarov, ballet dancers A.Messerer, N.Dudinskaya- 13 person of Soviet artistic delegation was headed by Arkanov, the second director of the Bolshoi Theatre of Moscow - it was acclaimed by Turkish music critics.

At the reception in honor of Shostakovich and other Soviet artists, Ataturk outlined the main directions of the policy of development of relations between the two countries and called these artists "goodwill Ambassador"!

During the tour, Soviet artists organized concerts (in the French theater, in the pedagogical school of Ankara, the Istanbul Community Center, the municipal city theater, the Academy of arts), as well as toured the old historical sites and museums in three major cities of Turkey: Ankara, Izmir and Istanbul. All this has led to the mutual enrichment of the national cultures of the 2 fraternal countries. In this tour, the Soviet classical and contemporary ballet art also became a pioneer in the development of this form of art in Turkey.

Shostakovich, as a young artist of 28 years, presented to Turkish music lovers many of his works as a composer and pianist (from his own works-Adagio and polka, 24 preludes, piano Concerto, suite "Bolt" (overture, bureaucratic dance, tango, intermezzo, the workers dance, apotheosis). All concerts of the young

Shostakovich were highly appreciated by Turkish musicians and the Turkish press.

In addition, Shostakovich met with young Turkish composers. It was J.Rey, H.Alnar, who in the future will be named among the famous "Turkish five". Jemal Reshid Rey, Hassan Ferit Alnar and young composer Sabakhattin Calender, who were then very young, he presented his work to Shostakovich. He even led the orchestra some works of Rey. He performed his works "Turkish landscapes" on a national motif and "The 1st chromatic concert" for piano - for Oborin and Shostakovich and attracted Shostakovich's attention with his compositions. Shostakovich found young Turkish artists very talented, he liked the techniques of both, and emphasized that the use of folk music motifs in their works made them strong.

The rich concert program of Soviet artists in Turkey included the most famous works of Russian and European classical and modern music. Russian artists paid much attention to the Ankara Presidential Symphony Orchestra. The Ankara Presidential Symphony Orchestra successfully performed the 1st symphony of Shostakovich. In addition, Soviet artists gave a concert during the Republic Music Competition in Istanbul. Shostakovich, Hindemith, Arkanov, Oistrakh, Oborin were invited by Turkish musicians as honorary jury members. The jury also included 8 professors from the Turkish Conservatory. Thus, Shostakovich and other Soviet artists who participated in the Republican music competition, the first major experience in the direction of the music revolution in Turkey, contributed to the musical reform that was carried out in Turkey. Soviet artists first listened to Turkish national compositions, which were interpreted in the European style, and they performed the works of Russian composers. At the end of the competition, Shostakovich gave a concert and performed two of his compositions.

In Turkey Shostakovich also attended a football match and even bought optical glasses…

IV

The tour to Turkey was the second after the tour in Warsaw, where he participated in the Chopin competition in 1927 as a pianist. Preparing for this tour, Shostakovich has seriously proven himself as a pianist and, ultimately, very successfully performed as a pianist in Turkey.

According to the pianist Oborin, "when Shostakovich played the piano in Turkey, he freed himself from excitement and shyness, showing brilliance and emotional freedom, enthusiasm that had never existed before. The original performance was more pronounced. Many new bright touches appeared in the interpretation of the preludes with the concert (especially in C-Sharp minor, A-flat major preludes).

Thus, in Turkey, the pianist Shostakovich was as successful as the composer Shostakovich. This is evidenced by the positive reviews in the press. His tour of Turkey, in which he performed his own works as a composer and pianist at the same time aroused the energy of a virtuoso in Shostakovich, served as an impetus for his further development as a pianist and for the rise of his brilliant performing abilities.

In addition, the success he achieved abroad was important for the distribution of Shostakovich's piano music not only in Turkey, but also in the USSR. After this tour, interest in Shostakovich's first piano concerto (which has repeatedly received extraordinary recognition in Turkey) increased in philharmonic societies, far from the homeland of the composer-pianist.

Young Shostakovich was not only content with his own compositions, but also performed the piano works of other famous composers. Impressed by his success in Turkey, Shostakovich reduced his other activities, focusing on playing the piano…

V

"A trip to Turkey gave me a very wealth (rich) of impressions..."

D.Shostakovich (Ref.:№2)

In Turkey Shostakovich, except that he was used to hearing, he still wanted to hear and feel the concrete manifestation of new tones, shades and national features in art. To this end, he also observed the development of Turkish painting and stated that the artists "expressed natural landscapes from their homeland with their own style and reflected unique national features, and that this will contribute to the positive development of art in the future."

Turkish composers gave Shostakovich a collection of Turkish folk songs. Shostakovich said that he "will study these motifs and use them in his subsequent works".

Shostakovich during his stay in Turkey answered questions of the republican newspaper Cumhuriet (Ref.:№7). It is necessary to emphasize the importance of the statements, instructions, advice of Shostakovich in the conduct of musical reform in the young Turkish Republic. In his interview, he noted new ways and methods of solving this problem:

the popularization of musical culture;

the creation of music schools and conservatories;

the creation of a professional symphony orchestra;

contests;

concerts to enrich the musical taste and culture of the masses.

He said that "public concerts to promote the musical culture of people and that this will help develop musical talent in Turkey"…

Shostakovich said that "Ataturk has made great efforts to achieve reforms in the field of music in Turkey" and that "instead of music that is archaic, frozen in its old models and appealing to the tastes of amateur tourists, Ataturk supports the activities to create a new modern style in Turkish national music and the National Opera, the creation of a secondary and higher education system in the field of music provides support for its activities.

Shostakovich's article "New Turkey" as well as possible revealed the brightest impressions of Shostakovich received from this interesting and fruitful trip. Some excerpts from the article:

"There are no small taverns in Istanbul, and foreign journalists who only drink cocktails in European bars tell about other "interesting" places for hookah smoking. I was glad that I wandered the streets of Istanbul, was in a modern city that is full of life. I felt that people here live their free lives every day. Here people know how to hate the past, look serious today and fearless in the future…

But the extraordinary musicality of the Turks, their absolutely amazing ability to master new musical works are an absolute guarantee that in the very near future qualified and cultural Symphonic ensembles will grow from the student orchestra of the Istanbul Conservatory and the Ankara Presidential Orchestra. After several rehearsals with our orchestra under the direction of conductor Steinberg, the results eloquently show that if before our tour the Turkish musical community knew only Russian composers of the classical period, now it has the opportunity to get acquainted in the best performance with the works of our Soviet composers. Our artists found the Turkish music audience extremely receptive and sensitive…

I visited the Academy of fine arts in Istanbul. Watercolors, oil paintings and graphic paintings, which I saw here, were beautiful enough to be exhibited in European museums. The portrayal of landscapes from the homeland and national features that I caught in the paintings expressing typical scenes will provide these artists with a rich basis for the development of their art.

On the way to Izmir, we visited the excavations of the ancient capital of Pergamum.50 years ago, at this place, the German archaeological concession was engaged in the outright plunder of values and their transportation to the national museums of Germany. Now these atrocities have come to an end. Everything that is being developed by the archaeological station on the site of Pergamum remains in the local National Museum specially created for this. We visited the ruins of a huge stadium, the multi-storey, magnificent architecture of the ancient theater, the ruins of baths, etc. What an exciting and historical contrast between what we saw during this brief stop and what the country then unfolded before us in its cities, villages, highways and mountain passes. Great impression of Hagia Sophia in Istanbul…

Ataturk, has made many efforts to implement the musical reform in Turkey. Before I leave Turkey, Ataturk said that he hoped that the impression of Turkey would be reflected in my new compositions. I would like to say with pleasure that I have many impressions and emotions from this effective visit to a friendly country and they will be expressed in my compositions, which will soon begin". (Ref.:№3)

The close relations of the Great Russian composer with Azerbaijani and Turkish musical culture encouraged non-European peoples, including in the Middle East, to clearly see the development of musical cultures. Shostakovich's close relation with Azerbaijani and Turkish musical culture in many respects contributed to the fact that he gave a clear idea of the modern ways of developing musical cultures of non-European peoples, including the Middle East. For this reason, he participated in the 7th International Music Congress ("Musical cultures of peoples: traditions and modernity") in 1971 in Moscow.

Some musicians (especially the famous French musicologist A.Danilou) expressed the opinion that the music of the oral tradition of non-European peoples is incompatible with the work of the European composer. However, half a century ago great Azerbaijani composer U.Hajibeyov strongly opposed such a conservative direction. In fact, the whole report of Shostakovich "National traditions and laws of their development", made by him at the congress, was made in the same meaning.

The composer's words sounded passionately: "The point, in my opinion, is not the "compatibility" or "incompatibility" of different musical systems, but how and by what methods the problem of interaction and mutual influence of cultures, different ethnically and geographically peoples is solved. Everything here is decided by the artistic tact and talent of the musical figure-composer, performer, teacher, theorist, his responsibility to art and creative honest".(Ref.:№1)

REFERENCES

in the Russian language:

1. Magazine "Soviet music", 1983, №9, p. 72-76
2. Newspaper “Krasnaya Gazeta". 25.05.1935
3. Newspaper “Sovetskoye iskusstvo”: 11.04; 11,23.05.1935
4. Tahirova F. Shostakovich and Azerbaijani musical culture. Baku: Nurlan, 2006, 304 p.
5. Vladimir Yuzefovich, David Oistrakh. Conversations with Igor Oistrakh. Moscow: Soviet composer, 1985, 383 p. in the Turkish language:
6. .Newspaper “Hurriyet” (Article by D.Hizlan „What bought Shostakovich in Istanbul?”). 26.09.2010
7. Newspaper „Cumhuriet“. 15.05.1935
8. Tahirova F. Dmitry Shostakovich and Turkey. Istanbul: Pan Yayinevi, 2010, 216 p.

O-004

Üzeyir Hacıbeyli'nin Cumhuriyet Dönemi'ndeki Faaliyetleri

Doç.Dr. Güllü İsmayılova

Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi, Azerbaycan, Bakü
gullu.ismailova@mail.ru

Özet**:** Azerbaycan'ın önde gelen aydınlarından Ü.Hacıbeyli, 1918 yılında müzik sektöründe halkın ruhuna, maneviyatına derin bağlılık özellikleriyle seçilen muğam operalarının ve müzikli tiyatroların yaratıcısı gibi tanınmaktaydı. Bu dönemde bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'ne yardım etmek amacıyla, potansiyel imkanlarını kullanmaya çalışan Ü.Hacıbeyli, yazar ve gazeteci faaliyetleriyle daha çok öne çıkıyor. Halkını ve vatanını çok seven Üzeyir bey, müziğini ve gazeteciliği bir araç olarak kullanarak halkın maariflenmesine çalışıyor. Cumhuriyet döneminde müzikten daha önemli olduğunu düşündüğü "Azerbaycan" gazetesinin genel yayın yönetmeni gibi bir görevi üstlenerek ve sade bir dil kullanarak yazdığı makaleleriyle güncel sorunları halka iletiyor.

Vatan sevgisi herkes tarafından bilinen Ü.Hacıbeyli, Azerbaycan`ın, aynı zamanda Türk Dünyasının kalkınması ve güçlenmesi yolunda yorulmadan çalışan değerli bir aydınımızdır. İlk defa Cumhuriyet döneminde kullanılmaya başlanan bayrağımızdaki üç renkle de ifade edilmeye çalışılıan "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" ideolojisine bağlı olarak Üzeyir Hacıbeyli`nin bestelediği milli marşımız (günümüzde de Azerbaycan'ın milli marşı), büyük popülerlik kazanan "Çırpınırdı Karadeniz" şarkısı bunun kanıtıtır.

Çalışmamızda komparativ yöntem, psikolojik ve sosyal yöntemler kullanılmıştır.

Sonuçta Vatanın kalkınması adına mücadele eden Azerbaycan'ın önde gelen aydınlarından biri Ü.Hacıbeyli`nin çeşitli uzmanlık alanlarındaki konumunun tasnifi yapılıyor:

1) Azerbaycan profesyonel besteci okulunun ve Doğu'daki ilk müzik tiyatrosunun yaratıcısı;

2) Bir çok müzik türlerinin (muğam operası, müzikal tiyatro, kahramani-epik klasik opera, halk enstrümanları orkestrası için fantezi, gazel romans, toplu şarkı, kamera-insrtumental trio, marş vb.) yaratıcısı;

3) Gazeteci, çok sayıda makale, felyeton ve hiciv minyatürü yazarı;

4) Naşir ("Terekki" (1908-1909), "Hakikat" (1909-1910), "Yeni İkbal" (1915-1917), "Azerbaycan" (1919-1920) - gazetelerinin genel yayın yönetmeni);

5) İdeolog, sosyal ve siyasi figür;

6) Azerbaycan`da Türk Müziği Okulu ve ilk Konservatuvarın yaratan gibi;

7) Azerbaycan'da notalı halk enstrümanları orkestrası ve çok sesli koronun yaratıcısı;

8) Bilim adamı;

Anahtar kelimeler: besteci, yayıncı, opera vb.

Features of Uzeyir Hajibeyli's Activity During the Republic Period

Summary: One of the historical figures of Azerbaijan, Uzeyir Hajibeyli, is the author of a mugam opera and musical comedy that deeply touched the spirit of the people in the musical sphere and by 1918, he was already a well-known composer. During this period, U.Hajibeyli actively pursued to assist the independent Azerbaijan Republic by his publicist and journalist activities. Mr Uzeyir, as a need arising from patriotism, tried to educate the nation by utilizing music, publicity and journalism as a tool. Throughout the Republic period, he was an editor of the "Azerbaijan" newspaper which he valued more than the music itself and conveyed the actual problems in a number of publicist publications.

U. Hajibeyli, a citizen of Azerbaijan, is a tremendous person working hard for the prosperity and strengthening of his country and the Turkish world in general. As a proof of that statement, we can look at the hymn (presently the National Anthem of Azerbaijan) and "Cirpinirdi Qara Deniz" song which was presented by Ahmed Javad and Uzeyir Hajibeyli in response to the trio ("Turkicization, Islamization, modernization") ideology model that appear in the representation of the three colors in our flag.

The research is intended to be explored using a composite method, using psychological and social methods.

As a result, the position of Uzeyir Hajibeyli who tussled for the prosperity of the Homeland and had a distinguished intellectual ability, Uzeyir Hajibeyli, is classified in various fields of specialization:

1) as the creator of the Azerbaijani professional composer school and the first musical theatre in the East;

2) as the creator of many music genres (mugam opera, musical comedy, hero-epic classic opera, folk instruments for orchestra, ghazal romance, hymn, etc.);

3) Publicist (author of numerous articles, feuilleton and satirical miniatures), libretto-dramatist and journalist;

4) Publisher ("Taraqqi" (1908-1909), "Haqiqat" (1909-1910), "Yeni Iqbal" (1915-1917), "Azerbaijan" (1919-1920) - as the head editor);

5) Ideologist, public and political figure;

6) as the creator of the Turkish Music School and the first Conservatory in Azerbaijan;

7) as the creator of the annotated folk instruments orchestra and multi-choir chorus in Azerbaijan;

8) As a musical scientist;

Keywords: composer, publicist, opera etc.

Giriş:

Dahi müzik korifeyi, Azerbaycan'ın profesyonel besteci okulunun kurucusu Uzeyir Hacıbeyli, üç hakimiyet dönemide yaşayıp sanatsal faaliyetde bulunan önemli tarihi şahsiyetlerden biridir:

1) 1885-1917 - Çarlık Rusya'sının Azerbaycan'ı işgal ettiği dönem;

2) 1918-1920 - Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin var olduğu dönem;

3) 1921-1948 - Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'nin bir parçası olduğu dönem;

Böyle bir soru ile karşı-karşıya kalabiliriz ki, tüm yaşamı boyunca düşünce ve görüşlerini halkla paylaşan

U.Hacibeyli'nin sanatsal çalışmalarında zaman, ortam ve çeşitli iktidarlar ne kadar etkili olmuştur? Onun yaşamak mecburiyyetinde kaldığı üç iktidar döneminde sanatsal faaliyetinin alanları ile ilgili olarak hangi farklı özellikler ortaya çıkmıştır?

Çok yönlü bir yaratıcılığa sahip olan, 1918 yılına kadar Çarlık Rusya'sının işgali içinde oltuğu dönemde artık kendini bir besteci, eğitimci, drama ve libretto yazarı, gazeteci, yayıncı ve diğer uzmanlık yönleriyle onaylayan Uzeyir bey, bu alanlarda ortaya koyduğu orijinal çalışmalarıyla dikkat çeker. Yani, Azerbaycan'ın önde gelen aydınlarından Ü.Hacıbeyli, 1918 yılına kadar müzik sektöründe halkın ruhuna, maneviyatına derin bağlılık özellikleriyle seçilen muğam operalarının ve müzikal tiyatroların yaratıcısı gibi tanınmaktaydı ve aynı zamanda daha yüzyılın başlarından itibaren yaratıcılığında yazar ve gazeteci pozisyonu da belli idi. Öyle ki, 1904-1917 yıllarında farklı imzalarla yazdığı makaleleri ile Üzeyir bey, çarizmin politikalarını eleştirmekle, milleti uyanmaya çağırıyor ve ayrıca felyetonlarını tuzlu-komik, hiciv realist mezhekeler gibi sunuyordu. Fakat Üzeyir beyin edebi-makaleler ve gazetecilik sahasında en aktif dönemi 1918-1920 yıllarında yayınlanan "Azerbaycan" gazetesi ile bağlıdır. 1918 yılına kadar çeşitli qəzetelərin ("Terekki" (1908-1909), "Hakikat" (1909-1910), "Yeni İkbal" (1915-1917)) editörü olarak çalışan Ü.Hacıbeyli, kardeşi Ceyhun Hacıbeyli Versay Barış konferansına yola düştükten sonra, 16 Ocak 1919'dan itibaren, gazete bağlanana kadar, yani 27 Nisan 1920'ye kadar deneyimli bir yayıncı gibi Cumhuriyetin resmi basın organı olan "Azerbaycan" gazetesinin editörü görevini yürütüyor. O, Azerbaycan "gazetesinde güncel konuları yansıtan, serrast mantıkla yazılmış makalelerin yazarı olur, ADR parlamento toplantıları "İzlenim" adı altında yayınladığı röportajları ile aktif profesyonel gazeteci gibi olaylara, milletvekillerinin konuşmalarına kendi yaklaşımını bildiriyordu.

Bilindiği gibi, mesleği ne olursa olsun, her insan, birey ya da şahsiyet toplum hayatından izole edilemez. Yalnız milletini çok seven, benlik algısı yüksek düzeyde olan, toplumdaki problemlerin çözümüne herhangi bir vasıtayla gücünün ve imkanlarının yettiği kadar yardım göstermeye çalışan Ü.Hacıbeyli gibi millet fedaileri, kendi hak seslerini yükseltmekle, düşüncelerini ve var olan kapasitelerini mevcut devlet koşullarında daha kapsamlı şekilde gerçekleştire bildiler. Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti döneminde ise milletini seven asıl fedakar aydın gibi görüşlerini özgürce dile getiren, ülkenin sosyal ve politik hayatında yaşanan süreçlerin aktif katılımcısı olan Ü.Hacıbeyli, "türkleşmek, çağdaşlaşmak, islamlaşmaq" adlandırılan üç unsurlu ideoloji konumundan harekete geçererek istiklal ideolojisine bağlılığını kabarık şekilde sunuyordu.

Cumhuriyet döneminde milli istiklalçılıq ve özgürlük kavramını kendinin sanatsal faliyetlerinde başlıca meramı olarak değerlendiren Ü.Hacıbeyli, hayatının son 27 yılını Sovyetler birliği döneminde yaşadığı için farklı ideolojiye hizmet etmek mecburiyetinde kalmıştır. Üzeyir bey"in Sovyet döneminde de tüm hayatı sanatsal faaliyetlere odaklıdır: müzik eğitimi alanında - Türk Müziği Okulu ve ilk Konservatuvarın teşkiline yardım ve rehberlik etmiş, ayrıca eğitim faaliyetlerinde bulunmuş, çeşitli müzik kollektivleri - notalı halk çalgı aletleri orkestrası, çok sesli koro kurmuş ve besteci olarak bu kollektivler için eserler yazmış, kahramanlık-epik "Köroğlu" klasik operasını, gazel romans, şarkılar toplusu, kamera-insrtumental trio, marş vb. çeşitli müzik eserleri yazmıştır. Yani, 1920 yılından sonra siyasi gazete yazarlığından uzaklaşmaya mecbur olan Ü.Hacıbeyli, sadece müziğin, sanatın, halkın genel kültürünün ve eğitimin kalkınması için yorulmadan çalışmış, müzik eğitim ocaklarının, müzik kollektivlerinin oluşturulmasında eşsiz hizmetleri olmak üzere, bilimsel ve pedagoji alanda milli kadroların yetişmesi için faaliyet göstermiş, sosyal çalışmalarda bulunmuş ve bu gerekli alanlarla ilgili dönemin basın organlarının sayfalarında makaleler yayınlamıştır.

Sovyetler Birliği'nde yaşadığı dönemde SSCB Meclisine iki defa milletvekili seçilmesine rağmen, o, Cumhuriyet devrindeki sanatsal faaliyetinin önemli bir çizgisi olan politik yayına değil, bilimsel yayıncılığa daha geniş yer vermiştir. Bu anlamda U.Hacibeyli ile ilgili Ulusal Kurtuluş Harekatı'nın ideolojik temelini atmış ve bu harekatın lideri M.E.Rasulzade şöyle yazıyordu: "Başta bir heveskar olaraq işe başlayan Hacıbeyli, sonra kendini yetiştirmiş, musiki tahsilini tamamlamış, neticede sözün Avropa manası ile nüfuzunu her bir kese

tanıtmış bir bestekar olmuştur. Yazık ki, bolşevik rejimi Azerbaycan"ın bu müstesna zekasını da öz diktatörluğu altına almış ve onu bayağı manfaatleri için sömürdükce sömürmüş ve verdiği bir takım resmi ve siyasi görev ünvanlarla onu benimsemiştir... Fakat beyhude, demir perdenin arkasında kendine süni marşlar yazdırılsa da, Moskvada omuzu diktatörün eliyle okşadılsa da, tabutu başında Azerbaycan maneviyyatı ile ilgileri olmayan komissarlar nöbede dursalar da, Hacıbeyli Üzeyiri Azerbaycandan, Azerbaycan kültüründen ve Azeri-türk tarihinden kimse ayıramaz! O, milli Azerbaycan varlığının mesnedleri (dayakları) arasında kalacak ayrılmaz bir deyerdir!" (Rəsulzadə M.Ə. 1 noyabr 1952, № 8).

Evrensel şahsiyyetler olarak bilinen Cumhuriyet kurucularının çoğunun, özellikle de Üzeyir beyin 1918-1920 yıllarındaki faaliyetlerini irdelerken, onun ne kadar farklı alanlarda başarılı çalışmalara imza attığını açıkça görmek mümkündür. Cumhuriyet döneminde müzik sahasındaki çalışmaları arka plana geçen Ü.Hacıbeyli, kendini etkin bir siyaset adamı, yayıncı, yazar ve gazeteci olarak onaylıyor. Bu dönemde bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'ne yardım etmek amacıyla, Üzeyir bey Parlamentonun üyesi olmasa bile, 1918-1920 yıllarında yazdığı makalelerinde asıl siyaset adamı, siyaset bilimci ve sosyolog gibi tüm meseleleri objektif açıdan analiz ediyor ve onlara kendi tutumunu belirtiyor, en esası da artık gizli değil, açık olarak yalnızca kendi imzası ile hizmet veriyordu. Örneğin, "Ermenistan ve Azerbaycan yaklaşımı" adlı makalesinde Zengezur meselesinin taşnak hilesiyle ortaya atıldığını ispat ediyor ve ermeni milliyetçilerinin asılsız iddialarını mantıkla çürütüyor, "İstiklal ve istikbal umudu" makalesinde Paris Barış konferansına temsilci seçenlerin ve seçilenlerin büyük sorumluluk taşıdıklarını vurgulayarak, meselenin önemini de özgürlüğümüzün bu meclisin isteğine bağlı olması ile açıklıyordu. "Önemli meseleler"de Versal Barış toplantısında Cumhuriyeti temsil eden siyaset adamlarını aktif olmaya, işgüzarlığa davet ediyor, "Gönüllü ordunun hezimetleri" makalesinde ise kendimizi bağımsız millet ve devlet olarak kabul ettikten sonra Rusya devletine karşı herhangi güçlerin topladığı hem kırmızı, hem de gönüllü ordusundan uzak olmanın gerekliliğini öne süren bakış açısını belirtiyordu. "Millileşmek" makalesinde Azerbaycan diline devlet statüsü verilmesi ile ilgili yazıyordu ki, Türk hükümetinde Türk dilinin gasp edilmiş hakkının kendisine iadesini millileşme yolunda ileriye doğru ilk adım düşünün, "Ekmeğin pahalaşması" na bile kendi tutumunu bildiren Üzeyir bey, tahılın bolluğuna rağmen bunun kıtlıktan değil, buğdayın çalınması, para kazanılması herisliği, açgözlülük, ihanet ile açıklıyor ve bunu yapanların cezalandırılması gerekliğini söylüyordu. Ü.Hacıbeyli "Siyah tehlike" makalesinde Azerbaycan'ın bağımsızlığını tehdit eden Rus ve İngiliz sömürgeciliği, Ermeni daşnakları yanısıra, içimizdeki işbirlikçileri, bağımsızlığımıza ülkenin içinden ihanet edenleri daha tehlikeli bulur ve onları "içimizdeki denikinler" adlandırırdı. Üzeyir bey 1919 yılında Azerbaycan Devlet Cumhuriyeti'nin kuruluşunun yıldönümüyle ilgili yayımlanan "İstiklal" mecmuesinde kendi bilimsel teorik görüşlerini yansıtan "Azerbaycan Türklerinin musikisi hakkında" makalesini yayımlıyor. Müzik bilim adamı gibi Üzeyir beyin ilk büyük bilimsel araştırması olan bu makale, "hem teorik sorunları yeni biçimde aydınlatan, hem de somut müzik tarihi sürecini yansıtan eşsiz belgedir" (Aliyeva F. 2008, 20).

Üzeyir bey, Cumhuriyet döneminde içindeki vatanseverlikden kaynaklanan bir ihtiyaç olarak, müziği, tiyatroyu, gazeteciliği kalemini bir araç olarak kullanılarak sosyal ve politik hayatta yaşanan süreçlerin aktif katılımcısı olmuştur. Azerbaycan Cumhuriyeti Maarif Bakanlığına sunulan "Azerbaycan Devlet Konservatuarı oluşturulması" hakkında projenin hazırlanmasında Ü.Hacıbeylinin katılımı ve büyük yardımı olmuştur. Bu dönemde Bakü'de oluşturulan "Hacıbeyli kardeşleri" truppası tanınmış sanatçıları bir araya toplayarak, haftada üç gün sırayla dram, komedi, opera ve operet gösterileri sergilemektedir. Bu dönemde Ü.Hacıbəylinin yönetimindeki truppa İran'a sanat turuna çıkıyor, büyük zorluklara rağmen, Reşt ve Enzeli şehirlerinde tiyatro gösterileri düzenlenir. 1918 yılında Azerbaycan sanatçılarının Tiflis'teki truppası ise Türkiye'ye sanat turuna gidiyor, sadece İstanbul"da onların tur seferleri üç ay sürüyor ve Türklerin ruhunu okşayan gösteriler sergileniyor. Türk yazarı Reşat Nuri Güntekin bu gösterileri ve Azerbaycan tiyatrosu, aynı zamanda Ü.Hacıbəylinin operettalarından aldığı izlenimle ilgili 1919 yılında yazdığı "Azerbaycan tiyatrosu" makalesinde olumlu fikirler söylüyor ve şöyle yazıyordu: "Her memleketi alakadar edebilecek ve binaenaleyh başka

milletlere ait eserlerin Taklidinden doğacak eserler uluslararası parantezlerine dayanıyor, ancak tüm suçlarını kendi topraklarından alıyor. Bu itibarla Azerbaycan tiyatrosu her yaşayan mevcut gibi büyümeye ve tekemmül etmeye namizet bir sanattır" (Güntekin Reşat Nuri. 1919. № 1). Zemfira Seferova bu konuda şöyle yazıyor: "Reşat Nuri`nin Ü.Hacıbeyli`nin operetleri hakkında kaleme aldığı makalesi hem musiki tarihimizin, hem de Azerbaycan-Türkiye medeni ilişkilerinin araştırılması açısından oldukça önemlidir" (Seferova Z. 2016, 143).

Cumhuriyet döneminde Ü.Hacıbeyli, kendi sözlerine bestelediği "Milli marş", istiklal şairi A.Cavadın sözlerine bestelediği "Azerbaycan" marşı ve "Çırpınırdı Karadeniz" şarkısı, "Dağıstan" ve "Azerbaycan" adlı koreograf eserlerin bestecisi oluyor. İlginçtir ki, Sovyet döneminde uzun yıllar müzik camiasına belirsiz kalan Hacıbeyovun 1919 yılında yazdığı bu iki marşın not yazısı ilk kez 1966 yılında Türk müzisyen Etem Üngörün Ankara'da yayımladığı "Türk marşları" kitabında basılıyor. Kitapta verilen bilgiye göre Cumhuriyet döneminde "Azerbaycan" marşı her sabah askeri okullarda ders başlamazdan önce okunurdu "(Üzeyir Hacıbeyov Ansiklopedisi. 1996, 21-22). Üzeyir Hacıbeyli 1918 yılında yazdığı "Çırpınırdı Karadeniz" şarkısını Nuri Paşa komutasındaki Kafkas İslam Ordusu'nun Azerbaycan'daki kahramanlıklarına ithaf ediyor, ama malum nedenlerden Sovyet döneminde Azerbaycan'da seslenmeyen bu şarkı hakkında ilk kez 1990 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim görevlisi, müzisyen Süleyman Şenel bilgi veriyor.

Vatan sevgisi herkes tarafından bilinen Ü.Hacıbeyli, Azerbaycan"ın, aynı zamanda Türk Dünyasının kalkınması ve güçlenmesi yolunda yorulmadan çalışan değerli bir aydınımızdır. İlk defa Cumhuriyet döneminde kullanılmaya başlanan bayrağımızdaki üç renkle de ifade edilmeye çalışılıan "Türkleşmek, İslamlaşmak, Çağdaşlaşmak" ideolojisine bağlı olarak Üzeyir Hacıbeyli`nin bestelediği milli marşımız (günümüzde de Azerbaycan'ın milli marşı), büyük popülyerlik kazanan "Çırpınırdı Karadeniz" şarkısı bunun kanıtıtır.

Yaşamı boyunca ülkenin refahı için savaşan Azerbaycan'ın parlak aydınlarından biri olan Hacıbeyli"nin sanatsal faaliyetleri aşağıdaki gibi irdelenebilir:

1) Azerbaycan profesyonel besteci okulunun ve Doğu'daki ilk müzik tiyatrosunun yaratıcısı;

2) Bir çok müzik türlerinin (muğam operası, müzikal tiyatro, kahramani-epik klasik opera, halk enstrümanları orkestrası için fantezi, gazel romans, toplu şarkı, kamera-insrtumental trio, marş vb.) yaratıcısı;

3) Gazeteci, çok sayıda makale, felyeton ve hiciv minyatürü yazarı;

4) Naşir ("Terekki" (1908-1909), "Hakikat" (1909-1910), "Yeni İkbal" (1915-1917), "Azerbaycan" (1919-1920) - gazetelerinin genel yayın yönetmeni);

5) İdeolog, sosyal ve politik figür;

6) Azerbaycan`da Türk Müziği Okulu ve ilk Konservatuvarın yaratan biri;

7) Azerbaycan'da notalı halk enstrümanları orkestrası ve çok sesli koronun yaratıcısı;

8) Müzikolog (Bilim adamı)

Bu kadar geniş alanda halkına hizmet veren Ü.Hacıbeyli, Azerbaycan'ın her zaman tercih edilen ve sevilmeye layık olan tarihi şahsiyetlerinden biridir. Bu yıl Azerbaycan Cumhuriyeti'nin temelinin atılmasının yanı sıra Ü.Hacıbəylinin yazdığı "Azerbaycan" marşı ve "Çırpınırdı Karadeniz" şarkısının bestelenmesinden de 100 yıl geçiyor. 70 yılı aşkın bir aradan sonra -1991 yılında Azerbaycan yeniden kendi bağımsızlığını kazandı, 1992 yılında "Azerbaycan" marşı bağımsız devletimizin marşı olarak kabul edildi, "Türkçülük ve Turancılık" düşünceleri taşıdığı için Sovyet döneminde yasak konulan "Çırpınırdı Karadeniz" şarkısı ilk kez 25 yıl önce, 1993'te A.Cavad'ın doğum gününün 100. yıldönümünde seslendirildi. "Üzeyir Hacıbeyli`nin hayatının anlamı ve amacı halkına hizmet etmek, onu yüceltmek, ismini ve sanatını ülkeden ülkeye, kıtadan kıtaya yaymak ve

tanıtmak olmuştur. Besteci bu büyük hedefe ulaştı. Bir asrdan uzun bir süredir Üzeyir Hacıbeyli`nin sanatı ve musikisi halkımızın adını ve ününü yerkürenin dört bir tarafına yaymaktadır "(Seferova Z. 2016, 7).

Kaynakça

1. Əliyeva F. XX əsrin birinci yarısının tarixi inkişaf kontekstində Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. Sənət. doktoru diss. avtoreferatı. Bakı, 2008.
2. Güntekin Reşat Nuri. "Azerbaycan Tiyatrosu", Türk Sanat Türü, Böyük Mecmua, İstanbul, 1919. № 1
3. Rəsulzadə M.Ə. "Azərbaycan" jurnalı, Ankara,1 noyabr 1952, il-1, № 8
4. Seferova Z. Türk Dünyasının Müzik Yıldızı Üzeyir Hacıbeyli. Ankara, Tulpars yayınları, 2016
5. Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası. B, "Azərbaycan" nəşriyyatı, 1996

O-005

Yaylı Çalgılar Öğrenci Orkestralarında Entonasyon Sorunlarını Gidermeye ve Entonasyonu Geliştirmeye Yönelik Öğretim Elemanı Görüşleri*

Yakup Alper Varış[1], Emine Miran[2]

[1]Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Kampüsü, Samsun, 55139, Türkiye
[2]Ondokuz Mayıs University, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Güzel Sanatlar Kampüsü, Samsun, 55139, Türkiye
yalperv@omu.edu.tr bcefj@hotmail.com

Özet

Bu araştırmanın amacı, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik öğretim elemanları görüşlerinin belirlenmesidir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu, **Ülkemizdeki** Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını daha önceden çalıştırmış ve çalıştırmakta olan öğretim elemanlarından, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak belirlenen 13 öğretim elemanı oluşturmaktadır. Araştırmada veriler uzman görüşleri doğrultusunda araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak toplanmıştır. Araştırmada elde edilen bulgulardan, katılımcıların büyük bir çoğunluğunun yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonun geliştirilmesi çalışmalarına yer verdikleri, katılımcıların çoğunluğunun sol el konumu ve parmak kalıplarının oturtulmasına yönelik çalışmaları yaptırdığı, tüm katılımcıların entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonun geliştirilmesi açısından dizi çalışmalarının önemli olduğunu vurguladığı, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Entonasyon, Yaylı Çalgılar, Öğrenci Orkestraları, Öğretim Elemanı Görüşler

The Instructor Views on Solving the Intonation Problems and Improving the Intonation in Student Orchestras of String Instruments

Abstract

The purpose of this research is to determine views of instructors on solving the intonation problems and improving intonation in student orchestras of string instruments. Qualitative research method has been used in the research. The study group of the research consists of 13 orchestra educators who trained before or are still training in the student orchestras of string instruments in Departments of Music Education in Institute of Educational Sciences in Turkey. In this research, the data is collected by the semi-structured interview form developed by the researcher in accordance with the expert views. According to results of the research, the findings of the study revealed that majority of the participants runs some studies to improve intonation and solve intonation problems, most of the participants make some studies on organizing finger shifting and position of the left hand, furthermore, all the participants emphasize the importance of scale studies to solve intonation problems and improve intonation.

Keywords : Intonation, string instruments, student orchestras

* The study is a part of the second author's master thesis (supervised by Assoc. Prof.Dr. Yakup Alper VARIŞ) entitled "The Instructor Views on Solving the Intonation Problems and Improving the Intonation in Student Orchestras of String Instruments"

1. Giriş

Çalgı eğitimi, genelden özengene ve nihayetinde mesleki müzik eğitimine doğru derinleşip yoğunlaşan bir süreçtir. Mesleki müzik eğitimi kurumlarında gerçekleştirilen çalgı eğitimi, müziği profesyonel olarak ele alan bireylerin meslek yaşamlarında önemli katkılar sağlayıcı özellik ve niteliğe sahiptir. Yaylı çalgılar eğitimi ise tüm dünyada müzik eğitimi ve çalgı eğitiminin etkin, önemli ve ayrılmaz bir parçasıdır. Gerek güzel sanatlar liseleri gerekse müzik öğretmeni yetiştiren kurumların müzik eğitimi programlarında yaylı çalgılar eğitimi belirgin biçimde ön plana çıkan bir süreç ve boyut niteliği kazanmıştır.

Önceden oluşturulan amaç ve program içeriğinde gerçekleştirilen çalgı eğitimi, müzik öğretmeni adaylarını çalgısında yetkin, birikim sahibi ve donanımlı hale getirmeyi hedefler. Çalgı eğitimi, kapsamlı, disiplin ve sabır gerektiren bir süreçtir. Bu süreçte öğretmen adayına büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir (Akyürek, 2009, s. 3).

Kendilerine özgü yapılarıyla orkestranın da temelini oluşturan yaylı çalgılar, keman, viyola, viyolonsel ve kontrbastan oluşmaktadır (Erol, 2004, s. 7). Keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas çalan bireylerin bir araya gelerek oluşturduğu yaylı çalgılar orkestrası müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki en önemli orkestra yapılanmalarındandır.

Orkestralar, salon orkestrası, hafif müzik orkestrası, opera orkestrası, yaylı çalgı öğrenci orkestrası gibi isimler almaktadır. Kuruluş amacına göre yaylı çalgı öğrenci orkestraları, Güzel sanatlar liseleri, Eğitim Fakülteleri ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde bireysel çalgı eğitiminin yanısıra orkestra eğitimi ve öğretimine yönelik olması bakımından da oldukça önem taşımaktadır (Erol, 2004, s. 2).

Yaylı çalgılar öğrenci orkestraları, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda öğrenciler tarafından oluşturulan orkestralara verilen isimdir. Orkestra/oda müziği dersi adı altında oluşturulan bu orkestralarda amaç, öğrencilere grup olabilme bilincini, birlikte çalabilme becerisini kazandırmak, Türk ve dünya müziklerinden seviyelerine uygun eserler çalarak, müzik kültürü anlamında gelişmelerini ve faklı müzik kültürlerini tanımalarına yardımcı olmak ve icra etmekte oldukları çalgıda kendilerini geliştirmelerini sağlamaktır.

Entonasyon orkestranın en önemli yapı taşıdır. Doğru entonasyon sağlanmadan çalınan bir eser, en önemli bestecilerin elinden çıkmış olsalar bile dinlerken hayal kırıklığı yaratan bir esere dönüşebilir. Aynı şekilde, doğru bir entonasyon ile çalınan çok basit bir eser, dinleyen kişiyi harikalar diyarında hissettirebilir. Bunu sağlayabilmek adına yapılan ve yapılacak olan her çalışma entonasyon bozukluklarını gidermede ve entonasyonu geliştirmede gidilen yolda en önemli basamakları oluşturacaktır.

Çalgı eğitiminde önemli olan, öğrencinin doğru ya da yanlış ses çaldığını kendisinin duymasıdır. Öğrencilerden beklenmesi gereken, öğretmeni uyarmadan çaldığı sesin entonasyon durumunu kendisinin duymasıdır (Swift, 2003; Akt. Sonsel ve Tanrıverdi, 2019).

Entonasyon, ses aralıklarının çalgıyla veya vokalle norm kabul edilmiş bir akort standardına uyumudur. Doğru entonasyon, tüm nota aralıklarının seçilen standartta çalınması veya söylenmesi anlamına gelir. Yanlış entonasyonsa, sesin olması gereken sesten daha tiz ya da pes olmasıyla ortaya çıkmaktadır (Topoğlu, 2006, s. 20). Bir diğer tanıma göre entonasyon, seslendirme sırasında ses yüksekliklerinin doğru olması: Bir yapıtın seslendiriminde perdeleri mutlak bir kesinlikle verebilmek, sesleri doğru üretmektir (Say, 2005, s. 533). Orkestrada entonasyon bütünlüğünü sağlamanın temeli bireysel olarak çalgıdaki entonasyon çalışmalarına dayanmaktadır.

Müzikal ifadenin iyi ve doğru olabilmesinde icra esnasında entonasyon doğruluğuna dikkat edilmelidir. Burada seslendiricinin entonasyon bozuklukları konusunda hazırlık aşamasındaki farkındalığı, gerekli

düzeltmeleri yapabilmesi ve bu hataları tekrar etmemesi önemlidir. Doğru entonasyon, düzenli ve disiplinli çalışmayla öğrenilebilir ve kazanılabilir bir beceridir. Müzik eğitimcileri ve eğitim psikologları perde ayrımının, herhangi farklı bir akademik veya motor beceri gibi sonradan kazanılabileceği konusunda aynı görüştedirler (Topoğlu, 2006, s. 2-23).

Entonasyon doğruluğunu sağlama sürecinde ilk aşama olarak, entonasyon problemlerinin nedenlerini saptama gelmektedir. Çalgı eğitiminde entonasyon problemlerinin nedenleri Laycock'un görüşlerine dayanarak şöyle sıralanabilir:

- Oda sıcaklığı ve nem oranı gibi belli enstrümanlarla ses perdelerinin doğru reprodüksiyonu üzerinde etkisi olan değişken çevresel koşullar
- Enstrümanın genel ayarının orantılı olmaması (sapa oranla çok yüksek köprü, yanlış ayarlanmış can direği, tellerin çok geniş ya da çok dar aralığı olması)
- Perde bilgisi, enstrümanı kontrol etme yeteneği olmayan ve telli enstrüman çalmanın diğer ayrıntılarıyla meşgul olan öğrenci
- Öğretmenin entonasyon kavramlarını ve perde ayırt etme ilkelerini öğrencilere öğretmedeki rolü (Nunez, 2002; Akt. Ergen ve Bilen, 2010).

Orkestrada doğru entonasyonun sağlanabilmesi adına birlikte çalabilme becerisi de büyük önem taşımaktadır. Orkestrada çalmak, orkestra şefi ve tüm grupla iyi bir iş birliği gerektirir. 'İyi bir birliktelik için orkestra yaylı çalgı sanatçısının bireysel yorumu çoğu zaman daha az önemlidir' (Bentley, 1943; Akt. Bilgenoğlu, 2016). Orkestra içerisinde çalma kolektif bir iş olduğu için kişi yerine grup tanımı benimsenir. Bu durumda öğrencinin ilk olarak öğrendiği davranış kendi yorumundan ödün vermesi gerektiği gerçeğidir. Birlikte çalma yani bir ensemble üyesi olma becerisi her öğrencide müzikalite ve duyuşsal algının gelişimine ve bireysel karakter özelliklerine göre farklı şekilde görülür. Orkestrayı bir canlı organizmaya benzetirsek, bireyler bu organizmanın organları ve dokularıdır. Organizmanın sağlıklı olması bu organ ve dokuların birbiriyle uyum içinde çalışmasına bağlıdır (Bilgenoğlu, 2016, s. 130-147).

Yaylı çalgılarda entonasyonu geliştirme çalışmaları birçok çalgıya göre daha zordur. Yaylı çalgılarda notaların yerini gösteren perdelerin veya tuşların bulunmaması entonasyon çalışmalarını zorlaştırmaktadır. Entonasyon geliştirme çalışmaları, ton içerisinde kalarak duru bir seslendirme yapabilmek açısından mutlak dikkat isteyen çalışmalardır. Toplu halde seslendirimin gerçekleştirildiği orkestra içinde entonasyona gereken önemin gösterilmemesi durumunda elde edilen performans arzu edilmeyen düzeyde kalacaktır. Orkestra yönetkenleri ve çalıştırıcılarının sorumluluğu ve alacağı önlemler bu noktada belirgin bir önem teşkil etmektedir. Yaylı çalgılar orkestralarında entonasyon en temel ve başlıca sorunlardan biri olarak belirmektedir. Yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını giderme ve entonasyonu geliştirmeye yönelik yaklaşımların incelenmesi aşamasında, ülkemizde entonasyon ile ilgili araştırmaların sınırlı sayıda olmak üzere mevcut olduğu dikkati çekmektedir (Dikici, 2014; Ergen, 2010; Germen, 2013; Akgün, 2006; Angı ve Birer, 2013; Sarıçiftçi, 2001; Tarkum, 2006; Topoğlu,2006; Topoğlu, 2010; Topoğlu, 2012; Sonsel ve Tanrıverdi, 2019). Ancak bu çalışmaların hiçbirinde entonasyon kavramı açısından yaylı çalgılar öğrenci orkestraları araştırma değişkeni olarak yer almamıştır. Tüm bu nedenlerle yaylı çalgılar orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye yönelik yaklaşımların belirlenmesi ve entonasyon çalışmalarını etkileyen tüm faktörlerin titizlikle incelenmesi gerekmektedir.

1.1. Problem Cümlesi

Araştırmanın ana problemi "yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye

ve entonasyonu geliştirmeye yönelik öğretim elemanı görüşleri nelerdir?" sorusuna dayanmaktadır. Bu ana problemden yola çıkarak araştırma süreci içerisinde üniversitelerde mesleki müzik eğitimi veren ve yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını çalıştıran veya çalıştırmış olan öğretim elemanlarının, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve geliştirmeye yönelik yaklaşımları saptanmaya çalışılmıştır.

1.2. Alt Problemler

Araştırma problemine bağlı olarak aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Yaylı çalgı öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik öğretim elemanları ne gibi yaklaşımlara sahiptir?
2. Yaylı çalgı öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik kulaktan öğretim çalışmalarının yeri ve önemine ilişkin öğretim elemanı görüşleri nelerdir?
3. Yaylı çalgı öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik sol el konumu ve parmak kalıplarının oturtulmasının yeri ve önemine ilişkin öğretim elemanı görüşleri nelerdir?
4. Yaylı çalgı öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik dizi çalışmalarının yeri ve önemine ilişkin öğretim elemanı görüşleri nelerdir?
5. Yaylı çalgı öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik nitelikli ses kayıtlarını dinlemenin/izlemenin yeri ve önemine ilişkin öğretim elemanı görüşleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik öğretim elemanı görüşlerinin belirlenmesidir. Bu amaç doğrultusunda üniversitelerde mesleki müzik eğitimi veren ve yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını çalıştıran veya çalıştırmış olan öğretim elemanlarının, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyonu geliştirmeye yönelik görüşleri alınmıştır. Böylelikle, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarının çözümüne ışık tutularak; yaylı çalgılar eğitimi alanına ve Türk müzik eğitimine katkıda bulunmak hedeflenmiştir.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyonu etkileyen faktörlerin alanda uzman ve yetkin öğretim elemanlarının görüşleriyle belirlenmesi ve entonasyon sorunlarını giderme ve entonasyonu geliştirmeye yönelik çözüm önerileri sunulması açısından önem arz etmektedir. Daha önce yapılan çalışmalar incelendiğinde Türkiye'de entonasyon sorununa yönelik çalışmaların gerçekleştirildiği anlaşılmış ancak orkestrada entonasyon sorunlarına yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Araştırma, yaylı çalgı eğitimi alanına ve Türk müzik eğitimine katkıda bulunmayı amaçlaması bakımından da önemlidir.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma, 2018-2019 eğitim-öğretim yılı itibari ile Türkiye'de Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında görev yapan ve yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını daha önceden çalıştırmış veya çalıştırmakta olan 13 öğretim elemanının yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında yaşanan entonasyon sorunlarına ve entonasyon geliştirme çal**ışmalarına ilişkin görüşlerinin yanı sıra** ilgili ulusal ve uluslararası alan yazın taraması sonucu toplanan verilerle sınırlıdır.

2. Yöntem

Bu araştırma, geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan tarama modelinde (Karasar, 2011, s. 77); nitel araştırma paradigmasına uygun bir biçimde tasarlanmıştır. Bu nedenle araştırmada en temel özelliği, üzerinde araştırma yapılan kişilerin bakış açılarıyla araştırılan olay, olgu, norm ve değerleri inceleme çalışması olan (Ekiz, 2017, s. 31) nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41).

2.1. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Türkiye'de Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını daha önceden çalıştırmış ve çalıştırmakta olan 13 uzman orkestra eğitimcisi (orkestra yönetkeni), oluşturmaktadır. Nitel araştırma yönteminin benimsendiği araştırmalarda, evrene genelleme kaygısı güdülmediğinden 13 orkestra eğitimcisinden oluşan çalışma grubu tercih edilmiştir. Araştırmada çalışma grubunda yer alan öğretim elemanlarının belirlenmesinde, problem ve alt problemlere yönelik doyurucu cevaplar bulmak amacıyla yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını çalıştırma ve yönetme konusunda alan araştırması yapılarak deneyimli uzmanların belirlenmesine çaba gösterilmiştir. Katılımcıların demografik özelliklerine Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özellikleri

		Frekans (f)	Yüzde (%)
Akademik Unvan	Prof. Dr.	1	7,6
	Doç. Dr.	2	15,3
	Dr. Öğr. Üy.	1	7,6
	Öğr. Gör.	5	38,4
	Diğer	4	30,7
Üniversitedeki Hizmet Süresi	1-5 Yıl	7	53,8
	6-11 Yıl	1	7,6
	12 Yıl ve Üzeri	5	38,4
Yaylı Çalgılar Öğrenci Orkestralarını Yönettikleri Süre	1-10 Yıl	11	84,6
	11-20 Yıl	2	15,3
Toplam		13	100

Katılımcıların görev yaptıkları kurumlara Tablo 2'de yer verilmiştir.

Tablo 2. Katılımcıların Görev Yaptıkları Üniversiteler

Üniversiteler	Katılımcılar	F
Atatürk Üniversitesi	K1	1
Balıkesir Üniversitesi	K4	1

Cumhuriyet Üniversitesi	K3	1
Dicle Üniversitesi	K8	1
İbrahim Çeçen Üniversitesi	K10	1
İnönü Üniversitesi	K5, K9, K12	3
İzzet Baysal Üniversitesi	K2	1
Kafkas Üniversitesi	K13	1
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	K7	1
Kurum İsmi Belirtmeyen	K6, K11	2
Toplam	13	13

2.2. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Çözümlenmesi

Nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniğinin benimsendiği bu çalışmada veriler, görüşme türlerinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile toplanmış, belgesel tarama yöntemiyle çeşitli kaynaklardan ve iletişim ortamlarından yararlanılmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme formunun yapısını ve soruların uygunluğunu belirlemede alanda deneyimli 1 profesör ve 2 doktor öğretim üyesinin görüş ve değerlendirilmelerine başvurulmuş, ardından kullanışlık, işlerlik ve soruların ne derece anlaşılır olduğunu saptamak için form, çalışma grubunun haricinde iki öğretim elemanına uygulanmıştır. Ön uygulamadan sonra gönüllü katılımcı onam formunun hazırlanmasıyla beraber görüşme formuna son hali verilerek uygulamaya hazır hale getirilmiştir. 2018-2019 eğitim-öğretim yılı içerisinde çalışma grubunda yer alan katılımcılarla telefon ve elektronik posta (email) yoluyla iletişime geçilmiş, bilimsel araştırma etik onayının alındığı açıklanarak görüşlerini içtenlik ve samimiyetle ifade edip deneyimlerini paylaşmaları ricasında bulunulmuştur. Araştırmadaki en temel veri kaynağı, görüşlerine başvurulan öğretim elemanlarının ifadeleridir. İlgili alan yazından toplanan veriler, araştırmanın diğer veri kaynağını oluşturmaktadır. Görüşmeler yoluyla elde edilen veriler deneyimli iki uzman tarafından ele alınıp değerlendirilerek betimsel analiz gerçekleştirilmiştir. Bulgular ve yorumlar bölümünde katılımcı görüşlerinden doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Etik açıdan öğretim elemanlarının isimlerine yer verilmeyip K1, K2, K3… şeklinde kodlamalar tercih edilmiştir. Daha sonra Excel'de cevapların yüzde ve frekansları hesaplanmıştır.

3. Bulgular

3.1. Birinci Alt Problemin Çözümüne Yönelik Bulgular

Tablo 3. Orkestrayı çalıştırırken entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik yapılan çalışmalara ilişkin katılımcı görüşleri

Seçenekler	Katılımcılar	F	%
Evet	K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10, K11, K12, K13	12	92,3
Hayır	-	-	-
Kısmen	K1	1	7,6
Toplam	13	13	100

Tablo 3'te katılımcı öğretim elemanlarının, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını çalıştırırken entonasyon sorunlarının giderilmesi açısından, %92,3'ünün çalışmalar yaptırdığı, %7,6'sının kısmen çalışmalar yaptırdığı, entonasyon çalışmasına yer vermeyen katılımcının ise bulunmadığı görülmektedir.

Bu bulgulardan yola çıkarak, entonasyon çalışmalarına yer vermeyen katılımcının bulunmadığı ve entonasyon çalışmalarına yer veren öğretim elemanlarının büyük çoğunlukta olduğu, entonasyon sorunlarının giderilmesi için her katılımcı tarafından çalışma yaptırıldığı söylenebilir.

Tablo 4. Yaylı çalgı öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik öğretim elemanlarının uyguladığı yaklaşımlar

Uygulanan Yaklaşımlar	Katılımcılar	F	%
Beraber Nefes Alma	K2	1	7,6
Müzikal Cümlelere Dikkat	K2	1	7,6
Kullanılan Yay Büyüklüğü	K2	1	7,6
Akort Yapma	K4, K13	2	15,3
Duruş ve Tutuş	K4	1	7,6
Kadans Çalışması	K8	1	7,6
Arpej Çalışması	K9, K10, K11	3	23,0

Tablo 4'te katılımcı öğretim elemanlarının, %7,6'sı yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını çalıştırırken entonasyon sorunlarının gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik olarak beraber nefes alma, %7,6'sı müzikal cümlelere dikkat etme, %7,6'sı kullanılan yay büyüklüğü ve %15,3'ü akort yapma, %7,6'sı duruş ve tutuş, %7,6'sı kadans, %23,0'ı da arpej çalışmaları yaptırdıkları görülmektedir.

Katılımcı öğretim elemanlara ait örnek ifadeleri aşağıda verilmiştir.

K2 kodlu katılımcı:

"Orkestra çalışmaları sırasında öğrencilerin severek ve kaliteli ses üretmeleri üzerinde yoğunlukla duruyorum. Beraber nefes almalarını, müzikal cümlelemelere çok dikkat etmelerini ve kullanacakları yay büyüklüğü ile güzel bir ton elde etmelerini sağlamaya çalışıyorum" derken;

K4 kodlu katılımcı görüşlerini:

"Akort yapma becerisinin çok değerli olduğunu düşünüyorum. Temiz entonasyon için öğrencilerin her

şeyin başında çalgılarını doğru akortlamalarını öğrenmeleri gerekiyor. Bu konuda dönem başındaki ilk uygulamalarımdan biri, akort konusunda öğrencilerinde farkındalık oluşturmaktır. Akordun zaman alan ve üzerinde titizlenilmesi gereken bir konu olduğuna ikna ederim ve öğrencilerimin dikkatlice akort yapmalarını onlara öğretirim" şeklinde belirtmiştir.

3.2. İkinci Alt Problemin Çözümüne Yönelik Bulgular

Tablo 5. Entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik kulaktan öğretim çalışmalarının yeri ve önemine ilişkin katılımcı görüşleri

Seçenekler	Katılımcılar	F	%
Evet	K4, K6, K7, K11, K13	5	38,4
Hayır	K1, K2, K8, K9, K10, K12	6	46,1
Kısmen	K3, K5	2	15,3
Toplam	13	13	100

Tablo 7'de katılımcıların, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını giderme ve entonasyonun geliştirilmes açısından, %38,4'ünün kulaktan öğretim çalışmaları yaptırdığı, %46,1'inin çalışmaları yaptırmadığı, %15,3'ünün ise kısmen çalışmalar yaptırdığı görülmektedir.

Katılımcı öğretim elemanlarının bu hususta örnek ifadeleri aşağıda verilmiştir.

K6 kodlu katılımcı:

"Kulaktan öğretim başlı başına bir yöntem ve alandır. Bu anlamda yapılan çalışmalar entonasyon sorunlarını gidermekte faydalı olacaktır." şeklinde,

K11 kodlu katılımcı:

"Doğru çalgı bilgisine sahip olmada kulak duyumunun önemi büyüktür. Çünkü perdesiz bir çalgı olan keman, viyola vb. çalgılar doğru kulak eğitimi ile doğru orantılıdır." şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir.

K4 kodlu katılımcı:

"Kulaktan öğretimin bir yeri olduğunu söylemek gerekiyor. Çaldıkları eserin müzikal stilini anlamaları, ritmik deseni tanımaları ve tonal veya makamsal yapısını hissedebilmeleri için kulaktan öğretimi değerli buluyorum. Ancak sadece bu yöntemin yeterli olacağını veya her zaman kullanılacağını söylemek de bizleri yanıltabilir. Öğrencinin çalacağı eserleri vb. kulaktan dinlerken, bir yandan armoni ve ses aralıkları gibi öğeleri de düşünmesini de çok değerli buluyorum. Çalıştığımız kimi eserlerde ben de kulaktan öğretimden faydalandım. Ancak yukarıda dile getirdiğim stratejiler kapsamında, kendi işitsel tecrübelerinden yola çıkmalarını her zaman en önemli yöntem olarak görüyorum." şeklinde görüşlerini belirtmiştir.

Bu bulgulardan yola çıkararak, entonasyon sorunlarının giderilmesinde kulaktan öğretim çalışmalarının yaygın olmadığı söylenebilir.

3.3. Üçüncü Alt Problemin Çözümüne Yönelik Bulgular

Tablo 6. Entonasyon sorunlarını giderme ve entonasyonu geliştirmede sol el konumu ve parmak kalıplarının oturtulmasının yeri ve önemine yönelik katılımcı görüşleri

Seçenekler	Katılımcılar	F	%
Evet	K2, K4, K5, K7, K8, K9, K10, K11, K13	9	69,2
Hayır	K1, K3, K6, K12	4	30,7
Kısmen	-	-	-
Toplam	13	13	100

Tablo 6'da katılımcıların, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarının giderilmesi açısından, sol el konumu ve parmak kalıplarının oturtulmasına yönelik çalışmaları %69,2'sinin yaptırdığı, %30,7'sinin yaptırmadığı, kısmen çalışma yapan katılımcının bulunmadığı görülmektedir.

K4 kodlu katılımcı:

"Öğrencilerin zaman zaman çaldıkları pasajlarda örneğin 4 parmak kullanımı ile ilgili olarak sol el duruşlarının üzerinde durmak gerekebiliyor. Dolayısıyla zaman zaman belli pasajlarda, öğrencileri yavaş yavaş çalıştırıyorum. Daha doğrusu entonasyon sorunu olan her yerde, sorunun sol el duruşundan kaynaklanma ihtimalini aklımızda tutarak, gerekirse o pasajdan sol el konumu ve parmak kalıplarının oturtulmasına yönelik egzersiz üretiyoruz.

Sorun yaşanan pasaja yönelik öncelikli olarak: sol elin pozisyonundan mı dirseğin pozisyonundan mı kaynaklanmaktadır? Öğrenciler ne çaldıklarını dinlemiyorlar mı? Sorularının cevaplanması ile başlıyorum. Eğer duruş ve tutuşla ilgili ise bizzat yanlarına giderek el ve kollarına müdahale ederek, hatta öğrenciyi şef sehpasının önüne getirip tüm sınıfın önünde ona müdahale ederek olması gerekeni örnekliyorum. Daha sonrasında pasaja bağlı olarak ve pasajdan kaynaklanarak bir parmak çalıştırma egzersizi üretip, kesinlikle işitsel becerilerini işe koşup son derece dikkatli olmalarını isteyip bu egzersizi grup halinde veya bireysel olarak öğrencilere çaldırıyorum. Duruş ve tutuşun da entonasyona çok önemli etkileri olduğuna inanıyorum. Özellikle sol elde son derece yanlış alışkanlıklar dikkatimi çekmektedir. Derslerin içerisinde, ancak özellikle dönem başlarında öğrencilerin sol elleri ile ilgili gerek dirsek açıları gerek başparmak ve bilek konumları konusunda ısrarlı bir şekilde yönlendirme yapıyorum. Ancak bireysel derslerde bu konularda eğitimcilerinin bir farkındalığı olmaması, çoğu öğrencinin talep ettiğim davranışları ortaya koyamamalarına neden olmaktadır. Dolayısıyla bireysel derslerdeki sorunlar oda müziği derslerine yansımaktadır. Birlikte çalışma yapılan orkestra derslerinde, öğrenciler kimi zaman, kendi seslerinin kalabalık içinde fark edilmeyeceğini düşünüp gereken özeni göstermeden çalıştıkları eseri yorumlamaya çalışabilmektedir. Bu durum da orkestra entonasyonunu olumsuz yönde etkileyen bir etmendir. Bu tür çalışmalara zaman zaman da olsa yer verilmesinin öğrencilerin bahsedilen özensizliklerini engelleyeceği ve entonasyonun gelişmesi için faydalı olacağı yorumu yapılabilir" şeklinde görüşlerini ifade etmiştir.

Bu bulgulardan yola çıkarak, katılımcıların büyük çoğunluğunun sol el konumu ve parmak kalıplarının oturtulmasına yönelik çalışmalara yer vermekte olduğu söylenebilir.

3.4. Dördüncü Alt Problemin Çözümüne Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Tablo 7. Yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik dizi çalışmalarının yeri ve önemine ilişkin katılımcı görüşleri

Seçenekler	Katılımcılar	F	%
Evet	K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10, K11, K12, K13	13	100
Hayır	-	-	-
Kısmen	-	-	-
Toplam	13	13	100

Tablo 7'de katılımcıların tamamı entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik dizi çalışmalarının önemli olduğunu vurgulamıştır. Öğretim elemanlarının örnek ifadelerine aşağıda yer verilmiştir.

K2 kodlu katılımcı:

"Dizi çalışmalarına mutlaka yer verilmelidir. Bu entonasyonun aynı yay ve tempoda sağlanmasında önem arz etmektedir. Dolayısı ile dizi çalışmalarında bu konu mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Yukarıda ifade edilen çalışmaların dizi ile, yavaş tempoda ve farklı yay büyüklüklerinde ve müzikal dinamiklerle uygulanması gerekmektedir." şeklinde,

K12 kodlu katılımcı:

"Dizi çalışmaları entonasyon problemlerinin çözümü için önemlidir." şeklinde görüşlerini belirmiştir.

K5 kodlu katılımcı da dizi çalışmalarının yapılması gerektiğini kendisinin de çalınan etüt ve eserle ilgili dizi çalışmaları yaptırdığını belirtmiştir.

Bu bulgulardan yola çıkarak, katılımcıların tamamının entonasyon sorunlarını gidermede dizi çalışmalarından yararlandığı, dizi çalışmalarının öğrencinin sesleri çalarken bir önceki veya bir sonraki sesle karşılaştırma yaparak yanlışlarını bulup düzeltmesini sağlayan, hataların bulunup çözümlenmesinde etkili ve yaygın olan bir çalışma yöntemi olduğu söylenebilir.

3.5. Beşinci Alt Problemin Çözümüne Yönelik Bulgular

Tablo 8. Yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını giderme ve entonasyonu geliştirmeye yönelik nitelikli ses kayıtlarını dinlemenin/ izlemenin yeri ve önemine ilişkin katılımcı görüşleri

Seçenekler	Katılımcılar	F	%
Evet	K2, K4, K6, K7, K9, K10	6	46,1
Hayır	K1, K5, K8, K11, K12, K13	6	46,1
Kısmen	K3	1	7,6
Toplam	13	13	100

Tablo 8'de katılımcıların, yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonu geliştirmek açısından, nitelikli ses kayıtlarından %46,1'inin yararlandığı, %46,1'inin yararlanmadığı ve %7,6'sının ise kısmen yararlandığı görülmektedir.

Öğretim elemanlarının örnek ifadelerine aşağıda yer verilmiştir.

K4 kodlu katılımcı:

"…öncelikli olarak öğrencilerin tempo konusunda düşünmelerini istiyorum. Çünkü özellikle entonasyon temizliği için öğrencilerin çok çok yavaş çalışmaları gerektiğine inanıyorum. Dolayısıyla "sakın eserin orijinal temposunda çalışmayın, sadece eseri tanımak adına dinleyin, dikkatsizlik yapmayın, yanlış öğrenmeler oturtmayın" gibi ifadelerle mutlaka öğrencilerimi uyarıyorum onlarda bu konuya ilişkin bir farkındalık yaratmak istiyorum. Öğrencilerin nitelikli müzik dinleme ile ilgili yaşantılarının zayıf olduğuna inanıyorum. Öncelikle öğrencilerimize müzik dinlemenin önemini anlatmaya ihtiyaç var. Nitelikli müzik dinlemenin doğru bakış açısıyla entonasyon da dahil olmak üzere müziğin tüm bileşenlerine son derece katkı sağladığını düşünüyorum. Önemli olan hedef odaklı olarak nitelikli müzik dinlemeleri konusunda öğrencilerimizi donanımlandırmamızdır." şeklinde görüşlerini belirtmiştir.

K2 kodlu katılımcı:

"Güzel ve verimli/çeşitli ses kayıtlarını sadece dinletmek değil, izletmek ve öğrencilerini bilişsel seviyeleri için soru cevap ile sorgulamak gerekmektedir." şeklinde görüşlerini ifade etmiş, kendisinin de çalıştıkları eserlerin farklı örneklerini internet üzerinde çeşitli sitelerden, öğrencilerine mutlaka seyrettirip, dinlettiğini belirtmiştir.

K7 kodlu katılımcı da kulağın gelişmesi açısından önemli olduğunu kendisinin de Itzhak Pearlman kayıtları dinlettiğini ifade etmiştir.

Bu bulgulardan yola çıkarak, nitelikli ses kayıtları dinlemenin entonasyonun gelişmesi açısından fayda sağladığı ve öğrenciler için motivasyon kaynağı olarak kullanabileceği yorumu yapılabilir.

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu bölümde araştırma bulgularına bağlı olarak elde edilen sonuçlar ile bu sonuçlar ışığında yapılan tartışmalar ve oluşturulan önerilere yer verilmiştir.

4.1. Sonuçlar

1. Öğretim elemanlarının büyük bir çoğunluğunun (%92,3) yaylı çalgılar öğrenci orkestralarını çalıştırırken entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonun geliştirilmesi açısından, beraber nefes alma, müzikal cümlelere dikkat etme, kullanılan yay büyüklüğü, akort yapma, duruş ve tutuş, kadans ve arpej uygulamalarına yer verdiği,
2. Öğretim elemanlarının yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonun geliştirilmesi açısından, kulaktan öğretim çalışmalarına yer verme oranının %46,1 olduğu,
3. Öğretim elemanlarının çoğunluğunun (%69,2) entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonun geliştirilmesi açısından, sol el konumu ve parmak kalıplarının oturtulmasına yönelik çalışmalar yaptırdığı,
4. Öğretim elemanlarının tamamının entonasyon sorunlarının gidermesi ve entonasyonun geliştirilmesi açısından dizi çalışmalarının önemli olduğunu vurguladığı,
5. Öğretim elemanlarının yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonun geliştirilmesi açısından, nitelikli ses kayıtlarından yararlanan (%46,1) ve yararlanmayan (%46,1) katılımcı oranının eşit olduğu ve %7,6'sının ise kısmen yararlandığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

4.2. Tartışma ve Öneriler

1. Entonasyon sorunlarının giderilmesi ve entonasyonun geliştirilmesi adına yapılan çalışmaların türünü, bu çalışmalara ayrılan zamanı, orkestra şeflerinin bu konuya ne kadar özen gösterdiklerini ortaya koyacak araştırmaların yapılması ve çoğaltılması,

2. Kulaktan öğretim çalışmaları entonasyon sorunlarını gidermede ve entonasyonu geliştirmede kullanılabilecek en etkili yöntemlerdendir. İyi eğitilmiş bir kulak her zaman temiz ve doğru sesleri seslendirmeye daha fazla özen gösterecektir. Tarkum (2006) keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ile ilgili çalışmasında, keman öğretimine başlarken, sağ ve sol elin pozisyonları ile ilgili olarak yapılacak çalışmalarla, kulak geliştirme çalışmalarının paralel olarak sürdürülmesi gerektiğini, ancak kulak yeterince geliştikten sonra entonasyon çalışmalarına geçilebileceğini ifade etmiştir. Tarkum'un (2006) da çalışmasında bahsettiği gibi kulak eğitimi entonasyon ile doğrudan bağlantılıdır. Bu sebeple, kulaktan öğretim çalışmalarının, entonasyon sorunlarının giderilmesine ve entonasyonun gelişmesine yapacağı katkı büyük önem taşımaktadır. Bu yöntem doğru seslerin, sol el pozisyon değişimlerinin, vibratoların öğretilmesinde kullanılabilecek etkili bir yöntemdir. Bu tür çalışmaların yapılmasıyla, öğreneceği yeni bilgileri birebir deneyimleme fırsatı bulan öğrenciler entonasyon konusunda kendilerini daha sağlıklı bir şekilde eğitebileceklerdir. Öğrencilerin zorlandığı pasajlar, eserde yapılacak olan konum (pozisyon) geçişleri bu yöntemle olması gereken şeklinde aktarılabilir, öğretilebilir. Amaç öğrenciye herhangi bir şekilde ezberden öğretmek değil, kulağıyla duyduğu sesi, tınıyı yakalatmaktır. Bu sebeplerle kulaktan öğretim çalışmalarına yer verilmeme sebeplerinin araştırılması ve yöntemin yaygın olarak kullanımını sağlamak adına çeşitli etkinlikler yapılması,

3. Doğru entonasyon sağlamanın temeli parmakları klavyede doğru noktaya yerleştirebilmekten geçmektedir. Bu sebeple sol el konumunda ve parmak kalıplarında yaşanacak problemler doğrudan entonasyonu etkileyecektir. Sol el konumu ve parmak kalıpları entonasyonun gelişmesi konusunun önündeki en önemli engellerden biridir. Günay (2006) kemana yeni başlayan öğrencilerde tutuş problemleri ile ilgili çalışmasında, kemanda yaşanan tutuş problemlerinin entonasyonu doğrudan etkilediğini ifade etmiştir. Öğrencilerin çalgılarının klavyesinde parmak kavislerini doğru ayarlaması, tellere parmaklarının etli kısmıyla basabilmesi gerekmektedir. Angı (2005) keman öğretiminde yaşanan entonasyon sorunları ile ilgili yapmış olduğu çalışmada, sağ eldeki yay tutuşunun ve yay kontrolünün de sol el kadar önem arz ettiğini, istenilen ses bütünlüğünün sağlanabilmesi adına sağ ve sol elin koordinasyonun sağlam olması gerektiğini ifade etmiştir. Bu konu temelde çalgı eğitimi konusu olsa da yaylı çalgılar öğrenci orkestraları çalışmalarında yaşanabilecek problemleri ortadan kaldırmak adına çeşitli alıştırmalar yapılmalıdır. Bu sebeple sol el konumu ve parmak kalıpları ile ilgili metot veya internetten edinilebilecek kaynakların kullanılması,

4. Dizi çalışmalarının sadece yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında değil, tüm müzik aletlerinde entonasyon sorunlarını gidermede ve entonasyonu geliştirmede etkin olarak kullanıldığı bilinmektedir. Dizi çalışmalarının orkestra içerisinde çeşitlendirilerek çalınması, dizi çalışmalarına yeni bir soluk getirecektir. Çalışılacak eserin tonuna ait dizi seslerinin yavaş bir şekilde çalınmasıyla, öğrencilerin çalınacak eserdeki sesleri doğru ve temiz bir şekilde içlerinde hissetmelerinin sağlanması, aynı şekilde dizi seslerinin farklı tartım kalıplarıyla çalınarak çeşitlilik sağlanması (dizideki sesin başında bir veya yarım vuruşluk sus konulması, sekizlik ve onaltılık notaların kullanıldığı farklı tartımların oluşturulması) entonasyon sorunlarını giderme noktasında önem arz etmektedir. Ancak dizi çalışmalarının temelinde adeta bir mühendislik çalışması şeklinde sol el konumu, parmak kalıpları ve düzlemlerinin belirlenmesi gibi uygulamaların dikkatli ve özenli bir biçimde ele alınması yatmaktadır.

Aksi taktirde dizi çalışmaları tek başına bir işe yaramayacaktır. Hopkins (2012), dizi çalışmalarında ve çalınacak eserlerde ölçüler arasına bir ölçülük suslar yerleştirilerek bir sonraki sesin düşünülerek seslendirilmesine olanak sağlamanın önemine vurgu yapmaktadır. Bunun yanısıra çeşitli kadanslarla arpej çalışmalarına yönelik egzersizler yaptırılması entonasyon açısından son derece faydalı olacaktır.

5. Nitelikli ses kayıtlarından entonasyon sorunlarını iyileştirme ve entonasyonu geliştirme amacıyla faydalanmak çok fazla yaygın değildir. Teknoloji çağının getirdiği kolaylıklardan faydalanarak internete hemen her yerden bağlanmak, çeşitli video ve ses paylaşım sitelerini ziyaret etmek, sitelerden çeşitli ses kayıtlarını indirmek/dinlemek/izlemek hemen her öğrencinin/öğretmenin sahip olduğu avantajlardan birkaçı haline gelmiştir. İnternetten izlenebilecek konserler, çeşitli midi kayıtları, orkestra çalışmalarına başlanmadan önce entonasyon sorunları çözümünde ve entonasyonu geliştirmede yardımcı olacaktır. Hopkins (2012) çalışmasında, yüksek kaliteli kayıtlar dinlemenin, öğrencilerin entonasyon konusunda dikkatini çekebilecek bir etkinlik olabileceğini ifade etmiştir. Hızlı olan eserleri çalışırken yaşanabilecek problemleri engellemek adına çeşitli programlar aracılığıyla eserlerin hızları yavaşlatılabilir böylelikle öğrencilerin eseri çalışma sırasında yaşayabileceği problemler engellenecektir. Bu ve buna benzer birçok faydası nedeniyle nitelikli ses kayıtlarının orkestra çalışmalarında kullanılması,

6. Öğrenciler entonasyon konusunun öznesi konumundadır. Çünkü entonasyon doğruluğu ve temizliği adına ne kadar düzenleme yapılsa da öğrenci üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmedikçe her şey havada kalacaktır. Bu sebeple öğrencilerin entonasyon konusunda bilgilendirilmesi, entonasyon sorunlarını giderebilmeleri adına yol gösterilmesi, entonasyonu geliştirebilmeleri adına çeşitli uygulamalar yapılması,

7. Mevcut araştırma konusunun nicel araştırma yöntemleriyle de kurgulanarak ele alınması, yaylı çalgılar eğitimi alanına katkı sağlayacaktır. Yaylı çalgılarda entonasyon konusunda deneme ve karma modelin benimsendiği araştırmaların sayısının artırılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Akgün, G. (2006). Korolarda entonasyon. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 20 (20), 29-31. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/pauefd/issue/11123
- Akyürek, R. (2009). Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği eğitimi ve orkestra yapılanmalarının incelenmesi (Doktora Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Angı, Ç. E. (2005). *Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Angı, Ç. E. ve Birer, A. R. (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Dergisi,* 1(2), 48-69. Doi: 10.7816/sed-01-02-05
- Bilgenoğlu, E. (2016). Orkestrada çalma sanatı: konservatuvar viyola bölümü lisans öğrencilerine yönelik bir çalışma. *Sahne ve Müzik Eğitim–Araştırma e-Dergisi,* (2). Erişim adresi: www.sahnevemuzik@hacettepe.edu.tr
- Dikici, M. M. (2014). Viyolonsel eğitiminde karşılaşılan entonasyon probleminin çözümüne yönelik yöntemlere ilişkin öğrenci görüşleri. (Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Diyapazon. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük içinde. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=DİYAPAZON
- Ekiz, D. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri.* Ankara: Anı Yayıncılık
- Ergen, D. (2010). İlköğretim düzeyinde eşlikli çalmaya dayalı keman eğitiminin entonasyon, özgüven ve tutum üzerine etkisi. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Ergen, D. ve Bilen, S. (2010). İlköğretim düzeyinde eşlikli çalmaya dayalı keman eğitiminin entonasyon, özgüven

ve tutum üzerine etkisi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi,* 1(1), 23-32. Erişim adresi: http://webb.deu.edu.tr/baed/giris/baed/index.php

- Erol, T. (2004). *Yaylı Çalgı öğrenci orkestralarının eğitim yöntemlerinin incelenmesi.* (Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Germen, A. G. (2013). Klarnet eğitiminde entonasyon problemlerini azaltmaya yönelik çalışma yöntemi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (H. U. Journal of Education)*, 28(2), 181-193. Erişim adresi: http://www.efdergi.hacettepe.edu.tr/cilt-28-sayi-2-yil-2013.html
- Günay, E. (2006). *Kemana yeni başlayan öğrencilerde tutuş problemleri ve çözüm önerileri.* (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Hopkins, M. (2012). Strategies for improving the intonation of your orchestra. *american string teacher,* November, 24-28. Erişim adresi: https://journals.sagepub.com/toc/staa/62/4
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Sarıçiftçi, A. Ö. (2001). *Toplu ses eğitiminde entonasyon sorunu ve çözümünde uygulanacak yöntemler* (Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Sonsel, Ö. B. ve Tanrıverdi, F. A. (2019). Piyano eşlikli başlangıç viyola öğretiminin entonasyon hakimiyeti açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 39(1), 575-595. Erişim adresi: http://www.gefad.gazi.edu.tr
- Tarkum, E. (2006). Entonasyon açısından keman öğretimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 8(2), 121-126. Erişim Adresi: https://dergipark.org.tr/trakyasobed/issue/30233
- Topoğlu, O. (2006). Yaylı çalgı çalışma sürecinde eşlikli çalışmanın önemi ve viyolonsel için eşlikli parmak açma çalışmaları (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Topoğlu, O. (2010). Viyolonsel çalışma sürecinde eşlikli parmak açma çalışmalarının viyolonsel öğrencilerinin entonasyon, özdüzenleme ve derse ilişkin görüşleri üzerindeki etkileri. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Topoğlu, O. (2012). Yaylı çalgı çalışma sürecinde entonasyon sorunlarına ilişkin literatürün incelenmesi. D. Bulut, E. Temiz, F. Bulut, M. A. Uygun (Yay. haz.). X. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu 25-27 Nisan 2012 Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (s. 942-952). Niğde: Niğde Üniversitesi Yayınları No:26
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık

O-006

Osmanlıda Piyanonun Girişi ve Piyano Yapım Onarım Girişimleri

Yonca Karul İlyaz[1], Uğur Alpagut[2]

[1]Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 41300 İzmit/Kocaeli
[2]Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 14030 Gölköy/ Bolu
yoncakarul@gmail.com, alpagutugur@yahoo.com

Özet

Bu çalışmada, Piyanonun Osmanlı'ya geliş aşamalarından, geliş koşullarından ve buna bağlı olarak da piyano yapım aşamalarından söz edilmektedir. Osmanlı sarayına ilk kez piyano III. Mehmet (1566-1603) zamanında 1599 yılından İngiltere Kraliçesi Elizabeth tarafından hediye edilmesiyle girmiştir (Kayalı, 2013). Bir başka ana konumuz olan Türkiye'de piyano üretiminin ilk girişimleri ise Osmanlı döneminde karşımıza çıkmaktadır. Kastamonulu Taşköprülü oğlu Mehmet Efendi boş zamanlarında, atölyesinde mobilya yapma işiyle meşgul olmuştur. Mehmet Efendi Mösyö Karlo aracılığı ile eline geçen piyano krokisini elindeki alet, edevatı kullanarak değerlendirmiş ve böylece piyano yapımı hususunda bir adım atmıştır. Araştırmanın yöntemi; niteliksel olup, alan araştırması şeklinde uygulanacak olan belge tarama desenindedir. Başbakanlık Osmanlı Arşiv (BOA)'inde internetten yapılan ağ taramasında konuya ilişkin 9 yazılı belge incelenmiştir. Belgelerin inceleme aşamasında verilere ilişkin içerik çözümlemesi kullanılmıştır. Batı piyano firmaları Osmanlı'ya özel piyanolar yaparak, karşılığında Osmanlı nişanı ve armasını kullanmak için talepte bulunmuştur. 1900 yılların başında piyano yapımına başlandığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelime: Piyano, Osmanlı, Piyano bakım ve onarım

Giriş

Osmanlı'dan günümüze dek piyanonun özellikle Batı bölgelerimizde halk tarafından yüksek ilgi gördüğü ve eğitim ortamlarında güçlü bir yapılanma gösterdiği görülmektedir (Basut, 2013; Kayalı, 2013). Piyanonun Türk müziği çevresine girişi 1800'lü yılların son dönemleri olup Türk müzik eğitimi ve etkinliklerine bu girişimlerin güçlü etkileri olduğu tespit edilmiştir. Piyanonun teknik ve pazarlama alanında meslekleşmesi, uzman seviyesindeki kişilerin Batı toplumlarından gelişi ve bunların Gayri Müslim Osmanlı tebaası ile etkileşim içine girmesinin doğal bir sonucudur.

Klavyeli çalgılar tarihinde yapılan kaynak taramalarında piyanonun ataları "Monokort, Org, Psalterion, Timpanon, Klavisiteryum, Klavsen (Cembalo, Clavicemnalo, Klavizimbel, Hapsiehord), Klavikort, Spinet (Epinet, İngiltere'de Virginal)" olarak kabul edilmiştir. Bu çalgıların benzer karakteristik özellikleri gereği birbirlerini etkileyerek gelişim gösterdikleri görülmüştür. Piyanonun gelişimi incelendiğinde 1700 ve 1800'lü yıllar arasında, her ülke farklı tekniklerini kullanarak kendi mekanizmasını geliştirmiş ve üretmiştir. Piyanonun gelişimi günümüzdeki biçimini oluşturana kadar, deneme yanılma, etkileşim yöntemleriyle uzun bir süreç geçirmiştir.

Klavyeli çalgıların tarihi ve buna bağlı çalgı kökeni konusunda farklı kaynaklarda farklı bilgiler vardır. Edgar Brinsmead (1879) "History of The Pianoforte" adlı kitabında piyanonun kökenine ilişkin açıklamalarını Mısır Uygarlığı ve arp adlı çalgıya dayandırmaktadır. Durum böyle olunca Brinsmead'ın açıklamalarını Sümer uygarlığına doğal olarak Sümerlilerin Türkistan ile olan uygarlık akrabalığına dayanarak Türkistan çalgılarına kadar dayandırma olanağı ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte Brinsmead'in kitabı yazdığı yıllarda

Sümer araştırmalarının henüz başladığı, dolayısı ile Mısır-Sümer uygarlık bağlantısının o dönemde henüz yapılandırılmadığı bilinmektedir. Nitekim Alfred Dolge (1911) "Pianos And Their Makers" adlı kitabında klavyeli çalgıların atası olarak günümüz Uygurlarının da geleneksel çalgı kapsamında kullanmakta olduğu ve Dolge'un "Ke" adıyla verdiği çalgı gösterilmektedir. Dolge'un klavyeli çalgılar tarihinde piyanonun kökenine yönelik olarak verdiği çalgılar 16 adet olup aşağıdaki gibidir: Ke, Monokort, Klavisiteryum, Echiquier, Klavikort, Spinet, Virjinal, Santur, Psaliterion, Timpanon, Org, Klavsen, Harpsikort / Çembalo, Piyano, Chelesta. Son dönem Türkçe kaynaklar içerisinde Gültek'in (2007) "Piyano Bir Çalgının Biyografisi" adlı kitabında Dolge'un yukarıda verilen kitabının bir çevirisi olarak aynı bilgileri verdiği anlaşılmaktadır. Fenmen (1916-1982) "Piyanistin Kitabı" adlı kitabında piyanonun kökeninin klavye ile ilgi olduğunu söylemekte ve MÖ. 2. yüzyıla kadar dayandırmaktadır (Fenmen,1947). Fenmen piyanonun kökeninde önce insan eli ile titreşimine yönelik ses tahtası ve tel içerikli ses kutusu olarak adlandırılan Timpanon ve Psalterion çalgıları ve bu çalgılara çekme veya vurma yolu ile bir düzenek eklenerek Organum çalgısının oluşmasından bahsetmektedir.

Feridunoğlu (1943-?) "Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı" adlı kitabının IX. bölümünde, timpanon ve psalteriona ön bilgi şeklinde göstererek, ardından monokort, spinet (epinet), virginal, klavsen, klavikort, dikdörtgen piyano ve piyano şeklinde tanımlayarak Fenmen'i destekleyen bilgiler vermektedir. Feridunoğlu'nun aksine Muhorremona "Piyano Öncüllerinin (Klavikort, Klavsen) İcra Sanatı Tarihindeki Rolleri" adlı makalesinde piyanonun atası olarak Monokort'u benimsemektedir. Bunun sebebi şu şekilde belirtmiştir: *"...eski Yunanistan'da, hareketli desteğin yardımıyla, farklı yüksekliklere sahip tek telli, klavyesiz çalgı olan "monokort" karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra Ortaçağ Avrupa'sında dört telli monokort çalgısının yaygınlaştığı görülür. Fakat 15. yüzyıldan itibaren dört telli monokorda, "organ" çalgı aletinden alınma klavyenin eklenmesiyle ve farklı boyutlarda teller uygulamakla ilk "klavikort" ortaya çıkmıştır"* (Muhorremona, 2008). Piyanonun uzak kökeni açısından Mısır müzik uygarlığına vurgu yapan Brinsmead'in klavyeli çalgı sınıflamasına yönelik yakın köken arayışında clavicytherum, clavicord, virginal, spinet, harpsichord vb. şeklinde bir açıklama ortaya koymaktadır. Bu açıklamalar doğrultusunda piyanonu atası olarak farklı görüşler saptanmıştır. Bu bağlamda iki temel yaklaşım ortaya çıkmaktadır: Bunlardan birincisi ses tahtası ve tel buluşmasına dayanan köken arayışı; ikincisi ise piyanonun kökeni olarak clavicytherum, clavicord çalgılarının piyanonun atası olarak kabul edilmesidir. Bunun sebebi olarak günümüz piyanosunun en temel beş unsurundan *–bağımsız ses tahtası, metal teller, klavye, ses engelleyici kumaş ve ses uzatan ve azaltan pedal-* ikisinin bu çalgılarda mevcut olması ve en seçkin unsur olarak klavyenin söz konusu çalgılarda hazır bulunması olmuştur. Gültek (2007)'e göre; klavsikordun, modern piyanonun en önemli dört öğesine sahip olduğu söylenebilir: *"bağımsız ses tahtası, metal teller, teli hareket ettirmek için yapılan vuruş ve ses önleyici kumaş"*. O halde piyano tarihi ile ilgili araştırmaların söz konusu unsurlardan en az üçünün ilk olarak bir arada görüldüğü çalgı ile piyano tarihini başlatmak ya da piyanonun atası olarak bilinen çalgıya ulaşmak mümkündür. Aşağıdaki tabloda piyanonun atası sayılan çalgıların icat tarihi, kullanım süresi ve icat eden kişiler belirtilmiştir.

Tablo 1: *Söz Konusu Çalgıların Tarihsel Dökümü*

Çalgı Adı	**İcat Tarihi**	**Kullanım Süresi**	**İcat Eden**
Monokort	M.Ö.500	M.Ö.500-M.S.1200	Pythagoras
Org	M.Ö. 150-200	M.Ö.150-	Ktesibios
Psalterion	1000	1000-1300	Bilinmiyor
Timpanon	1100	1100-1400	Bilinmiyor
Klavisiteryum	1300	1300-1400	Bilinmiyor

Klavsen (Cembalo, Clavicemnalo, Klavizimbel, Hapsiehord)	1400	1400-1700	John Broadwood-Burkhard Tschudi
Klavikort	1400	1400-1700	Bilinmiyor
Spinet (Epinet) (İniglitere'de Virginal)	1503	1503-1650	Giovanni Spinetti

Piyanonun Tarihçesi

Piyanonun icat edilmesi 18. yüzyılın ortasında başlamıştır. Floransalı Bartolomeo Cristofori (1655-1731) 1711 senesinde, Piano forte isimli yeni bir müzik aleti icat etmiştir. Bu alet üzerinde hem hafif çalmak hem de kuvvetli ses çıkarmak mümkündür. Bunun için ismine İtalyanca (hafif ve kuvvetli) manasına gelen Piano Forte denmiştir (Fenmen, 1947). Francesco Mannucci günlüğünde Cristofori ile ilgili şöyle bir bilgi paylaşmıştır: *""Francesco Mannucci'nin günlüğündeki Şubat 1771 tarihli bir girdiye göre, Cristofori 18. Asırdan iki sene önce yeni bir Klavsen üzerinde çalışmaya başladı ve 1700'lerde Medici enstrümanlarının bir envanterinde, bir "arpi çembalo" nun detaylı açıklaması, o'nun daha önceden bu çeşit en az bir enstrümanı tamamladığını kanıtlamaktadır.[1]"* Cristofori'nin geliştirdiği mekanizmanın üzerine yeni bir şeylerin katılması ve bazı parçaların olduğu gibi kalması için ön görüler olmuştur. Bunu üzerinde araştırma yaptığım yabancı kaynaklardan birinde bu konu üzerinde şu şekilde bahsedilmektedir: *"Sonuç olarak, 18. yüzyıl piyano tarihinin çoğu, Cristofori'nin orijinal fikrinin bütünleyici bir parçasının, kademeli olarak yeniden icat edilmesi ya da bazı şeylerin yeniden benimsenmesiyle oluşmuştur. Bugün bilinen daha da karmaşık bir mekanizma gerektiren, yalnızca Critofori tarafından keşfedilen ilkeler artık tamamen tatmin edici bir piyano hareketi için temel sağlayan giderek büyüyen çekicin 19. Yüzyılda tanıtılması ile olmuştur.[2]"* (W.W. NORTON&COMPANY, 1988).

Cristofori'den önce iki kişinin piyanoyu keşfettiği iddia edilmektedir. Bunların ilki klavsen yapımcısı olan Marius 1716'da "clavecin â maillet" (çekiçli klavsen) adını verdiği dört mekanizma modelini Paris akademisine sunmuştur (Fenmen, 1947). Diğer kişi ise Schroeter ismindeki Alman müzisyeni, yeni mekanizmanın mucidi kendisi olduğunu söylemiştir. 1721 de Dresden Sarayı'na iki piyano mekanizmasını göndermesi, uygulanabilir olmamakla beraber, tarihî bir önemi taşımaktadır (Fenmen, 1947).

1700 ve 1800 yılları arasında piyanonun gelişimi incelendiğinde karşımıza çıkan ülkeler; Almanya, İngiltere, Fransa, Avusturya ve Amerika oldu tespit edilmiştir. Alman piyano yapımcısı olan Frederici dört köşe olan zumpe square[3] piyanoyu icat etmiştir. Aşağıda yapılan alıntıda bu piyanonun klavsenden esinlenerek yapıldığından ve en basit Prell mekaniğinin klavsenden ayrılan özelliklerinden bahsedilmektedir: *"Square (kare) modellerin en basiti olan Prell mekanik, onların kökeninden esinlenildiğini açıkça göstermektedir; bunların tümünü klavsenden ayıran, tellerin uzunluğunu belirlemek için arkaya yerleştirilmiş bir somun ve teğetin perdenin arkasına menteşelenen bir çekiç ile yer değiştirmesidir[4]."* (W.W.NORTON&COMPANY, 1988). İngiltere ve Fransa'da 1800 yılına kadar olan süreç incelenmiş ve meşhur org yapımcısı olan Alman Frederici İngiltere'de dört köşe piyanoyu

1 According to an entry in Francesco Mannucci's diary, for February 1711, Cristofori hand begun work on ' the new harpsichord with piano e forte…two years before the Centenary', in 1698; and the detailed description of an 'arpicmbalo' in an inventory of the Medici insturments for 1700 establishes that he had by then already completed at least one insturment of this kind."

2 As a result, much of the history of the18th- century piano is the history of the gradual reinvention or readoption of things were an integral part of Cristofori's original conception; and it was only with the introduction in the 19th century of increasingly massive hammers that the principles discovered by Cristofori could no longer provide the basis for a completely satisfactory piano action, requiring the still more complicated mechanism known today."

3 Kare piyano anlamında kullanılmaktadır.

4 The simplest of the square models with the Prellmechanik show clearly the inspiration of their origin: all that seperates them from the clavichord is the addition of a nut at the rear to determine the speaking legenth of the strings, and the replacement of the tangent with a hammer hinged to the back of the key"

icat etmiştir ve yayılması sağlanmıştır. En eski Zumpe piyanonun 1766 tarihinde yapıldığı tespit edilmiştir (Fenmen, 1947). Aşağıdaki alıntıda İngiltere'ye ilk piyanonun ne zaman girdiğinden bahsedilmektedir: *"Piyano Londra'da 1750'lerin ortalarında biliniyordu. İngiltere'ye ilk getirilen piyano, Roma'da rahiplik yapan bir İngiliz olan Wood tarafından, 1752 yıllarında İtalya'ya yaptığı yolculuklar sırasında onu satın alan Samuel Crisp için yapılmıştır.* [5] *"* (W.W. NORTON&COMPANY, 1988). Yabancı kaynaktan yapılan alıntıda İngiltere'deki ilk piyano yapımcısının kim olduğundan bahsedilmekte: *"İngiltere'deki ilk önemli piyano yapımcısı, 1760'lı yıllarda Saksonya bölgesinden göç eden Johannes Zumpe (1726-1790) 'dir.*[6]*"*(W.W. NORTON&COMPANY, 1988). Fransa'yla ilgili olarak Alman yapımcılardan etkilendiği bilinmekte ve bununla ilgili aşağıdaki alıntılamada şu şekilde açıklanmıştır: *"Şu anki Fransız piyano tasarımının, İngiltere'deki gelişmelerden kuvvetle etkilendiği ve önemli ölçüde Alman göçmenler tarafından uygulandığı düşünülmektedir.* [7] *"* (W.W.NORTON&COMPANY, 1988) Kuzey Amerika'da ki gelişmelerde Alman göçmen olan Behrent ve Hawkins (1772-1855)'den bahsedilmektedir: *"1775 yılında Philadelphiada yaşayan Johann Behrent adında bir Alman göçmen, ilk Amerikan duvar piyanosunu yaptı; fakat yaklaşık 1790'larda Philadelphiada çalışan Charles Albrecht ilk önemli üretici oldu ve İngiliz enstrümanlarının yakın kopyalarını yaptı.(...)Yüzyılın başlarında Philadelphia'da çalışan John Isaac Hawkins, dik bir piyano ve denge iskeleti icat etti, her ikisinin de patentlerini hem İngiltere hem de Amerika'da aldı.* [1][8] *"*(W.W. NORTON&COMPANY, 1988)

Piyano günümüzdeki şeklini dört yüz seneyi aşkın bir süreç içerisinde tamamlamıştır. Yaptığımız araştırmalar doğrultusunda Açın (1939-2012) günümüzdeki piyanoyu şu şekilde anlatmaktadır: *"Piyano: Tuşlarına basıldığı anda mekanizmanın hareket geçirir, harekete geçen mekanizma keçeden yapılmış tokmakları iterler ve tokmaklarda, tellere vurmak suretiyle seslerin çıkmasını sağlar. 19. yüzyıla kadar piyanolar 5-5,5 sekizli ses kapasitesinde idi, daha sonraları müzik anlayışı değişti ve ses sahaları 7-7 bir çeyrek sekizliye kadar yükseldi. Piyanolarda 85 ve 88 tuş vardır. 85 tuşlu piyanolar 7 sekizli ses sahasına sahiptir. Bu tuşların 50 adedi beyaz fildişi ve plastik malzemelerden yapılmış. 35 adedi ise siyahtır, abanoz veya bakalit türü malzemelerden yapılır"* (Açın, 1994). Klavyeli çalgılar tarihinde yapılan kaynak taramalarında piyanonun ataları "Monokort, Org, Psalterion, Timpanon, Klavisiteryum, Klavsen (Cembalo, Clavicemnalo, Klavizimbel, Hapsiehord), Klavikort, Spinet (Epinet, İngiltere'de Virginal)" olarak kabul edilmiştir. Bu çalgıların benzer karakteristik özellikleri gereği birbirlerini etkileyerek gelişim gösterdikleri görülmüştür. Piyanonun gelişimi incelendiğinde, her ülke farklı tekniklerini kullanarak kendi mekanizmasını geliştirmiş ve üretmiştir. Piyanonun gelişimi günümüzdeki biçimini oluşturana kadar, deneme yanılma, etkileşim yöntemleriyle uzun bir süreç geçirdiği görülmektedir.

Osmanlı'da Klavyeli Çalgılar

Klavyeli çalgıların Osmanlı dönemindeki karşılığı incelendiğin de karşımıza ilk olarak org klavsen ve piyano gelmektedir. Bunu destekleyen bilgi ise Antepli Ayni'nin (1766-1837) Sultan Mahmud (1696 -1754)'un musıkasını, Avrupalı çalgılarını övdüğü ve sarayda bulunan Erard marka piyano hakkında, kasidesinde Erganon (org) ve piyano forte karşımıza çıkmaktadır. Kaside de çalgılardan şu şekilde bahsedilmektedir:

5 "The piano was known in London by the mid-1750s. The first to reach England was said by Burney (in 'Harpsichord', Rees's Cyclopaedia) to have been built by Father Wood, an English monk in Rome, for Samuel Crisp, who purchased it about 1752 during his travels in Italy."

6 "The first important piano maker in England was Johannes Zumpe, who emigrated from Saxony about ."

7 "French piano building at this time was strongly influenced by developments in England, thought carried out to a considerable extent by emigres from Germany."

8 "In 1775 Johann Behrent, a German immigrant living in Philadelphia, built the first American piano, a square; but Charles Albrecht was the first important maker, working in Philadelphia from about 1790 and making close copies of English İnstruments.(...) John Isaac Hawkins, who worked in Philadephia around the turn of the century, invented an upright piano and a compensation frame (...), both of which he patented in Ensland as well as in the USA ."

"Bir ala sazdır forte-piane.

Şarab-ı nağmeye hum-u yegane;

Usul-ü erganon üzre nevası.

Heman santura benzer her havası.

Esabi'le çalar sazende anı,

İder mebhut-ü hayran ins-ü canı;

Nevasın guş idüp bezmi semade

Olur ahengine Zühre fütad " (Fenmen, 1947).

Burada Batı müziğinin edebiyat alanına dâhil olduğu görülmektedir. Osmanlı'da çok büyük etki oluşturan piyanonun org ile bağı da burada oluşmaktadır. Kaynaklar da org çalgılarında piyanoya doğrudan bir geçiş olmadığı; org, klavsen, piyano-forte ve piyano sıralaması doğrultusunda bir geçiş olduğu görülmektedir. Orga geri dönecek olursak, Osmanlıda yer yer klavyeli çalgılara merak olmuştur. Galata'da bulunan bir Frenk mahallesinde İtalyan ve Fransız ailelerin klavsen çaldıkları ve Doğu Latin kiliselerinde org olduğu bilinmektedir. Edebiyat alanında XVI. Yüzyıl şairlerinden Hayali beytin de erganondan şu şekilde bahsetmiştir:

"Gah erganon etvarına rühbanı eyler perdesaz

Gah bara-i yahu salar kaşaneden kaşaneye"

Bu beyitte şair, papazlar tarafından çalınan bir telli klavyeli çalgıdan söz etmektedir (Gazmihal; Akt: Fenmen, 1947) Anlaşıldığı üzere bu beyitlerde daha 19. yüzyıl başlarında Muzika-i Hümayun kurulmadan, Batı müziğinin etkileri Osmanlı Sarayı ve çevresinde hem kilise orgu, hem de piyano-forte görülmektedir. Daha sonralarda, Muzika-i Hümayun kurulmasıyla Batı müziğinin ve Türk müziğinin etkileri ve oluşumları görülecektir. Saraya piyano-forte ilk kez dönemin İngiliz Kraliçesi Elizabeth III. Mehmet (1566-1603)'e 1599 yılından hediye edildiği bilinmektedir (Kayalı, 2013) Piyanonun etki alanının oluşmasına yönelik kayıtlar, İstanbul'un fethine dayandıran kaynaklarda görülmektedir. Evliya Çelebi (1611-1682)'den aktarılan bu kayıtlarda dönemin çalgısı olarak Klavsen'in adından bahsedilmekte ve İstanbul'daki yaygınlığı şu şekilde anlatılmaktadır: *"… saraydaki fasıllarda çalınan başka sazlara dair defterlerde bir kayıt göremedim. Yalnız Sultan Birinci Mahmut zamanında elçilikle Paris' e giden Yirmi sekiz Çelebi Zade Mehmet Sait Efendi (Paşa) padişahın musiki ile alakasını bildiği için Paris' de Frenk sazlarından ayaklı olup santura benzeyen Klavsenk (Clavcin) denilen telli bir sazı İstanbul' a getirip takdim etmiştir"* (Uzunçarşılı, 1977; Akt: Kayalı, 2013). Buna göre Osmanlı'da piyano çevresinde gerçekleşen Batı müziği medeniyetinin kökeninde kilise orgu, klavsen ve piyano-forte çalgıları, bu çalgılara yazılmış müzik dağarı bulunduğu görülmektedir (Kayalı, 2013). Fransız seyyahı olan Michael Fevre'nin Türklere ait anılarını yazdığı kitapta Kanuni Sultan Süleyman (1494-1566) döneminde saraydaki bir düğün şenlikleri sırasında özel izinle İstanbul'dan Edirne Sarayı'na org gönderildiğinden bahsetmektedir (Alaner, 2011). Sultan III. Mehmed zamanında hediye olarak gönderilen orgun, saatli olduğu, mekanik bir düzeneğin kurulması ile çalıştığı ve klavyesinin de bulunduğu bilinmektedir. İki tane orgun Hızır Ağa edvarında kayıtlı olduğu ve orgun saraya Fransa'dan hediye olarak getirilen çalgılardan biri olarak girdiği düşünülmektedir (Soydaş, 2007). Osmanlı Sarayında sultanların, şehzadelerin, padişahların ve

sarayda yaşayan kişilerin piyano çaldığından bahsedilmektedir. Başka bir kaynaktaki V. Murad (1840-1904)'ın seviyesine ulaşamamış olan kardeşi II. Abdülhamid (1842-1918)'in müzik bilgisiyle ilgili görüşlerini, kızı Ayşe Osmanoğlu (1886-1960), kitabında babasında şu şekilde bahsetmektedir (Osmanoğlu, 1994):

"Başlıca eğlencem musiki dinlemek… Bununla uğraşırken yorgunluğumu hissetmiyorum… Gençliğimde piyanoya merak etmiştim. Babam (Abdülmecid I) bütün şehzadelerine Avrupa'dan piyano getirtmişti. Saraya İtalyan ve Fransız musiki muallimleri alınmıştı. Bu muallimlerden Fransız Alexandre Efendi bana hoca tayin edilmişti. Epeyce bir müddet çalıştım. Musikiyi çok sevmeme rağmen, ne yazık ki gaileli bir hayat bana musikiye lazım gelen vakti verdirtmedi."

II. Abdülhamid, çocukları Ayşe, Zekiye, Rafia ve Naime Sultanlar ve Şehzade Burhaneddin Efendiye de piyano dersleri aldırmış, hatta kendisi onların piyanoda pratik yapmalarına yardım etmiştir (Osmanoğlu, 1994). Babası Abdülmecid (1823-1861)'in şehzadelere Avrupa'dan birer piyano getirttiği ve kendisi de piyano ve çeşitli müzik aletleri aldırarak çocuklarının çalgı eğitimine önem verdiği görülmektedir. II. Mahmut (1808-1839) Mehterhaneyi kapatıp yerine Muzıka-ı Hümayunu kurmuştur. Batılı anlamada bu kurum ilk bando ve orkestrayı oluşturmaktadır. 1828 yılında Donizetti (1797-1848)'yi Muzıka-i Hümayunun başına getirilmiştir. Bu kurunun açılmasıyla sultanların ve cariyelerin piyano eğitimi alması ve orkestra kurulması saraydaki ilk faaliyetleri 19. yüzyılda Abdülmecid döneminde başlamıştır (Beşikoğlu, 2011). Bu orkestranın kurulumuyla ilgili New York Musical Review and Gazzatte'nin 29 Kasım 1856 sayısında, İstanbul'da gönderilen bir mektuptan, Kırım Savaşı sonrasında Türkiye'de, Avrupa müziğinin gittikçe yayılmakta olduğu belirtilmiştir. Padişah, hareminde, sadece bayanlardan kurulu bir orkestra oluşturmuştu: "*Pianofortesiz harem, hemen hemen yoktur ve Türk hanımlarının pek çoğu mükemmel yorumcudurlar"* şeklinde bahsedilmektedir (Loesser, 1990; Akt: Gültek). Donizetti paşadan piyano eğitimi almış olan Dür-i Nigar Hamın I. Abdülmecid döneminde Saray-ı Humayun'da piyano hocalığı yapmıştır. V. Murad'ın kızı Hatice Sultan (1870-1950) piyano dersi almış ve batı müziği tarzında besteler yazmıştır. Yine II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Sultan piyano, keman ve arp dersi almıştır (Beşikoğlu, 2011) II. Abdülhamit'in diğer kızı Zekiye Sultan ise küçük yaştan itibaren, Lombardi'den aldığı piyano ve müzik eğitimini aldığı, evlendikten sonra Fransız Madam Avisnad Bavis'le derslere devam etmiştir (Uru, 2010). Sultan V. Murad şehzadeliği sırasında kız kardeşi Refia (1842-1880) Sultan'a yazdığı ve bugün Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan bir mektubunda *"Eğlenceler ma'lum ya piyano çalmak, nota yazmak, tarih okumak*" tan bahsetmiştir (TSMA, E.20369/9). Refia Sultan'a yollamış olduğu bir marş üzerine Sultan eseri öğrenemeyeceği korkusuna kapılmıştır. Esasında V. Murad, Refia Sultan'a yolladığı bu marşı, Alexandre Dumas'nın Monte Kristo Kontu kitabını okurken bestelemiştir ve bunun üzerine sürükleyici romanı bir türlü elinden bırakamadığı için "*afv ve lütufunuza mağruren bu hikâyeyi tamam etmeden marşı yazamayacağım"* mazereti ile Refia Sultan'dan özür dilemiştir (Aracı, 2011).

II. Mahmud şehzadelerine ve haremine Batı müziğini sevdirmek için girişimlerde bulunmuştur. Viyana'dan piyanolar sipariş edilmiştir. II. Mahmud sarayında Beethoven'den varyasyonlu sonatlar çaldığı da o dönme Avrupa müzik basınında çıkan haberler arasında yer almıştır. Sultan Abdülmecid'in ilk şehzadesi Mehmed Murad Efendi, yedi yaşındayken meşhur piyanist Franz Liszt (1811-1886) İstanbul'a gelmiş ve eski Çırağan Sarayı'nda konserler vermişti (Aracı, 2011). Sultan, Liszt'in çalışından etkilenir ve ona mücevherlerle bezenmiş altın bir kutu taktim etmiştir (Gültek 2007). 1843 yılında Leopold de Meyer (1816-1883), İstanbul'da olduğu sırada, İngiliz büyükelçisinin aracılığıyla, 19 Ağustos'ta Sultan'ın huzurunda çalması ayarlanmıştır. Piyanistin yanında getirdiği Erard marka piyanosu saraya götürülür ve çalması için ayarlanır. Piyaniste altı saat bekletildikten sonra Sultan gelir, Meyer, kendi fantezilerinin yanı sıra, Donizetti'in verdiği Türk müziği temalarına bir şeyler

ekleyerek çalmıştır. Sultan, piyanisti, değerli mücevherlerle örülü bir altın kutu taktim etmiştir (Gültek, 2007). Hatice Sultan'ın kütüphanesinde Chopin ve Beethoven piyano konçertolarının notalarına ve son Halife Abdülmecid (1868-1944)'in bugün Dolmabahçe Sarayı'nın 94 numaralı odasında muhafaza edilen müzik kütüphanesinde ise, Corelli (1653-1713)'nin 6 sonatı, J.S. Bach'ın 48 Pralüd ve Füg'den Haydn (1732-1809), Mozart, Mendelssohn (1809-1847) ve Dvorak (1841- 1904)'ın oda müziği eserleri tespit edilmiştir (Aracı, 2011). V. Murad'ın şehzadeliğinde kullandığı Erard marka piyanosunun oğlu Selahaddin Efendi kanadında torununun torunu olan Osman Selahaddin Osmanoğlu'na ait olduğu bilinmektedir. Aralarında Franz Liszt gibi pek çok virtüözün yanısıra, Avrupa sanatçılarına da piyano sağlayan Erard markasının Osmanlı şehzadeleri için de tercih edildiği anlaşılmaktadır (Aracı, 2011). Osmanlı döneminde bulunan ve günümüze kadar gelen piyanolar çeşitli kaynaklarla tespit edilmiştir. Mithat Fenmen'nin yaptığı araştırmada kitabında bahsettiği birkaç piyano bulunmaktadır. 1904 yılında İstanbul'da kurulan Eski Müzik Aletleri Birliği'nin topladığı çalgılarla konser düzenlenmiştir. Bulunan çalgılardan piyano markaları şu şekildedir; *"Epinet (1647), Pozitif (1627), Klavsen (1792), Viola d'Amore "Sinekeman" (1770), Orfika (1780)"*. Yine İstanbul'da İnkılâp Müzesinde Paris'in İgnace Pleyel (1757-1831) ceviz tahtasından yapılma altı sekizli, çekiçleri tellere alttan vuran çalgıdır. Klavye kapağının marka yerinde 1827, 1834 ve 1839 madalya tarihleri yazılı olması, piyanonun, İgnce Pleyel 1831 de ölünce yerine geçen oğlu Camille Pleyel (1788-1855)'in zamanına ait olduğu anlaşılmaktadır. Bazı hususi evlerde piyanolar bulunmuştur. Bunlar, Bay Kamuran Evrenodoğlu'na ait: "*Blanchet Fils, de l'Ancienne Maison; Paris; 1855 Cihan sergisinde madalyalı*" yedi sekizlik, tek pedallı, bir duvar piyanosu; Bay Osman Yener'e ait: *"Kriegelstein Pere et Fils, Fazteurs de Pianos de S. M. L'Empereur, Paris; 1855 Paris ve 1862 Londra Milletlerarası sergilerinde madalyalı"* yedi sekizli, iki pedallı, piyanosu ve Silbermann markalı piyanonun Ankara'da bir müzayede satıldığı ve yurdumuza giren ilk piyano olduğu tahmin edilmektedir (Fenmen, 1947). Soydaş (2007) yazmış olduğu doktora tezinde sarayda ki piyanoları resimleri ve özellikleri ve arşivden piyanoyla ilgili birkaç belge sunmuştur. Sarayla ilgili sunduğu on dört tane kayıt aşağıdaki gibidir:

1. 1797 yılı, haremde çalgı eğitimi hakkında: "Bu dersler ya piyano-forte, yani piyano ya da gitar eşliğinde verilir."

2. 1797 yılı, haremde çalgı eğitimi hakkında: "... Sultan Selim Avrupai bir zevk anlayışına sahip olduğu için son zamanlarda cariyeler bazı Rum kadınlardan harp ve piyano dersleri de alıyorlar."

3. 1836 yılı, saraya getirtilen çalgılar hakkında: "Padişah aynı zamanda enstrümanlar arasında piyanoyu da çok seviyordu ve Viyana'dan bilhassa haremindeki hanımlar için pek çok piyano getirtmişti."

4. 1846 yılı, saray için sipariş edilen çalgı hakkında: Bir piyano siparişi ve bedelinin ödenmesi konusunda yazılmış bir mektup.

5. 1847 yılı, saraydan taşınan çalgılar hakkında: "Bi-l iktizâ hâzine-i hümâyûndan ihrâc olunub muzika-i hümâyûn-i sâhânede Kolagası Necîb Bey kulları yediyle Çırağan sahilsarây-ı hümâyûnuna teslîm olunan kebîr piyano forte – 2 mevcut"

6. 1850 yılı civarı, Sultan II. Abdülhamid hakkında: "Gençliğimde piyanoya merak etmiştim. Babam, şehzadelerine Avrupa'dan birer piyano getirtmişti."

7. 1853-1860 yılları arası, haremdeki çalgılar hakkında: "Odalarda saz çalmak âdet değilse de her tarafta birçok piyano vardı."

8. 1881 yılı, saray sazendesi hakkında: "Muzika-ı mülûkâne piyano muallimi Mîralay Oseb..."

9. 1882 yılı, haremdeki meskhane için satın alınan çalgılar hakkında: "peleseng piyano – 1 adet... mücedded piyano – 1 adet... piyano – 1 adet... piyano – 2 adet"

10. 1890 yılı civarı, haremde müzik icrası hakkında: "Haremdeki kızlar tarafından icra edilen, piyano, keman ve

sazlardan mürekkep küçük bir orkestrayı, babam sık sık dinlerdi..."

11. 1891 yılı, saray sazendesi hakkında: "... Piyanocu Abdullah Bey..."

12. 19. yüzyıl, sarayda mevcut 10 piyano.

13. 1599 yılı, saraya İngiliz kraliçesinden hediye olarak gelen org hakkında: "Daha sonra erganun beş bölümden oluşan bir şarkıyı iki kez çaldı."

14. 1715 yılı civarı, saraya getirilen bir org hakkında: "... Elçilik görevlilerinin ise Dominiken manastırındaki orgun saraya daha uygun olduğunu öne sürdükleri ve orgun saraya getirildiği..."

Klavyeli çalgı tarihi Osmanlı'da III. Mehmet döneminde ilk olarak orgla başlamış, klavsen ve piyanoyla tarihi süreç devam etmiştir. Piyano önce Saraya girmiş, daha sonraları saray çevresiyle beraber batılılaşmaya yatkın Osmanlı tebaasına inmiştir. Osmanlı döneminde müzik ve müzik eğitimiyle ilgili temeller atılmış, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla yenilikler sürdürülmeye devam edilmiştir.

Osmanlı'dan Günümüze Piyano Girişimciliği

Yapılan araştırmalar doğrultusunda Osmanlı sınırları içinde 20. yüzyılda yerli piyano imal girişimleri olduğu görülmektedir. Bu 1905 tarihli piyanonun, Marangozhane-i Hümâyûn'da çalışıp, piyano ustası olarak piyanoları tamir eden Kastamonulu Mehmed Efendi'ye ait olduğu bilinmektedir. Kastamonulu Mehmet Efendi boş zamanlarında, atölyesinde mobilya yaparak meşgul olduğu sırada Mösyö Karlo Mehmet Efendi'den bir konsol sipariş etmiş, konsol bittikten sonra Mehmet Efendi Mösyö Karlo'nun evine götürdüğünde bir piyano görmüş ve Mösyö Karlo'dan piyanonun krokisini almak için izin istemiştir. Mösyö Karlo, basit marangozun bunun yapamayacağına inanmış ve izin vermiştir. Hatta piyano yapımı sırasında evindeki piyanoyu da inceleyebileceğini belirtmiştir. Mehmet Efendi elinde bulunan alet, edevatla piyano yapımına başlamış, Avrupa'da yapılan piyanonun vücut şeklini oluşturmuş, tellerin sargısını bir tire makaraya sarmış ve üzerindeki parmak başlıklarının beyaz kemikleri çakı ucu ile şekillendirerek piyanoyu bitirmiştir. Vali Enis Paşa piyanoyu padişaha taktim etmiş, Padişah marangozluğa meraklı olduğu için ve piyanoyu beğendiği için Mehmet Efendi'yi ailesiyle birlikte İstanbul'da Yıldız Sarayı'na marangozhaneye getirtmiştir (Arısoy, 1968). Mehmet Efendi'nin yaptığı piyanolardan dört tanesi günümüze kadar gelmiştir. Birinci piyano Kastamonu Vali Konağında bulunmaktadır (Resim 1). Kastamonu Mimar Vedat Tek Kültür Merkezinde bulunan ikinci piyanonun üzerinde Osmanlıca olarak "Kastamonu Sanat Mektebi Mamulatı" yazmaktadır (Resim 2). Üçüncü ve dördüncü piyanolar Dolmabahçe Sarayı'nda bulunmaktadır (Resim 3). Bu iki piyanonun üzerinde de Kastamonu Mehmet Efendi imzası bulunmaktadır. Fakat Kastamonu'ya bizzat gidilerek, valilikteki bulunan piyano Akortçusu Uğur Karul tarafından da incelenen piyanonun mekanizmasının yabancı üretim olduğu ve Mehmet Efendi'nin, piyanonun sadece ahşap kasasını imal ettiği tespit edilmiştir. 1995 yılında yayınlanan Milli Saraylar, Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi'nde ki yazısı ile S. Umur da bu sonucu desteklemektedir.

Resim 1: Kastamonu'nu Vali Konağında Bulunan Mehmet Efendi Yapımı Piyano

Resim 2: Kastamonu Mimar Vedat Tek Kültür Merkezinde Bulunan Mehmet Efendi Yapımı Piyano

Resim 3: Mehmet Efendi'nin Yapmış Olduğu Piyanonun Üstündeki İmzası

Araştırmaları daha derine indirgediğimizde bundan on dört sene öncesinde Girit Vilayetinde Hanyalı Veysioğlu Mustafa'nın imal ettiği piyanonun ilk Osmanlı piyanosu olduğu görülmüştür (Resim 4). Osmanlı Arşiv kayıtlarından anlaşıldığı kadarıyla Hanyalı Veysioğlu Mustafa bu piyano projesini Saray'a sunmuş ve Hanya Nahiye Müdürü bu projeyi Girit Vilayeti 'ne bildirip mezkûr şahsın Sanayi Madalyası ile taltif edilmesini istemiştir. Girit Vilayeti bu durumu İstanbul Ticaret ve Nafia Nezareti'ne bildirerek, Dersaadet Ziraat ve Sanayi Odası'ndan piyanonun ödüle layık görülüp, konuyla ilgili görüş bildirilmesi istenip; Dersaadet Ziraat ve Sanayi Odası reisi A. Azarian 1893 tarihli belgede, bu girişimi taltife uygun görülmüştür. Bu onaydan sonra, Yıldız Daire-I Sadaret'e başvuran Veysioğlu Mustafa Efendi Sanayi Madalyası ile taltif edilsin diye adına ferman çıkarılmıştır. (Alimdar,2016)

Resim 4: Veysioğlu Mustafa Efendi'nin yapmış olduğu piyano

Cumhuriyet döneminde Atatürk (1881-1938) *"Piyanonun ülkemizde yapılmasını istiyorum"* emrini vermiştir. Atatürk'ün vefatı projeyi geciktirmiştir. İsmet İnönü (1884-1973) 1942 yılında Atatürk'ün piyanoyla ilgili vasiyetini yerine getirmiş, Teknik Okullar Müsteşarı Rüştü Uzel'e piyano yapımı için emir verilmiştir. Bunun üzerine Erkek Sanat Enstitüsüne bağlı Alet bölümü açılmıştır. Alman Profesör Schceifreit seçilen sekiz öğrenciyi kulak eğitiminden geçirmiştir. İbrahim Sakarya ve Bahri Yakut bölüme öğretmen olarak tayin edilmişlerdir. 1947 yılında piyano yapımına başlanmıştır. Modern mekanizma, demir şase ile Avrupa ayarında bir piyano yapılmıştır. Piyanonun adını "İkinci Sanat Enstitüsü" koymuşlardır. Sergilenen piyano büyük ilgi görmüştür. 1950 yılında iktidar değişmiştir. Menderes (1899-1961) döneminde piyano yapımı gündeme gelmiş ve maliyeti fazla olduğu düşünülerek, mecliste tartışma çıkmıştır. Bunun üzerine başmüfettiş ve müfettişler okula gönderilerek, Bahri Yakut, Mithat Arman (1910-1987) ve İbrahim Sakarya sorgulanmışlardır. 1960 yılında yeni piyano yapımına başlanılmıştır. Atölyede piyano tellerinin gerildiği sırada bakanlardan bazı ziyaretçiler gelmiş ve konuşması sırasında karşılık verilmesine kızılarak piyanonun depoya kaldırılması söylenmiştir. Piyano, on gün depoda durduktan sonra, yapımına gizlice devam edilip tamamlanmıştır. Piyanonun adına "Devlet Konservatuarı" verilmiştir. 1973 yılında Cumhuriyet'in 50. Yılı için piyano yapımına başlanmıştır. Bu piyanoya da "Ankara" adı verilmiştir. Piyanolardan "Devlet Konservatuarı" isimli olanı Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı'nın odalarının birinde öğrenciler tarafından çalınmaktadır (Tanıtkan, 2000). Diğer iki piyanolar piyano atölyesinde bir kenara atılmışlardır. Son olarak Türkiye'de piyano üretimi 1987 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde tekrar başlamış, piyano yapımı ve

onarımı bölümü öğretmenlerinden Abdullah Arsever, İsmail Büker ve öğrencileri iki adet piyano yapmışlar ve piyano yapımında görev alanlara plaket verilmiştir (Milliyet, 1987). Yapılan piyanolardan bir tanesi Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın piyano bakım ve onarım bölümünün atölyesinde mekanizması çıkarılmış, kasası bir kenara atılmış bir şekilde durmaktadır. Bunların dışında Yapalı piyano üretimin konusunda bazı çalışmalar yaptıysa da başarılı olamamıştır. Diğer girişimlerde sonuçsuz kalmıştır.

Problemin Durumu

Problemin çözümüne yönelik aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

- Osmanlı topraklarına piyano hangi tarihlerde girmiştir?
- Osmanlı'da piyanonun etkileşimi nasıl olmuştur?
- Piyano anahtar sözcüğü çerçevesinde elde edilen tarihi belgelere yansıyan özellikler nelerdir?
- Tarihi belgeler ile piyanonun Osmanlı'da ki konumu nedir?
- Piyanonun meslekleşme bağlamında elde edilen tarihi belgelere yansıyan özellikleri nelerdir?
- Tarihi belgeler doğrultusunda piyano alanında diğer ülkeler ile nasıl yazışmalar yapılmış?

Yöntem

Bu araştırmanın yöntemi nitel yöntem olarak belirlenmiştir. Nitel araştırma yönteminde elde edinilen kaynaklarda Dezi ve Linclen'in tanımları temel alınmıştır. Nitel araştırma yöntemi belirli bir noktaya odaklı çok metotlu, problemi yorumlayıcı yaklaşımı benimsemiştir. Bu ikili nitel araştırmanın gerilimler, çelişkiler ve tereddütlerle ilişkili olduğu keşfedilmiş ve bunların, alandaki kavram ve tanıları arasında ileri geri hareket ettiği belirlenmiştir (Ketih, 2011; Altunışık, Coşkun, Bayraktaroğlu, Yıldırım, 2010). Nitel araştırmacılar araştırma yaparken "ne kadar" veya "ne kadar iyi" sorularını sormak yerine, konuyu daha geniş bakış açısıyla inceleme yönünü benimsemişlerdir (Büyüköztürk vd., 2011).

Belge tarama, var olan kayıt ve belgelerin incelenerek veri toplanmasından oluşmaktadır. Geçmişten günümüze kadar gelen veya güncel belgelerle, araştırmacı için zengin bir veri toplama kaynağıdır. Bu belgeler çeşitli şekillerde kullanılabilir. Bazı araştırmacılar sadece belge tarama yöntemini kullanarak, kendi başına araştırma odağı olur. Bazıları ise diğer bir yöntemin yanında belge taramasını destekleyici yöntem olarak kullanılır (Karasar, 2010; Ketih, 2011).

Evren ve Örneklem

Yazılı belge taramanın evreni, Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)'inde internetten yapılan ağa araştırmasında 41 belge olarak tespit edilmiştir. Bunların 9 yazılı belgesi örneklem olarak belirtilerek incelenmiştir.

Evren araştırmanın yöntem ve araçlar yönünden temel oluşturmak, araştırmanın genellemek istediği ortak özellik taşıyan canlı veya cansız varlıkların bütünüdür. Evren soruları cevaplamak için ihtiyaç duyulan verilerden oluşarak, bu verilerin incelenerek elde edilen sonuçların geçerli olacağı ve yorumlanacağı grup olarak belirtilebilir (Karasar, 2010; Büyüköztürk vd., 2011).[1]Evrenler, kapsadıkları birimlerin sayısına göre belirli ve belirsiz olarak ayrılırlar. Birimleri belirlenebilen ve sayılabilen evrenler belirli evrenlerdir. Birimleri sayılamayacak kadar çok olan ve betimlenemeyen evrenler belirsiz evrenlerdir (Ergin, 1991).

Örneklem bir çalışma içerisinde evrenden seçildikleri grup doğrultusunda belirli bir sayıda elemandan oluşan, bu elemanların grubu oluşturma sürecini kapsamaktadır. Örneklemin amacı araştırmacı evren

1 http://www.felsefe.gen.tr/sosyolojide_evren_ve_orneklem_nedir_ne_demektir.asp

hakkında tüme varım bilgiyle, evrenin bütününü araştırmasına gerek kalmamasıdır. Aslında örneklem, evrenden örneklem olma işleminden oluşmaktadır. Alınan örneklemin belirli ve bilinen kurallarının olması gerekir. Böylece alınan örneklem evreni temsil edebilir. Örneklem, araştırmacı alanı tüm olarak, gerekçesi olarak giremediği zaman başvurulan bir yöntemdir (Ketih, 2011; Karasar, 2010; Aziz, 2011).

Veri Toplama Araçları

Nitel yöntemine yönelik verilerin toplanması için belge tarama deseninden oluşan kâğıt belgeleri ve BOA'dan dokuz yazılı belgelerin incelenmesi ile veriler toplanmıştır.

Veri Çözümleme Araçları

Bu bölümde veri çözümleme aracı olarak belge inceleme verilerinde içerik çözümlemesi kullanılmıştır. İçerik çözümlemesi yönünden, görüşme dokümanlarını ya da kayıtlarının karakterize (ayırt) edilmesi ve karşılaştırılması için kullanılan bir tekniktir (Altunışık vd., 2010).

İçerik çözümlemesi, çeşitli söylemelere uygulanan bir takım metodolojik araç ve tekniklerin, kontrollü bir yorum çabasına ve tümden gelime dayalı okuma aracı olarak tanımlanabilir. Dokümanların, mülakat veya kayıtların karakterize edilmesi ve karşılaştırılmasında da içerik çözümlemesi kullanılmaktadır. Bir başka değişle içerik çözümlemesi insanların davranışlarının üzerinde dolaylı bir yöntemle çalışmaya imkan tanıyan bir yöntemdir (Bilgin, 2006; Altunışık vd, 2010; Büyüköztürk vd, 2009).

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde belge tarama yoluyla alınan verilerden ortaya çıkan Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgelerinin bulgularına ve yorumlanmasına yer verilmiştir.

1. Belge Adı ve Açıklaması: BOA DH.MKT. _2318_38 (Avusturya imparatorunun piyanocu başısı ve piyano fabrikası direktörü Mösyö Erar'ın Viyana'daki mağazasına arma-yı hümayun asılmasına izin verildiği) Dosya Tarihi: 14 Mart 1900

Belge 1 (Osmanlıca)

Nitel Bulgu:

Tarih: 13 Mart 1900

1. Görkemli Avusturya İmparatoru hazretlerinin piyanocu başıcı ve piyano fabrikası direktörü Mösyö Erar'ın Viyana'daki mağazasına armayı asmasına kıymetli padişah şayan buyrulur ve adı geçen kişiye hususi pusula yazılıp bilgilendirildi.

2. Belge Adı ve Açıklaması: BOA DH.MKT. _2380_2 (New York'ta piyano fabrikatörü Stanway ve oğullarının imalathanelerinin üzerine Osmanlı armasını takmalarına izin verildiği) Dosya Tarihi: 27 Temmuz 1900

Belge 1 (Osmanlıca)

Nitel Bulgu:

Tarih: 27 Temmuz 1900

1. Dâhiliye Mektûbî Kalemin yazdığı belgede, New York'ta piyano fabrikatörü Steinway ve oğullarının imalat hanelerinin üzerinde Osmanlı armasının Padişahının müsaadesinin buyrulduğu ve 23 Temmuz 1900 tarihinde divanı hümayun tercümanı merhametli beyefendi hazretlerinden alınan pusulada beyan olunmuştur.

3. Belge Adı ve Açıklaması: BOA MF.MKT. _12_4 (Nizaname gereği öğrencilere okutulması gereken müzik dersi için satın alınan piyanonun Darülmuallimat defterine kaydıyla iyi muhafaza edilmesi) Dosya Tarihi: 4 Temmuz 1873

Belge 1 (Osmanlıca)

Nitel Bulgu:

Tarih: 4 Temmuz 1873

1. Dârü'l-mu‘ allimîn Müdîrliği'ne yazılan belgede, tüzük gereğince müzik dersinin öğretimi icap ettiği, Darülmuallim için iki adet Osmanlı lirasıyla satın alınan ve gönderilen piyanoların mektebi eşya defterine kaydı ve güzellikle ilgilenip muhafaza edinilmesi ve işe hemen başlanması istenir.

4. Belge Adı ve Açıklaması: BOA Y.. PRK.EŞA. _14_37 (Petersburg Sefiri Hüsnü Paşa'nın piyano imal eden bir fabrikada yaptığı incelemeler) Dosya Tarihi: 2 Eylül 1891

Belge 1 (Osmanlıca)

Nitel Bulgu:

Tarih: 26 Ağustos 1875

1. Yıldız Saray-ı Hümâyûnu'nun Petersburg Sefâret-i Seniyyesi'nden şifre telgrafnâme'sinde 1 Ağustos tarihinde padişaha yazılmış olduğu telgraf namede, meşhur piyano fabrikatörü Bekzendin'e giderek çeşitli piyanolar incelendi.

2. Adı geçen fabrikada iki piyano imal olunup biri yatay diğeri dikeydir.

3. Bu babda kulları tarafından bir kusur olmamak için uygun şekilde ve padişaha yakışır şekilde istirham eder.

5. Belge Adı ve Açıklaması: BOA Y.. PRK.OMZ. _3_62 (Padişaha piyano akort etmek üzere Mösyö Turaye'nin tavsiye edildiği) Dosya Tarihi: 14 Şubat 1907

Belge 1 (Osmanlıca)

Nitel Bulgu:

Tarih: 14 Şubat 1907

1. Orman ve Me‘ âdin ve Zirâ‘ at Nâzırı Selim'in İzzet Betefeni'ye yazdığı belgede, piyano akort eden ve çalgıdan anlayan akortçu tedariki için Mûsîka-i Hümâyûn'da mülâzım-ı evvel Mösyö Kalisto ile görüşmek istendiği başarılı meşhur Pilebel piyano fabrikasının Der Saadet acentesi olan, kabiliyetli ve namuslu Mösyö Bosi'den arkadaşı olan, namuslu akordu layıkıyla yapan kişilerden Mösyö Toriyeri teveccüh eylemiş olduğun durum buyrulmuştur.

6. Belge Adı ve Açıklaması: BOA Y.PRK.SGE. _11_20 (Yirmi adet piyanola havaları mubayaa olunduğu. a.g.y.tt.) Dosya Tarihi: 3 Şubat 1908

Belge 1 (Osmanlıca)

Nitel Bulgu:

Tarih: Yok

1. Mûsîka-i Hümâyûnları Mu' allimi Feril Kullarının yazdığı yazıda, emir ferman buyrulan yirmi adet piyanonun Komanditgerden bin beş yüz üç kuruş fiyatla satın alındığı belirtilir.

7. Belge Adı ve Açıklaması: BOA Y.PRK.EŞA_50_18 (Sultan Abdülhamit için Londra'dan satın alınan oto piyanonun gönderiliş şekli, özellikleri, fiyatı ve kullanılış talimatı) Dosya Tarihi: 5 Mart 1907

Belge 1 (Osmanlıca)

Nitel Bulgu:

Tarih: 5 Mart 1907

1. 13 Arlık 1906 seneli telgiranamenin ekte olduğunu belirtir. Padişahın sipariş ettiği özenle imal edilen deviml

2. eme piyano Mesajeri Nasyonal Kumpanyası'nın Barislona vapuruna yüklenip Der saadet gönderilmiş ve adı geçen şehre gelinmiş olup marşlar, operalar, piyano sandalyesi, kullanma kılavuzu gibi eşyalar müsait bir yere saklanmış ve hiçbir zarar görmeksizin sandıkta ihraç edilmiş.

2. Piyanonun tarifnamesi, bir parça listesi, piyanoya ait deniz yüklü belgesi gönderilmiş ve piyanoyu imal eden fabrikanın çalışanından bir kişi bu sene saraya gideceğinden, piyanonun Der Saadet'e geleceğinden bir iki gün sonra adı geçen kişi gelerek piyanoyu sandıktan çıkacağı, yerine konacağı ve hiçi bir şekilde ücret talep edilmeyeceği fabrikatörle kararlaştırılmış arzla beraber iliştirilerek ve hesap pusulaları, piyanonun nakil masrafı on yedi İngiliz lirası on bir şilin yedi pense varmış olup meblağın adı geçen kişi kulunuz tarafına ödenmesi gerektiği belirtilir.

8. Belge Adı ve Açıklaması: BOA Y.PRK.TKM. _11_56 (Saray'a ait piyanonun tamir edildiği ve bunun bedelini gösterir fatura) Dosya Tarihi: 19 Şubat 1888

Belge 1 (Fransızca)

Nitel Bulgu:

Tarih: 19 Şubat 1888

1. Cemdiuger adlı şirketin tamir ettiği piyanonun faturasıdır.

2. Piyanonun tamirinde piyanonun aksanının düzenlenmesi ve ayarlanması, tellerin değişimi üç buçuk sekizli, verniklenmesi ve tuşların ayar işlemleri yapılmıştır.

9. Belge Adı ve Açıklaması: BOA Y.. PRK.TKM. _16_37 (Paris sergisinde teşhir edilmiş olan ve piyanoya takılınca notaların kendiliğinden çalmasının temin eden alet hakkında bilgi.) Dosya Tarihi: 14 Ocak 1890

Belge 1 (Fransızca)

Koruyucuların Piyano Üzerine Monte Edilmesi

Nitel Bulgu:

Tarih: 1889

1. Melotroge 1889 tarihinde Uluslararası Paris Sergisince altın madalya almıştır.

2. Melotroge bir piyanonun tuşlarının üzerine konduğunda çeşitli müzik parçalarını çalmaya yarayan

mekanik bir alettir.

3. Melotroge klavyeye konulan herhangi parçayı çala bildiği.

4. Müzik parçaları kartondan veya kâğıt üzerinde yuvarlak delikler açılarak elde edilmekte ve deliklerin her biri belirli aralıklarla yerleştirilir, her biri piyanonun bir notasına karşılık gelmektedir. Notanın uzunluğuna göre deliklerde uzunluğa göre ayarlanır.

5. Meletroge'un teknik bilgileri ve piyanoya yerleşim şekli açıklanmıştır.

Bulgulara bakıldığında 1885 ve 1908 yılları arasında Avusturya, Macaristan, İtalya, Almanya, Amerika, İngiltere, İsviçre, Avusturya, Fransa'yla piyano satışının yapıldığı görülmektedir. Bu ülkelerin çoğu piyano üretimi alanında ismini duyurmuş ve piyano fabrikalarına sahip olan ülkelerdir Osmanlı'ya özel piyanolar yaparak, karşılığında Osmanlı nişanı ve armasını kullanmak için talepte bulunmuşlardır. O dönemde Osmanlı hâkim olduğu için bu talep bütün fabrikaların bunu kullanmak için ellerinden geleni yaptıkları şeklinde yorumlanabilir.

Osmanlı topraklarında 1873 ve 1908 yılları arası en iyi piyanoların ve markaların saraya girdiği yıllardır. Osmanlı şanını duymayan kalmadığı ve diğer ülkelerin üzerinde büyük hâkimiyetin sahibi olduğundan, yapılan her yenilikte ya piyano gönderilir ya da kataloğu gönderilirdi. Bu yazılara cevap verilmesi Osmanlı'nın sanata, batı müziğine ve yeniliklere önem verdiğini; piyano eğitimine önem verdiğini her açıdan görülmektedir ve okullarda piyano bulunduğu şeklinde yorumlanabilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

BOA, DH.MKT. _2318_38 kayıtlı belgede 1900 yıllarında adı geçen Avusturya imparatorunun piyanocu başıcı ve piyano fabrikatörü Mösyö Erar'da mağazasında armayı hümayunun asılmasına izin verildiği tespit edilmiştir.

BOA, DH.MKT. _2380_2 kayıtlı belgede 1900 yılında New York ve Osmanlı arasında gerçekleşen bir olay olduğu; Steinway piyano sahibini ve oğulların imalat hanelerinde Osmanlı armasını kullanılması için padişahtan izin istediği tespit edilmiştir.

BOA, MF.MKT. _12_4 kayıtlı belgede 1873 yılında bir okulda müzik dersi için iki adet piyano gönderildiği tespit edilmiştir.

BOA, Y.. PRK.EŞA. _14_37 kayıtlı belgede 1875 ve 1891 yılları arasında gerçekleşen olayda; Petersburg Sefiri Hüsnü Paşa'nın bir piyano fabrikasına gittiği ve oradaki gözlemlerini padişaha anlattığı tespit edilmiştir.

BOA, Y.. PRK.OMZ. _3_62 kayıtlı belgede 1907 yılında piyano akorduna ihtiyaç duyulduğu ve Mösyö Kalisto ile görüşmek istediği ama görüşülemeyince Pilebel piyano fabrikasının acentesi olan Mösyö Bosi'nin arkadaşı olan Mösyö Toriyeri'nin tavsiye edildiği ve Pilebel piyano fabrikasının Der Saadette acentenin olduğu tespit edilmiştir.

BOA, Y.PRK.SGE. _11_20 kayıtlı belgede 1908 yılından Osmanlı'nın Komanditger'den yirmi adet piyanonu satın alındığı tespit edilmiştir.

BOA, Y.PRK.EŞA_50_18 kayıtlı belgede 1907 yılında Londra'dan Sultan Abdülhamit'e otopiyano, piyano sandalyesi ve kullanım kılavuzu gönderildiği tespit edilmiştir.

BOA, Y.PRK.TKM. _11_56 kayıtlı belgede 1888 yılında saraya ait bir piyanonun tamir edildiği; ücret için Cemdiuger adlı şirketin fatura kestiği tespit edilmiştir.

BOA, Y.. PRK.TKM. _16_37 kayıtlı belgede 1890 yıllında Paris'ten Osmanlıya Meletroge adında bir mekanizmanın yollandığı; bu aletin piyanoyu piyanist olmadan piyanoyu çaldığı tespit edilmiştir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden alınan belgeler doğrultusunda 1885 ve 1908 yılları arasında Avusturya, Macaristan, Almanya, Amerika, İngiltere, Avusturya ve Fransa'yla iletişim içerisinde olunarak, piyano satışının yapıldığı, piyano üretimi alanında isminin duyurmuş ve piyano fabrikalarına sahip olan ülkelerin olduğu ve bu ülkelerin Osmanlı'ya özel piyanolar yaparak, karşılığında Osmanlı nişanı ve armasını kullanmak için talepte bulundukları sonucuna varılmıştır. O dönemde Osmanlı'nın hâkim olduğu için bütün fabrikalar bunu reklam olarak kullanma için bu nişanı elde etmek için ellerinden gelenleri yaptıkları sonucuna varılabilir.

Osmanlı topraklarında 1873 ve 1908 yılları arasında en iyi piyanoların ve markaların saraya girdiği; Osmanlı şanını duymayan kalmadığı ve diğer ülkelerin üzerinde büyük hâkimiyet sahibi olduğundan, yapılan her yenilikte ya piyano gönderilir ya da kataloğu gönderildiği ve bunun sonucunda Osmanlı'nın bu yazılara cevap vermesi sanata, batı müziğine ve yenilikler önem verdiğini sonucuna varılmıştır. Ayrıca okullarda piyanonun eğitimine önem verdikleri de gösteren belgeler doğrultusunda önemli bir sonuç olarak sonucu karşımıza çıkmaktadır.

ÖNERİLER

-Osmanlı arşivinin Osmanlıca olup, yeni Türkçeye çevrilmesi gerekmektedir ki araştırmacılar kendir kültürleri ile ilgili bilgilere daha kolay ulaşım sağlanabilir.

-Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde Piyano alım, satım, onarım ve yapım aşamalarıyla ilgili ilişkide bulunulan ülkelerin ve firmaların özel arşivlerinden ve diğer ülke müzik arşivlerinden belge taraması yapılarak konunun bütünsel olarak açıklanmasına katkı sağlanmalıdır.

- Piyano üretiminin ülke müzik kültürüne geçmişten geleceğe önemi, yapılacak ileri seviyedeki araştırmalarla ortaya konulmalıdır.

- Piyano alanında ki girişimlerin örnek alınarak daha ileri bir seviyeye taşınması için çalışmalar yapılabilir.

-Elimizdeki belgeler doğrultusunda piyanoların korunmasının sağlanması üzerine çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Açın, Cafer, Enstrüman Bilimi (Organoloji), İstanbul 1994.
- Alaner, Bülent ve Baloğlu, Çiğdem, Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncılar ve Piyano İçin Yazılmış 14 Eser, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2011.
- Alimdar, S, Osmanlı Devleti'nde Batı Müziği, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,2016
- Altunışık vd., Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri (SPSS Uygulamalı), Sakarya, 2010.
- Aracı, Emre, "Piyanist Hünkar: Sultan V. Murad ve Ailesinin Avrupai Müzik Kültürü" Türkiye'de Müzik Kültürü Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2011.
- Arısoy, Süleyman, "Kastamonu'nda Yapılan İlk Türk Piyanosu", Musiki Mecmuası, Sayı: 230, 1968.
- Aziz, Aysel, Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri, Nobel, Ankara, 2011.
- Basut, Filiz, "Türkiye'de Uygulanan Kraliyet Müzik Okulu Sınavlarının Etki ve Sonuçlarına Yönelik Bir Değerlendirme: Bursa İli Örneği", T.Ü. S.B.E. Müzik Eğitimi Bilim dalı, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2013.
- Beşikoğlu, Ş. Şehvar, "Osmanlı-Türk Musikisi'nde Kadı'ın Müzikal Kimliği", Türkiye'de Müzik Kültürü Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2011.
-
- Bilgin, Nuri, Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar, Ankara, 2006.
- Büyüköztürk vd, Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Yayınları, Ankara, 2009.

- Brinsmead, Edgar, History of The Pianoforte, Novello, Ever and Co., London, 1879.
- Fenmen, Mithat, Piyanistin Kitabı, Ankara, 1947.
- Feridunoğlu, Lale Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2004.
- Gültek, Buğra, Piyano Bir Çalgı Biyografisi, Epilog, Ankara, 2007.
- Karasar, Niyazi Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Nobel Yayın Dağıtımı, Ankara, 2010.
- Kayalı, Benan, "Piyanonun Türk Musikisi İcra ve Kuramına Etkisinin Değerlendirilmesi", T.Ü. S.B.E. Müzik Eğitimi Bilim dalı, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2013.
- Ketih, F. Punch, Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar, Siyasal Kitapevi, Ankara, 2011.
- W.W.NORTON&COMPANY, New York, 1988.
- Soydaş, M. Emin, "Osmanlı Sarayında Çalgılar ", İ.T.Ü. S.B. E. Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2007.
- Tanıtkan, Recep, "İlk Türk Piyanosu", Hürriyet Pazar, 21, Mayıs 2000.
- Umur, S. "Dolmabahçe Sarayı'nda Türk Yapımı Bir Piyano", Milli Saraylar, Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi, 1195
- Yerli Piyano, Milliyet, 21, Şubat 1987.
- http://www.felsefe.gen.tr/sosyolojide_evren_ve_orneklem_nedir_ne_demektir.asp

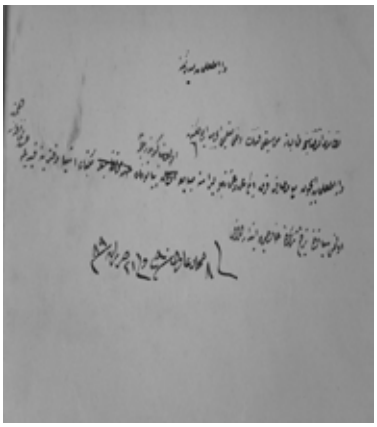
EK 1

BOA, DH.MKT. _2318_38

BOA, DH.MKT. _2380_2

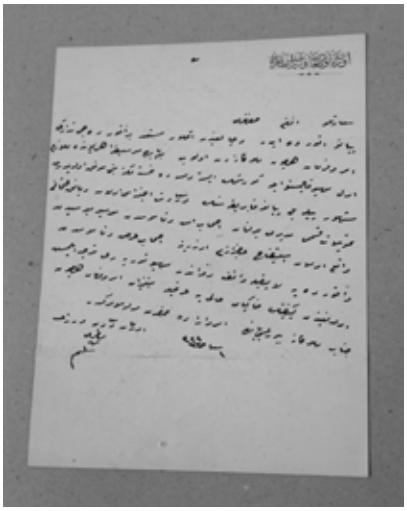
BOA, MF.MKT. _12_4

BOA, Y.. PRK.EŞA. _14_37

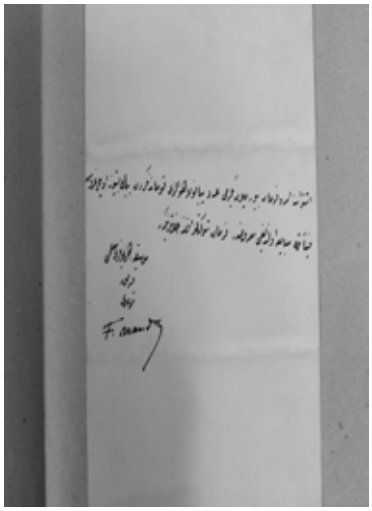


BOA, Y.. PRK.OMZ. _3_62

BOA, Y.PRK.SGE. _11_20



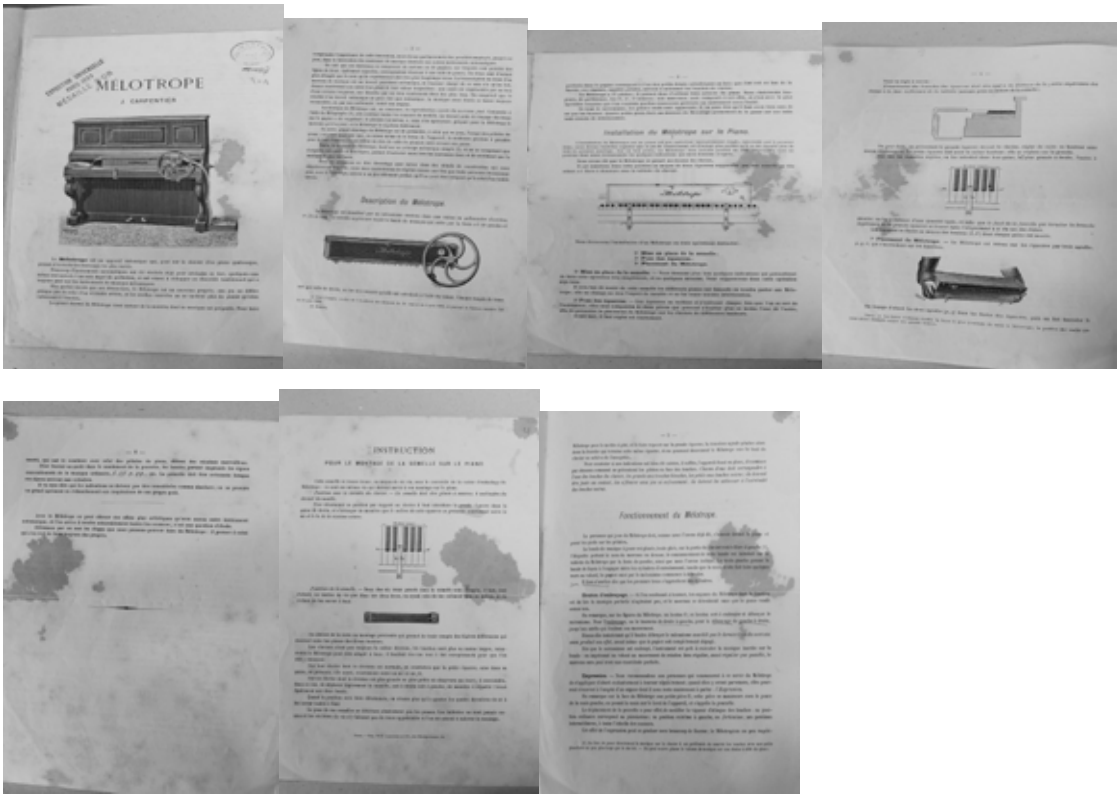
BOA, Y.PRK.EŞA_50_18



BOA, Y.PRK.TKM. _11_56

A. COMENDINGER

BOA, Y.. PRK.TKM. _16_37



O-007

Akademisyen Türk Besteciler ve Seçkin Flüt Eserleri

Seyhan Bulut

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar ASD, 55200, İlkadım-Samsun-Türkiye

seyhanbulut@hotmail.com

Özet

Flüt çalgısı geçmişi çok eski dönemlere dayandığından oldukça zengin bir repertuvara sahip üflemeli bir çalgıdır. Özellikle sesindeki güzellikle çalma virtiözitesinin birleşmesi ve yapısal olarak yeni çalış tekniklerine açık bir çalgı olması yüzyıllar boyu bestecileri etkilemiş, flüt çalgısı için hemen her müzik döneminde ve hemen her müzik formunda eserler yazılmasına imkan yaratmıştır. Türk bestecilerinin eski kuşak olsun yeni kuşak olsun flüt çalgısı için besteledikleri eserler mevcuttur. Bu flüt eserleri ve bestecilerinin yurt içinde ve dışında tanıtılması, seslendirilmesi, derslerde yer alması ve uluslararası flüt repertuvarına kazandırılması son derece önemlidir. Bu çalışmanın amacı özellikle yaşayan, günümüz akademisyen Türk bestecilerini ve flüt için yazdıkları solo ve piyano eşlikli eserlerini ulusal ve uluslararası sanatsal ortamlarda akademisyenlere, flüt icracılarına, öğrenci ve tüm ilgilenenlere tanıtmak ve flüt repertuvarına yararlı bir kaynak oluşturulması düşüncesi taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Flüt, akademisyen, Türk besteciler, repertuvar

O-008

Marmara Bölgesi Türkülerinde Kadına Yönelik Olumsuz Söylemler

Negative Discourse Addressing Females Amongst the Folk Songs in the Marmara Region

Tarkan Yazıcı[1] & Şefika Topalak[2]

Doç. Dr., Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD.
Dr. Öğr. Gör., Trabzon Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD.

tyazici@mersin.edu.tr, sefikat@gmail.com

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Marmara bölgesine ait türkülerde yer alan kadına yönelik söylemlerin belirlenmesidir. Betimsel bir araştırma olan bu çalışmada literatür taraması yapılmış, araştırma konusu ile ilgili arşivler, kitaplar, makaleler, sempozyum bildirileri, yayınlar, tezler ve TRT arşivi incelenmiştir. Bu bağlamda incelenen 463 türkü arasında kadına yönelik söylem içeren 148 türkü tespit edilmiştir. Araştırmanın verileri, içerik analizi ve frekans analizi tekniği kullanılarak kategorize edilmiştir. Çalışmada, türkülerde en çok yer alan kadına yönelik erkek söylemlerin kadının cinsel obje olarak görülmesi (%46), aşk acısının duyulması (%37) ve kadın istismarı (%17) yönünde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Marmara Bölgesi, Türkü, Kadın.

ABSTRACT

The aim of this study is to determine the discourses of women in folk songs of Marmara region. In this descriptive study, the literature was searched and archives, books, articles, symposium papers, publications, theses and TRT archive were examined. Among the 463 folk songs examined, 148 folk songs containing discourse against women were identified. The data of the research were categorized using content analysis and frequency analysis technique. In the study, it was concluded that male discourse directed towards women, which is the most common in folk songs, is seen as a sexual object (46%), love pain (37%) and female abuse (17%).

Keywords: Marmara Region, Folk Song, Women.

1. GİRİŞ

Anonimleşen manzum ürünler olan türküler, halk geleneğinden doğarak geliştiği ve çeşitli mesajlar taşıdığı için yaşanılan dönemin önemli tarihi belgeleri niteliğindedirler (Boratav, 1981; Balkaya, 2013; Bayram, 2015). Çünkü türküler aracılığı ile toplumda yaşananlar olduğu gibi ortaya çıkmaktadır. Çoğu türküde, cinsiyet faktörlü karşılıklı/karşılıksız duygular ile bu duyguların bireyler üzerindeki etkisi görülmektedir. Türkülerde kendi isteği dışında verilen kararları uygulayan kadın, toplumda pasif bir konumda olmakla birlikte, birçok engellemelerden dolayı ya sevdiğine kavuşamazlar, ya kendilerine âşık olan erkeklere acı çektirirler ya da aşk uğruna ölmekle birlikte sadakatsiz, vefasız, gönül eğlendirici, cinsel yönden çekici olarak da nitelendirilmektedir (Mirzaoğlu, 2010; Önal, 2013).

Kadınları ötekileştirilen, gerek cinsiyet gerekse sosyal statü bağlamında ikinci konuma iten erkek söylemlerin, sanki kadınların yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi empoze edildiği, türkülerde erkek söylemi ile kadının bedeni arasında bir ilişki olduğu görülmektedir (Erdal, 2011). Tarih boyunca kadın, erkeğin ötekileştirildiği, özgür olmadığı, kendisi ile ilgili istenildiği gibi konuşulan bir nesne konumundadır (Arat, 1997). Dünyaya gelen bir bebeğin biyolojik cinsiyeti olmasına karşın henüz toplumsal cinsiyeti bulunmamaktadır. Çünkü toplum, çocuğun önüne cinsiyete uygun kurallar-şablonlar/davranış modeller dizisi koyar. Kadın, toplumda çocuk bakımı-doğurganlık ile ilişkilendirilmiş ve biyolojik özelliklerinden dolayı erkek ile eşit olamayacağı fikri benimsenmiştir (Aydın, 2010; Doğramacı, 1982; Ozankaya, 1994).

Türkülerde yer alan kadına yönelik söylemlerin toplumun belleğindeki kadın temasının yansıması olduğu düşünüldüğünde kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin toplum içindeki konumlarının belirlenmesinde türkü metinlerinin etkili olduğu görülmektedir (Erdal, 2011). Toplumun aynası olan türkülerin kadının kendi dünyasını, kadınla ilgili söylemleri barındıran kaynaklar olmasından ve genel olarak bir milletin ortak duygu-düşüncelerini, üzüntülerini, sevinçlerini ve coşkularını yansıtmasından ötürü araştırmada Marmara bölgesine ait türkülerde kadının durumu, algılanışı, özellikleri, duygusal tutum-davranışları, toplumsal rolü ve işlevleri üzerinde durularak kadına yönelik erkek söylemlerin tespit edilmesine çalışılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmada kullanılan veri toplama aracı ve veri analizleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

2. 1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, bir durum tespiti yapmak, bir durumu aydınlatmak, standartlar doğrultusunda değerlendirmeler yapmak ve olaylar arasında olası ilişkileri ortaya çıkarmak için betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır (Çepni, 2009).

2. 2. Veri Toplama Aracı

Bu çalışmada literatür taraması yapılmış, araştırma konusu ile ilgili arşivler, kitaplar, makaleler, sempozyum bildirileri, yayınlar, tezler, TRT arşivi incelenmiş, kadına yönelik erkek ağızlı söylemlerin yer aldığı Marmara bölgesine ait 463 türkünün incelenmesi sonucunda Marmara bölgesine ait 148 türküde kadına yönelik söylemler tespit edilmiştir.

Tablo 1. Kadına Yönelik Söylemler İçeren Türküler

SIRA	TÜRKÜ ADI		
1.	Akardım Çağlamazdım	2.	Arabamın İsbiti
3.	Ayva Çiçek Açmış (Uyan Yarim)	4.	Bağa Girdim Belleme
5.	Balıkesir İçinde	6.	Bir Sen İç Sevdiğim
7.	Bir Yakadan Bir Yakaya	8.	Bugün Heva Puşarmış
9.	Bülbülüm Salınıp Seringahtan	10.	Çay Benim Çeşme Benim
11.	Çayırhisar'ın Ufak Tefek Taşları	12.	Evimizin Ardında Bir Tarla Mercimek
13.	Hambar Altı Kum Altı	14.	Hatçem Çaylar Yaptın Mı
15.	İki Keklik Bir Kayada Ötüyor	16.	İlimonu Oydun Mu
17.	Koca Kuşun Yüksektedir Oyunu	18.	Mendili Oyaladım

19. Türkmen Kızı Destisini Doldurur	20. Yolcu Dayı Yolun Eyle
21. Zevdası Tuttu Beni	22. Altın Nalın Geymiş
23. Aşağıdan Gelen Hanım	24. Benim Yüküm Alıç Değil Elmadır
25. Bülbül Yuvan Yıkıldı Mı	26. Çam Başına Çıra Koydum Yanmadı
27. Elmayı Nazik Soyarlar	28. Engürüden Çıktım Yayan
29. Erikten Kestim Değnek	30. Haydi Yallah Oyununa Maşallah
31. Kaynar Kazan Taşmaz Mı	32. Landon Geldi Meyhaneye Dayandı
33. Mavili Mavili Mor Çiçek (Yalelli)	34. Merdinden Gel Merdinden
35. Mezarımı Derin Kazın Dar Olsun	36. Yel Eser Kum Savrulur
37. Yol Üstüne Kura Koymuş	38. A Fadimem Hadi Senle Kaçalım
39. Ağlayı Ağlayı Geldim Kapına	40. Al İpeğim İpeğim
41. Arpa Da Ektim Gül Bitti	42. Aşina Olalı Ol Melekruye
43. Ay Efendim Hasretinden	44. Bindim Atın Birine
45. Bursalı Mısın Kadifeli Gelin	46. Bursa'nın Ufak Tefek Taşları
47. Can Bülbülüm Cüda Düştü Gülünden	48. Cezayir
49. Çayır Kuşu Çayırlıkta	50. Denizin Ortasında
51. Dereler Doldu Taşınan	52. Elması Var Bağında
53. Evlerinin Önü Nane De Maydanoz	54. Hey Bursalı Bursalı
55. Kara Gözlüm Benden Tanrı Selamın	56. Kıvrılıp Yassılan Yollar
57. Mendilimin Dört Ucu	58. Menevşesi Tutam Tutam
59. Mestane Bakışlı Nazlı Cananım	60. Sevdiğim Girmiştir On Beş Yaşına
61. Zeytinyağlı Yiyemem	62. Ak Kiremitten Su Damlar
63. Annem Entari Almış	64. Dere Boyu Saz Olur (Fatmam)
65. Dömeke Yandı Gene	66. Emine'm Emine'm Demekten
67. Evlerinin Önü Arpa	68. Sayalara Gidersin
69. Sen İmdat Eyle	70. Sıra Sıra Siniler
71. Şu Dağlar Ulu Dağlar	72. Yatma Yeşil Çimene
73. Yüce Dağ Başında Bir Ulu Çınar	74. Adiye Bori
75. Atımın Yelesi	76. Bakkallar Satıyor Karaca Üzüm
77. Beni Mest Eyliyen Cana	78. Beşe Kana
79. Bir Gemim Var Salıverdim Engine	80. Çarşıdan Aldım Kestane
81. Çifte Kuburları Çaktım Almadı	82. Edirne'nin Ardı Bayler
83. Kahve Yemen'den Gelir	84. Kavak Kavağa Yaslanır
85. Keten Gömlek Giyer Teninden Nazik	86. Kızım Kızım
87. Küp İçinde Nişasta	88. Pınar Başının Gülleri
89. Tabağa Koyarlar Balı	90. Yek Çay Diklom

91. Aksaray'a Gide Gele Yoruldum	92. Akşam Olur Kervan Gelir Yokuşa
93. Ala Gözlüm Yıktın Benim Evimi	94. Aman Doktor
95. Arabaya Taş Koydum Hanımım	96. Asker Oldum Piyade
97. Atladım Geçtim Dereyi	98. Bahçelerde Mor Meni
99. Bala Kekliğinem Avla Beni	100. Bekçi ve Fareler
101. Dalda Çıkmış Bir Elma	102. Darıldın Mı Cicim Bana
103. Destimalı Ele Aldım	104. Entarisi Ala Benziyor
105. Ey Felek (Hecr Elinden Döne)	106. Ey Üsküdar Üsküdar
107. Gel Benim Nazlım	108. Gel Nazlı Yarım Terk Etme Beni
109. Güzel Olsa Esmer Olsa	110. Havada Turna Sesi Var
111. İstanbul'dan Gelir Kayık	112. İstemem Babacığım İstemem
113. Kavakta Turna Sesi Var	114. Kına Mı Yaktın Eline
115. Kınalar Yakmış Eline	116. Kuş Kayadan El Eder
117. Lazutlar Salkım Saçak	118. Menekşe Kokulu Yârim
119. Necibe	120. Rast Geldim İki Cane
121. Sendeki Kaşlar	122. Arzu'm Dağlarda Gezersin
123. Bahçelerde Biberiye (Makidonlu)	124. Doldur Yar Testini
125. Edirne'nin Köprüsü	126. Galata'da Yanar Gazlar
127. Giderim Giderim Varna Görünmez	128. Harman Yerini Süpürdüm
129. İndim Derelerine	130. Kalk Gidelim Yar Senin İle Nemse'ye
131. Kurdelemin Uçları İpekten	132. Şu Burgaz'ın Ufacık Tefecik Yolları
133. Tabakamda Tütün Yok	134. Yeni Odanın Camları
135. Yeşil Dayler	136. Allı Yazma Başında
137. Geyve Dağlarında	138. Kadın Karşılaması (A Meleğim)
139. Öptürmem (Giderim Karasu'ya)	140. Aman Dayler Yol Verin
141. Bahçelerde Börülce	142. Beyaz Topuk Besbellidir
143. İnce Giyerim İnce	144.Üç Güzel Oturmuş Gergefin İşler
145.Bizim Evin Yanına	146 Darbuka Çala Çala
147.Evlerinin Önü Aralık	148. Yaz Gününde Kar Tatlı

2. 3. Verilerinin Analizi

Elde edilen veriler içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir. İçerik analizinde temel amaç elde edilen verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Bu nedenle elde edilen veriler önce kavramsallaştırılmalı, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmeli ve buna göre veriyi açıklayan temalar saptanmalıdır. Dolayısıyla içerik analizi aracılığıyla elde edilen veriler tanımlanmaya ve verilerde bulunabilecek gerçekler saptanmaya çalışılır. Birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve anlaşılacak bir biçimde düzenleyerek yorumlamak içerik analizinin temelidir. Elde edilen veriler; çalışmanın geçerlik-güvenirliğin artması, yanlılığın azaltılması, verilerin analizi sonucunda ortaya çıkan tema/kategoriler arasında karşılaştırma yapılabilmesi ve sonuçların daha sonra anket

gibi araçlarla daha geniş bir örnekleme ulaşılarak tekrar sınanabilmesi için, içerik analizi türlerinden frekans analizi ile sayısallaştırılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, Marmara bölgesine ait türkülerde yer alan kadına yönelik söylemlere ilişkin elde edilen bulgular tablolar halinde gösterilerek alt başlıklar halinde analiz edilerek yorumlanmıştır.

Tablo 2. Kadına Yönelik Söylemlerin Marmara Bölgesi Türkülerinde Yer Alma Durumları

Sıra	İl	Kadın Temalı Türkü Sayısı	İle Ait Toplam Türkü
	İstanbul	31	175
	Bilecik	16	52
	Balıkesir	21	48
	Çanakkale	12	41
	Bursa	24	39
	Edirne	17	39
	Kırklaraeli	14	37
	Kocaeli	5	6
	Tekirdağ	4	22
	Sakarya	4	4
	Toplam	**148**	**463**

Tablo 2'de en fazla kadın temalı türkünün İstanbul ilinde yer aldığı; Yalova ilinde ise kadın temalı türkünün yer almadığı görülmektedir.

Tablo 3. Olumsuz Duygular Uyandıran Kavramlar Yönünden Kadına Yönelik Söylemler Temasının Türkülerde Yer Alma Durumları

Tema	Kadın Temaların Türkülerde Yer Alma Durumu (f)	Yüzde (%)
Kadının cinsel obje olarak görülmesi	77	46
Aşk acısı duyma	61	37
Kadın istismarı	29	17
Toplam	**167**	**100**

Tablo 3'e göre türkülerde kadınlara yönelik söylemler kadının cinsel obje olarak görülmesi ve aşk acısı duyma temalarında yer almaktadır. Bazı türkülerin birden fazla temayı içermesi bakımından kadın temaların türkülerde yer alma durumu Tablo 3'de 167 olarak belirlenmiştir.

Tablo 4. Kadının Cinsel Obje Olarak Görülmesi Alt Temasının Türkülerde Yer Alma Durumları

Tema	İller	Sayı
Kadının Cinsel Obje Olarak Görülmesi	Balıkesir	9
	Bilecik	7
	Bursa	16
	Çanakkale	3
	Edirne	9
	İstanbul	19
	Kırklareli	9
	Kocaeli	1
	Sakarya	1
	Tekirdağ	3
	Toplam	77

Tablo 4'e göre en çok İstanbul ve Bursa illerine ait türkülerde kadın cinsel obje olarak görülmektedir.

Tablo 5. Aşk Acısı Duyma Alt Temasının Türkülerde Yer Alma Durumları

Tema	İller	Sayı
Aşk Acısı Duyma	Balıkesir	12
	Bilecik	7
	Bursa	9
	Çanakkale	8
	Edirne	5
	İstanbul	9
	Kırklareli	4
	Kocaeli	3
	Sakarya	2
	Tekirdağ	2
	Toplam	**61**

Tablo 5'e göre en çok Balıkesir türkülerinde aşk acısı duyulmaktadır.

Tablo 6. Kadın İstismarı Alt Temasının Türkülerde Yer Alma Durumları

Tema	İller	Sayı
Kadın İstismarı	Balıkesir	2
	Bilecik	3
	Bursa	5
	Çanakkale	3
	Edirne	4
	İstanbul	5
	Kırklareli	4
	Sakarya	2
	Tekirdağ	1
	Toplam	**29**

Tablo 6'ya göre en çok İstanbul ve Bursa illerine ait türkülerde kadın istismarına yönelik söylemler bulunmaktadır.

Tablo 7. Olumsuz Duygular Uyandıran Kavramlar

Tema	Alt Temalar	Söylemler	
		Yâri öptüm dudaktan	Benim de cilveli kanaryam
		İndirmezdim gucaktan	Güzel gelin
		Kınalı da kekliğim	Gerdanda benli siyahım
		Ceylan gözlü	Gümüştendir servi boyun
		Kömür gözlüm	Gözleri benzer mestane
		Dudu dilleri	Gel kara gözlüm
		Eli kınalı	Fidan boylum
		Gaşların garası	Samur saçlı
		Hilal kaşlar	O yârin çıtı pıtı dilleri
		Zülüfleri kınalı	Kaymağı balı aman
		Yazması oyalı	Dudak şekerlenmiş
		Gül gibi tenin	Uzun boylu ince bele sarıldım
		Allı şalvar	Kara göz bala
		Petekte bal var	Ela gözlüm
		Kırmızı gül açmış sol yanağında	Çifte benli zülfü kara
		Benleri var ak gerdanda yanakta	Mor meni kanaryam
		Mavili yazma al kadife	Elmalı yar cilveli yar
		Ak topuk beyaz gerdan	Karabiberim top şekerim
		Şalvarı benek benek	Esmerim güzelim tuti dillim
		İnce belli gül	Yüzü güzel yar
		Bir dalda iki kiraz	Entarisi ala benziyor
		Biri al biri beyaz	Şeftalisi bala benziyor
		Ateş misin be yârim	Al yanağı gonca gülden tazedir
		Benim yârim çok güzel	Gel benim nazlım salını salını
		Azıcık boydan kısa	Güzel olsa esmer olsa elverir
Olumsuz Duygular Uyandıran Kavramlar	**Kadının Cinsel Obje Olarak Görülmesi**	Nazik bedensin	Sen kaldır çıtı pıtı kolların canım
		Aslın huri midir	Sürme mi çektin gözüne
		Seni kıvrak bükeyim	Kınalar yakmış eline
		Al yanak	Bakın şu ince beline
		Bir tane dilber	Gözleri doğuştan sürmeli
		Sürmelidir gözleri	Necibe'min parmakları
		Kadifeli gelin	Kınalıdır tırnakları
		Yanakların al al olmuş	Al al olmuş yanakları
		Keman olmuş o yârimin kaşları	Ela gözlü küçük hanım
		Bir omuzdan bir omuza saçları	Gözleri senden sürmesi benden
		A benim esmer güzelim	Hep güllerden güzelsin
		Ahu gözlü	Hala mı bekâr gezersin
		Hilal kaşlı	İnce belden sıkı sarıl
		Güzel dil	Ela gözler olur bir hoş
		Güzelim yanında can tazelenir	Konuşmaya gel yârim annem evde yok
		Verelim dudak dudağa	Komşulara görünme dedikodu çok
		Kara gözlüm	Al al olmuş yanakları
		Yaydır kaşları keman	İndim derelerine
		Gelin gelin allı gelin	Bilmem nerelerine
		Al yanağı ballı gelin	Yanan dudaklarımı
		Mestane bakışlı nazlı cananım	Sürsem memelerine
		Harami gözlerdir her dem kan eden	Hop cilveli cilveli yar aman
		Leblerini emsem sanırım baldır	Kaş kara gözler sürmeli yar
		Hüsnünde açılan bir gonce güldür	Sarı kâkül yar dökülüvermiş enseye
		Kara üzüm asması	Dalgalı saçlar
		Yeşil olur yazması	Uyuya da kalmış ak gerdanı emerken
		Al yanak yaşmak ister	Keman kaşa vurgunum
		Mavi yüzük tel parmak	Ak gerdan altında zemzem kuyusu
		Bakışların pek yaman	Al yanak kalem kaşlı

	Aşk Acısı Duyma	Dengine düşememiş Ölür gider ah çeker Yandım Allah yandım al kanım akar Yardan ayrı düşenin uzun ömrü kısalmış Yar unuttun mu bizi yaktı da bizi küller etti Yar aklıma geldikçe sızlıyor kemiklerim Mevla'm sabırlar versin biz gibi âşıklara Sevdiğin bırakıp da sevmediğinle kaçtın mı cilveli Haticem Buna kara sevda derler tez geçer Eğer nişan vermezsen olacağım perişan Nazlı yârin sevdası bana yürek yarası Gözüm ganlı yaşılan dolu neylerim Benim güllerim soldu neylerim Yaktı kuruttu beni Unutmaycek gibiydi Ne tez unuttu beni Yoldan geldim yorgunum Zevda tuttu baygınım Başka yarlar sevmem A gız sana vurgunum Anne ben kahrımdan öleydim bari Geçen yolculara soraydın bari Garip garip ötme bülbül Benim derdim bana yeter Bir dert de sen katma bülbül Dayanamam benim bağrım taş değil Kullar başına gelecek iş değil Ben yandım saramadım aldandım Saramadım onun için aldandım Mezarımı derin kazın dar olsun Sen gidersen benim yârim kim olsun Mezarımı yol üstüne kazsınlar Tasvirimi başucuma assınlar Gelen geçen buna n'olmuş desinler Ayrılık ateşi de düştü canıma Ağlama da sevdiğim ayrılan kavuşmaz mı Ay efendim hasretinden Ah edip ağlar gezerim Gece gündüz fırkatinden Sinemi dağlar gezerim Can bülbülüm cüda düştü gülünden zarımdan bezmedik dağlar mı kaldı Ben yârimden ayrılamam meyer ölüm ayıra Baygınlık geldi bana ben yandım sana Hiç merhametin yok mu sevdiğim bana Bağa girdim yaprağa gül kopardım kokmağa, sevdiğimi almadan, girmem kara toprağa Gözlerim doldu yaşınan, ben nerelere varayım Nasıl edem dayanamam	Hiç ardına bakmıyor, yavuklusu yok gibi Sevdiğinden ayrı düşen, garip midir ben-cileyin İçer içer ah çeker zavallı, dumanlı dağlar bana dar geliyor, oğlanlara evlenmesi zor geliyor Ben yârimden ayrılmam, kara yazı yazması Keşke sevmez olaydım, yârimin yarı varmış Aldım Çerkez kızını, çekemedim nazını Şu benim cahil gönlüm, yâre gavuşmak ister Edirne ovasında, beyaz tenim çürüdü Emine'm Emine'm demekten, ben kesildim yemekten, doktor gelse kesmez, benim derdim yürekten Has bahçe içinde soldurma gülüm Yok mu bunun ilacı, doktorlarda bulunmaz mı, kara sevda ilacı, olmaz olsun bu acı, yüreyimde bu acı Yatma yeşil çimene uyur uyanamazsın, yârim benim sevdama niçin inanamazsın, yol verin dumanlı dağlar dağlar, söyle canım ayrılık mı var Yüce dağ başında unum elenir, kar beyaz gömleğim kana belenir, gülme düşman gülme sıra dolanır Bakkallar satıyor karaca üzüm, yalvardım yalvardım geçmedi sözüm Sevip sevip ayrılması güç olur, sen gidersen benim halim nicolur aman O yârin uğruna be ağalar keserim başı, şu gençlikte nasıl kıydın tatlı canıma Eşinden ayrılan ağlar Viran ettin bahçem ile bağımı Çaresiz dertlere düştüm doktor bana bir çare Yüreğim yaralıdır Hiç bilmedin kadrimi, bir zalime düş de gör Ah yar kölen olam Uykular girmez aynıma, uyur iken haberim yok Aşkınla oldum avare, kıldın beni pare pare, senden ayrılmam ayrılmam Ölüm Allah>ın emri, ayrılık olmasaydı O kızın uğruna beni öldürün Güzellerde vefa yoktur Yâri çirkin olanın, başı dumansız olmaz Bu sevdayı çeken ağlar Ateşlere soktun beni Hey Allah'tan korkmaz sana bana ölüm var Ölüm değil şu gençlikte zulüm var Tükettin ömrümü gitti yarısı

	Kadın İstismarı	Tazece açılmış guşluk çağında Senin ile eğlendim, sevdiğim başka benim Dilber ikinizi de severim, benli de güzel bensiz de güzel Güzeli candan severler, çirkini baştan savarlar Güzellerde ar olmaz, gel sarılıp yatalım, bundan tenha yer olmaz Beş yüz lira yedirdim bir ayda Bicik sokam ellerimi koynuna On yedili Fadimem, bin beş yüz altın gitti Aman on yedili Fadimem, mahşere mi kalacak Anasını sen al kızını da ben Üç beş güzel bir arada Sevdiğim girmiştir on beş yaşına Bir kız verin adamlar, bir kız bize çok mudur, mehlenizde yok mudur Hesap ettim yaşlarını, küçücüksün biraz büyü Kazanıp da kız almak Cahildir be, küçüktür be, kördür be	Yar küçücükten uslanır Oynar bana zıplar bana, ara sıra bazı göbek atar babasına Yandan kızım yanan, baban sever candan, yandan kızım yandan, boşan gel kocandan, oyna bana kızım, çal bana kızım Sana gelin bana karı lazım Ufacık tefecik On beşinde yavru gibi Alçak boylusun alçak, seni küçük desinler, baldırın kucak kucak Rast geldim iki cane, biri al giymiş biri mavili, al giyen aldı aklımı amma, ille mavili mavilim Karelide vardır eda, pembeliye söz yok asla, yeşilli de güzel amma, al giyeni alsam yanıma, mor giyeni sarsam sineme, beyazlı da güzel amma Sen benimsin gel beriye Nişanlım küçüktür ağ-beyler Sen benimsin vermem seni kimseye Yar küçücükken uslanır Ben bir yeni yar sevdim, on üç on dört yaşında Benim yârim on beş yaşta kız gibi

Tablo 7'de olumsuz duygular uyandıran kavramlar ana temasının kadının cinsel obje olarak görülmesi, aşk acısı duyma ve kadın istismarı alt temalarından oluştuğu görülmektedir. Alt temalar ile ilgili kadın temasının metinleştiği örnekler şöyledir:

Kadının Cinsel Obje Olarak Görülmesi (TRT, 2019):

"Yâri öptüm dudaktan
A gız seni alaydım
İndirmezdim gucaktan" (Akardım Çağlamazdım).
"Refia da hanımın hilal kaşları
Bir omuzdan bir omuza saçları
Yaktı da beni kaşlarının karası" (Çayırhisar'ın Ufak Tefek Taşları).
"Altın nalın geymiş sağ ayağına
Kırmızı gül açmış sol yanağında
Tazece açılmış guşluk çağında" (Altın Nalın Geymiş).
"Erikten kestim değnek
Şalvarı benek benek
Gel beraber gezelim
İnce belli gül Zeynep" (Erikten Kestim Değnek).
"Al ipeğim ipeğim
Seni kıvrak bükeyim
Al yanağın çürümüş

Gerdanından öpeyim
Al elma yeşil elma" (Al İpeğim İpeğim).

Aşk Acısı Duyma (TRT, 2019):

"Yardan ayrı düşenin
Uzun ömrü kısalmış
Tarliye çektim dizi
Yar unuttun mu bizi
Yaktı da bizi küller etti
Annesinin bir kızı" (Bugün Heva Puşarmış).
"Köşe başı beklerim
Vay benim emeklerim
Yar aklıma geldikçe
Sızlıyor kemiklerim" (Çay Benim Çeşme Benim).
"İndim aşağı mahalleye
Topladım kaşıkları
Mevlam sabırlar versin
Biz gibi âşıklara" (Evimizin Ardında Bir Tarla Mercimek).
"Kaya dibinde tavşan
Kız ver bana bir nişan
Eğer nişan vermezsen
Olacağım perişan" (İlimonu Oydun Mu).
"İflah etmez bu dert beni öldürür
Çaresiz dertlere saldın sevdiğim beni
Sabah oldu diye uyarma beni
Gözüm ganlı yaşılan dolu neylerim
Âlemlerin gülleri aldır kırmızı
Benim güllerim soldu neylerim" (Mendili Oyaladım).

Kadın İstismarı (TRT, 2019):

"Çay benim çeşme benim
Ardıma düşme benim
Senin ile eğlendim
Sevdiğim başka benim" (Çay Benim Çeşme Benim).
"Güzellerde ar olmaz
Gel sarılıp yatalım
Bundan tenha yer olmaz" (Merdinden Gel Merdinden).
"Dalında bülbül öttü
Fadimem senin yoluna
Onyedili Fadimem
Bin beş yüz altın gitti" (Arpa Da Ektim Gül Bitti).
"İçtiğimiz konyak mezemiz kaymak
Sen kimin yârisin yavrum her yanın oynak
Arabaya sen bin faytona ben
Anasını sen al kızını da ben" (Bursalı Mısın Kadifeli Gelin).
"Sevdiğim girmiştir on beş yaşına

Boyalar çekinir hilal kaşına
Sevdasın' düş etti benim başıma
Bu derdime çare olur mu bilmem
Sevdiğim cananın giydiği aldır
Leblerini emsem sanırım baldır
Hüsnünde açılan bir gonce güldür" (Sevdiğim Girmiştir On Beş Yaşına).

4. SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada türkülerde kadın figürünün nasıl değerlendirildiğine ilişkin sonuçlar elde etmeye odaklanılmıştır (Mirzaoğlu, 2001). Çünkü türküler, yöre kimliğinin ortaya çıkışı, korunması ve aktarılmasında da önemli bir role sahiptirler. Çalışmada, türkülerde en çok yer alan kadına yönelik erkek söylemlerin kadının cinsel obje olarak görülmesi (%46), aşk acısının duyulması (%37) ve kadın istismarı (%17) yönünde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Erdal (2011)'a göre erkek istediği ya da sevdiği kadını seçer, kadın da bu karara saygı duyar. Kadının bu imajı türkülerde yer almakta ve kadın fonksiyonelliğini yitirerek sadece cinsel bir nesneye dönüşmektedir. Türkülerde yer alan erkek söylemler kadın istismarı ve kadın haklarının göz ardı edilmesi yönünde öne çıkmaktadır. Bu söylemler, on dört-on beş yaşındaki kız çocuklarının da cinsel obje olarak görüldüğünü ortaya çıkarmaktadır. Çünkü on beş yaşında bir kız çocuğu toplumda evlenilecek yaşa gelmiş olarak belirtilmektedir. Diğer yandan günümüz Türkiye'sinde on beş yaşında bir genç kızın evliliğinin genel olarak hoş karşılanmadığı düşünüldüğünde, türkülerin tamamen günümüz toplum anlayışını yansıtan ürünler olarak değerlendirilmemesi de önem kazanmaktadır. Kadınlar her edebi türde olduğu gibi türkü metinlerinde de toplumsal cinsiyet ayrımına maruz kalmakta, kadının bedeni cinsel bir obje olarak görülmektedir. Mesaj iletme vasıtası olarak türküler aynı zamanda kişilerin açıkça söyleyemediği düşüncelerinin de toplumsal iletisi vazifesini görmektedir. Buna benzer olarak Yazıcı, İzgi Topalak ve Oktan'ın (2017), Yazıcı'nın (2018) ve Yazıcı'nın (2019) çalışmaları da Diyarbakır, Adana ve Muğla türkülerinde kadınlara cinsel obje olarak bakıldığını ve kadınların istismara uğradıklarını ortaya çıkarmıştır. Yine İstanbullu ve Göher Vural'ın (2017) çalışmasında da kadının türkülerde en fazla sevgili rolünde yer aldıkları, çok eşlilik, çocuk sahibi olamamak, isteği dışında evlendirilmek, başlık parası-aldatılma-şiddet gibi durumlarla da karşı karşıya kaldıkları ortaya saptanmıştır.

Tüm bu sonuçlar doğrultusunda; toplumun, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili olumsuz/gelenekselci yaklaşımlarının farkına varabilmeleri için konu ile ilgili sempozyum/panellerin düzenlenmesi; toplumsal cinsiyet adı altında derslerin ilkokuldan itibaren müfredat programlarında yer alması; özellikle anne ve babaların önemli bir değişken olarak toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin yargıları, tutum ve davranışlarının incelenmesi önem taşımaktadır. Diğer yandan kadının istismar edilmesine ilişkin hukuki düzenlemelerin de önemli bir gereklilik olduğunu vurgulamak önemli görülmektedir. Ayrıca Türkiye'deki tüm illere ait türkü metinlerinde yer alan kadın temalarının kategorilere ayrılarak ve tarihsel süreç içerisinde incelenmesi sonucunda ülkenin bölgesel olarak toplumsal cinsiyet yaklaşımını da görüntülemek mümkün olacaktır. Diğer yandan kadının cinsel obje olarak görülmesi ve kadın istismarına yönelik söylemlerin neden en fazla İstanbul ve Bursa illerine ait türkülerde yer aldığı da ayrıca araştırılması gereken bir bulgudur.

KAYNAKÇA

- Aydın, E. (2010). Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Algısı: Hacettepe Üniversitesi Mühendislik ve Edebiyat Fakültesi Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Balkaya, A. (2008). Kerem İle Aslı Hikâyesinde Kerem'in Sevgili Tasvirleri Üzerine İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (4), 89-101.

- Bayram, S. (2015). Sevdalinka ve Türkülerde Sevgili ve Aşk Algısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (41), 112-119.
- Arat, N. (1997). *Kadınların Gündemi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Boratav, P. N. (1981). *100 Soruda Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çepni, S. (2009). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. Trabzon: Kişisel Yayınlar.
- Doğramacı, E. (1982). *Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdal, T. (2011). Erkek Ağızlı Türkülerde Kadın İmajı. *Folklor/Edebiyat*, 17(65), 37-52.
- İstanbullu, S. ve Göher Vural, F. (2017). *Sayısal Veriler Işığında Türkülerde Kadın*. Konya: Eğitim Yayınevi
- Mirzaoğlu, F. G. (2001). Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri. *Türkbilig*, 2, 76-91.
- Mirzaoğlu, F. G. (2010). Lirik Türkülerde Kadın Tipleri. *Türkbilig*, 127- 164.
- Ozankaya, Ö. (1994). *Toplumbilim*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Önal, G. F. (2013). *Orta Anadolu Türkülerinde Kadınlarımız*. Aile ve Kadın Sempozyumu, Kırıkklale, 35-45.
- TRT. *"Nota Arşivi"*. Erişim: 30 Temmuz 2019. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_arama.php
- Yazıcı, T., İzgi Topalak, Ş. ve Oktan, V. (2017). *Diyarbakır Türkülerinde Kadın Teması*. Uluslararası Diyarbakır Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları: 18, 793-806.
- Yazıcı, T. (2018). Adana Türkülerinde Kadın Teması, *Artıbilim: Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), 21-38.
- Yazıcı, T. (2019). Muğla Türkülerinde Kadın İmajı. *Eurasian Studies Journal*, 10, 1-9.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

O-009

Analysis the records of singing of a master of rhythmic mughams Kechachi oghlu Mohammad

Qulamova Jalə Elman qızı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi katibi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, Azərbaycan

jale1973@mail.ru

Summary

One of the brightess representatives of the Karabagh Traditional Singers' School is Kechachi oghlu Mohammad, who has made an invaluable contribution to the development and enrichment of our national musical culture and keeping the classical Eastern and Azerbaijani mugams alive and passing it on to the next generations. The talented khanende (traditional singer) was not only known as classical mugham and folk song singer, but also especially as a propagandist of rhythmic mugams for his wide range of powerful and melodic voice.

The information about the mughams performed by him can be found in scientific-publicistic writings, in the memories of musical figures, but the most comprehensive sources of detailed information are the gramophone records. In 1900-1916 years, "Gramophone", "Pate", "Nogin", "Sport-Record" and "Extraphon" joint-stock companies were storing the mugams performed by our tranditional singers in the gramophone records and spreading among the people. The voice of Kechachi oghlu Mohammad was also stored in the gramophone records. The article looks over the repertoire of the khanende on the basis of the gramophone records and has systematized it in the form of a table.

Thus, Kechachi oghlu Mohammad as a traditional singer is famous not only in Azerbaijan, but also throughout Middle East. He has done a great job in spreading the exquisiteness and freshness of Azerbaijani mughams to the masses and deeply loving this music by fraternal peoples.

Keywords: Kechachi oghlu Mohammad, Karabagh Traditional Singers' School, mugham, gramophone records.

Ritmik muğamların ustadı Keçəçioğlu Məhəmmədin səs yazılarının tədqiqi

Azəbaycan musiqisi Vətənimizin hüdudlarını aşıb keşmiş, Şərqin və Qərbin bur çox xalqlarının dərin rəğbətini qazanmışdır. Xalqımızın musiqiçilərinin Avropanın, Asiyanın bir şox ölkələrində hərarətlə qarşılanması, Azəbaycan muğamlarının, el havalarının, simfonik və kamera əsərlərinin sevilə-sevilə ifa olunması buna parlaq misaldır. Bu gün Azəbaycan intibah dövrünü yaşayır desək səhv etmərik. Müstəqil Respublikamızda misli görünməmiş müsbət dəyişikliklər baş verir. Tarixindən söhbət açdığımız musiqi mədəniyyətimizin muğam qolu da dövlət rəhbərliyinin yaratdığı münbit şərait nəticəsində günbəgün pərvəriş tapır, üfüqlərini genişləndirir. Bakıda nadir memarlıq incilərindən olan bir binada Muğam mərkəzinin açılması, respublikamızda ardıcıl şəkildə beynəlxalq festivalların, simpoziumların keçirilməsi, rəsmi tədbirlərdə, dekadalarda xanəndələrə yetərincə yer ayrılması dövlətin bu milli dəyərə həssas münasibətinin göstəricisidir.

Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında məktəblərin rolu mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Hər məktəbin özünəməxsus ifa üslubu, muğamı təfsir etmə yolları, bu sənətin inkişafına təsir edən ifaçılıq ənənələri vardır. Muğam məktəbləri milli muğam sənətimizin, ifaçılığının qədim və bəşəri olduğunu göstərir. Bakı, Şamaxı, Qarabağ, Təbriz, Tiflis, Naxçıvan və s. başqa muğam məktəbləri Azərbaycan musiqi tarixinin ayrılmaz hissəsi olaraq qalacaqdır.

Qarabağ xanəndəlik məktəbinin parlaq nümayəndələrindən biri milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında və zənginləşməsində misilsiz töhfələri olan, klassik Şərq və Azəbaycan muğamlarını yaşadan, onu nəsillərdən-nəsillərə təqdim edən, ona yeni-yeni guşələr, xallar, nəfəslər əlavə edib zənginləşdirən Keçəçioğlu Məhəmməddir. Azəbaycan muğam sənətinin tarixində yeni bir mərhələnin açılması onun adı ilə bağlıdır. O, xalqın içərisindən çıxmış, bütün həyatını klassik Şərq musiqisinin inkişafına həsr etmişdir. O, oxuduğu muğam və mahnıları xalqdan alaraq, həmin mahnıları özünün incə səsi və ifaçılıq məharəti ilə bəzəyib yenidən xalqa çatdırmışdır.

Incəsənət aləminə əvəzsiz muğam ustaları bəxş etmiş Şuşa şəhərinin yetirməsi olan Keçəçioğlu Məhəmməd öz ifaçılıq məharəti ilə Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məhəmmədoğlu, Seyid Şuşinski və başqaları ilə birlikdə Azəbaycan muğamının parlaq xəzinəsinin şöhrətini hər yana yaymışdır. Istedadlı xanəndə təkcə klassik muğamlar, təsniflər və xalq mahnıları ifaçısı kimi məşhur olmamış, həm də geniş diapazonlu güclü və zil səsi sayəsində xüsusən ritmik muğamların təbliğatçısı kimi tanınmışdır.

1864-cı idə Şuşada anadan olan Məhəmməd Məşədi Xəlil oğlu Xarrat Quludan, Məşədi İsidən xalq musiqisinin sirlərini öyrənir. Hələ çox gənc ikən Şuşanın "Çanaqqala", "Şəmilin bağı" və "Şəkili bulaq" kimi mənzərəli-səfalı yerlərində qurulan məclislərdə çıxış edir. O, müəllimlərinin yolu ilə gedir. Şəhərin musiqi məclislərində və el şənliklərində, eyni zamanda ictimai həyatda fəallıq göstərir. Qeyd edək ki, Azərbaycanda ilk Şərq konseri 1901-ci ilin yayında Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin rəhbərliyi altında Şuşada "Xandəmirovun taetr salonunda" təşkil edilmişdir. Həmin konsertdə o dövrun məşhur oxuyan və çalanlarından Qasım Abdullayev, Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Dadaş, məşhur tarzən Sadıqcan, Məşədi Zeynal, aşıqlardan Abasqulu, Nəcəfqulu ilə yanaşı ustad xanəndə Keçəçioğlu Məhəmməd də iştirak etmişdir. Burada təşkil edilən tamaşalarda və musiqili səhnəciklərdə çıxışlar edən Məhəmməd tez bir zamanda tamaşaçı və dinləyicilərin rəğbətini qazanır.

Şuşadakı ilk Şərq konsertlərindən sonra Azərbaycanın digər şəhərlərində, xüsusən Bakıda XX əsrin ilk illərindən başlayaraq Şərq konsertləri verilirdi. Bu konsertlər yenə də məşhur ədib Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin rəhbərliyi altında keçirilirdi. Həmin konsertlərdə muğamat, xalq mahnıları və rəqsləri, aşıq havaları və musiqili səhnəciklər göstərilirdi. Şəhərin musiqi həyatının inkişafında konsertlərin mühüm əhəmiyyəti vardı.

Firudin Şuşinski özünün "Cabbar Qaryağdıoğlu" adlı monoqtafiyasında yazir: "1902-ci ilin yanvarında Bakının musiqi həyatında əlamətdar mədəni bir hadisə baş verdi. "Kaspi" qəzeti bu hadisə haqqında belə

məlumat vermişdir: "Yanvarın 11-də cümə günü Hacı Zeynalabdın Tağıyevin teatrında məşhur Qarabağ aşığı Nəcəfqulunun və xanəndələrdən Qaryağdıoğlu Cabbarın, bakılı Seyidin, şəkili Ələsgərin və Keçəçi Məhəmmədin iştirakı ilə Bakıda birinci Şərq konserti olacaqdır. Dörd şöbədən ibarət olan həmin konsertin proqramı rəngarəng və maraqlı idi... Konsertin üçüncü şöbəsində böyük Azərbaycan şairi Fizulinin "Leyli və Məcnun" poemasından bir parça duet şəklində "tamaşa" göstərilmişdir. Cabbar Qaryağdıoğlu və Keçəçioğlu Məhəmmədin deyişmələri səmimiyyətlə qarşılanmışdır"(7, səh. 21).

O, 1902-ci ildə Bakıya gələrək ilk dəfə çıxış etdiyi konsertdə "Şüştər" muğamını da böyük ustalıqla oxuyur. Bundan sonar o, tez-tez Bakıda mesenat Hacı Zeynalabdın Tağıyevin teatrında təşkil olunan Şərq konsertlərində iştirak edərək, Azəbaycan milli operasının təşəkkülü və inkişafına müsbət təsir göstərmişdir. 1904-cü ilə o, həmişəlik Bakıya köçür. Şəhərin tanınmış tarzənlərindən Məşədi Zeynal, Mərdi Canıbəyov və Qurban Primovla əməkdaşlıq edir.

Qeyd etdiyimiz kimi, Keçəçioğlu Məhəmməd ritmik muğamların ustadı idi. Belə ki, o, klassik muğamlardan "Nəva", "Mahur", "Mani", xüsusilə "Bayatı-Qacar"ı orijinal şəkildə özünəməxsus fərdi xüsusiyyətlərlə ifa edirdi. Azəbaycan musiqisi tarixində Keçəçioğlu Məhəmməd kimi ustalıqla oxuyan və onun səsi kimi yüksək diapazona malik olan xanəndələr az olmuşdur. Onun yüksək diapazonlu səsi milli alətlərin, xüsusən də kamançanın hər notunun səsinə çatardı. Bakıda keçirilən "Şərq konsert"lərində də Keçəçioğlu Məhəmmədin müvəffəqiyyətli ifası uzun müddət tamaşaçıların yaddaşından silinməmişdi (3).

Keçəçioğlu öz sənətinə tələbkarlıqla yanaşar, öz üzərində yorulmaq bilmədən çalışardı. O, dinləyiciləri ələ almağı bacarar, öz sənəti ilə onları valeh edərdi. 1926-cı ildə Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə Azəbaycan Dövlət Konservatoriyasına dəvət edilmiş və burada Cabar Qaryağdıoğlu və seyid Şuşinski ilə birlikdə gənc xanəndələrin yetişməsində əlindən gələni etmişdir.

Xanəndənin repertuarı çox genişdir. Demək olar ki, bütün klasik muğamlar, xüsusən də ritmik muğamlar xanəndə tərəfindən böyük məharətlə ifa olunmuşdur. Onun ifa etdiyi muğamlar haqqında məlumatlara elmi-publisistik yazılarda, musiqi xadimlərinin xatirələrində rast gəlirik. Bütün bu mənbələr xanənədənin repertuarı haqqında müəyyən məlumat versə də, daha dolğun məlamatı onun qrammafon valları verir. Muğam sənəti ilə Qərb dünyasının ilk tanışlığının gözəl nəticəsi olan səsyazılarının həyata keçirilməsi həm Azərbaycan muğamının, həm də sənətkarlarımızın ifasının ölməzliyini təmin edən qrammafon vallarının yazılması oldu. Bu işdə peşəkar xanəndə və sazəndələr sırasında Keçəçioğlu Məhəmmədin rolu böyük idi.

Bildiyiniz kimi, XX əsrin əvvəllərində, daha dəqiq desək 1900-1916-cı illərdə "Qrammafon", "Pate", "Noqin", "Sport-Rekord" və "Ekstrafon" aksioner cəmiyyətləri xanəndələrin səslərini qazanc məqsədi ilə qrammafon vallarına yazır və əhali arasında yayırdılar.

Bir çox mənbələrdə, xüsusən Firudin Şişinskinin yazılarında Şərq musiqisi tarixində ilk dəfə səsi qrammafon valına yazılmış xanənədə Cabbar Qaryağdıoğlu olduğu iddia edilir. Lakin Dövlət Səs Yazıları Arxivinin kataloqunda (№1068) birüzlü, qara rəngli valın 100 ildən artıq tarixi olduğu göstərilir. Riqanın (Latviya Respublikası) "Qrammofon" firması tərəfindən yazilmiş bu valın tarixinin 2005-ci ildə Azərbaycana gəlmiş, respublika Milli Arxiv İdarəsinin qonağı olmuş, Ingiltərənin Kral kitabxanasının fono-arxiv eksperti, səs yazıları üzrə tədqiqatçı-mütəxəssis Uilyam Prentik İngiltərədə saxlanan xüsusi musiqi kataloquna istinadə n 1904-cü ilə aid olduğunu bildirmişdir (1, səh.7).

Səs yazısına əsasən belə qənaətə gəlmək olur ki, Azərbaycanın səsi vala yazılan ilk muğam ifaçısı "Qədirbala" təxəllüsü ilə tanınmış Əbdülqədir Kərbəlayi Ağacabbar oğlu Cabbarovdur. Xalq artisti Bəhram Mansurovu n atası Məşədi Süleymanın Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivində saxlanılan xatirələrindən oxuyuruq: "Badi-Kubədə Qədirbala (Əbdülqədir Cabbarov) yaxşı oxuyan olub. Qədirbalanı toylara, məclislərə aparı

b oxutdurmaq müşkül məsələ idi. Bir az təkəbbürlü idi, oxumaq üçün yüksək rütbəli şəxslərin təklifini qəbul etməzdi. Onun səsinin yazıya alınması öncədən dostları tərəfindən hazırlanmış maraqlı bir "ssenari" əsasında b aş tutub. Şəxsiyyətinə və sənətinə yüksək qiymət verən dostları onu gəzmək adı ilə Riqaya aparırlar. Arxivlərdə saxlanılan xatirələrdən məlum olur ki, dosrtları Qədirbalanı həvəsləndirməkdən ötrü özləri bir-iki ağız deyirlər. Sonra isə heç nədən xəbəri olmayan xanəndəyə oxumağı təklif edirlər. Qədirbala ətrafındakıların onu diqqətlə dinlədiklərini görüb canı-dillə "Heyratı" muğamını oxuyur. Bununla da xanəndənin Riqanın "Qrammafon-Rekord" firması tərəfindən səsi yazılmış birüzlü 2qara val illərlə bu və ya başqa məkanlarda özünə yer tapsa da , son ünvanı respublika Dövlət Səs Yazmaları Arxivi olur (1, s.7).

Ondan sonra səsi vala yazılan xanənədə Cabbar Qaryağdıoğlu olmuşdur. **Beləliklə də bu ənənə halını almış, bir çox muğam ifaçılarımızın ifasında muğamlarımız qrammafon vallarına köçürülmüşdür. O** cümlədən Keçəçioğlu Məhəmmədin də səsi qrammafon vallarına yazılmışdır. 1912-ci ildə Qafqazda məşhur xanəndə kimi tanınan Keçəçioğlu Məhəmməd "Sport-Rekord" firmasının dəvətilə Varşavaya gedir. O, yolüstü bir neçə gün Moskvada qalır. Burada "Metropol" mehmanxanasının zalında Cabar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev və Davud Səfiyarovun iştirakı ilə "Şərq konsertləri" verir. Keçəçioğlu Məhəmməd "Heyratı", "Rahab", "Kürdi-Şahnaz", "Qarabağ şikəstəsi", "Dəşti", "Çoban bayatısı" muğamları ilə birlikdə "Getdi gəlmədi", "Gülə-gülə", "Xuraman", "Axşam oldu" təsnif və mahnılarını vala yazdırır. Onu əsasən tarda Qurban Pirimov, kamança da Saşa Oqanezaşvili müşayiət etmişlər. Varşavadan sonar 1914-cü ildə "Ekstrafon" firması onu Kiyevə dəvət edir. O. burada da bir çox xalq mahnılarını qrammafon valına yazdırır.

Onu da qeyd edək ki, o dövrdə müğənnilərin səslərinin qrammafon vallarına yazılışı texniki cəhətdən çox çətinliklə başa gəlirdi. Buna görə də musiqiçidən son dərəcə yüksək ifaçılıq məharəti tələb olunurdu. Səsini vala yazdıran xanəndələrin hər biri qeyri-adi ustalıq nümayiş etdirərək, Azərbaycan musiqisini bütün gözəlliyi ilə dinləyiciyə çatdırmağa nail olmuşlar. Həmin firmalar tərəfindən musiqiçilərin vallarının kataloqu da biraxılmış, burada musiqiçilərin şəkli və onlar haqqında məlumatlar öz əksini tapmışdır (5, səh.55).

Minillik tarixə malik olan muğamlarımızın yaşadılmasında bu səsəyazılarının mühüm tarixi əhəmiyyəti vardır. Həmin valların çoxu Azərbaycan Dövlət Səsyazma Arxivində qorunub saxlanılır. Hətta bu materiallar Britaniya kitabxanasının milli səsyazma arxivində də mövcuddur.

Biz qarmmafon valları əsasında Keçəçioğlu Məhəmmədin repertuarına nəzər salaq:

"Sportrekord"

Azərbaycan Dövlət səs yazıları arxivi "Pate"		
İstehsal №-si	Fono sənədin adı	İfaçı və müşayiət edən
29820-29821	Mirzə Hüseyn segahı I və II hissə	Keçəçioglu Məhəmməd, Qurban Primov (tar) kamança
29829-29986	Məcnun təsnifi, Mən bir türkəm	Keçəçioglu Məhəmməd, xor
29882-29884	Hilali, Mənsuriyyə	Keçəçioglu Məhəmməd, Qurban Primov (tar) kamança
S-15-12659, S-15-12660	Mirzə Hüseyn segahı, Rahab	Keçəçioglu Məhəmməd, tar, kamança

50069 50094	Xuramanı təsnifi, Tello	Keçəçioglu Məhəmməd, C.Qaryağdıoğ-lu, K.Məhəmməd, M.Fərzəlioğlu, xor
771	I üzü: təsnif II üzü: təsnif (Tehran)	İfa edir Keçəçioglu Məhəmməd. Müşayiət edirlər tar və kamança
	Yetim Segah	Keçəçioglu Məhəmməd
	Tehranım	Keçəçioglu Məhəmməd
	Heyratı təsnifi	Keçəçioglu Məhəmməd
	Çoban-Bayatı	Keçəçioglu Məhəmməd
	Əraq	Keçəçioglu Məhəmməd
	Tac	Keçəçioglu Məhəmməd
	Şüştər	Keçəçioglu Məhəmməd
	Şüştər təsnifi	Keçəçioglu Məhəmməd
	Segah	Keçəçioglu Məhəmməd
148971440	"Yeri dam üstə" xalq mahnısı	Keçəçioglu Məhəmməd
	Rahab	Keçəçioglu Məhəmməd
	Qarabağ şikəstəsi	Keçəçioglu Məhəmməd
	Osmanlı təsnifi	Keçəçioglu Məhəmməd
	Hümayün	Keçəçioglu Məhəmməd
50152	Çoban-Bayatı	Keçəçioglu Məhəmməd, Qurban (tar), Saşa (kamança)
	"Mirzə Hüseyn Segahı", "Tac" təsnifi	Keçəçioglu Məhəmməd, C.Qaryağdıoğlu
	Təsnif, Tehran	Keçəçioglu Məhəmməd
	Acı yuni şarqi votan	Keçəçioglu Məhəmməd

Bu sədvələdn göründüyü kimi Keçəçioğlu Məhəmmədin repertuarında şifahi ənənəli professional musiqi janrlarına aid rəngarəng nümunələrin yer aldığını görürük. Onları aşağıdakı kimi sistemləşdirmək olar:

- ❖ Muğam dəstgahlar: "Humayun", "Mirzə Hüseyn Segahı", "Şüştər", "Yetim Segah", "Segah";
- ❖ Kiçik həcmli muğamlar: "Rahab", "Çoban Bayatı", "Əraq";
- ❖ Zərbli-muğamlar: "Qarabağ şikəstəsi", "Mənsuriyyə";
- ❖ Təsniflər: "Tac", "Osmanlı", "Tehran təsnifi", "Məcnun", "Hilali", "Heyratı" təsnifləri;
- ❖ Xalq mahnıları: "Gülə-gülə", "Yeri dam üstə yeri", "Mən bir türkəm".

Onu da qeyd edək ki, keçən əsrin qızıl səslərinin lent yazıları kütləvi tirajla çıxarılmayaraq, yalnız bir nüsxədə yazılmışdır. Bunlar isə zaman keçdikcə unudulmağa doğru gedirdi. Qrammafon vallarının kütləvi tirajla buraxılışı XX sərin II yarısından geniş vüsət almışdır. "Qarabağ xanəndələri" adlı məşhur layihənin həyata keçirilməsi nəticəsində Qarabağ muğam məktəbinin korifeylərinin səsləri ilk dəfə olaraq müasir dinləyicilərə təqdim olundu. Bunlar Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçioğlu Məhəmməd, İslam Abdullayev, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev, Məcid Behbudov kimi görkəmli ifaçıların səs yazıları idi. Son illərdə Azərbaycanda köhnə valların

bərpası sahəsində təqdirəlayiq iş aparılmışdır. UNESCO-nun şifahi və qeyri-maddi irsin qorunması üzrə Konvensiyanın qarşıya qoyduğu məqsəd məhz musiqi ənənələrinin qorunması, yaşanması və zənginləşdiril məsi kimi mühüm işlərə xidmət edir. Bu təşəbbüs beynəlxalq mədəni ictimaiyyətin diqqətini muğam kimi na dir sənət incisinin və onun yaşadıcılarının ifasına cəlb edir. Bu gün muğam ifaçılarının çıxışları müasir texniki vasitələrlə SD disklərə yazlılır, internet səhifələrinə daxil edilir. Bütün bunlar əlbəttə ki, Azərbaycan muğamının dünyada tanınmasında mühüm rol oynayır.

Beləliklə, Keçəçioğlu Məhəmməd məşhur bir xanəndə kimi təkcə Azəbaycanda deyil, bütün Yaxın Şərqdə məşhurdur. O, Azəbaycan musiqisinin bütün incəliklərini və təravətini geniş kütlələrə yaymaqda və bu musiqinin qardaş xalqlar tərəfindən dərindən sevilməsində böyük işlər görmüşdür. Minillik tarixə malik olan nuğamlarımız yaşadıqca, bu böyuk sənətkarın xatirəsi də xalqımızın arasında əbədi olaraq yaşayacaqdır.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1. Aslan K. "Ən qədim valın kimə məxsus olduğu məlumdur". "Azərbaycan" qəzeti, 2016, 14 dekabr, s.7.
2. İbişova R. Əbədiyyət notları. Bakı. MBM, 2011, səh.99-100
3. Ibrahimov M.İ.Görkəmli muğam ustadı. Azərbaycan qəzeti, 4 oktyabr, 2014
4. Qarabağlı Keçəçioğlu Məhəmməd. Azadlıq qəzeti, 10 mart, 2013
5. Musayev R.H. "Qarabağ xanəndəlik ənənəsinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında rolu" adlı sənətşünaslıq namizədi alimlikm dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. B.: 2004
6. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı, 1985, 478 s.
7. Şuşinski F.M. Cabbar Qaryağdıoğlu. Bakı, 1987

Qarabağın musiqi məclisləri

O-010

Body Music Sounds, Vocabulary and Notation

Muzaffer Özgü Bulut

Ondokuz Mayis University State Conservatory

The aim of this study is to explain the body percussion sounds and vocabulary, and to introduce a body percussion notation system. The information is based on personal experience that is gained through studying, performing, teaching, and composing body percussion/music, both individually and as a member of KeKeCa Body Percussion Group. The introduction is a brief explanation of body percussion/music activities in general so as to bring forward the need and reasons for using a specific notation. The second part titled "body sounds and solfege" covers an explanation of the sounding body parts and a specific syllabic body percussion vocabulary, which has been developed mainly by Tugay Başar, M.A. and members of KeKeCa within last 2 decades. In addition, this part includes some examples of similar foreign body sound vocabularies. In the final part titled "Body Percussion Notation" the author introduces his personal body percussion notation system and approach to some other possibilities.

Keywords: body percussion, body music, notation, body sounds

O-011

Müzik Eğitimcileri Derneği MÜZED'in Müzik Eğitimi Dünyasına Katkıları

Meral Mete

Hacettepe Üniversitesi, MÜZED Yönetim Kurulu Üyesi

Öz

Meslek kuruluşları, ilgili olduğu meslek grubu adına görev tanımları, iş ortamı, çalışma şartları, meslektaşların karşılaştıkları sorunlar, çözüm yolları, iş bulma imkânları gibi konularla ilgilenen oluşumlardır. Bu kuruluşlar, anayasanın 135 inci maddesiyle düzenlenmiş olup belli bir mesleğe mensup olanların müşterek ihtiyaçlarını karşılamak üzere kanunla kurulan, organları kendi üyeleri tarafından, kanunda gösterilen usullere göre yargı gözetimi altında gizli oyla seçilen kamu tüzel kişilikleridir. Devletin idari ve mali denetimine tabidir (http://euygulama.dpb.gov.tr/devletteskilati/kontrollu/Meslek.aspx).

Bir meslek kuruluşu olan Müzik Eğitimcileri Derneği, 1999 yılında üyelerinin meslekî, sanatsal, kültürel, ekonomik haklarını korumak, geliştirmek ve bu alanlarda dayanışmasını sağlamak amacıyla kurulmuş; aynı zamanda müzik eğitiminin gelişmesine, Atatürk'ün öngördüğü müzik devriminin tamamlanmasına ve ileri götürülmesine katkıda bulunmayı hedeflemiştir.

Bu araştırma ile vizyonu ve misyonuyla Türk müzik eğitimi hayatına önemli katkıları olan Müzik Eğitimcileri Derneğinin (MÜZED) geçmişten günümüze bir tarihçesi oluşturulurken ulusal ve uluslararası alanda müzik eğitimi dünyasına yaptığı katkılar, sanatsal, eğitimsel ve sosyal faaliyetler detaylı bir biçimde ortaya konmuştur. Veri toplama aracı olarak doküman incelemesi yapılmış ve görüşme tekniği kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: MÜZED, Müzik Eğitimcileri Derneği, müzik eğitimi

1. Giriş

Türkiye Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED), 5 Şubat 1999 yılında Ankara'daki okullarda çalışan aşağıda isimleri bulunan18 değerli müzik eğitimcisinin bir araya gelmesiyle kuruldu.

Refik Saydam	Abidin Belge	Canan Temel	Nilüfer Tatman
Hilâl Arslan	Melek Ulupınar	Erdinç Özcan	Zekiye Arısoy
Hayati Altınöz	Şenay Ildız	Duran Er	Süreyya Atilla
Fatma Gökbender	Sait Aksu	Mehmet Tevfik	Yavuz Selim Sarıcı
Tayyip Kavut	Nuran Karayel	Ömer Faruk Yurtoğlu	

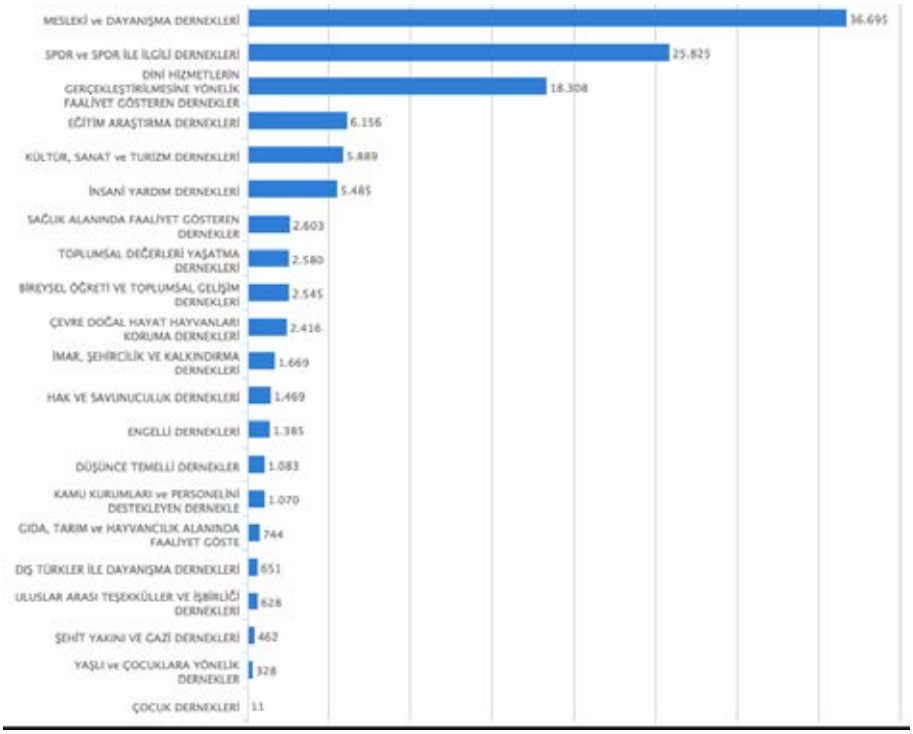
Bu araştırma ile vizyonu ve misyonuyla Türk müzik eğitimi hayatına önemli katkıları olan Müzik Eğitimcileri Derneğinin (MÜZED) geçmişten günümüze bir tarihçesi oluşturulurken ulusal ve uluslararası alanda müzik eğitimi dünyasına yaptığı katkılar, sanatsal, eğitimsel ve sosyal faaliyetlerin detaylı bir biçimde ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. İlgili alan yazın taraması yapılmış, doküman incelemesi tekniği kullanılmış ve dernek yöneticileri ile görüşmeler yapılmıştır.

1.1. Müzik Eğitimcileri Derneğinin Tarihçesi

Sazak ve Öncül (2016), dernekleri, genel anlamda kar amacı gütmeyen, bilgi ve birikimlerini toplum yararına kullanan sivil toplum kuruluşları olarak açıklamışlardır. Meslek kuruluşlarının tanımına baktığımız zaman, ilgili olduğu meslek grubu adına görev tanımları, iş ortamı, çalışma şartları, meslektaşların karşılaştıkları sorunlar, çözüm yolları, iş bulma imkânları gibi konularla ilgilenen oluşumlar olduğunu görmekteyiz.

Aşağıdaki tabloda Ağustos 2019 verilerine göre derneklerin faaliyet alanlarına göre dağılımı yer almaktadır. Tablodan da görüldüğü gibi mesleki ve dayanışma dernekleri, %36.69'luk bir oranla en fazla ihtiyaç duyulan kuruluşlar olarak aktarılmıştır (Bkz. İçişleri Bakanlığı Sivil Toplumla İlişkiler Genel Müdürlüğü, 2019).

Tablo 1. Derneklerin faaliyet alanlarına göre dağılımı



Saydam (2006), Türkiye'de öğretmenlerin 2. Meşrutiyeti izleyen yıllardan itibaren çeşitli örgütlerde bir araya geldiklerini; meslekî haklarını örgütlü olarak savunurken Kurtuluş Savaşı'nda, Cumhuriyet devrimlerinin ve çağdaş ulusal bilincin yaygınlaşmasında, eğitim yoluyla toplumun kalkınmasında görevler üstlendiklerini belirtmiştir. Türkiye'de müzik ve müzik eğitimcilerinin örgütlenme sürecine baktığımız zaman ise ilk girişimlerin 1950'li yıllarda Edward Zuckmayer tarafından başlatıldığını, ancak dönemin koşulları içerisinde hayata geçirilemediği görülmektedir. Bu süreci izleyen sonraki yıllarda müzik eğitimcilerinin ilk resmi örgütlenme adımı 26 Ocak 1967'de Ankara'da atılmış ve sekiz müzik eğitimcisi tarafından *Türkiye Müzik Öğretmenleri Derneği* kurulmuştur. Değerli eğitimciler Hayri Akay, Veysel Arseven, Nurhan Büyükgönenç, Nurhan Cangal, Saip Egüz, Kemâl Gündüz, Erdoğan Okyay ve Fehamettin Özgüç, kurucu olarak görev almışlardır. (Erdoğan Okyay Türkiye Müzik Öğretmenleri Derneği başkanlığını 1973'e kadar sürdürmüştür). Ne yazık ki derneğin faaliyetleri 1976 yılına kadar devam edebilmiştir.

Türkiye Müzik Öğretmenleri Derneğinin bir devamı olarak nitelendirebileceğimiz Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED), 5 Şubat 1999 yılında Ankara'daki okullarda çalışan 18 müzik eğitimcisinin bir araya gelmesiyle kuruldu.

"Kuruluş amacı, müzik eğitimcilerinin mesleki, sanatsal, kültürel, ekonomik haklarını korumak, geliştirmek ve bu alanlarda dayanışma sağlamak, müzik eğitiminin gelişmesine, Atatürk'ün ön gördüğü müzik devrimlerinin tamamlanmasına ve ileri götürülmesine katkıda bulunmaktır" (MÜZED Dergisi, 2000).

1.2. Derneğin Genel Amaçları

MÜZED tüzüğünde (http://www.muzed.org.tr/?p=15) 4. maddesinde belirtilen çalışma konuları için derneğin amacı doğrultusunda şu başlıklara yer verilmiştir:

1. Örgün ve yaygın müzik eğitiminin gelişmesine katkıda bulunacak görüşler, projeler, plan ve programlar oluşturarak ilgili kurum ve kuruluşlar nezdinde girişimde bulunmak;
2. Müzik eğitimiyle ilgili ders kitabı, yardımcı kitap, çalgı öğretim metodu, dağarcık, kaset, plak, CD, video, kaset, ders planı vb. hazırlamak;
3. Okulların müzik odaları için gereksinim duyulacak her türlü araç gerecin onarımında, üretiminde ve sağlanmasında müzik öğretmenlerine yardımcı olmak;
4. Üyelerine ve halka yönelik müzik kursları açmak;
5. Korolar, çalgı grupları oluşturmak;
6. Konserler ve değişik alanlarda yarışmalar düzenlemek;
7. Çağdaş uygarlık yolunda toplumsal bilinci ve duyarlılığı geliştirmek için müziksel üretim ve aktiviteler gerçekleştirmek;
8. Üyeleri arasında haberleşmeyi, bilgi ve deneyim alışverişini sağlamak üzere bülten, dergi, bildiri, gazete vb. yayın çıkarmak;
9. Radyo, televizyon programları hazırlamak;
10. Üyelerinin görev yaptığı kurumlardaki çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve ekonomik haklarının geliştirilmesi için yetkili kurum ve kuruluşlar nezdinde girişimlerde bulunmak; Müzik dersinin seçmeli olması ya da ders saatlerinin azaltılması girişimlerine ülke çapında kitlesel tepki göstermiş, bu kararların düzeltilmesinde bakanlık nezdinde görüşmeler yaparak etkili olmuştur.
11. Amaçları doğrultusunda sempozyum, açık oturum, konferans, söyleşi, forum, toplantı, vb. kültürel etkinlikler düzenlemek;
12. Benzer amaçlı eğitim ve sanat örgütleriyle, laik ve demokratik cumhuriyet ilkelerini savunan kurum ve kuruluşlarla güç birliği yapmak;
13. Açılmış ve açılacak özel müzik dershanelerinin niteliğini yükseltmek; bir standarda kavuşturmak üzere MEB ve ilgili kurum ve kuruluşlar nezdinde girişimlerde bulunmak;
14. Üyeleri arasında sosyal ve ekonomik dayanışmayı sağlamak için lokal açmak, gezi, yemek, balo, vb. etkinlikler düzenlemek;
15. Üyeleri arasında ekonomik dayanışmayı sağlamak için yardımlaşma sandığı, tüketim, konut vb. kooperatiflerinin kurulmasına yardımcı olmak;
16. Üyeler arasındaki kültürel dayanışmayı sağlamak için her türlü sanat ve kültür etkinliğinin üyeleri tarafından izlenmesine katkıda bulunmak;
17. Müzik eğitimine katkılarda bulunmuş olan kişi, kurum ve kuruluşlara sahip çıkarak, bunları üyelerine

ve halka tanıtmak, gerektiğinde ödül törenleri düzenlemek;

18. Dernek amaçları doğrultusunda taşınır ve taşınmaz mallar edinmek;
19. Gerektiğinde derneğe gelir sağlamak amacıyla ilgili makam ve kuruluşlardan izin alarak piyango ve çekilişler düzenlemek;
20. Çalışmaları daha düzenli bir hale getirebilmek için komisyonlar, birimler kurmak;
21. Genel hükümler çerçevesinde kendine düşen diğer görevleri yapmak.

1.3. Şubeler

Derneğin Genel Merkezi Ankara'dadır. Dernek binası kuruluş yılı olan 1999'da Atatürk Kültür Merkezi alanında bir yerde faaliyete başlamış, daha sonra sırasıyla Kumrular Sokak, Bayındır Sokakta yer almıştır. Genel Merkez, son olarak şimdi faaliyet gösterilen Hatay Sokakta yer almaktadır. MÜZED'in zaman içerisinde diğer şehirlerde de şubeleri açılmıştır. Açılan ilk şube, 2007 yılında faaliyetlerine başlayan ve 2012 yılında Şefika Keskin kurucu başkanlığında resmi olarak kurulan İstanbul şubesidir. İstanbul şubesinin Dernek başkanlığı son iki dönemden beri Bayram Selçuk İşcan tarafından yürütülmektedir. MÜZED İstanbul şubesi Müzik öğretmenlerine yönelik mesleki gelişim çalışmaları düzenlemektedir. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi ile işbirliği içinde bulunmaktadır. ISME 2018 Bakü Konferans hazırlıklarına ve MÜZED 2014 1. Uluslararası İpek Yolu Konferansına aktif olarak destek olmuştur.

2010 yılında, kurucu şube başkanı Sayın Ramazan Selçuk Esen tarafından İzmir şubesi kurulmuştur. İzmir şubesinin dernek başkanlığı Gürkan Güleç tarafından yürütülmektedir. Son olarak 2018 yılında Antalya şubesi, kurucu başkan Mustafa Tügen tarafından kurulmuştur.

2019 verilerine göre toplam üye sayısı Ankara Genel Merkezde 730, İstanbul şubesinde 132, İzmir şubesinde 38 ve Antalya şubesinde 35'dir. Türkiye genelinde toplam üye sayısı 935'tür.

1.4. MÜZED Söyleşileri

Tablo 2. Kuruluşundan bu yana düzenlenen MÜZED Söyleşilerinden bazı örnekler

2014	90 Yıldır Yanan Cumhuriyet Işığı: Musiki Muallim Mektebi *Prof. Dr. Ali Uçan* *Dr. Niyazi Altunya*
2015	Müziğin Toplumsallaşmasında Bestecilik ve Eğitim Müziği Besteciliğinin Yeri *Can Aksel Akın* Öğretmenlik ve Ses Eğitimi *Prof. Dr. Ayşe Meral Töreyin* Müzik Eğitimcisiyiz, On Parmağımızda On Marifetimiz *Dr. Salih Aydoğan* 125. Doğum Yılında Sevgili Öğretmenimiz Prof. Eduard Zuckmayer'i Anıyoruz *Prof. Dr. Ali Uçan*
2016	Müzik Öğretmenlerinin Gözüyle Okullarımızda Müzik Eğitiminin Güncel Sorunları
2017	Yaşam Bir Akorun İçinde Gizli / Prof. Enver Tufan Musiki Muallim Mektebinin 93. Kuruluş Yılında Görevlerimiz *Prof. Dr. Ali Uçan*

1.5. Kongreler-Konferanslar-Seminerler-Sempozyumlar

1. MÜZED, Ankara İl Milli Eğitim Müdürlüğü, Gazi ve Ankara Üniversiteleri işbirliği ile müzik öğretmenlerine yönelik hizmet içi eğitim seminerlerinde;

   Koro Eğitimi (Suna Çevik, Gülşen Şimşek, Salih Aydoğan, Mustafa Apaydın, Atilla Çağdaş Değer, Çiğdem Aytepe)

   Drama Eğitimi (Nezihe Şentürk, Sevda Çevik)

   Orff Çalgıları (Nesrin Kalyoncu),

   Kodaly Eğitimi (Mahiye Morgül),

   Oyun, Dans ve Müzik eğitimi (Nezihe Şentürk)

   Beden Perküsyonu (Özgü Bulut),

   MÜZED Çocuk Sanat Atölyelerindeki gönüllü eğitimcilerin eğitimine yönelik,
2. MÜZED Müzik Öğretmenlerine yönelik Eğitim Materyalleri semineri (Salih Aydoğan ve öğrencileri),
3. MÜZED, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nde (2003-2007 yılları arası) MÜZED İstanbul Müzik Öğretmenleri Sempozyum ve Seminerleri,
4. MÜZED, Mersin Üniversitesi ve Mersin İl Milli Eğitim Müdürlüğü işbirliği ile Mersin Müzik Öğretmeleri Semineri,
5. MÜZED, Afyon Kocatepe Üniversitesi ve Afyonkarahisar İl Milli Eğitim Müdürlüğü işbirliği ile Afyonkarahisar Müzik Öğretmenleri Semineri,
6. MÜZED, Sakarya Üniversitesi ve Sakarya İl Milli Eğitim Müdürlüğü iş birliği ile Müzik Öğretmenleri Semineri,
7. MÜZED ve Aydın Adnan Menderes Üniversitesi işbirliği ile Müzik Öğretmenleri Semineri
8. MÜZED Çağdaş Drama Yöntemi ile Müzik Eğitimi Uygulaması (Ilgım Kılıç)
9. MÜZED, Gazi Üniversitesi, Türk-Alman Kültür Merkezi ve Goethe Enstitüsü işbirliği ile Musiki Muallim Mektebi ve Eduard Zuckmayer etkinliği,
10. ULED ve MÜZED (Ulusal Eğitim Dernekleri Platformu) işbirliği ile 2013'ten bu yana Eğitim Bilimleri Sempozyumu
11. MÜZED Çocuk Sanat Atölyelerindeki Keman eğitimcilerine yönelik Suzuki Yöntemi ile Eğitim Semineri (CSO Sanatçısı Jülide Yalçın Dittgen),
12. MÜZED, Konya İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve Konya Çimento AGSL işbirliği ile Müzik Öğretmenleri Semineri,

1.6. MÜZED Müzik Eğitimine Hizmet Ödülleri

Müzik Eğitimine Hizmet Ödülleri Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) tarafından 2002 yılından bu yana her yıl Aralık ayı içinde "Atatürk ilke ve devrimleri; laik, demokratik cumhuriyet hedefleri doğrultusunda eğitimciliğiyle, besteciliğiyle, kitapları, metotları, araştırmaları ve örnek uygulamalarıyla, yöneticiliğiyle,

bağışları, karşılıksız yardımları, gönüllü özverisiyle Türkiye'de müzik eğitiminin gelişmesine çok önemli katkılarda bulunmuş kişilere, derneğin müzik eğitimcileri topluluğu adına takdir ve teşekkür duygularının dile getirilmesi amacıyla" verilmektedir. Yani müzik eğitiminin çeşitli alanlarında çok önemli hizmeti olan kişilere olan vefa duygusunun bir gereği olarak 2002'den bu yana verilmektedir.

2002 Faik Canselen

2004 Muammer Sun

2006 Ali Uçan

2007 Edip Günay

2008 Osman Zeki Üngör, Ziya Aydıntan, Saip Egüz, Nurhan Cangal, Erdoğan Okyay

2009 Halil Bedii Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ömer Can, Serap Yükrük

2010 Ahmet Muhtar Ataman, Ekrem Zeki Ün, Cenan Akın, Yalçın Tura, Salih Aydoğan

2011 Kemal İlerici, Panayot Abacı, Prof. Mustafa Apaydın

2012 Eduard Zuckmayer, Nimet Karatekin, Sadettin Ünal

2013 Fazıl Say, H. Hüseyin Akbulut

2014 Süreyya Çağlar, Şinasi Çilden, Yücel Elmas

2016 Sefai Acay

1.7. Yayınlar

2019 2018 Eğitim Müziği Gençlik Şarkıları ve Beste Yarışması kitabı

2017 3. Uluslararası İpek Yolu Konferansı Bildiriler Kitabı, Gazimağusa, MÜZED, DAÜ.

3. Uluslararası İpek Yolu Konferansı 'Kıbrıs Konulu Çocuk Şarkıları Kitabı, MÜZED, DAÜ

2016 Musiki Muallim Mektebi ve Eduard Zuckmayer Açık Oturum Bildiriler Kitabı. Gazi Üniversitesi, MÜZED, Goethe Institut.

2. Uluslararası İpek Yolu Konferansı Bildiriler CD'si, Bolu AİBÜ.

2014 MÜZED Bölge Konferansı İpek Yolunda Müzik Kültürü ve Eğitimi Bildiriler. MÜZED, SCA Müzik Vakfı.

2008 Çocuklar Gibi Yaşamalı. 35. Uluslararası Silifke Kültür Haftası Eğitim Müziği Şarkı Yarışması Kitabı, Silifke Belediyesi.

1.8. Topluluklar

1. **MÜZED Çocuk Korosu:** 2000-2004 yılları arasında Nurten Özdemir yönetiminde çalıştırılmıştır.
2. **MÜZED THM Topluluğu:** 2009 yılında kurulmuştur. Bu güne kadar Murtaza Çınar, Erken Efe, Hasan Basri Dumlupınar, Hasan Eroğlu gibi değerli eğitimciler topluluğu yönetmiştir.
3. **MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası**: 2009 yılında Yakup Kıvrak yönetiminde kurulmuş, 2012 yılında Musa Göçmen, 2013 yılında Umut Asil, 2015 yılında Mualla Akıncı tarafından yönetilmiştir. Orkestra, 2018-2019 yılından itibaren şef İlkim Yılmaz tarafından yönetilmektedir.
4. **MÜZED Muammer Sun Korosu:** MÜZED Muammer Sun Korosu, Müzik Eğitimcileri Derneği ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı işbirliğiyle çalışmalarına 26 Ekim 2010

tarihinde Çiğdem Aytepe ve Atilla Çağdaş Değer yönetiminde başlamıştır. Koro, mesleki müzik öğrenimi gören öğrenciler, müzik öğretmenleri ve müzikseverlerden oluşmaktadır.

5. **MÜZED Muammer Sun Eğitişim Korosu:** MÜZED Muammer Sun Korosu'na yeni üye olarak başvuran aday üyelere yönelik dinletiler 15-28 Eylül 2015 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir. Bu dinletilerde başvuran 54 adaydan yalnızca 5 aday MÜZED Muammer Sun Korosu'na "aday üye" olarak kabul edilebilmiştir. Geri kalan adayların büyük çoğunluğunun müzik/koro deneyimlerinin çok az olduğu bu nedenle de hazırbulunuşluklarının yeterli düzeyde olmadığı saptanmıştır. İsteyen tüm adaylara açık 4 haftalık "temel bir koro eğitimi" gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. Bu kısa çalışma döneminde katılımcıların, çok istekli ve enerjik oldukları gözlemlenmiş, son derece keyifli bir etkileşim gerçekleştirilmiş ve düzenli olarak devam eden 16 katılımcı ile "MÜZED Muammer Sun Eğitişim Korosu" kurulmasına hep birlikte süreç içinde karar verilmiştir. MMS Eğitişim Korosu'nun, tek amacı üyelerinin en kısa sürede bir üst koroya geçmesini sağlamak değildir. Doğal gelişime dayalı sürecin olabildiğince keyifli, verimli ve eğitilirken eğiten bir anlayışla kurgulanması nedeniyle de "eğitişim" adı uygun görülmüştür. Koroyu, Dr. Atilla Çağdaş Değer danışmanlığında, MÜZED Muammer Sun Korosu şef yardımcıları Güner Akpınar, Ece Teke ve Rafet Onur Kırdar eğitip-yönetmektedir. Koro üyelerinin birlikte müzik yapabilecekleri, seviyeye uygun eserlerin çalışılması sayesinde, üyelerin müziksel donanımları da yavaş yavaş gelişmektedir.
6. **MÜZED Ankara Mandolin Topluluğu:** MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası içinde yer alan mandolin grubu üyelerinin katılımıyla ilk kez 2014 yılında bir araya gelmiş, düzenli olmayan çalışmalar yapmış ve konserler vermiştir. Aralık 2017'de Burhanettin Tunç yönetiminde çalışan 'Mandolin Topluluğu'yla birleşen MÜZED Ankara Mandolin Topluluğu böylece düzenli çalışmalara başlamış, 2018 yılında birçok konser vermiştir. Topluluk, Hülya Sağır yönetiminde MÜZED Genel Merkezinde çalışmalarını sürdürmektedir.
7. **MÜZED Faik Canselen Öğretmenler Korosu:** Topluluk, 2018 yılında Halide Zehra Onat yönetiminde kurulmuştur. Koro accapella ve MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası ile konserler vermiştir.

1.9. Projeler

MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri: Ülkemizde yaşanan sosyo-kültürel değişimler ve eğitim sisteminde gerçekleşen yeniden yapılandırmalar neticesinde müzik ve sanat eğitiminde yeni ve alternatif yaklaşımlı projeler üretmenin sorumluluğu ile hayata geçirilen MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri, bakanlık, il ve ilçe milli eğitim müdürlükleri, yerel yönetimler, vakıf yetkilileri ve okul yöneticileri ile yapılan görüşmelerle kurumsal olarak yapılandırılarak MEB'in başlattığı 'Okullar Hayat Olsun' projesi kapsamına dahil edilmiş, Ankara ve Bolu'daki devlet okullarında uygulamaya geçmiştir. Proje yürütücüsü Prof. Suna Çevik MÜZED Çocuk Sanat Atölyelerinde genel amacın, davranış eğitimi ile çocuklarımızın insan ilişkilerinde sağlıklı iletişim kurmalarına, topluma katılmalarına, yaşam pratiklerini geliştirmelerine katkıda bulunmak olduğunu belirtmiştir. Bu eğitimin özel amacı ise; çocuklarımızı sanatın renkli dünyasına çekerek, sanatsal düşünme ve üretme becerileri kazandırmak, böylece kendine güvenen, yeteneklerini keşfedip kullanabilen, estetik değer yargıları gelişmiş bireyler yetiştirmektir. Proje kapsamında Ankara ve Bolu'da konserler verilmiştir. İstanbul, Van ve Batman'da çalışmalar devam etmektedir.

MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri İstanbul şubesi de başarılı çalışmalara imza atmaktadır. İstanbul MÜZED Şubesi, Çocuk Sanat Atölyeleri kapsamında 2014'ten bu yana 5 yıl boyunca çocuklara müzik eğitimi vermeye devam etmektedir. Bu yıl 243 öğrenci keman ile tanışarak keman eğitimi, 150 öğrenci koro ile tanışarak koro

eğitimi almıştır. Burada yeri gelmişken İstanbul Şubesinin diğer faaliyetlerinden söz edecek olursak 2017'de Şube başkanı Sayın Selçuk İşcan yönetiminde 'Cumhuriyet Marşları Kadınlar Korosu', kurulduğunu ve bu koro ile Resmi bayramlarda Kadıköy'de ve Caddebostan Kültür Merkezinde birçok etkinlikler gerçekleştirdiklerini aktarabiliriz.

1.10. Yarışmalar

2018 yılında Çankaya Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü ve Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) işbirliği ile "Eğitim Müziği Gençlik Şarkıları Yarışması" düzenlenmiştir. Yarışmanın amacı, müzik eğitimcilerimizi ve bestecilerimizi eğitim müziği gençlik şarkıları alanında yapıtlar vermeye özendirmek, eğitim müziği dağarcığımıza yeni yapıtlar kazandırmak; gençliğimizin ve toplumumuzun eğitim müziği gençlik şarkıları yoluyla müzik sanatına ilgisini geliştirmek, yurt ve Atatürk sevgisini pekiştirmek; çevre bilinci alanında duyarlılıklarını artırmak olarak belirlenmiştir.

Toplam 35 eserin katıldığı yarışmada

1.'lik ödülünü sözleri Murat Kemal Kocaballı,'ya bestecisi Bahadır Çokamay olan "Mustafa Kemal'iz Biz" adlı eser,

2.'lik ödülünü sözleri Murat Kemal Kocaballı'ya, bestesi Osman Emri Bayman'a ait olan "Atatürk" adlı eser,

3. 'lük ödülünü ile bestesi Yakup Aksoy'a ait olan "Çankaya" adlı eser almıştır.

"Ağaç", "Önderim Atatürk", "Ata'm", "Ankara", "Türkiyem" adlı eserler ise özendirme ödülüne layık görülmüştür.

2017 Uluslararası İpek Yolu Konferansı Kapsamında 'Kıbrıs Konulu Çocuk Şarkıları Yarışması' düzenlenmiştir.

1.11. Ulusal ve Uluslararası Üyelikler

Tablo 3. MÜZED'in ulusal ve uluslararası platformlardaki üyelikleri ve işbirlikleri

Yıl	
2004-2008	Kamu Kültür ve Sanat Platformu
2012	Uluslararası Müzik Eğitimcileri Birliği (ISME) Avrupa Müzik Eğitimcileri Birliği (EAS)
2012-2015	Vatan Cumhuriyet ve Emek Birlikteliği
2013	Ulusal Eğitim Dernekleri Platformu (ULED)
2014-2017	Türkiye Sanatçılar Hareketi Platformu
2015	Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TDMEB)

1.12. Konserler

Tablo 4. MÜZED'in kuruluşundan bu yana gerçekleştirilen konserlerden bazı örnekler

2009	2009'dan bu yana aralıksız Çankaya Belediyesi ve MÜZED paydaşlığında 23 Nisan kutlamaları çerçevesinde 1000 Çocuk Korosu Projesinin ortaklığını sürdürmektedir.
2010-2015	Cumhuriyetin Temeli Kültürdür Cumhuriyet Koroları Konseri Şef İbrahim Yazıcı Gönüllü sivil toplum (TOBAV, SCA, MÜZED, Kavaklıderem Derneği)
2009 2010 2012	Sincan Belediyesi ve Sincan İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü Sincan Çocuk Korosu ve MÜZED Orkestrası 23 Nisan Konseri
2011	Kütahya Simav İlçe Belediyesi ve İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü İşbirliği ile MÜZED Orkestrası ve Simav Çocuk Korosu 23 Nisan Konseri
2014	Dağlarca 100 Yaşında, Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı Anma, Ankara Üniversitesi Ankara
2015	MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası Öğretim Yılı Sonu İlkyaz Konseri, Yılmaz Güney Sahnesi Ankara MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası, "Köy Enstitülerinin 75. Yılı İzlenceleri Tükenmeyen Kaynak Anadolu Konseri, Ankara
2016	
2017	MÜZED 2016-2017 Eğitim Öğretim Yılı sonu Öğrenci Konseri, MÜZED Genel Merkezi Salonu Ankara Keman Eğitimi Atölye Çalışmaları, MÜZED, SCA Müzik Vakfı ve Suzuki Müzik Eğitimi Derneği, SCA Müzik Vakfı Salonu Ankara Bolu İl Millî Eğitim Müdürlüğü – Müzik Eğitimcileri Derneği – Bolu Bağışçılar Vakfı İşbirliğinde Bolu Müzed Çocuk Sanat Atölyeleri Konseri ve Görsel Sanatlar Sergisi, MEV Koleji Konser Salonu Ankara
2018	Türkülere Yeniden Merhaba MÜZED THM Topluluğu Konseri, Çankaya Belediyesi Yılmaz Güney Sahnesi Ankara MÜZED 2017-2018 Eğitim Öğretim Yılı sonu Öğrenci Konseri, MÜZED Genel Merkezi Salonu Ankara Eğitim Müziği Gençlik Şarkıları Beste Yarışması Ödül Töreni Konseri, Çankaya Belediyesi Yılmaz Güney Sahnesi Ankara MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası ve Müzed Ankara Mandolin Topluluğu '2018 İlkbahar' Konseri, Ahmet Taner Kışlalı Kültür Merkezi Ankara MÜZED Ankara Mandolin Topluluğu Dinletisi, Ankara Konağı MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası, Müzik Dersime Dokunma, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
2019	Türkülerle Anadolu'da Gezintiler / MÜZED THM Topluluğu MÜZED 2018-2019 Eğitim Öğretim Yılı Sonu Öğrenci MÜZED Faik Canselen Öğretmenler Korosu 19 Mayıs Şenlik Konseri, Ankara Altınpark MÜZED Emek, Bahar ve Farkındalık Konseri, Türkiye Barolar Birliği Ankara MÜZED İlkbahar Konseri, CSO Konser Salonu Ankara MÜZED 20. Yıl Konseri, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi Ankara

Tablo 5. MÜZED'in kuruluşundan bu yana yapılan etkinliklerinden bazı örnekler

YIL	Eğitimler Söyleşiler	Kongre Seminer Sempozyum Konferanslar	Müzik Eğitimcileri Hizmet Ödülleri
2002			Faik Canselen
2004			Muammer Sun
2005		Eğitimde Şiddete Çözüm Sanat Eğitimi Sempozyumu	-
2006			Ali Uçan
2008			Osman Zeki Üngör Ziya Aydıntan Saip Egüz Nurhan Cangal
2009	Cumhuriyetin Kültür-Sanat Siyaseti ve Bugün H. Hüseyin Akbulut		Halil Bedii Yönetken Mahmut Ragıp Gazimihal Ömer Can Serap Yükrük
2010			Ahmet Muhtar Ataman Ekrem Zeki Ün Cenan Akın
2011			Kemal İlerici Panayot Abacı Mustafa Apaydın
2012			Eduard Zuckmayer Nimet Karatekin Saadettin Ünal
2013			Fazıl Say H. Hüseyin Akbulut
2014	90 Yıldır Yanan Cumhuriyet Işığı: Musiki Muallim Mektebi *Prof. Dr. Ali Uçan* *Dr. Niyazi Altunya*	**İpek Yolunda Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Bölgesel Konferansı, İstanbul**	Süreyya Çağlar Şinasi Çilden Yücel Elmas

2015	Müziğin Toplumsallaşmasında Bestecilik ve Eğitim Müziği Besteciliğinin Yeri *Can Aksel Akın* Öğretmenlik ve Ses Eğitimi *Prof. Dr. Ayşe Meral Töreyin* Müzik Eğitimcisiyiz, On Parmağımızda On Marifetimiz *Dr. Salih Aydoğan* 125. Doğum Yılında Sevgili Öğretmenimiz Prof. Eduard Zuckmayer'i Anıyoruz *Prof. Dr. Ali Uçan*		
2016	Müzik Öğretmenlerinin Gözüyle Okullarımızda Müzik Eğitiminin Güncel Sorunları	Uluslararası 2. İpek Yolu Müzik Konferansı, Bolu Musiki Muallim Mektebi ve Zuckmayer Sempozyumu, Gazi Üniversitesi Konser Salonu Ankara	Sefai Acay
2017	Yaşam Bir Akorun İçinde Gizli / Prof. Enver Tufan Musiki Muallim Mektebinin 93. Kuruluş Yılında Görevlerimiz *Prof. Dr. Ali Uçan*	Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı Gazimağusa, KKTC	
2018		ISME 33. Dünya Müzik Konferansı, Bakü Azerbaycan	
2019		ISME Legacy Konferansı, İstanbul	

Tablo 6. MÜZED yayınları, topluluklar ve projeler

YIL	Yayınlar	Topluluklar	Sosyal Sorumluluk Projeleri	Sosyal Etkinlikler
2000-2009	MÜZED Dergisi			
2009		MÜZED THM Topluluğu MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası		
2010	MÜZED Dergisi	MÜZED Muammer Sun Korosu		
2014		MÜZED Ankara Mandolin Topluluğu		
2015		MÜZED Muammer Sun Eğitişim Korosu		Müzik, Dostluk ve Dayanışma Yemeği
2016	Musiki Muallim Mektebi ve Eduard Zuckmayer Açık Oturum Bildiriler Kitabı		MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri Yararına "Adım Adım Anadolu" Fotoğraf Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi Ankara	
2017	3.Uluslararası İpek Yolu Konferansı Bildiriler Kitabı		MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri Sosyal Sorumluluk Projesi Yararına Gülsin Onay Piyano Resitali	
2018		MÜZED Faik Canselen Öğretmenler Korosu	Müzik Dersime Dokunma Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara	Dostluk ve Dayanışma Kahvaltısı
2019	2018 Eğitim Müziği Gençlik Şarkıları ve Beste Yarışması kitabı			20. yıl Dostluk, Dayanışma kahvaltısı

Tablo 7. Yarışmalar ve ulusal-uluslararası üyelikler

YIL	Yarışmalar	Ulusal ve Uluslararası Üyelikler
2012		Uluslararası Müzik Eğitimcileri Birliği (ISME) Avrupa Müzik Eğitimcileri Birliği (EAS)
2013		Ulusal Eğitim Dernekleri Platformu (ULED)
2014		
2015		Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TDMEB)
2018	Eğitim Müziği Gençlik Şarkıları Yarışması	

Tablo 8. MÜZED'in konserlerinden bazı örnekler

YIL	Konserler
2014	Dağlarca 100 Yaşında, Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı Anma, Ankara Üniversitesi Ankara
2015	MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası Öğretim Yılı Sonu İlkyaz Konseri, Yılmaz Güney Sahnesi Ankara MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası, "Köy Enstitülerinin 75. Yılı İzlenceleri Tükenmeyen Kaynak Anadolu Konseri, Ankara
2017	MÜZED 2016-2017 Eğitim Öğretim Yılı sonu Öğrenci Konseri, MÜZED Genel Merkezi Salonu Ankara Keman Eğitimi Atölye Çalışmaları, MÜZED, SCA Müzik Vakfı ve Suzuki Müzik Eğitimi Derneği, SCA Müzik Vakfı Salonu Ankara Bolu İl Millî Eğitim Müdürlüğü – Müzik Eğitimcileri Derneği – Bolu Bağışçılar Vakfı İşbirliğinde Bolu Müzed Çocuk Sanat Atölyeleri Konseri ve Görsel Sanatlar Sergisi, MEV Koleji Konser Salonu Ankara
2018	Türkülere Yeniden Merhaba MÜZED THM Topluluğu Konseri, Çankaya Belediyesi Yılmaz Güney Sahnesi Ankara MÜZED 2017-2018 Eğitim Öğretim Yılı sonu Öğrenci Konseri, MÜZED Genel Merkezi Salonu Ankara Eğitim Müziği Gençlik Şarkıları Beste Yarışması Ödül Töreni Konseri, Çankaya Belediyesi Yılmaz Güney Sahnesi Ankara MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası ve Müzed Ankara Mandolin Topluluğu '2018 İlkbahar' Konseri, Ahmet Taner Kışlalı Kültür Merkezi Ankara MÜZED Ankara Mandolin Topluluğu Dinletisi, Ankara Konağı MÜZED Türkiye Müzik Öğretmenleri Orkestrası, Müzik Dersime Dokunma, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

2019	Türkülerle Anadolu'da Gezintiler / MÜZED THM Topluluğu MÜZED 2018-2019 Eğitim Öğretim Yılı Sonu Öğrenci MÜZED Faik Canselen Öğretmenler Korosu 19 Mayıs Şenlik Konseri, Ankara Altınpark MÜZED Emek, Bahar ve Farkındalık Konseri, Türkiye Barolar Birliği Ankara MÜZED İlkbahar Konseri, CSO Konser Salonu Ankara MÜZED 20. Yıl Konseri, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi Ankara

Sonuç

MÜZED'in kurulduğu 1999 yılından bu yana eğitimsel, kültürel, eğitimcilerin sorunlarının dile getirilmesi, öğretmenlerin örgütlenmesi, birlik içinde olmaları, öğretmen eğitimleri, seminerler, uluslararası organizasyonlar, yine müzik öğretmenlerinin meslek hayatlarını destekleyen topluluklar, orkestralar, korolar vb. çalışmalar, bir bildiriye sığmayacak kadar fazladır. Bizler bu bildiri ile derneğin kıymetli çalışmalarının müzik eğitimi tarihine geçmesi adına bir adım atmış olduk. Sadece müzik eğitimcileri değil, sanatçılar, akademisyenler, müziğin diğer alanlarında uzmanlaşmış eğitimcilerin de MÜZED bünyesine katılması derneğimize güç katacaktır.

KAYNAKÇA

- Sazak, N., Öncül. N. (2016). Dernekler ve müzik eğitimine katkıları (SANSEV örneği). *Online Journal of Music Sciences*, *1*(2), 41-64. https://dergipark.org.tr/download/article-file/263912
- Saydam, R. (2006). Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Ünv. Eğt. Fak. Denizli. www.muzikegitimcileri.net
- Saydam, R. (2000). MÜZED'in kuruluş öyküsü. *Müzik Eğitimcileri Derneği Genel Merkezi Yayın Organı, 1*(1).
- İçişleri Bakanlığı (2019). Derneklerin faaliyet alanlarına göre dağılımı. https://www.siviltoplum.gov.tr/derneklerin-faaliyet-alanlarina-gore-dagilimi

O-012

Kıbrıslı Besteci Kamran Aziz'in Eserleri Üzerine İnceleme

Başak Gorgoretti[1*], Alev Müezzinoğlu[2]

[1]Eastern Mediterranean University, Faculty of Education, Famagusta, TRNC
[2]Eastern Mediterranean University, Faculty of Education, Famagusta, TRNC
basakgorgoretti@gmail.com, alev.muezzinoglu@emu.edu.tr

Özet

Kıbrıs Türk müziğinin önemli bestecilerinden Kamran Aziz, Kıbrıs Türk folk ve folk pop türlerinde şarkılar ve marşlar bestelemiştir. Kamran Aziz Kıbrıslı Türklerin batı ve çok sesli müzik ile tanışmalarını sağlamasının yanı sıra Kıbrıs Türk folk müziğine de ciddi katkılar koymuştur. Çatışma yıllarından itibaren müzik çalışmalarına ara verilmek zorunda kalınsada, Kıbrıs Türk toplumu kendi özünü arama ve kendi özüne dönme arayışı içerisine girmiştir. Bu arayışa cevap olarak Kamran Aziz Kıbrıs Türk toplumuna ait ilk besteleri yapan kişilerden biri olarak önemli bir başlangıcın ilk temsilcisidir.

Bu araştırmanın amacı Kamran Aziz'in en çok söylenen şarkılarının içerik ve müzikal analizlerinin yapılması yoluyla eserlerin niteliklerinin saptanmasıdır. Çalışmada, birçok bestesi olan Kamran Aziz'in en popüler olmuş şarkıları arasından seçilen "Kıbrıs'ım", "Al Yemeni Mor Yemeni" ve "Seni Orakta Gördüm" eserlerinin analizleri yapılacaktır. Diğer yandan çalışma kültürel miras adı altında toplanabilecek olan bu eserlerin nasıl geliştirilmesi ve kuşaklara aktarılması hususlarının tartışmaya açılması bakımından da önem taşımaktadır.

İncelenen eserlerin içerik ve müzikal analiz yoluyla saptanan nitelikleri yorumlanacak ve bu eserlerin korunması ve geliştirilmesi hususunda önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kamran Aziz, kültürel miras, Kıbrıs Türk folk müziği

Abstract

Kamran Aziz, one of the most important composers of Turkish Cypriot music, composed songs and anthems in Turkish Cypriot folk and folk pop genres. Kamran Aziz not only helped Turkish Cypriots to meet with western and polyphonic music but also made significant contributions to Turkish Cypriot folk music. Although the music studies had to be interrupted since the years of conflict, the Turkish Cypriot community has sought to seek its own essence and return to its own essence. In response to this quest, Kamran Aziz was one of the first composers of the Turkish Cypriot community to be the first representative of an important beginning.

The aim of this research is to determine the qualities of the most sung songs of Kamran Aziz by content and musical analysis. In this study, "Kıbrıs'ım ", "Al Yemeni Mor Yemeni" and "Seni Orakta Gördüm" songs were selected among the most popular songs of Kamran Aziz, and analyzed. On the other hand, the study is also important in terms of how to develop these works which can be gathered under the name of cultural heritage and to transfer them to generations for discussion. The content and musical characteristics of the examined works will be interpreted and suggestions will be made for the protection and development of these works.

Keywords: Kamran Aziz, cultural heritage, Cyprus Turkish Folk music

1. GİRİŞ

Kıbrıs farklı uygarlıklar tarafından yönetilmiş, farklı kültürleri içinde barındırmış, bu kültürel zenginlik ve çeşitlilik adanın müziğine de yansımıştır. Bugün Kıbrıs'ta eski azınlıklar Maronit, Ermeni, Latin, yerli Roma Katolikleri, yeni azınlıklardan ise Güney Asya, Arap ve Afrikalı göçmenlerin müziği dahil olmak üzere her türlü müzik duyulabilmektedir (Samson&Demetriou, 2016). Kıbrıs adasının müzik geçmişini incelediğimizde adadaki iki farklı kültür olan Bizans ve İslam kültürlerinin etkilerini gözlemleyebiliriz (Zannos, 1994). Kıbrıslı Türklerin kültürel geçmişini incelediğimizde, 16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun adayı fethiyle birlikte Anadolu'dan göçen Türklerin beraberinde getirdikleri kültürel izleri görmekteyiz (Adanır, 2016; Kafkas, 2001). Bu izler Klasik Osmanlı müziği, Mevlevi müziği, Ortadoğu ve Asya müziklerinin özelliklerini taşımaktaydı. Özellikle Anadolu'dan göçen Yörük-Türkmenlerin Mevlevi müziğinin temellerine dayalı müzik yapma gelenekleri Kıbrıslı Türklerin müzik yapma gelenekleri ile benzerlikler göstermektedir (Adanır, 2016). Kıbrıs halk dansları ve Kıbrıs müziği Akdeniz müziğindeki zengin ritim ve canlılığı içerisinde barındırmaktadır. Kıbrıs halk ezgilerinde kullanılan ana çalgı kemandır. Keman ana ezgiyi çalarken ud, cümbüş, lavta ve darbuka eşlik etmektedir (Kanol, 2006). Halk dansları ezgileri Karşılamalar, Sirtolar, Çiftetelli ve Arabiyeler, Kasap oyunları ve Dramatize-Taklitli oyunlar olmak üzere sınıflandırılmaktadır. Halk danslarında seslendirilen müziklerde Anadolu'nun etkileri görülmektedir. Yapılan araştırmalarda Kıbrıslılar tarafından seslendirilen müziklerin, Kıbrıs'ta ve Türkiye'de ortak olarak kullanılan müzikler ve Kıbrıs'ın diğer komşu Akdeniz ülke müziklerinin etkilerinin hissedilebildiği müzikler olduğunu ortaya koyabiliriz (Öztürk ve Müezzinoğlu, 2010).

1925'te adada Türk müziği eğitimi vermek üzere Darül-Elhan kurulmuş, Türk müziği eğitimi veren konservatuvar özelliğindeki bu okul 10 yıllık süren eğitim yaşantısının ardından kapanmıştır (Adanır, 2001). 1930'lu yılların sonuna kadar Kıbrıs Türk toplumunun en çok takip ettiği tür Türk müziği olmuştur.

Kıbrıs'ta 1878 yılında İngilizlerin adaya gelmesiyle birlikte, daha önce ada halkı tarafından bilinmeyen batı müziği enstrümanları piyano, mandolin ve gramafon tanıtılmış, evlerde küçük konserler ve İngiliz askeri açık hava konserleri düzenlenmeye başlanmıştır (Samson&Demetriou, 2016). 1944-1945 yıllarında İngiliz Askeri Radyosunun yayına başlamasıyla birlikte Kamran Aziz ve Arkadaşlarının batı müziği icra ettiği programlar toplumun yüzünü bu müziğe doğru çevirmiştir (Adanır, 1997). 1950'li yılların başlarında Kıbrıs Televizyonunun yayına başlamasıyla birlikte Kamran Aziz ve Arkadaşları canlı yayında program yapmaya başlamış, Batı müziği türlerinden klasik ve popüler müzik türleri 1960'lı yıllardan itibaren Kıbrıslı Türklerin takip ettiği türler olarak müzik kültürünün içerisinde varlık göstermiştir (Adanır, 2016).

Kıbrıs adını sözel olarak bir müzik eserinde kullanan ilk besteci Kamran Aziz'dir (Akyiğit, 2010). Ülkenin ilk söz yazarı ve besteci kadını unvanıyla da anılan Aziz'in 70'in üzerinde bestesi bulunmakta, bunlardan 5'i türkü, 2'si zeybek, 2'si ağıt, 4'ü Türkçe tango, 10'u marş ve diğerleri de hafif batı müziği türündedir.

Değişen folk müzik anlayışında ilk etkiyi besteleriyle Kamraz Aziz yaratmıştır (Azgın, 2016). 1950 yılında Kamran Aziz ve Arkadaşları adı ile bir topluluk kurulmuş, topluluk radyodaki ilk performanslarından sonra Kıbrıs Radyo Yayın Ko-operasyonu'nda 1963'e kadar batı müziği türünde program yapmışlardır. O yıllara ait en popüler parçaları icra etmişler, ayrıca Schubert ve Schumann'ın aryalarını Türkçe söz yazarak seslendirmişlerdir. Dönemin popüler parçalarının Türkçe sözlerle Kıbrıs Türk toplumunda icrası Kıbrıs Türk müziği için önemli bir devrim sayılabilir (Azgın, 2016). Diğer yandan Kamran Aziz ve arkadaşları valsler, Türkçe tangolar ve marşlar da seslendirmişler, Kamran Aziz folk tınılar içeren şarkılar bestelemeyi sürdürmüştür. Kıbrıs Türk toplumu bu şarkıları kendilerine özgü şarkılar olarak kabul etmişlerdir. Bu besteler Kıbrıs Türk halk oyunlarında da halen kullanılmaktadır (Kafkas, 2001). "Al Yemeni Mor Yemeni", "Haydi de Süsleyin Gelini", "Gelin Geliyor Gelin", "Orak Zamanı Geldi" ve "Karanfilim Mor Mor Oldu" isimli besteleri folklorik motifler taşıyan en önemli eserleridir.

1963 olaylarından sonra hızla askeri bir topluma dönüşen Kıbrıs Türk toplumunda batı müziğine olan ilgi devam etmiştir (Adanır, 1997). 1964 yılında Bayrak Radyosuna bağlı olarak kurulan Bayrak Quartet "Kamran Aziz ve Arkadaşları'nın başlattığı batı müziği akımını sürdürmüşler, toplumu çoksesli müzikle tanıştırmışlardır. 1964'te kurulan 4 müzisyenden oluşan SILA-4 grubunun da Kıbrıs Türk folk müziğinin oluşmasında önemli etkileri vardır (Azgın, 2016). 1960 ve 1970'li yıllarda popüler olan grubun şarkıları Bayrak radyosunda çalınmaktaydı. Grubun şarkılarının ezgisel yapıları Kıbrıs folk müziği tınılarını içermekteydi, grup bu ezgileri tıpkı Kamran Aziz'in yaptığı gibi pop müzik için düzenlemiş ve pop müzik türünde kullanılan çalgılar ile seslendirmişlerdir (Azgın, 2016). SILA4'ün şarkıları günümüzde de Kıbrıs Türk folk şarkıları içerinde önemli bir yere sahiptir. 1966-1976 yılları arasında Kıbrıs Türk toplumunda Batı müziği akımının devam ettiği görülmüştür (Adanır, 2001).

1970 ve 1980'li yıllardan itibaren rock, hard rock ve heavy metal genç Kıbrıslı Türklerin takip etmeye başladıkları başlıca müzik türleriydi. Fakat 1980'lerden sonra Türk rock müziğinin yükselişi, rock müzik dinleyicilerinin ilgisini etno-rock türüne yönlendirdi. Klasik Osmanlı ve Mevlevi müziklerinin izlerini taşıyan Kıbrıs Türk Osmanlı müziği, sonraları Türk folk ve etno-pop müzik türlerine doğru bir dönüşüm geçirmiştir (Adanır, 2016). Günümüzde Kıbrıs Türk toplumunda Türk müziğinin önemi daha öncesine göre azalmıştır (Adanır, 2016).

1983 yılında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin ilanından sonra Türkiye ile kültürel etkileşimi artan Kıbrıslı Türkler Türkiye'den yayın yapan radyo ve televizyonlarda sunulan arabesk ve yeni Türk pop müziğini hızlıca yaşantılarına katmışlardır. Günümüzde Kıbrıs Türk halk müziği sıklıkla halk danslarına eşlik amacıyla kullanılmaktadır (Azgın, 2016). Kıbrıs Türk toplumu ise özellikle dinleme ve söyleme alışkanlıkları açısından incelediğimizde güncel Türkçe pop müziğe yönelmiştir.

Kamran Aziz

1922 yılında doğdu. İlköğrenimine Ayasofya (Selimiye) İlkokulunda başladı ve Amerikan Akademi'de devam etti. Müzik yaşamına 8 yaşında piyano dersleri alarak başladı. İngiliz Kraliyet Müzik okulu sınavlarını başarıyla verdi. Mezuniyetinden sonra Kıbrıs'ta eczacılık eğitimi aldı. Devlet Eczanesinde bir yıl çalışmanın ardından kendi eczanesini açtı. Kıbrıs Türk Eczacıları Birliğinin kurucularındandır. Müzik öğretmenliği yapan Kıbrıslı Türk Jale Derviş ile çeşitli konserler verdi.

Kamran Aziz'in 70'i aşkın farklı türlerde bestesi vardır, en çok bilinen eserleri arasında "Kıbrıs'ım", "Al Yemeni Mor Yemeni", "Seni Orakta Gördüm", "Geliyor Geliyor", "Haydi de Süsleyin Gelini", "Ne Güzel Bir Dünya Olurdu İnsanlar Hep Dost Olsaydı" eserleri sayılabilir.

1950'li yıllarda Kamran Aziz ve arkadaşları "Kamran Aziz ve Arkadaşları" adlı grubu kurmuşlar Kıbrıs Türk toplumuna Avrupa müziğini tanıtmış ve sevdirmişlerdir, grup Kıbrıs Türk toplumu için bir yenilik olan Batı stilinde müzik yapmıştır. Piyano, keman, saksofon, klarnet ve bateri gruptaki müzisyenler tarafından kullanılan çalgılardı. Grubun çekirdek üyelerinin yanına sürekli ve değişimli olarak yeni solistler ve koristler katılmaktaydı. 1958 yılında Kıbrıs Türk toplumunun hayatına televizyonun girmesiyle "Kamran Aziz ve Arkadaşları" grubunun televizyon yayını için yaptığı programlar ilgi ile takip edildi. 1960'lı yıllarda Türkiye'de başlayan aranjman akımı Kıbrıs'ta ise 1950'li yıllardan itibaren Kamran Aziz tarafından başlatılmıştır. Yabancı şarkılara Türkçe söz yazma çalışmalarının yanında Kamran Aziz'in Kıbrıs konulu birçok bestesi vardır. Aziz'in bestesi "Kıbrısım" Kıbrıs'ın ilk marşı olarak da nitelendirilmiştir, aynı zamanda daha çok lise korolarında söylenen bir şarkı olarak da bilinmektedir. SILA4 grubu bu şarkıyı albümlerinde kullanarak, seslendirmişlerdir. Kıbrıs'ım şarkısı haftalarca çalma listelerinde ilk sıralarda yer almıştır. "Kıbrıs'ım" şarkısının sözlerini içerik olarak analiz ettiğimizde Kıbrıs adasının her köşesinde varlık göstermiş olan Türk toplumunu anlatan, Lefkoşa, Limasol ve

Baf'ta yaşamış olan Kıbrıslı Türklerden bahsetmekte, vatan sevgisinin altını çizmektedir, bu şarkıda Kıbrıslı Türkler kendilerini anlatan fikirlerle buluşmaktadırlar. "Al Yemeni Mor Yemeni" şarkısının ilk seslendirilişi 1960 yılında Limasol'daki bir folklor festivalinde gerçekleştirilmiştir, şarkı söylenmiş, çalınmış ve dansı folklor ekibi tarafından oynanmıştır.

Kamran Aziz 1988 yılına kadar beste çalışmalarına devam etmiştir (Adanır, 1997). Kamran Aziz ve Arkadaşları grubu ise 1963 yılında çalışmalarına son vermiştir. Kamran Aziz bestelerinin sözlerini çoğunlukla kendi yazmıştır. Kamran Aziz'in bestelerindeki ezgisel yapı oldukça sade olmasının yanında aslında derinliğe sahip bir yapıdadır.

"Al Yemeni Mor Yemeni" şarkısı 1987 yılında Ankara'da Uluslararası Çocuk Şenliğinde halk dansları grubu tarafından seslendirilerek oynanmıştır. "Seni Orakta Gördüm" şarkısı 1960'lı yılların başında Limasol'daki bir festivalde düzenlenen folklor şöleninde ilk kez çalınmış ve oynanmıştır. "Kıbrıs'ım" şarkısı 1958'de bestelenmiş ve ilk kez Kıbrıs Radyo Korporasyonu'ndan "Kamran Aziz ve Arkadaşları" topluluğundan, Kamran Aziz ve Fikret Özgün tarafından seslendirilmiştir.

Son yıllarda "kültürel miras" teriminin içeriği Unesco tarafından genişletilmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Günümüzde bu terim atalarımızdan miras kalan sözlü gelenekler, anlatımlar, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüeller, şölenler, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar somut olmayan kültürel miras adı altında toplanmaktadır. Türkiye, Unesco Somut Olmayan Kültürel Miras Listelerinde kaydettirdiği 17 unsuru ile Unesco'ya en çok unsur kaydettiren ilk 5 ülke arasında yer almaktadır. Bu 17 unsur içerisinde aşıklık geleneği ve Dede Korkut Mirası: Destan kültürü, halk masalları ve müzik listesindeki müzik mirasıyla ilgili olan unsurlardır.

KKTC 1983'te kurulmuş genç bir devlet olmasına rağmen, Kıbrıslı Türklerin geçmişi 1500'lü yıllara kadar dayanmaktadır. Çatışma yıllarına kadar Türk-Rum birlikte yaşayan iki toplum, ortak kültürlerini etkileşimli olarak paylaşıp yaşatmışlardır. Toplumların ayrılarak iki ayrı devletin kurulmasıyla kendi özüne dönme arayışına giren Kıbrıs Türk toplumu, Kamran Aziz'in bestelerini Kıbrıs Türk toplumuna ait besteler olarak benimsemiştir. Günümüzde Unesco'nun somut olmayan kültürel mirasında Kıbrıs Türk toplumuna ait bir kültürel miras bulunmamaktadır. Kamran Aziz'in bestelerinin yakın geçmiş bir kültür mirası anlayışıyla korunarak geliştirilmesi, Kıbrıs Türk toplumuna ait müzik kültürünü yaşatma açısından önemlidir. Bu araştırmanın amacı Kamran Aziz'in en çok söylenen şarkılarının içerik ve müzikal analizlerinin yapılması yoluyla eserlerin niteliklerinin saptanmasıdır. Diğer yandan kültürel miras adı altında toplanabilecek olan bu eserlerin nasıl geliştirilmesi ve kuşaklara aktarılması hususlarının tartışmaya açılması bakımından da çalışma önem taşımaktadır.

Araştırmanın ana problemi Kamran Aziz'in en çok icra edilen "Kıbrıs'ım", "Al Yemeni Mor Yemeni" ve "Seni Orakta Gördüm" şarkılarının içerdiği ezgisel yapı ve söz içeriklerinin neler olduğunun saptanmasıdır. Ana probleme eşlik eden alt problemler:

1. "Kıbrıs'ım" şarkısının içerdiği müzikal ve sözel yapılar nasıl sergilenmektedir?
2. "Al Yemeni Mor Yemeni" şarkısının içerdiği müzikal ve sözel yapılar nasıl sergilenmektedir?
3. "Seni Orakta Gördüm" şarkısının içerdiği müzikal ve sözel yapılar nasıl sergilenmektedir?

2. YÖNTEM

"Kıbrıs'ım", "Al Yemeni Mor Yemeni" ve "Seni Orakta Gördüm" şarkılarının form ve söz yapısı analizleri için müziksel analiz yöntemi kullanılmıştır. Şarkıların formları bölümlerinin harflerle gösterilmesi yoluyla belirtilmiştir. Şarkıların sözleri ise taşıdıkları anlam ve içerdikleri mesaj itibariyle incelenmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde "Kıbrısım", "Al Yemeni Mor Yemeni" ve "Seni Orakta Gördüm" şarkılarının müzikal analizleri ve sözlerinin içerik analizi sergilenmektedir.

Kıbrıs'ım

Kıbrıs bir ada mıdır, cennetten parça mıdır
Kıbrıs'ın güzel kızı, yanakları kırmızı
Akdeniz'in yıldızı, ah Kıbrıs'ım Kıbrıs'ım

Lefkoşa merkezidir, Kıbrıs'ın şerefidir
Lefkoşa'nın gençleri, çeler hep gönülleri
Çeliktendir elleri, ah Kıbrıs'ım Kıbrıs'ım

Kıbrıs'ın her kazası, sanki altın parçası
Mağusa hisarları, yeşil Girne dağları
Baf'ın güzel bağları, ah ne hoştur Kıbrıs'ım

Kıbrıs'ı ben bırakamam, gurbette yaşayamam
İskele sahiline, Leymosun içkisine
Kızların sevgisine, vurgunum ben Kıbrıs'ım

"Kıbrıs'ım" şarkısı nihavend makamında ve nim-sofyan usulünde yazılmıştır. Şarkı A B formundadır. 8 ölçülük bir girişten sonra 4 ölçüden oluşan A bölümü tekrar edilmekte daha sonra 8 ölçüden oluşan B bölümü tekrar edilmektedir. Şarkı boyunca kullanılan aralıklara baktığımız zaman ise daha fazla çıkıcı ve inici ikili, çıkıcı 4'lü ve çıkıcı 5'li ve çıkıcı oktav aralıklarının kullanıldığı görülmektedir. Şarkı kullanılan ritimler açısından çeşitlilik ve zenginlik göstermektedir. Şarkı boyunca yoğunlukla noktalı sekizlik, onaltılık nota ve sus değerleri, şarkı cümle sonlarında ise dörtlük nota değeri kullanılmıştır. Şarkının sözlerinde Kıbrıs konusunun işlendiği, Kıbrıs'taki şehirlerden Lefkoşa, Mağusa, Girne, Baf, İskele ve Leymosun şehirlerinin özelliklerinin tarif edildiği görülmektedir. Ayrıca Kıbrıs'ın doğal güzelliklerine ve insanına olan sevgiden bahsedilmekte, Kıbrıs gençlerine övgüler yağdırılmaktadır.

Al Yemeni Mor Yemeni

Al yemeni, mor yemeni, yemenisi sarı
Ah ne de edalı Kıbrıs'ın kızları
Elleri kınalı yar yar aman.
El ele döner, buğdayı döver,
Nazlıca güler köy kızları.

Al yemeni, mor yemeni, yemenisi sarı
Al yemeni, mor yemeni, yemenisi sarı
Ah ne de edalı Kıbrıs'ın kızları,
Elleri kınalı yar yar aman
Ah ne de edalı Kıbrıs'ın kızları,
Elleri kınalı yar yar aman
Gözleri, kaşı, simsiyah saçı,

Döndür başı köy kızları
Ah ne…

"Al Yemeni Mor Yemeni" şarkısı 5/8'lik birim zamanda yazılmıştır. 5/8'lik ritim 2/8+3/8 şeklindedir. Şarkının tonu mi minördür. 8 ölçülük tekrarlanan bir girişten sonra şarkının A bölümü başlamakta, ardından 8 ölçüden oluşan B Bölümü iki kez tekrarlanarak ikinci sözlere geçilmektedir. Şarkının B kısmında 6'lı çıkıcı aralıkla başlayan ezgi, inici aralıklarla devam etmekte ve A'ya dönüş yapılarak ve şarkı kodada ile

sonlanmaktadır. Şarkı birim zamana uygun olan üçleme kalıbı, dörtlük, noktalı dörtlük nota değerlerini içeren sade bir ritimsel yapı içerisindedir. Şarkının sözlerinde Kıbrıs kültüründe görülen yemeni ve kına kelimeleri geçmektedir. Kıbrıs köy kızlarının güzelliği, çalışkanlığı, güler yüzlülüğü gibi özelliklerinden övgü ile bahsedilmektedir.

Seni Orakta Gördüm
Seni orakta gördüm, yar oyna can oyna
Birden başım döndürdün,yar oyna can oyna
Kız sen söyle kiminsin kiminsin kiminsin
Ört yüzünü seni başkası göremesin.
Haydi de haydi yar oyna, yar oyna can oyna

Oğlan sen nerelisin nereli nereli
Baf'lı Leymosun'lu mu yoksa İskele'li
Oğlan beni aldatır bırakırsan eğer
İnşallah Beşparmak Dağı başına çöker
Haydi de haydi yar oyna, yar oyna can oyna

Anam seni Allah emriyle isteyecek
Bakalım baban bana evet mi diyecek
Seni bana vermezlerse iş gelir zora
Alır da gaçarım seni billah Anamur'a
Haydi de haydi yar oyna, yar oyna can oyna

"Seni Orakta Gördüm" şarkısı 2/4'lük birim zamanda ve re majör tonunda yazılmıştır. Şarkı AB formundadır, 8 ölçülük giriş bölümünden sonra A bölümü başlamakta, 4 ölçü süren A bölümünden sonra şarkı 8 ölçü devam eden B bölümüyle devam etmektedir. Şarkının ezgisi re1-si1 aralığındaki seslerin yanaşık kullanımından oluşmaktadır. **Şarkıda yoğunlukla sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık nota değerleri kullanılmıştır. Şarkının sözlerinde** sevgiliye duyulan aşkla birlikte, birbirlerini seven kız ve oğlanın özellikleri ve kız isteme konuları esprili bir şekilde ele alınmıştır.

3. SONUÇLAR ve TARTIŞMA

Kamran Aziz'in bestelerinden "Kıbrıs'ım", "Al Yemeni Mor Yemeni" ve "Seni Orakta Gördüm" üzerine yapılan analiz sonucunda, ezgisel ve sözel yönden Anadolu kültüründe de vurgulanan al yanaklar, kınalı eller, kaş ve göz gibi özelliklerin şarkılarda kullanıldığı görülmüştür. Bunun yanında şarkılarda, manileri şarkıya dö-

nüştürme, adanın doğal güzelliklerini işleme, Kıbrıs'a özgü araç ve gereç isimlerini kullanma, Kıbrıs sevgisi ve insan sevgisi konuları kullanılmıştır.

Kıbrıs folk müziği Kıbrıs Türkünün davranışlarını, tutumunu, düşünce yapısını yansıtmakta ve halkın duygularını beslemektedir. Akdeniz kültürüne özgü ortak zihniyet halk ürünlerinde olduğu gibi Kıbrıs folk müziklerinde de görülmektedir. Balkan ve Türk müziğinde kullanılan aksak ritimlerden 5/8'lik birim zaman Kıbrıs Türk folk müziğinde de kullanılmaktadır.

Geçmişten günümüze ulaşmış pek çok Kıbrıs türküsü, şarkısı, ezgileri unutulmuş sadece bazıları günümüze kadar ulaşmıştır. Bu şarkıların unutulmaması ve gelecek nesillere taşınabilmesi somut olmayan kültür mirası açısından önemlidir. Kıbrıs Türk kültürüne **özgü şarkıların** ve ezgilerin, **öğretim** programlarına eklenmesi, diğer dersler ile ilişkilendirmesi, kültürel mirası koruma ve gelecek nesillere ulaştırma konusunda **önemli** görülmektedir.

Kültür ve eğitim politikalarını güncelleme ve yenileme, Kıbrıs Türk folk müziği ile ilgili farkındalık kazandırma açısından **önemlidir**. **Çeşit**li kültür festivalleri ve yarışmaların düzenlenmesi kültürel farkındalığın kazandırılmasında atılabilecek **önemli** adımlardır. Böylelikle ezgilerin tanıtılmasına, nesilden nesile aktarılmasına yönelik bir bilinç oluşturulabilinir.

Kıbrıs Folk müzikleri günümüz popüler sanatçıları tarafından düzenlenerek seslendirilebilir. Aynı zamanda besteciler ve müzik eğitimcileri tarafından düzenlenip, **çok** seslendirilip koro ve orkestralarda icra edilmesi yoluyla daha fazla insana ulaşması sağlanabilir.

Kaynakça

- Adanır, E. (1997). *Kıbrıslı Türklerde Müzik "Darülelhan ve 1955-1965 Müzik Toplulukları.* Dörtrenk Matbaası Ltd.:Lefkoşa.
- Adanır, E. (2001). *Kıbrıslı Türklerde Müzik-2 "Popüler Müziğin Gelişimi 1966-1976 Dönem Toplulukları".* Dörtrenk Matbaası Ltd.:Lefkoşa.
- Adanır, E. (Yönetmen). (2012). Nesil'den Nesil'e Kamran Aziz [Belgesel]. Opus Design & Music (Yapımcı). https://www.youtube.com/watch?v=M2QddJNM1zc&t=302s
- Adanır, E. (2016). Music in Cyprus. Jim Samson & Nicoletta Demetriou, (Ed.), The Ottoman Legacy (s. 89-102). USA:Routledge.
- Akyiğit, N. (2010). Kıbrıs Türk Topografyası ve Coğrafi İsimlerinden Sözle Müziğimize Yansımalar. *Halkbilimi, 25* (57), 34-41.
- Azgın, B. (2016). Music in Cyprus. Jim Samson & Nicoletta Demetriou, (Ed.), Tranforming Culture: Traditional Music and the Turkish Cypriots (s. 77-88). USA:Routledge.
- Kafkas, C. (2001). *Geçmişten Günümüze Kıbrıs'ta Türk Müziği* (Yayınlanmamış Doktora Tezi),İstanbul Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kanol, K. (2006). *Kıbrıs halk danslarının yakın geçmişi*, Lefkoşa: Hasder Yayınları.
- Öztürk, F., Müezzinoğlu, A. (2011). *Geçmişten günümüze Kıbrıs müziği ve halk ezgilerinin analizi*. II. Uluslararası Kıbrıs Sempozyumu Cilt I., Sempozyum Kitabı.(21-25 Ekim, 2010) s.533-547. Kıbrıs Türk Kültür Derneği Yayınları, Ankara.
- Samson, J., & Demetriou, N. (2016). *Music in Cyprus*. Routledge.
- Zannos, I. (1994). *Ichos und Makam: vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*. Orpheus-Verlag.

O-013

Dünya ve Türkiye' deki Blues Müzik Eğitiminin İncelenmesi

***Nurcan Bahadır*[1*]*, Uğur Alpagut*[2]

[1]*BAİBÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Bilim Dalı*
[2]*BAİBÜ Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD*

**nrcnbhdr@gmail.com, uguralpagutugur@yahoo.com*

Özet

Kökenleri Afrika'da Gospel ve Spiritual gibi dinsel /mistik oluşumlarla, Missisipi nehri boyunca uzanan pamuk tarlalarında çalışan insanlara, kölelerin isyanına, toplumsal acılara ve sosyo - kültürel olaylara dayanan Blues müziğinin, asıl kaynağının ne olduğunu belgelendirmede bazı boşluklar olsa da genel bilinen şekli ile Afrika köle ticareti ile başladığı birçok kaynakta geçmektedir. Amerika kıtasında siyah ırkın büyük bir birikimini, benliğini ve güncel yaşadıklarını ifade etmeleri"müzik" yoluyla gerçekleşmiş ve bu benzersiz stille gelişen siyahların özgün müzik halk dili "Blues" olarak adlandırılmıştır. Bu çalışmada Blues müziğinin ne olduğu ve tarihsel gelişiminden kısaca bahsedilecektir. Fakat asıl ulaşılmak istenilen konu; Blues Müzik eğitiminin dünyada ve Türkiye' de nasıl verildiğidir. Bu stil üzerinde çalışmalarıyla öne çıkan ulusal ve uluslararası Blues dernekleri nelerdir? Sorularının yanıtları, çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Blues Müzik, Blues Müzik Eğitimi, Blues Dernekleri

1. Giriş

1.1. Blues Müziğin Kısa Tarihçesi

Blues, kendine özgü yapısıyla Afro Amerikan halk müziğine dayalı bir tür olarak, en önemli verimliliğini Amerika'da özellikle geçtiğimiz yaklaşık 150 yıllık süreçte etkili biçimde ortaya koymuştur. Amerika'da Afrika kökenli etnik grupların ve yarattıkları etkiyle döneminin müzik ve yaşam koşullarıyla biçimlenen blues yolculuğu; Batı Afrika'dan derin Güney'e, kuzey ABD'deki kent merkezlerine, doğrudan rock'n roll ve ritim & blues'la beslendiği yerlerde ve başta Avrupa olmak üzere dünyada yaygınlaştığı görülebilmektedir. Blues müziğinin asıl kaynağının ne olduğunu belgelendirme konusunda bazı boşluklar olduğu ve tarihinin hiçbir zaman mükemmel doğrusal bir yörüngede olmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Afrika köle ticareti sonuçlarıyla ortaya çıkan bu müzik; ABD'nin güneyindeki Sivil Savaş öncesi dönemde, bölge insanlarının çalışma şarkıları ve Afrikalı-Amerikalı kölelerin insanlık düşüncelerinin ve duygularını, onların insanlık dışı baskıların ortasındaki çabalarını ifade etmekteydi. Bu kölelerin yanlarında Batı Afrika'nın ritimlerini ve müzikal hassasiyetlerini getirdikleri ve müziklerinin, atalarının müziğinin bu temel özelliklerini tekrarladığı görülmektedir (musical-u, 2017).

1903 yılında orkestra şefi ve müzik yapımcısı olan W.C. Handy, Mississippi istasyonunda tek başına gitarıyla harika bir müzik yapan siyahi genci görmüş, bu müziğin peşine düşmüş ve yeni bir şekle sokarak "Blues' un Babası" olarak tanınmaya başlamıştır. Fakat kendisi de bu yakıştırmayı kabul etmemektedir. 1912'de Handy, blues şarkısı "Memphis Blues" için notalarını yazan ve yayınlayan ilk insanlardan biri olduğunda, halkın genel profilini yükseltmeye yardımcı oldu. Sekiz yıl sonra, dinleyiciler, bir blues vokalini kaydeden ilk siyah kadın olan Mamie Smith tarafından bir milyondan fazla "Crazy Blues" kopyası çıkarmışlardır. Bu beklenmeyen başarı ile Ma Rainey ve Bessie Smith gibi şarkıcılar, Blues'u kayıtlarıyla daha da geniş kitlelere tanıtmaya

başlamışlardır (pbs.org).

Blues'un ortaya çıkışı, Amerika'nın Güney eyaletlerinin hepsi dâhil olmak üzere, Mississippi, Alabama, Georgia, Louisiana, Texas ve diğer yerlerde eş zamanlı olmuştur. Çok fazla sayıda isimsiz ve unutulmuş müzisyen, pamuk tarlası, nehir seti kampı, kereste fabrikası ve terebentin kampı gibi yerlerde çalışan işçilerin yanı sıra, vasıfsız liman işçileri ve çiftlik işçileri, tek ya da grup olarak çalıştıkları zamanlarda ya da molalarında, Blues'u hem söyleyip hem de çalıyordu (Oakley, 1997).

Bir diğer bir Blues şarkıcısı olan Booker White ise Blues'un kökeni hakkında benzer düşüncededir. "Blues'un nereden geldiğini bilmek istiyorsun. Blues, katırın arkasında doğdu. Evet, masanda oturmuş yemek yerken blues dinleyebilirsin, ama blues 'un temeli eski kölelik günlerindeki bir katırın arkasında yürüyor" (White, 1976).

Blues, zamanında beyazlar tarafından hoşlanılmayan zenci müziği gibi lanse edilmesine karşın; dünyanın her tarafında çok sevilen saygın bir müzik konumuna gelmesinin en temel sebebi, bu müziğin müzikalite, edebi ve felsefi acıdan içinde çok çekici unsurları barındırmasındandır (Eli, 2012).

Kölelik ve bu müzik hakkında çok fazla ilişki vardır. Köle siyahi işçilerin tütün, mısır vs tarlalarında çalışırken söyledikleri iş şarkılarına beyaz sahipleri tarafından izin verilmekteydi. O dönemlerde kölelere ait bu melez müziklerini icra ederken izlemek, beyazlar için hoş bir aktivite ve eğlence olarak görülmekteydi (Okaley, 1997).

Hatta köle ticaretinde müzik yeteneği olan bir köle daha çok talep görebiliyordu ve piyasa değerini yükseltebiliyordu. İlk Amerikan gazetelerinin köle ilanlarının olduğu sayfalarda müzikal yeteneklere ilişkin keman yapabilen, flüt vs çalabilen gibi ilanlara çok rastlanmaktaydı (Southern, 1971).

En çok tartışılan konulardan biri ise Blues 'in bir müzik formu olarak kölelik zamanlarından geldiğidir. Ancak bu bilgi tam olarak doğru kabul edilmemektedir Hiçbir köle şimdi bizim şimdi blues olarak dediğimiz şeyi söylememiştir ve bu müzikten bahsederken bu terim kullanılmamıştır (Oakley,1997).

1.2. Araştırmanın Amacı

Blues, dünyada olduğu gibi ülkemizde de uzun zamanlardan beridir sevilerek dinlenen bir müzik türü olmayı sürdürmektedir. Ülkemiz Blues müzik icracıları ile dünyaya göre biraz daha geç tanışmasına rağmen; ülkemizde yapılan diğer çalışmaların yanı sıra, özellikle Blues Derneği etkin sahne ve Blues çalıştayları ile bu tür müziği genç kuşağa sevdirmeye devam etmektedir.

Blues müziğin nasıl yapıldığı, icracıların nasıl eğitimler alıp veya almadıkları vb. konular ile ilgili bilgi toplamak, ülkemizdeki Blues çalışmalarına ilişkin bazı değerlendirmelerde bulunmak araştırmanın ana amacını oluşturmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırma dünya ve Türkiye' deki Blues eğitimi veren kurum ve kuruluşların neler olduğunu saptayarak, nasıl bir eğitim sürecinden ve nasıl bir işleyişten geçildiğini ortaya koyması bakımından önemlidir.

2. Blues Eğitimi

Blues eğitimi üzerine yazılmış günümüzde birçok metot vardır. Bu metotlar birçok blues türünü kapsamaktadır fakat bütün blues türlerini çalışmak iyi bir icracı olmaya yetmez. Bu müzik türünün en zor yanı geleneksel formunu yakalayarak, doğaçlamalar ile kuvvetli bir anlatımı yakalayabilmektir. Müzisyenler arasında "Blues 'un eğitimi olmaz" diye bir düşünce olmasına rağmen metotlar ile değişik tarzları düzenli

çalışarak, blues 'un cümle yapısını ve anlatımını geliştirebilmek mümkündür. Çalgınızda doğaçlamalar üzerine yoğunlaşarak, grup ve sahne tecrübesiyle önemli seviyelere ulaşa bilinmektedir. Bu durumda "blues öğretilmez öğrenilir" demek daha doğru bir ifade olacaktır. (Eli, 2012).

2.1. Türkiye'de Blues Eğitimi

Türkiye'de Blues müzik eğitimi, bazı özel üniversitelerimizde girişimlerde bulunulmasına rağmen; yerleşik ve kalıcı özellikleriyle örgün eğitimin içine dâhil değildir. Ancak, 2018 yılında profesyonel blues müzisyenleri tarafından "Blues Derneği" kurulmuştur. Bu dernek ulusal ve uluslararası blues müzisyenleri ile düzenli bir biçimde ücretsiz olarak blues müzik üzerine çeşitli çalıştaylar sunmaktadır.

2.1.1. Blues Derneği *

Blues Derneği, müzikle ilgili sivil toplum faaliyetlerini daha etkin şekilde kullanarak, Blues müziği üzerine çalışmalar yapan kişi ya da kuruluşlara destek olmak amacıyla 2018 yılında İstanbul'da kurulmuştur.

Derneğin kurucu başkanı G. Tuncalı 'ya göre Türkiye'de uzun yıllardır süregelen bir Blues alt kültürü olduğu düşünülmektedir. Blues müziğini ve felsefesini çok daha fazla insanın tanınması ve hem müzisyen hem de dinleyici olarak kişilerin katılım sağlaması amacıyla kurulduğunu ifade edilmektedir. Başkan yardımcısı D. Tuğmaner' e göre ise bu oluşumun deneyimli ve amatör müzisyenleri tek bir potada birleştirerek yararlı faaliyetlerin daha kurumsal ve ciddi bir çatı altında yapılması açısından dernek kurulmasının çok önemli olduğu belirtilmektedir. Ayrıca dernek, birebir etkileşim halindeki faaliyetlerin daha faydalı olduğunu vurgulamaktadır (Uygun, 2018) .

Derneğin kuruluş amaçları dâhilinde olan konular ise;

1-Blues Müziği faaliyetlerinin etkinleştirilmesi ve geliştirilmesi için gerekli araştırmalar yapmak,

2-Kurs, seminer, atölye, çalıştay, konferans ve panel gibi eğitim çalışmaları düzenlemek,

3-Amacın gerçekleştirilmesi için gerekli olan her türlü bilgi, belge, doküman ve yayınları temin etmek, dokümantasyon merkezi oluşturmak, çalışmalarını duyurmak için amaçları doğrultusunda gazete, dergi, kitap ve bülten gibi yayınlar çıkarmak,

4-Amacın gerçekleştirilmesi için sağlıklı bir çalışma ortamını sağlamak, her türlü teknik araç ve gereci, demirbaş ve kırtasiye malzemelerini temin etmek,

5-Gerekli izinler alınmak şartıyla yardım toplama faaliyetlerinde bulunmak ve yurt içinden ve yurt dışından bağış kabul etmek,

6-Tüzük amaçlarının gerçekleştirilmesi için ihtiyaç duyduğu gelirleri temin etmek amacıyla iktisadi, ticari ve sanayi işletmeler kurmak ve işletmek,

7-Üyelerinin yararlanmaları ve boş zamanlarını değerlendirebilmeleri için lokal açmak, sosyal ve kültürel tesisler kurmak ve bunları tefriş etmek,

8-Üyeleri arasında beşeri münasebetlerin geliştirilmesi ve devam ettirilmesi için yemekli toplantılar, konser, balo, tiyatro, sergi, spor, gezi ve eğlenceli etkinlikler vb. düzenlemek veya üyelerinin bu tür etkinliklerden yararlanmalarını sağlamak,

9-Dernek faaliyetleri için ihtiyaç duyulan taşınır, taşınmaz mal satın almak, satmak, kiralamak, kiraya vermek ve taşınmazlar üzerinde ayni hak tesis etmek,

10-Amacın gerçekleştirilmesi için gerek görülmesi durumunda yurt içinde ve yurt dışında vakıf kurmak, federasyon kurmak veya kurulu bir federasyona katılmak, gerekli izin alınarak derneklerin kurabileceği tesisleri kurmak,

11-Uluslararası faaliyette bulunmak, yurt dışındaki dernek veya kuruluşlara üye olmak ve bu kuruluşlarla ortak çalışmalar yapmak veya yardımlaşmak,

12-Amacın gerçekleştirilmesi için gerek görülmesi halinde, 5072 sayılı Dernek ve Vakıfların Kamu Kurum ve Kuruluşları ile İlişkilerine Dair Kanun hükümleri saklı kalmak üzere, kamu kurum ve kuruluşları ile görev alanlarına giren konularda ortak projeler yürütmek,

13-Dernek üyelerinin yiyecek, giyecek gibi zaruri ihtiyaç maddelerini ve diğer mal ve hizmetlerle kısa vadeli kredi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla sandık kurmak,

14-Gerekli görülen yerlerde şube ve temsilcilikler açmak,

15-Derneğin amacı ile ilgisi bulunan ve kanunlarla yasaklanmayan alanlarda, diğer derneklerle veya vakıf, sendika ve benzeri sivil toplum kuruluşlarıyla ortak bir amacı gerçekleştirmek için plâtformlar oluşturmak,

16-Amacın gerçekleştirilmesi için ihtiyaç duyulan ve kanunların yasaklamadığı her türlü faaliyette bulunmaktır.

Dernek, sosyal alanda yurt içinde ve yurt dışında faaliyet gösterir.

** Blues Vakfı hakkındaki bilgilere (http://www.bluesdernegi.org/) internet adresinden ulaşılmıştır.*

2.2. Yurtdışında Blues Eğitimi

Bu bölümde Amerika Birleşik Devletleri'nde Blues eğitimi veren kurumlar önce saptanmış ve listeler halinde verilmiştir. Bölümde bahsedilen kurumların bazılarının içeriklerine dair bilgiler de dâhil edilmiştir.

2.2.1. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Blues Eğitimi

Aşağıda, bir Blues eğitim programı geliştirmede yardımcı olabilecek Amerika Birleşik Devletleri'ndeki başlıca Blues eğitimcilerinin kurumsal bir listesi bulunmaktadır. Bu tabloda ulaşılan kurumlar ve internet sitelerine veya web sitesi olmayanların email adreslerine yer verilmiştir.

Tablo 1 Amerika'da Blues Eğitimi Veren Başlıca Kurumlar ve İnternet Adresleri/Email

Kurumlar	İnternet Adresleri/ **Email**	**Kurumlar**	İnternet Adresleri/ **Email**
Alabama Blues Project	http://www.alabamablues.org/	Gary Allegretto / Harmonikids	http://www.garyallegretto.com/school-programs
Andra Faye	http://www.andrafaye.com/	Gaye Adegbalola	adegbalola.com
Andrew D. Gordon	http://www.adgproductions.com/	Jessie Cahn	jessiecahn.com
Art Tipaldi	artzbluz@aol.com	Michael Hawkeye Herman	HawkeyeH@aol.com
Billy Branch	billybranch.com	Patrick Ryan	facebook.com/patrick.ryan.7545
Bonnie Tallman	bmtallman@aol.com	Scott Ainslie	http://www.cattailmusic.cm/
Craig Benner	craigbrennerboogies@gmail.com	Selby Minner	dcminnerblues.com
Dan Treanor	dantreanorband.com	Spencer Bohren	spencerbohren.com
Dave Fields	dave@davefields.com	T.J. Wheeler	tjwheeler.net
David Berntson	crossroadslearning.org	Tas Cru	tascru.com
David Evans, PhD	thecountryblues.com	Terry Vuncannon	Facebook/V-Muse Productions
Debbie Bond	debbiebond.com	Nat Dove	natdove.com
Doug Macleod	doug-macleod.com	Rev. Robert Jones	revrobertjones.com
Fernando Jones	blueskids.com	Vanessa Collier	www.vanessacollier.com
Fruteland Jackson	fruteland.com		

2.2.1.1. Blues Vakfı

Blues Vakfı'nın misyonu blues mirasını korumak, blues kayıt ve performansını kutlamak, blues dünya çapında farkındalığını artırmak ve benzersiz Amerikan sanat formunun geleceğini sağlamaktır.

Okullardaki Blues, her yaştan öğrencilere, yaratıcı kendini ifade etmeyi kutlayan uygulamalı bir yaklaşımla müzik, matematik, dil sanatları, tarih, antropoloji ve sosyoloji çalışmalarını kullanarak multidisipliner, tam dil öğrenimi yapma fırsatı sunar. Blues türünü sınıfa sokarak, öğrenciler bu geleneksel konulara maruz kalırken, ırksal engelleri yıkmakta ve kültürel çeşitlilik ile ilgili diyalogu açmaktadırlar.

Blues geleneklerinin incelenmesiyle, eğitimciler, her yaştan öğrenciyi çekecek şekilde disiplinlerarası çalışmaları kullanarak, renk çizgisi, çeşitlilik ve çok kültürlülüğün önemli konularını ele alabilirler. Blues, bu müziği üreten Afrika kökenli Amerikan kültürünün ve insan ruhuna yapılan yatırımın incelenmesidir. Blues'un müzikal yapısının evrimini anlamak, Blues müziğinin bireysel duyguları ve zamanın duygularını ifade etme yollarını anlamak kadar önemlidir. Blues aracılığıyla, öğrenci dinleyicileri o zamanlarda olanlarla empati kurmaya ve bu farkındalığı günümüzdeki yaşamlarına nasıl uygulayacağına dair bir kültür anlayış geliştirmektir.

Araştırma, müzik çalışmasının entelektüel gelişimi desteklediğine dair sağlam kanıtlar sunmaya devam ediyor. Bilim, müzik çalışmanın çocuklara okuryazarlığa yardımcı olan ve gelişmiş akademik performansa dönüşebilecek nörofizyolojik ayrımlar geliştirmelerinde yardımcı olduğunu göstermiştir. Bu gelişme için en önemlisi, okul programlarında Blues müziğini, müzik dersinin merkezine alarak derse aktif katılımın sağlanabilmesidir. Müzik etkinliklerine katılan çocukların fiziksel, dil, sosyal-duygusal ve bilişsel gelişimi geliştiği gözlenmektedir. Okul programlarındaki Blues eğitiminin etkisi, basit müzik sınıflarındakinden çok daha büyüktür.

Blues Vakfı, Blues mirasını, bu müziği oluşturan insanların biyografilerini ve kişisel hikâyelerinin ardındaki kültürel tarihi korumaya kararlıdır. Müziğe ilişkin farkındalığı tüm çizgilere genişleterek bu eşsiz Amerikan sanat formunun geleceğini de sağlama misyonuna sahiptir. Blues müziğini okul müfredatlarına sokarak, bu harika müzik kültürünü hem korumakta hem de gelişimini sürdürmesine doğrudan destek vermektedir.

Okullardaki Blues eğitimi disiplinler arası yaratıcı bir müfredat ile öğrencilerin yaşına uygun şekilde uyarlanabilmektedir. Müzik, sanat, ingilizce ve sosyal bilgiler gibi dersler, yaratıcı öğretmenler sayesinde matematik, bilim ve teknik gibi ders içerikleri ile birleştirilebilir. Bu programların kombinasyonları sınırsızdır ve her eğitimci, blues müzik ile dilediği çerçeveyi kullanarak bir ders planı oluşturma özgürlüğüne sahiptir.

1.1.1.2. Alabama Blues Projesi*

Alabama Blues Projesi, 1995'te Blues müziğinin mirasını, eğiten ve eğlendiren etkileşimli programlarla geleneksel ve çağdaş bir sanat formu olarak korumak için kurulmuştur. Alabama Blues Projesi programında; vokal, armonika, gitar ve davul alanlarında 8-18 yaş arası çocuklar için Blues müzik dersleri sağlama konusunda uzmanlaşmış kar amacı gütmeyen bir organizasyondur. Öğrenciler eyaletteki en iyi Blues müzisyenleri tarafından eğitilmekte ve Blues' un tarihini ve Blues' un nasıl yapıldığını öğrenmektedirler.

Programlar, risk altındaki ve sorunlu gençler de dâhil olmak üzere geniş bir yelpazedeki çocuklara ulaşmaktadır. Blues kampları, özgüven, disiplin, kültürlerarası anlayış, etkileşim ve ekip çalışması öğretirken, Alabama'nın zengin Blues kültürünü gelecek nesillere aktarmaktadır.

Sınıf kamplarında öğrenciler, çeşitli sınıf seviyelerinde öğrencilere daha kapsamlı, sınıfta çalışacak okullarla ortaklık kurarak deneyim kazanmaları için tasarlanmıştır. Öğrenciler bir müzik aleti alarak, bu dönem boyunca sürecek programlar boyunca blues müziği ve tarihi hakkında bilgi edinmektedirler.

Okul sonrası kampı ise, sınıf odaklı programlara daha esnek bir yaklaşım için tasarlanmıştır. Okul sonrası veya yaz dönemi oturumları için inşa edilen Alabama Blues Project, programların talimatlarını ve sürelerini özel gereksinimlerine göre ayarlamak için ev sahibi kuruluşla birlikte çalışmaktadır.

Yaz Kampı olarak bir hafta boyunca sürek Blues eğitimi ise; Alabama'daki halk sanatı kültürü bağlamında Blues' u öğretmeye odaklanarak, hafta boyunca öğrencilere Blues tarihi dersleri vermektedir. Bunun yansıra yerel sanatçılar, yazarlar ve dansçılar ile disiplinler arası oturumlar ve gitar, davul veya vokal hakkında derinlemesine bir eğitim vermektedir.

Kamp, aileler ve halk için ücretsiz bir final performansıyla sona ermektedir. Burs imkânı ise mevcuttur.

** Aşağıdaki bilgilere (https://www.alabamablues.org/) internet adresinden ulaşılmıştır.*

Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın bu kısmında elde edilen bilgiler neticesinde ülkemizde ve dünyada blues müziğin tarihine kısaca yer verilip, blues müziğin birçok müzik türüne temel oluşturduğu ortaya konmuştur.

Blues müziğin eğitiminin de nasıl ve nerelerde verildiği konusunda ise çeşitli bilgilere ulaşılmıştır. Ülkemizde yalnızca bir derneğin varlığı saptanırken, dünyada ise özellikle Avrupa ve Amerika' da çok sayıda dernek ve okulun bilgilerine ulaşılmıştır.

Ülkemizdeki Blues Derneği' nin de blues müzik eğitimine ücretsiz verdiği çalıştaylar vs. sayesinde önemli ölçüde destek verdiği anlaşılmakta, Amerika ve Avrupa'daki birçok derneğin ücretsiz ve burs imkânıyla bu müzik türünde eğitim verdiği görülmektedir.

Dünyada saygınlığı ve özgünlüğü ile önemli yer tutan Blues çalışmalarına, ülkemizde özellikle üniversiteler eğitim basamaklarında kalıcı programlarla yer verilmesinin önemli kültürel ve eğitsel sonuçlar doğuracağı düşünülmektedir.

Eğitimin önceki basamaklarında bu müzik türünün tüm birikimleriyle tanıtılması ve Blues gönüllülerince gerçekleştirilen dernek etkinliklerine destek verilmesiyle, yaşayan değerli ve kapsamlı özelliklere sahip bu müzik kültüründen ülkemizin de daha fazla yararlanmasına ve katkı sağlanmasına dönük çabaların önü açılmalıdır.

Kaynakça

- Göksenin Tuncalı, D. T. (2018, 05 23). Türkiye'nin Bluesculari. (G. Uygun, Röportaj Yapan)
- Oakley, G. (1997). *Blues Tarihi- Şeytanın Müziği*. De Capo Pressi.
- Uygun, G. (2018, 05 23). *Gazete Kadıköy*. 01 01, 2019 tarihinde www.gazetekadiköy.com.tr: http://www.gazetekadikoy.com.tr/alternatif-sesler/turkiyenin-tum-bluesculari-h12429.html adresinden alındı
- White, B. (1976). BLUES. (BBC, Röportaj Yapan)
- E. Southern, yay. haz. Readings in black Amerikan music [New York: Norton, 1971] . s.34-35.

  İnternet Kaynakları

  (http://www.bluesdernegi.org/)

  (https://blues.org/)

  (https://www.alabamablues.org/)
- Eli, İ. (2012, 12 29). İzeli. 12 19, 2018 tarihinde http://izieli.com/blues-egitimi/ adresinden alındı
- musical-u. (2017, 11 20). *musical-u*. 01 02, 2019 tarihinde www.musical-u.com: https://www.musical-u.com/learn/blues-music/ adresinden alındı
- *pbs.org*. (tarih yok). 12 20, 2018 tarihinde /www.pbs.org: https://www.pbs.org/theblues/classroom/essaysblues.html adresinden alındı

O-014

Prominent Virtuoso on Mugham Huseyngulu Sarabski

Rena Mammadova - Sarabskaya

AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
renasarabskaya@mail.ru

The first Mejnun of our stage, a prominent actor, opera singer, pedagogue, stage director, playwright, public figure, People's artist Huseyngulu Sarabski is 140 years old on March 20, 2019. The name of self-sacrificers like Huseyngulu Sarabski should never be forgotten in establishing and forming of the national professional theatre history of Azerbaijan. The names of such artists working with all their heart and soul, persistently cope with on real difficulties, remaining faithful up to the end in their goal on the way of art, enlightening and progress went down into the eternal history.

H. Sarabski's activity was extremely extensive and different. He acted as a singer and actor on both the opera scene and the dramatic theater, worked in the field of stage director, wrote drama works for the theater, composed songs, he was engaged in folklore studies, conducted pedagogical work on music teaching, and acted as a public figure. The artist has concentrated all these aspects in his creativity and always carried it in complete harmony.

Huseyngulu Sarabski had a great role in the development history of musical culture and theatrical art of Azerbaijan in the XX century. His creative activity coincided with the difficult and complicated period of social and political life of Azerbaijan. In the cultural life of old Baku, on the one hand, a stable Eastern Muslim principles, and on the other hand, with Western-oriented innovations created a rich environment. Just such an environment opened wide opportunities for progressive thinking personalities.

Strictly speaking, Sarabski, who owns "universal talent," has simultaneously demonstrated a high degree of skill and great art in parallel with dramatic and opera theater. This kind of activity he continued till the end of his life.

It is remarkable that in these performances H. Sarabski has shown not only the ability to perform, but also his ability to direct his performances. This is one of the significant aspects of his creative activity. According to the archive materials known to us he was the stage director of both opera and drama performances. Huseyngulu Sarabski was a tireless pedagogue as well. From the 20s of the XX century till the end of his life he has been actively involved in the training of personnel. His lessons on mugham class at Azerbaijan State Conservatoire, and the Music School after A. Zeynally allowed some talented "*khanendas*" to grow up.

Keywords: culture, music, mugham, "*khanenda*", opera

VİRTUOZ MUĞAM İFAÇISI HÜSEYNQULU SARABSKİ

2019-cu il martın 20-də səhnəmizin ilk Məcnunu, görkəmli aktyor, opera müğənnisi, pedaqoq, rejissor, dramaturq, ictimai xadim, Xalq artisti Hüseynqulu Sarabskinin 140 ili tamam olur. Bu əlamətdar hadisənin, xüsusi olaraq, Respublikanın Prezindenti cənab İlham Əliyevin sərancamı ilə yüksək səviyyədə qeyd olunması mərhum sənətkarın ailə üzvləri, həmçinin, onun sənətini dəyərləndirən Azərbaycan xalqı tərəfindən dərin sevinc və minnətdarlıqla qarşılanmışdır.

Azərbaycan milli professional teatr tarixinin təşəkkülündə və formalaşmasında Hüseynqulu Sarabski

kimi fədailərin adı heç vaxt unudulmamalıdır. Belə sənətkarlar Azərbaycan incəsənətində, mədəniyyətində son dərəcə nadir və əvəzolunmaz şəxsiyyətlərdir. Sənət yolunda, maariflənmə və tərəqqi yolunda bütün varlıqları ilə çalışan, mövcud çətinləklərə əzmlə sinə gərən, tutduqları amala sonadək sadiq qalan belə sənətkarların adı əbədi olaraq tarixə düşmüşdür.

H.Sarabskinin fəaliyyəti son dərəcə geniş və müxtəlif olmuşdur. O, həm opera səhnəsində, həm dramatik teatrda müğənni və aktyor kimi çıxış etmiş, rejissorluq sahəsində çalışmış, teatr üçün dram əsərləri yazmış, mahnı bəstələmiş, folklorşünaslıqla məşğul olmuş, musiqinin tədrisi ilə bağlı pedaqoji iş aparmış, ictimai xadim kimi fəaliyyət göstərmişdir. Bütün bu aspektləri sənətkar tam bir vəhdət halında öz yaradıcılığında cəmləşdirmiş və daima daşımışdır.

Hüseynqulu Sarabski XX əsrdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, teatr sənətinin inkişafı tarixində mühüm rol oynamışdır. Onun yaradıcılıq fəaliyyəti Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatının çox çətin və mürəkkəb dövrünə təsadüf etmişdir. Köhnə Bakının mədəni həyatında bir tərəfdən, sabit müsəlman Şərq qayda-qanunları, digər tərfdənsə, Qərb meylli yenilikər qovuşaraq zəngin bir mühit yaradırdı. Məhz belə bir mühit proqressiv təfəkkürlü şəxsiyyətlər üçün geniş imkanlar açırdı.

Belə ki, onun uşaqlıq illəri milli adət-ənənələrin hökm sürdüyü atmosferdə keçmişdir ki, bu da balaca Hüseynqulunun formalaşmasına güclü təsir göstərmişdir. O, müxtəlif məişət və dini mərasimlərin fəal iştirakçısı və ifaçısı olmuşdur. Bu mərasimlərdə səslənən müxtəlif oxumalar, mahnılar H.Sarabskinin uşaq yaddaşında dərin iz qoymuş və onun gələcəkdə ifaçı kimi yetişməsinə xüsusi təkan vermişdir.

H.Sarabskinin gənclik illəri Bakının mənalı və zəngin mədəni həyatına təsadüf edir. XX əsrin əvvəllərində Bakıda , xüsusilə, teatr mədəniyyəti dinamik inkişaf edirdi. Bu zaman paytaxatda Rusiyadan müxtəlif teatr truppalarının, hətta italyan operasının, bir çox məşhur ifaçıların qastrolları reallaşmış, müxtəlif xarakterli konsertlər təşkil olunurdu. Şübhəsiz, bütün bunlar H.Sarabskinin yaradıcı simasına güclü təsir göstərir və onun teatr sahəsinə getdikcə daha da marağını artırır, bu sənətə dərindən bağlayırdı.

Belə bir mühitdə Azərbaycan milli teatr sənəti Şərq və Qərb ənənələrinin qarşılıqlı əlaqəsi fonunda özünün ilk addımlarını fəal atmağa başlayırdı. Kütləvi xarakter daşıyan teatr "hərəkatı" öz dairəsini getdikcə genişləndirir və həvəskardan peşəkarlığa doğru inkişaf edirdi. Teatr maarifçilik funksiyasını öz üzərinə götürərək dövrün tələb olunan ideyalarını təbliğ edir və bununla da tərəqqipərvər xarakter qazanırdı. Məhz belə bir şəraitdə gənc H.Sarabski tərəqqini gücləndirən fəal maarifçilər ordusuna qoşulur.

H.Sarabskinin fəaliyyəti Azərbaycanın görkəmli musiqi və teatr ictimai xadimləri, maarifçiləri olan Ü.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, H.Ərəblinskinin, M.Əliyevin, Ə.Haqverdiyevin, N.Nərimanovun, H.Məmmədbəyovun, C.Məmmədquluzadənin, S.S,Axundovun, R.Əfəndiyevin və başqalarının yaradıcılıq fəaliyyəti ilə sıx bağlı olmuşdur.

Qeyd edək ki, H.Sarabski görkəmli opera müğənnisi kimi məşhur olsa da, o, teatr səhnəsində ilk addımını 1902-ci ildə Azərbaycan Həvəskar Yaradıcılıq Cəmiyyətində ("Müsəlman dram cəmiyyəti") aktyor kimi atmışdır. Görkəmli dramaturq və ictimai xadim Nəriman Nərimanovun təşkil etdiyi bu teatr həvəskarları dərnəyində onun oynadığı ilk rolu "Dilin bəlası" komediyasındakı Rəsul obrazı olmuşdur. Bunun ardınca H.Sarabskinin teatr həvəskarları səhnəsində altı il davam edən çıxışları "Müsibəti Fəxrəddin", "Axşam səbri xeyir olar", "Əbdül Üla", "Qazavat", "Otello", "Əl-Mansur", "Quldurlar" və digər tamaşalarda davam etdirilmişdir. Bundan əlavə o, XX əsrin əvvəllərində Bakıda fəaliyyət göstərən "Nicat", "Səfa" mədəni-maarif cəmiyyətinin dram dəstələrində, özünün təşkil etdiyi "Müsəlman opera truppasında", Zülfüqar və Üzeyir bəy Hacıbəyli qardaşlarının müdiriyyətində, A.M.Şərifzadənin rəhbərliyindəki "Müsəlman artistləri ittifaqı"nda aktyorluq etmişdir. Şübhəsiz, bütün bu təşkilatların

hazırladıqları tamaşalarda H.Sarabski oynadığı dramatik rolları böyük ustalıqla yaradaraq öz vəzifə borcunu ləyiqincə yerinə yetirirdi. Onun bu müddət ərzində oynadığı baş rollar saysız-hesabsızdır. Bura həm Azərbaycan dramaturqlarının - M.F.Axundovun, N.b.Vəzirovun, Ə.b.Haqverdiyevin, N.Nərimanovun, həm də tərcümə olunmuş xarici dramaturqların - V.Şekspirin, H.Heyninin, N. Qoqolun, F.Şillerin, S.Lanskoyun, K.Bexmetovun və başqalarının əslərinin teatr tamaşaları aiddir.

Bütün bunlarla bərabər H.Sarabski özü də teatrı üçün pyeslər yazmışdır. Bunlardan "Axtaran tapar", "Cəhalət", "Nə doğrarsan aşına, o da çıxar qaşığına" - repertuara daxil edilərək səhləşdirilmişdir.

Lakin qeyd etməliyik ki, H.Sarabskini məhz istedadlı və unudulmaz aktyor kimi uzun zaman yaddaşlarda saxlayan onun 1908-ci il yanvarın 12-də milli opera teatrı tarixində əlamətdar hadisə olan Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" muğam operasının ilk tamaşasında Məcnun rolunu ifa etməsi idi. Həqiqətən, Məcnun obrazı H.Sarabskinin opera səhnəsində yaratdığı şedevr hesab oluur. Bu obrazın mahir və əvəzolunmaz ifaçısı olduğu üçün Hüseynqulu Sarabskiyə "Məcnun", "səhnənin yaraşığı" titulları verilir. O, Məcnunu səhnədə uzun müddət (statistikaya görə 360 dəfə) dəfələrlə eyni həvəs və məharətlə yaratdığına görə publikanın sevimlisinə çevrilmişdi.

Məhz opera səhnəsində qazanılan ilk uğurlu çıxışın davamı olaraq Ü.Hacıbəyli və H.Sarabski arasında sıx yaradıcılıq tandemi yaranır. Bu qarşılıqlı əlaqə və yaradıcı əməkdaşlıq nəticəsində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə yeni-yeni opera və operettalar daxil olurdu. Şübhəsiz ki, bu səhnə əsərlərinin müvəfəqqiyyət qazanmasında müğənni- xanəndənin rolu əhəmiyyətli idi. H.Sarabski Azərbaycan xalq musiqisinin, muğamların mükəmməl bilicisi kimi Ü.Hacıbəylinin diqqətini özünə cəlb etmişdi. Belə ki, onun H. Heynenin "Əl-Mənsur" pyesindən ərəb rolunda çıxışı zamanı oxuduğu "Hicaz" muğamı tamaşanı izləyən Ü.Hacıbəylini təsirləndirmiş və yenicə üzərində işləməyə başladığı "Leyli və Məcnun" muğam operasında Məcnun rolunu oynamağa məhz H.Sarabskinin layiq olduğunu bildirmişdir. Belə bir kiçik təsadüf nəticəsində H.Sarabskinin səhnə taleyində yeni mərhələnin başlanğıcı qoyulmuşdur.

İnadla demək olar ki, "universal istedad" sahibi olan H.Sarabski eyni vaxtda həm dramatik teatrda, həm də opera teatrında paralel olaraq eyni dərəcədə yüksək ustalıq, böyük sənət nümayiş etdirmişdir. Belə fəaliyyət növünü o, ömrünün sonunadək davam etdirmişdir.

Lakin onu məşhurlaşdıran və geniş tamaşaçı auditoriyasına sevdirən məhz opera teatrı olmuşdur. "Leyli və Məcnun"un ilk tamaşasından dərhal sonra dövri mətbuatda H.Sarabskinin yüksək istedadı, parlaq, ecaskar ifası və professionallığı haqqında müxtəlif rəylər dərc olunur. Demək olar ki, operanın müvəffəqiyyət qazanmasında məhz H.Sarabskinin təkrarsız ifası mühüm rol oynamışdır. Onun adı hələ uzun müddət "leyli və Məcnun" operasının afişalarını, anonslarını bəzəmiş, onun iştirakı xüsusi qeyd edilmişdir. Özü də bunu Ü.Hacıbəylinin təkcə "Leyli və Məcnun" operasına deyil, onun bütün sonrakı opera və operettalarına da aid etmək olar: " Şah Abbas və Xurşud banu", "Əsli və Kərəm", "Rüstəm və Zöhrab", "Şeyx Sənan", "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan", "Ər və arvad" və s. . O, sanki bu musiqili tamaşaların əsas "aparıcısı", başlıca və mərkəzi "obrazı" idi. Bu, bir daha Azərbaycan musiqi teatrının təşəkkülündə və inkişafında H.Sarabski sənətinin böyüklüyünü, əhəmiyyətini və özünəməxsusluğunu təsdiq edir.

Maraqlıdır ki, H.Sarabskinin iştirakı ilə göstərilən bu tamaşalar təkcə Bakıda deyil, Azərbaycanın müxtəlif guşələrində, həmçinin, İranda, Tiflisdə, Dərbənddə, Moskvada və digər şəhərlərdə də böyük müvəffəqiyyətlə nümayiş olunurdu. Hər bir tamaşadan sonra onun ünvanına yüzlərlə təşəkkürlər və alqışlar yollanırdı, teatrsevərlər öz minnətdarlıqlarını bildirirdi.

Diqqətəlayiq haldır ki, H.Sarabski bu tamaşalarda təkcə ifaçılıq qabiliyyətini deyil, həm də rejissorluq

bacarığını da göstərmişdir. Bu da onun yaradıcılıq fəaliyyətinin vacib aspektlərindən biridir. Bizə məlum olan arxiv materiallarına görə o, həm opera, həm də dramatik tamaşaların rejissoru olmuşdur. Xüsusilə, onun M.Maqomayevlə birgə 1914-cü ildə təşkil etdiyi "Müsəlman opera truppası"nda rejissorluq fəaliyyəti bir sıra opera və musiqili komediyaların səhnələşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır. İlk dəfə olaraq bu opera truppasında H.Sarabskinin rəhbərliyi altında A.Rubinşteynin "Sulamif" operasının Azərbaycan dilinə təcümə olunaraq ifa edilməsi Azərbaycan opera sənəti tarixində əlamətdar hadisəyə çevrilir. Bu, artıq şərq üslublu muğam opera ifaçılarının klassik Avropa tipli opera əsərlərini də ifa etməyə hazır olduqlarını göstərirdi. Əlbəttə, az bir vaxt ərzində belə bir ciddi addımın atılması Azərbaycan musiqili teatrı üçün mühüm tarixi irəliləyiş idi.

XX əsrin 20-30-cu illəri Azərbaycan milli opera teatrının ən çətin, mürəkkəb və həyati üçün təhlükəli dövrü idi. Türk operasının gələcək taleyi, yaşayıb-yaşamaması uğrunda gedən çox ciddi bir mübarizədə Hüseynqulu Sarabski öz məsləkdaşları – Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və başqaları ilə birlikdə qəti mövqeyini bildirməkdən çəkinməyərək əsl patriot kimi çıxış edirdi. Bütün çətinliklərə və təqiblərə baxmayaraq, o, əvvəlki kimi, sevimli obrazlarını məsuliyyətlə ifa etməkdə davam edirdi. Ömrünün sonunadək H.Sarabski Azərbaycan Dövlət opera və balet teatrının ən öndə gedən aktyorlarından biri kimi fəaliyyət göstərdi.

Hüseynqulu Sarabski həm də yorulmaz pedaqoq olmuşdur. O, XX əsrin 20- ci illərindən ömrünün sonunadək kadr hazırlığında fəal iştirak etmişdir. Onun Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, A.Zeynallı ad. Musiqi məktəbində muğam sinfi üzrə apardığı dərslər bir sıra istedadlı xanəndələrin yetişməsinə imkan vermişdir. Bunlardan Sara Qədimova, Şövkət Ələkbərova, Ələvsət Abdullayev və başqaları öz müəllimlərinin sənət yolunu davam etdirmişlər. Onun tələbələrinə ünvanladığı tövsəyiləri bir sıra məqalələrində əksini tapmışdır. Məsələn, AMEA-nın Əlyazmalar İnstitutunun arxivində saxlanılan "Muğamat və el mahnıları haqqında" məqaləsində o, musiqi təhsili, kadr hazırlığı, muğamın tədrisi, ifaçılıq xüsusiyyətləri, muğamda söz və səsin qarşılıqlı əlaqəsi kimi məsələlərin izahında patriotik mövqeyini ortaya qoyur, dərin biliyini göstərir və xalq yaradıcılığının, milli musiqinin düşmənlərinə layiqli cavablar verirdi.

H.Sarabski xanəndə hazırlığına ciddi münasibət bəsləyirdi. O, yalnız elmlə təcrübənin üzvi birliyi əsasında yüksək səviyyəli, professional ifaçının yetişməsini mümkün hesab edirdi. Onun dərsləri musiqi nəzəri və tarixi mülahizələri ilə müşayiət olunur, özünün dərin məzmunu və düzgün metodu ilə seçilirdi.

H.Sarabski bir təşkilatçıkimi də fəal olmuşdur. Onun ictimai təşkilatçılıq işi fəaliyyətinin müxtəlif sahələrində təzahür edir və sənətkarın maraq dairəsinin genişliyini qabarıq göstərirdi. O, ilk növbədə, əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, "Müsəlman opera truppası"nın təşkilatçısı olmuş, 1928-ci ildə Bakıda Aşıqların I qurultayının təşkilində və keçirilməsində fəal iştirak etmiş, 1932-ci ildə Elmi-tədqiqat musiqi kabinetinin yaradılmasına və onun işinə yaxından köməklik göstərmiş, 1932-ci ildən Respublika xalq yaradıcılığı evinin yaradılması təklifini vermiş və ömrünün sonunadək buna rəhbərlik etmişdir. Bundan əlavə, H.Sarabskinin 20-ci illərdə Mərkəzi fəhlə klubunda, Partiya Məktəbində teatr dərnəklərini təşkil etməsi, müxtəlif təşviqat-təbliğat briqadalarının rəhbəri kimi fəaliyyət göstərməsi onun ictimai fəallığını aydln göstərir. 30-cu illər respublikada xor kollektivlərinin təşkili ilə də əlamətdar olmuşdur. Bu sırada H.Sarabskinin 1932-ci ildə 30 nəfərdən ibarət Talış xorunun yaradılmasına müvəffəaq olmuş və bədii rəhbər kimi az bir vaxt ərzində böyük uğurlar qazanmışdır.

Bütün bu gözəl və faydalı başlanğıclarla yanaşı, hər şeydən öncə, Hüseynqulu Sarabski teatr fədaisi idi. Onu teatrda hər şey maraqlandırır və narahat edirdi. Burada o, xırdadan böyüyədək bütün işlərin yerinə yetirilməsinə hazır idi. Teatra vurğunluq onu yaxınlarından, ailə üzvlərindən uzaqlaşdırsa belə, bura bütün əqli və vücudu ilə bağlı idi. Əqidəsindən dönməyərək ömrünün sonunadək bu sənət məbədinə xidmət

göstərməsi dövlət tərəfindən dəyərləndirilmiş və xalqının əbədi sevgisini qazanmışdır.

Bu gün Hüseynqulu Sarabskinin sənəti, onun musiqili teatr səhnəsində açdığı ilk çığırlar artıq aydın istiqamət almış geniş bir yola çevrilmişdir. O, dahi Ü.Hacıbəylinin düzgün qeyd etdiyi kimi, yaratdığı obrazları ilə "öz-özündə elə bir məharət göstərdi ki, sair artistlər üçün də bir nümunə, tam bir məktəb oldu".

1928-ci ildə görkəmli sənətkarın səhnə fəaliyyətinin 20 illik yubileyi qeyd olunaraq H.Sarabski yaradıcılığının tədqiqatçısı və müasiri olan Qubad Qasımov sənətkara həsr etdiyi məqalələrinin birində yazırdı ki, "onun 20 illik yubileyi - türk səhnəsinin yubileyidir, türk incəsənətinin fəxridir". Bu gün də biz H.Sarabskinin 140 illik yubileyini qeyd edərək deyə bilərik ki, bu yubiley ili təkcə H.Sarabskinin deyil, həmçinin, təməlini qoyduğu Azərbaycan musiqili teatrının, milli opera səhnəsinin bayramıdır. Belə ki, Hesynqulu Sarabskinin həyat və yaradıcılıq yolu Azərbaycan milli opera sənətinin canlı tarixidir.

O-015

The role of Mahsati Ganjavi as a poet and musician in Azerbaijani culture

Sevinc Rüstəmova

Gəncə Dövlət Universiteti, Doktora öğrencisi
e-mail: jamilehasanova@yahoo.com

Summary:

Mahsati Ganjavi was one of the most famous and perfect educated personalities of of the 12th century Azerbaijani culture, and her poetic creativity had a great impact on the development of the later rubai masters. From the research it's known that Mahsati was not only the first Azerbaijani poetess, but also the first chess player, the first outstanding female musician and the first female composer.

According to researches, Mahsati Ganjavi was born in about 1089 in Ganja and lived here until the end of his life - around 1160. She was originally from the Azerbaijani Turks, her real name was Mine, and Mahseti was her literary pseudonym. She lived in the Harabat district of Ganja, get a perfect education, and was well acquainted with Oriental literature and music. She was known as a multi-talented person, poetess, fine musician, master of chang with a lovely voice singer.

Mahsati Ganjavi, her creativity and personal life had always been in the center of attention. There was created dastan "Mahsati and Amir Ahmad", numerous researches, musical compositions and vocal works of Azerbaijani composers according to Mahsati Ganjavi's poems. 900-year anniversary of Mahatati Ganjavi was celebrated by UNESCO in 2013.

Keywords: Poet, rubai, middle ages, dastan, musician

Azərbaycan mədəniyyətində Məhsəti Gəncəvinin şair və musiqiçi kimi rolu

Məhsəti Gəncəvi XII əsr Azərbaycan mədəniyyətinin ən görkəmli və kamil bilikli, yaradıcı şəxsiyyətlərindən biri olmuş, poetik yaradıcılığı ilə sonrakı rübai ustalarının yetişməsinə böyük təsir göstərmişdir. Məhsətinin ilk azərbaycanlı şair qadın olmaqla yanaşı, həm də ilk şahmatçı qadın, ilk görkəmli qadın musiqiçi və ilk qadın bəstəkar olması tədqiqat əsərlərindən məlumdur. Məhsəti Gəncəvinin 900 illik yubileyi 2013-cü ildə YUNESKO tərəfindən dünya səviyyəsində qeyd edilmişdir.

Məhsəti Gəncəvinin bir şair kimi həyat və yaradıcılığı ilə bağlı məlumat Rəfael Hüseynovun "Məhsəti necə varsa" (1), "Məhsəti Gəncəvi" kitablarında toplanmışdır. Məhsətinin fars dilində yazdığı rübailəri xalq şairi Nigar Rəfibəyli tərəfindən Azərbaycan dilinə tərcümə olunmuşdur (2).

XI-XIII əsrlərdə inkişafının zirvəsinə çatmış Azərbaycan poeziya məktəbi Nizami Gəncəvi, Əbül-üla Gəncəvi, Əfzələddin Xaqani, Fələki Şirvani, Mücirəddin Beyləqani kimi tanınmış ustadlarla məşhur idi. Həm türkdilli Səlcuq hökmdarları tərəfindən, həm də Atabəylər və Şirvanşahlar tərəfindən onların sarayında təlim dili kimi üstünlüyə malik fars dili özünün inkişafı və təkmilləşməsi ilə məhz Azərbaycan poetik məktəbinə və xüsusən də dahi Nizamiyə borcludur. Onun dünya ədəbiyyatının dəyərsiz incilərindən olan "Xəmsə"si Şərq renessansının zirvəsi sayılır.

Orta əsrlər Azərbaycan mədəniyyəti hələ kifayət qədər öyrənilməmişdir. Məhsəti Gəncəvi, Fələki Məhəmməd, Xaqani Şirvani və bir çox başqa şairlərin bəqii əsərləri poetik dəyərləri ilə yanaşı, musiqi

mədəniyyətinin araşdırılmasında da böyük əhəmiyyət kəsb edir. Nizaminin poemalarında olduğu kimi, bu şairlərin yaradıcılığında da Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinə diqqət yetirilmişdir. Yazılı mənbələrin araşdırılması Orta əsrlər dövrünün musiqi mədəniyyətinın daha geniş mənzərəsinin yaradılmasına imkan verə bilər. Eyni zamanda, adları çəkilən şairlərin yaşadıqları dövrün və onların yaradıcılığının öyrənilməsində Nizami irsinə əsaslanmaq məqsədəuyğundur.

Nizami - dahi humanist-şair kimi öz yaradıcılığında musiqi incəsənətindən alınmış obrazlara, simvollara, müqayisələrə müraciət etmişdir. Bunun sayəsində şairin dahiyanə əsərləri Azərbaycan xalqının qədim mədəniyyət tarixinin, eləcə də musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün zəngin mənbədir. Nizaminin poetik irsi Azərbaycan mədəniyyəti və musiqisi üzrə mövcud ədəbi və folklor mənbələrini tamamlayır, bəzən onlara yeni nəzərlərlə baxmağa imkan verir.

Nizaminin poemaları bir daha təsdiq edir ki, Azərbaycan XII əsrdə mütərəqqi mədəniyyətə malik ölkə olmuşdur, geniş inkişaf etmiş musiqi mədəniyyətinə malik (yaradıcı və ifaçı), feodal cəmiyyətinin müxtəlif təbəqələrinin həyatını hərtərəfli əhatə etmişdir.

XII əsrdə Azərbaycanda, təkcə poeziya və memarlıqda deyil, həmçinin nəzəri və təcrübi musiqi sənətində dünya mədəniyyətinə bəxş olunmuş möhtəşəm abidələr yaradılmışdır. Orta əsrlər dövrü Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin bu cür yüksəlişinin səbəblərindən biri onda ibarət idi ki, digər yüksək mədəniyyətli xalqlarla sıx əlaqədar idi, həmin xalqların musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqələri vardı. Azərbaycanlı musiqiçilərin ifaçılıq məharəti yüksək səviyyədə idi. Bu da onların Azərbaycanın hüdudlarından kənarda məşhurlaşmasına imkan vermişdir. İmprovizasiyalılıq həm vokal, həm də instrumental musiqiyə xas idi (3, s.61).

Müsəlman feodal cəmiyyətində qadınların kişilərə nisbətən asılı vəziyyəti onların musiqiyə və oxumağa olan həvəsini boğa bilmirdi. İstedadlı müğənnilər və musiqi alətləri ifaçıları, çalğıçılar öz sənəti ilə feodal hakimlərin və əyanların saraylarını bəzəyərək, çox vaxt böyük şöhrət qazanırdılar. Orta əsrlərdə Azərbaycanda qadın xor ansamblları və rəqs kollektivləri (qadın və kişi ansamblları ayrı idi), həmçinin kəndirbazlar və kukla tamaşalarının ifaçıları məşhur idi.

Orta əsrlər dövründə Azərbaycanda musiqi alətləri çox rəngarəng idi. Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi alətləri ilə bağlı idi. Həmçinin antik dövrün alətləri ilə bağlı idi. Bu alətlərin ən yaxşı nümunələri bizim günlərə kimi gəlib çatmışdır. Azərbaycanın müasir musiqi təcrübəsində aşıq sənətinin sazandaların və digər musiqiçi və müğənnilərin varislik ənənələri saxlanılmışdır, Orta əsrlər dövrünün ənənələrini bizə çatdırmaqla, onu yeni məzmunla zənginləşdirmişdir.

Həmin poeziya məktəbinin nümayəndələrindən biri də Azərbaycan şairəsi Məhsəti Gəncəvidir (XI-XII əsrlər). Onun şəxsi həyatı barəsində məlumat çox azdır. Tədqiqatlara əsasən, Məhsəti Gəncəvi təqribən 1089-cu ildə Gəncə şəhərində anadan olmuş və ömrünün sonuna - 1160-cı ilə qədər burada yaşamışdır. Məhsəti Gəncəvi mənşəcə Azərbaycan türklərindən olmuşdur. Onun əsl adı Mənicə idi, Məhsəti adını isə özünə ədəbi təxəllüs kimi götürmüşdü. O, Gəncənin Xərabat məhəlləsində yaşamış, mükəmməl təhsil almış, Şərq ədəbiyyatı və musiqisinə yaxından bələd olmuşdur. O, çoxcəhətli istedad sahibi, şairə, gözəl çalğıçı, çəng ustası, məlahətli səsə malik nəğməkar kimi tanınmışdır.

O, özünün ədəbi istedadını Sultan Mahmudun və onun əmisi Sultan Səncərin sarayında aşkar etmişdi. Məhsəti Gəncəvi rübai sahəsində olduqca yüksək professional hesab olunur. Onun lirikasının əsas mövzusu sevgi və humanism olmuşdur. Şairə Gəncənin poeziya məclislərində, salonlarında iştirak etmişdir. Onun fars dilində yaratmış olduğu 200-ə yaxın rübai və bir neçə poetik əsəri qalmışdır. Məhsəti Gəncəvinin adı Nizami, Fələki, Xaqani kimi dünya poeziyası xəzinəsini zənginləşdirmiş şairlərin sırasında çəkilir. Onun bu cür parlaq ulduzlar sırasında yeganə qadın olması şairənin əfsanəvi adına xüsusi rövnəq verir.

Məhsəti Gəncəvinin rübailəri indi də sevilə-sevilə oxunur. Şairənin əsərlərinin çox maraqla oxunmasının səbəbi məzmunla yanaşı, poetik tələblərə cavab verməsidir. Nəzərdə tutulan məzmunu ifadə edəcək müvafiq söz seçimi, qafiyə zənginliyi Məhsəti şeirinin əsas xüsusiyyətidir ki, yaddaqalmanı asanlaşdırır.

Məhsətinin şeirlərindən və onun həyatına həsr olunmuş "Məhsəti və Əmir Əhməd" dastanında musiqi ilə bağlı məsələlər diqqəti cəlb edir. Dastanın məzmunundan məlum olduğu kimi, Gəncə Xətibinin oğlu Əmir Əhməd Məhsətini ürəkdən sevərək, onun Gəncənin Xərabat adlanan məhəlləsində yerləşən evinə gəlir. Əmir Əhməd Məhsətini burada 40 incəbel qızın əhatəsində görür. Onlar ney, çəng, dəf çalır, oxuyur, rəqs edirdilər. Məhsəti musiqi dərsi keçirdi. Burada Məhsəti belə təsvir olunur ki, o, şeir yazır, oxuyur, bir çox alətlərdə çalır, həmçinin musiqi və rəqs dərsləri də keçir.

O dövrün musiqi sənəti və musiqi mühiti ilə tanışlıq üçün dastanda Gəncə şahının Məhsətinin şərəfinə verdiyi ziyafətin təsviri də maraqlıdır. Burada musiqi bir qayda olaraq, çəng, ud, bərbət, ney, tənbur və s. alətlərdə ifa olunur.

Bütün adı çəkilən musiqi alətləri Orta əsrlər Azərbaycan musiqi mədəniyyətində geniş yayılımışdı. Bu haqda məlumatı bir Nizami Gəncəvinin əsərlərindən də alırıq. Nizami irsinə aid tədqiqatlardan məlum olduğu kimi, onun poemalarında XII əsr Azərbaycan musiqi həyatı, saray musiqisi, muğam sənəti, musiqi alətləri dolğun təsvirini tapmışdır. Nizami otuza yaxın musiqi alətinin adını çəkərək, onların hazırlanması və tətbiqi haqqında danışır.

Məhsəti Gəncəvinin rübailərinin araşdırılmasından da onun musiqi haqqında fikirləri üzə çıxır. Məsələn, Məhsətinin rübailərində gözəl qızın saçlarının dağılasını o, rəqsə bənzədir: "Rəqs eyləsə saçların sənin bir ləhzə, Yüz fitnə qopar, könül gələr tüğyanə". Digər bir rübaisində "Zülfün təzənə, neydir o şümşad qamət" deyərkən, o, gözəl qızın qamətinin uzun mütənasib quruluşlu ney alətinə bənzədir. Təzənə isə simli alətləri çalmaq üçün plektordur ki, şairə gözəlin saçı ilə onu müqayisə edir. Şairə şahların məclisini təsvir edərək, hər zaman çəng və ney çalındığını göstərir.

Şahlar hamı məclisdə içərlər badə,
Çəngi, neyi hər dəmdə salarlar yadə.

Məhsəti öz rübailərində çəng, ney, bərbət, rübab kimi musiqi alətlərinin adını çəkir. Bütün bu musiqi alətlərinin adına bir rübai daxilində də rast gəlirik. Məsələn,

Bülbül yenə torpaqda o gün çəng çaldı,
Bərbətlə turac dünən qəldə od saldı.
Qarğa rübab atmış suya, ey dost, bu gün,
Ney çalmağa, ey qumru, sebhə yel qaldı.

Məhsətinin rübailərindən birində həmçinin məclisdə müğənninin – mütrübün qəzəl oxumağı öz əksini tapır.

Bu dünya torpaqdır, mütrüb, qəzəl de,
Saqi, nəfəs yeldir, badə ver, yetər!

Məhsətinin qəzəllərində mey, şərab kimi məfhumlardan çox istifadə olunur. Lakin hesab edirik ki, Məhsətinin yaradıcılığını sufilik pərdəsi arxasından mənalandırmaq lazımdır. Onun rübailərində də bu cəhətə birbaşa işarələr özünü göstərir.

Könülsüz Xərabat içrə sən gəlmə,
Dərvişlik rəmzini bilməsən, gəlmə!

Başından keçənin yoludur bu yol,
Bu yolda can qurban verməsən, gəlmə!

Tədqiqatlara əsasən, Məhsəti Sufi Əxilik təriqətinin üzvü olmuşdur. Məlumdur ki, sufilər ortodoksal müsəlman din xadimlərinin təqiblərindən qorunmaq məqsədilə öz sözlərini çox zaman məcazi dillə söyləmişlər. Bu təriqətin ənənələrinə əsasən, Məhsəti də sözünü məcazi mənada söyləməyə üstünlük vermişdir. Sırf sufi şeirlərində Allahın dərkinə göstərilən əhdlər məhəbbətlə eyniləşdirilir, allahın özü dost, yar adlandırılır. Sufi ya aşiqə, yaxud rində (əyyaşa) bənzədilir. Həmin terminologiyaya görə, sufinin ekstaz vəziyyəti meylə sərməst olmaq, təriqət nümayəndələrinin cəmləşdikləri yersə xarabət, meyxanə adlandırılır. Sufilərin əksəriyyəti məscid əvəzinə öz toplantılarına gedir, hədislər oxumağı xərabatda şeirlər dinləmək, şərqilər söyləmək və rəqs etməklə əvəzləyirlər. Bu səbəbdən Məhsətinin şeirlərində qonaqlıqlar, musiqi və rəqs məclisləri, şərab və eşq duyğusu tərənnüm olunmuşdur .

Göründüyü kimi, Məhsəti Gəncəvinin yaradıcılığının əsasını rübailər təşkil edir. Məhsətinin öz dövründə həmin rübailərin dillər əzbəri olması tədqiqatlardan məlumdur. Eyni zamanda, Məhsəti özü də məharətli musiqiçi kimi tanınaraq, öz rübailərini çəng alətinin müşayiətilə çalıb-oxuyaraq, şairlər məclisini canlandırmışdır.

XX əsrdə Məhsəti Gəncəvinin yaratdığı rübailər bəstəkarların diqqətini cəlb etmişdir. Məhsəti Gəncəviyə həsr olunmuş "Məhsəti" adlı üç operanı qeyd edə bilərik ki, bunlardan birincisi Ərtoğrul Cavidə məxsus olub, tamamlanmamış qalmışdır; ikinci opera bəstəkar Elnara Dadaşova tərəfindən 1996-cı ildə yaradılmışdır, lakin tamaşaya qoyulmamışdır; üçüncü opera Pikə Axundova tərəfindən yaradılmış və 2019-cu ildə səhnəyə qoyulmuşdur.

Məhsəti Gəncəvinin sözlərinə yazılmış bir sıra vokal əsərləri də vardır. Bunlardan bəstəkar Rizvan Sədirxanovun şairənin Rafael Hüseynov tərəfindən farscadan azərbaycan dilinə poetik tərcümə etdiyi 14 rübaiyə bəstələdiyi 5 mahnısını göstərə bilərik. Bəstəkar Oqtay Kazımının Məhsəti Gəncəvinin sözlərinə yazdığı "Bu dünya" mahnısı müğənnilərin repertuarında geniş yayılmışdır. Bəstəkar Pikə Axundovanın Məhsəti Gəncəvinin sözlərinə - "Ey gül", "Mənim tək yanan harda var" və s. mahnı və romanslarını qeyd etmək lazımdır. Heydər Əliyev Fondunun təşkilatçılığı ilə Məhsəti Gəncəvinin 900 illik yubileyi münasibətilə P.Axundovanın Məhsətinin sözlərinə yazdığı mahnı və romanslardan ibarətdisk işıq üzü görmüşdür. Həmin mahnı və romanslar Fransanın Reyms və Muluz şəhərlərində keçirilən konsert proqramında xalq artisti Samir Cəfərovun ifasında uğurla səslənmişdir.

Bütün bunlar Məhsəti Gəncəvi yaradıcılığının musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqələrinin öyrənilməsi baxımından əsas mənbələr olub, tədqiqat üçün diqqətəlayiq materiallardır.

Beləliklə, Məhsəti Gəncəvinin yaradıcılığının Orta əsrlər dövründən və müasir dövrə kimi Azərbaycan mədəniyyətində, poeziya və musiqisində mühüm əhəmiyyətə malik olduğunu qeyd etməliyik. Məhsəti Gəncəvinin yaradıcılığının poeziya və musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı təsiri baxımından öyrənilməsi onun bir şair və musiqiçi kimi rolunun qiymətləndirilməsində böyük rol oynayır.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1. Hüseynov R. Məhsəti necə varsa. Bakı, "Yazıçı", 1989. 336 s.
2. Məhsəti Gəncəvi. Rübailər. Bakı, "Lider" nəşriyyatı, 2004. 144 s.
3. Касимов К.А. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. // В сб.: Искусство Азербайджана.т. II, Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1949. с.5-63.

O-016

Senfoni Orkestralarındaki Çalışma Koşullarında Kadın Müzisyenler

Sadık Yöndem[1*], Sezer Dinçer[2] , Ayşegül Göklen[3]

[1]Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bolu,14100, Turkey
[2]Selahattin İnal Güzel Sanatlar Lisesi, Çankırı, Çankırı,Turkey
[3] Aksaray Universitesi,Eğitim Fakültesi,Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü , Aksaray. Turkey

** E-mail: sadyon2002@yahoo.com*

Özet

Tarihi bilgilere baktığımızda eski dönemlerde kadınlarının sanat ve bilim eğitimi alma hakkının soylu aileden gelme şartına bağlı olduğu bilinmektedir. Kadınlar müzik etkinliklerine sadece dinleyici olarak katılmışlardır. Günümüzde kadınlar artık müzik etkinliklerinin yapıldığı her ortamda yer alabilmektedirler. Üst düzey sanat kurumlarından olan Senfoni orkestralarında çok sayıda kadın sanatçı bulunmaktadır. Bununla birlikte kadın sanatçılar çalışma ortamından kaynaklı çeşitli sorunlarla başetmek durumundadırlar. Bu sorunlar, fiziki, psikolojik bir çok nedenlerden kaynaklanabilmektedir.

Bu çalışmada T.C. Kültür Bakanlığı'na bağlı olan altı senfoni orkestrasında çalan kadın sanatçıların sorunları incelenmiştir. Senfoni orkestralarında çalışan kadın sanatçıların karşılaştıkları sorunları tespit etmek amacıyla araştırmacılar tarafından "Senfoni Orkestralarında Çalan Kadın Sanatçılar" görüşme formu geliştirilmiştir. Bu form Kişisel bilgiler bölümü yanısıra 13 adet sorudan oluşmuştur. form çalışma ortamı, aile, sağlık, toplumsal durumlara yönelik konuları içermektedir. Prova ve konser yoğunlukları gözönünde bulundurularak kadın sanatçılara internet anketi yoluyla ulaşılmaya çalışılmış ve toplam 53 anket cevaplanmıştır. Bu sonuçlar araştırmacılar tarafından analiz edilip sorun başlıkları kategorileştirilmiştir. Buna göre kadın sanatçıların sağlık, aile, fiziki zorluklar ve toplumsal yaşama yönelik konularda bazı sorunlar yaşadıkları tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Senfoni Orkestrası, Kadın, Kadın Sanatçılar,

Giriş

Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Bu kavram biyolojik farklılıklardan dolayı değil, kadın ve erkek olarak toplumun nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranılmasını beklediği ile ilgili tanımlanır. Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin toplumsal ve kültürel olarak belirlenen toplumsal rol ve sorumluluklarını ifade etmektedir (Dökmen, 2006, s. 5). Diğer bir ifade ile toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden kültürel inşalara işaret etmenin bir yoludur (Scott'tan aktaran Sarıkaya, 2016).

Orta Çağ'da kadının doğasında var olduğu düşünülen cadılığın, şeytana tapma ile eşdeğer olduğuna yönelik bir anlayış bulunmaktaydı. Bu durum Batı toplumlarında uzun süre devam etmiştir ve kadınlar büyücülükle suçlanmıştır. Ayrıca Orta Çağ'da kadının konumunu belgeleyen kaynaklara bakıldığında, onları süt sağmak gibi günlük işleri yapan kişiler olarak da görmek mümkündür. Bu dönemde kadınlarının sanat ve bilim eğitimi alma hakkının soylu aileden gelme şartına bağlı olduğu da belirtilmiştir. Yapılan sanatın çoğunluğu manastırda gerçekleşmiştir. Kadınlar bu etkinliklere sadece dinleyici olarak katılmışlardır ve yine bu dönemde kadınların öğretmenlik yapması yasaklanmıştır. Kadınlar sanat alanında her zaman bir yere sahip olmakla birlikte, eski resim, tasvir ve buluntularda çeşitli sazları çalar biçimde resmedilmişlerdir. Buradan çalgı çalıp şiir okuyarak

aktif biçimde müzik içinde yer aldıkları görülmektedir. İlerleyen dönemlerde din baskısı kadının kilise dışına itilmesine neden olmuş, kadın sesi gerektiren melodiler erkek sanatçılarca (castrato) seslendirilmiştir (Türkmen, 2012). Tarihin farklı dönemlerinde var olan sanatçıların tek ortak özellikleri erkek olmalarıdır. Bu gelenek içerisinde kadınların yer almaması, aklın sadece erkekler tarafından kavramsallaştırıldığını göstermektedir (Lloyd, 1996). Sanat insana özgüdür ve insana diğer var olanlar arasında özel yerini ya da değerini sağlamaktadır (Kuçuradi, 1988).

Almanya Münih Konservatuvarı'nda eğitim gören Daniels, 1902'de teori derslerine kabul edilen ilk kadın olmuştur. Daniels anılarında kadınların Münih'te 1897 yılına kadar ileri düzey teori dersine hiçbir şekilde alınmadığını şu şekilde yazar: "Bildiğiniz gibi beş yıl önce kadınlar kontrpuan derslerine alınmıyordu. Aslında orta düzey armoniden daha ileri hiçbir dersin kapıları onlara açık değildi. Kadınların karmaşıklığı algılayacak ya da ikili kontrpuanla başa çıkacak yetenekleri açıkça reddedilmese bile şiddetle sorgulanıyordu" (Daniels'dan aktaran Sarıkaya, 2016).

19. yüzyılın başından itibaren Osmanlı sarayının kültürel açıdan batı etkisi altında kalmaya başladığı söylenebilir. Bu etki müziğe de büyük ölçüde yansımıştır. II. Mahmud, Mehterhaneyi lâğvedip yerine, Muzıkay-ı Hümayun'u kurmuştur. Bu kurum batılı anlamda ilk bando ve orkestra olmuş, 1828'de İtalyan Donizetti'yi bu kurumun başına getirmesiyle bir okul işlevi de kazanmıştır. Saraya icra anlamında ilk defa piyanonun girişi ve hem sultan kızlarının hem de cariyelerin piyano dersi alışı, cariyelerden müteakip bir fanfar orkestranın kurulması, bale heyetinin saraydaki faaliyetleri 19.yüzyılda Abdülmecit zamanında başlamıştır (Beşiroğlu, 2006). Donizetti'nin idaresinde olmak ve farklı sazları öğrenmek üzere ayrı ayrı İtalyan hocalar tutulduğu gibi, sarayda dans dersleriyle de meşgul olan kişiler de vardı. Kız bale heyeti tarafından Haremde verilecek temsillerin musiki kısmını yine kızların icra etmesi, yani hareme erkek musikicilerin girmemesi maksadı ile bir kadın fanfar'ı teşkil edilmişti (Sevengil'den aktaran Beşiroğlu, 2006).

Bu çalışmada Türkiye'deki senfoni orkestralarında faal olarak çalışan kadın sanatçıların çalıştıkları ortamlarda karşılaştıkları sorunlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Ülkemizde Kültür Bakanlığına bağlı 6 adet senfoni orkestrası bulunmaktadır. Bu orkestralarda 2019 yılı itibariyle 160 kadın sanatçı bulunmaktadır. Bu çalışmada araştırmacılar tarafından geliştirilmiş görüşme formu ile kadın sanatçılara ulaşılmaya çalışılmış fakat provaları ve konserler arası görüşme zorluklarıyla karşılaşıldığı için görüşme formlarının bir kısmı online hazırlanan formlar aracılığıyla sağlanmıştır. Görüşmelerden ve online formlardan toplam 53 adet geri dönüş sağlanmıştır. Görüşme formu ile kişisel bilgiler yanısıra araştırma sorularına yanıtlar alınmıştır. Gelen yanıtlar nitel tekniklerle sınıflandırılarak benzer yanıtlar gruplandırılmıştır.

Yöntem

Bu araştırma betimsel yaklaşıma dayalı nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 41). Araştırmada nitel bir çalışma olan tarama modeli senfoni orkestralarında faal olarak çalışan kadın müzisyenlere uygulanarak, araştırmacıların hazırladığı görüşme sorularına karşılaştıkları sorunlarına ile ilgili görüşlerini nitelik bakımından ifade etmeleri, betimlemeleri, tanımlamaları, açıklamaları beklenmiştir. Bu amaçla toplam 6 senfoni orkestrasında faal olarak çalışan kadın müzisyenlerin bu yöndeki görüşlerini tespit etmek için bilgi elde etmeye yönelik araştırmacılar tarafından görüşme formu geliştirilmiştir. Uzman görüşleri alınarak görüşme formuna son şekli verilmiştir. Form katılımcıların demografik özelliklerine yönelik ve bilgi elde etmeye yönelik iki bölümden oluşmaktadır. Formlardan elde edilen veriler nitel teknikler kullanılarak sınıflandırılmış ve sonuçlara yönelik yorumlar yapılmıştır.

Çalışmaya gönüllü olarak katılan kadın müzisyenlerin bazı demografik özellikleri

Tablo 1. Çalışmaya katılan kadın sanatçıların orkestralara dağılımı

Orkestralar	n	%
Antalya Senfoni Orkestrası	1	1,9
Bursa Bölge Senfoni Orkestrası	7	13,45
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası	20	37,8
Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası	13	25
İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası	6	11,3
İzmir Devlet Senfoni Orkestrası	6	11,3
TOPLAM	53	100

Tablo 2.Medeni Durumlar

	n	%
Evli	26	49,1
Bekar	27	50,9
TOPLAM	53	100

Tablo 3. Müzik ile uğraşı süresi

	n	%
0-10	1	1,9
11-15	3	5,7
16 ve üzeri	49	92,5
TOPLAM	53	100

Tablo 4 Bulunduğu orkestrada çalışma süresi

	n	%
0-3	7	13,2
4-8	13	25
10 ve üzeri	33	62,3
TOPLAM	53	100

Tablo 5. Çalışılan orkestra sayısı

	n	%
1	13	24,5
2	18	34
3	22	41,5
TOPLAM	53	100

Tablo 6. Mezun olunan okul türü

	n	%
Konservatuvar	50	94,3
Sahne Sanatları	3	5,7
TOPLAM	53	100

Tablo 7. Enstrüman türü

Çalgı türü	n	%
Keman	20	37,8
Viyola	11	21
Çello	9	17
Kontrabas	3	5,7
Flüt	3	5,7
Obua	1	1,9
Klarnet	3	5,7
Fagot	1	1,9
Trombon	2	3,8
TOPLAM	53	100

Çalışmaya gönüllü olarak katılan kadın sanatçıların bazı demografik özelliklerine çalışmaya katkı sağlayıcılığı düşünülerek bakıldığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Çalışmaya en fazla katılımın Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrası sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiş ve onu Çukurova senfoni orkestrasında çalışan sanatçılar izlemiştir. Çalışmaya katılan Kadın sanatçıların medeni durumlarına bakıldığında yaklaşık yarısının evli yarısının bekar olduğu gözlenmektedir. Kadın sanatçıların büyük bir çoğunluğunun 16 yıl ve üzeri bir çalışma deneyimleri olduğu görülmektedir. Bulundukları orkestralarda 10 yıldan fazla çalışma yılı çoğunluktadır. Kadın sanatçıların çok sık orkestra değiştirmedikleri söylenebilir. Birden çok orkestrada çalışma dağılımları birbirine yakın orandadır. Kadın sanatçıların mezun oldukları okul türü neredeyse tamamına yakın konservatuvarlardır. Enstrüman dağılımlarına bakıldığında Keman büyük bir oran olmak üzere yaylı çalgı çalan sanatçıların çalışmaya katılımlarının çoğunluğu oluşturduğu görülmektedir.

Bulgular

Bulgular, İş yaşamında karşılaşılan sorunlar, Aile ve özel yaşama yönelik sorunlar, Sağlık sorunları ve Toplumsal ve İkili İlişkilerde karşılaşılan sorunlar olmak üzere dört ana başlıkta değerlendirilmiştir.

1- İş Yaşamına Yönelik Sorunlar

Tablo 8. İş yaşamında karşılaşılan sorunlara yönelik müzisyenlerin görüşleri

İş Yaşamı	
Çalışma ortamında zorluklarla karşılaşmakta mısınız ? (konser-prova-turne)	
EVET %67,4 **HAYIR %32,6**	
Konserler	
Salonun soğukluğu- klimanın bedensel sağlığıma, enstrümanıma, entonasyona, psikolojime zararları; Bozuk akustikten dolayı yıllardır zorlayarak çalma sonucu beden sağlığımın ve enstrümanda tonumun bozulması	K6,
Hepsinde (Konserler, provalar, turneler) zaman zaman çeşitli sorunlar	K1,K5
Konser salonları yetersizliği	K36
Şef, stres, kaygı	K7,K19,K40
Çaldığım senfoni orkestrasının konser vereceği uygun bir salon yok. Kullandığımız çok amaçlı salon olduğundan bize çok yetersizdir.	K14,K23
Klima düzeni ve konser salonlarından kaynaklanan akustik yetersizlik (ısı değişimi)	K30
Performans sırasında kaslar sıcakken klimanın şiddetli çalışması ve ışık yetersizliği	K31
Işık, ses, ulaşım (ani, ışık ses değişimi)	K21,K35,K36, K38,K50
Pek zorluk yaşamıyorum. Bilakis kendimle kaldığım yegane zamanlardan	K39
Provalar	
Bozuk akustikten dolayı yıllardır zorlayarak çalma sonucu beden sağlığımın ve enstrümanda tonumun bozulması, Salon soğuk olduğunda tüm enstrüman çalmakla bağlantılı kasların zarar görmesi, buna bağlı psikolojik yıpranma; Bazı sanatçıların dikkat dağıtıcı davranışları (telefonla ilgilenme, normal sesle konuşma) Bazen notaların gereğinden geç gelmesi, çalışmaya yeterli vakit olmaması, grubumuzda yeterince sanatçı bulunmadığından, ihtiyaç halinde dinlenememek, yıllar boyunca bunun getirdiği fiziksel, psikolojik, ruhsal yıpranma.	K6
Uygun Olmayan Koşullar	K2,
Provaların yapıldığı bina akustik koşullara uymuyor. Aşırı yüksek sese maruz kaldığımız için duyma bozuklukları yaşıyoruz.	K3,K48,K49,K50
Aksaklıklar gecikmeler	K9,K10,K21,
Yorucu (yorgun olmadığım zamanlar problem yok)	K11,
Salonda çalışma odaları çok az, kulis, çok yetersiz sanatçıya yakışır biçimde değil	K14,K15
Hata yapma korkusu	K19,
Disiplin sorunu, sorumsuzluk	K4,
Aşırı çalışma, çok tekrar	K48,K53

Turneler	
Genel olarak ihtiyaçlarımızın karşılanması konusu	K46
Açık hava sorunları	K7,K8,K9,K16, K19,K49,K50
Ailemizden uzak kalıyoruz, çok yorucu olabiliyor	K14,K48
İnsanların farklı bir yere gidince olduklarında farklı davranmaları (aşırılıklar, taşkınlıklar)	K23,K40
Bizi davet eden kimselerin orkestranın beklentilerini yeterince karşılayamaması	K24,
Turnelerde ailenizi bırakıp şehirden ayrılmak geride kalanlar için zor	K39
Turnelere gidiş ve dönüş konusunda eğer ulaşım uçakla sağlanıyorsa enstrümanımın güvende olduğuna emin olamıyorum	K42
Konaklama koşulları	K21,K53

Tablo 8 e bakıldığında kadın sanatçıların %67,4 ü çalışma ortamlarında sorunlarla karşılaştıklarına %32.6 sı sorun görmemektedir. Çalışma ortamlarını ya da süreçlerini konserler, provalar ve turneler olarak üç farklı yapıda ele aldığımızda kadın sanatçılar konser anında; salonlardaki yetersiz akustik, ışık değişimleri, ani ısı değişimleri, farklı şeflerin davranışları, provalarda soğuk salonların kasları zorlaması, çalışma odaları azlığı, kulis yetersizliği, yüksek sese maruz kalmak turnelerde konaklama koşullarının uygun olmaması, açık hava sorunları, aileden uzak kalmak, davet edenlerin orkestranın beklentilerini karşılayamaması, uçakla seyahatlerde enstrüman nakliyesinin sorun oluşturduğu konularını sorun olarak görmektedirler

2- Sağlık Sorunları

Tablo 9. İş yaşamında karşılaşılan sağlık sorunlarına yönelik müzisyen görüşleri

Sağlık Sorunları	
İş yaşamının getirmiş olduğu sağlık sorunları ile karşılaşmakta mısınız?	
EVET %78,3	**HAYIR %21.7**
1 a- İş yaşamının neden olduğu ne tür fiziksel sağlık sorunları yaşamaktasınız? (boyun-bel fıtığı, kireçlenme, kas ağrıları vb.)	
KAS (Kas ağrısı, Kas kısalması)	K7,K11,K19,K27,K28, K33,K34,K35,K37
BEL (Bel fıtığı, Bel Kasılması)	K4,K8,K9,K10,K15,K17,K24
BOYUN (Boyun fıtığı, Boyun düzleşmesi, Boyun tutulması, Boyunda Düzleşme, Kireçlenme, Boyunda ters açılanma, Skolyoz)	K2,K4,K6,K14,K19,K22 K30,K31,K32,K38,K41 K45,K46,K49
İŞİTME (Yüksek volüme dayalı işitme kaybı (Bakır enstrüman), Kulak zarı	K3,K24,K40
EL-KOL (Bilekte kist, Tenisçi dirseği, el parmaklarında sorun	K28
GÖZ (Çalışma ortamına bağlı göz ağrıları, görme sorunları)	K6,K30,K36
SİNİR (Sinir sıkışması)	K13
SIRT (Sırt ağrısı, Omuz tutulması)	K3,K9,K23,K31

Enstrüman taşımakla ilgili zorlayıcı durumlar	K6
1.b) İş yaşamının neden olduğu ne tür psikolojik sağlık sorunları yaşamaktasınız? (stres, mobing, kaygı vb.)	
Stres	19
Kaygı	5
Mobing	1
Sorun yok	10
Kadın olarak istediğini giyememek	1
2- Kadınsal sağlık durumlarının getirmiş olduğu sağlık sorunları, iş yaşamınızı etkilemekte midir? (hamilelik, regl,vb..)	
Hayır	15
Bazen	10
Hamilelik, regl	K5,K7,K8,K25,K27, K29,K49
Benim için adet dönemi çok sıkıntı değil ama dikkat dağınıklığı yaptığını söyleyebilirim	K23,K40
Regl dönemleri performans düşüklüğüne neden oluyor. Hamilelik döneminde de ekstra önlemler ve dikkat gerektiren bir meslek	K32
Evet hamilelik sonrası yaşamıştım	K34
Hamilelik dönemlerimde çok zorluklar yaşamadım. Son aya kadar çalabiliyorsunuz. Yalnızca ilk 3 ayda yorgunluk sıkıntı yaratıyor ve performansınız düşüyor.	K39
Tabiki hamilelik ve reglde sahne üstü sıkıntısı	K46,K47

Tablo 9. a bakıldığında kadın müzisyenlerin iş yaşamında sağlık sorunlarıyla karşılaşma durumlarına %78 oranında katıldıkları görülmektedir. Bu sorunlar fiziksel, psikolojik ve kadınsal rahatsızlıklar olarak üç bölümde toplanmaktadır. Kadın müzisyenlerin karşılaştıkları fiziksel sorunlar kas, bel, el kol, boyun, işitme, sinir ve sırt ağrıları olarak görülmektedir. Ağırlıklı olarak kas ve boyun bölgesinde oluşan sıkıntılar öne çıkmaktadır. Uzun süreli enstrüman egzersizleri, provalar ve konser performansları bu tür sorunların ortaya çıkmasında etken olarak görülebilir. Psikolojik olarak stres, kaygı, mobing baskılarının oluşturduğu sorunlar ve kadınsal sağlık dönemleri olarak regl dönemi sıkıntıları, Hamilelik dönemlerinde dikkat dağınıklıkları, fiziksel olarak hareketlerde yavaşlamalar ve dikkatli olunma durumları Kadın müzisyenleri karşılaşabilecekleri sorunlar olarak görülmektedir.

3-Aile Ve Özel Yaşam

Tablo 10. Aile ve özel yaşama yönelik kadın müzisyenlerin görüşleri

Aile/Özel Yaşama Yönelik Sorular	
Aile/özel yaşam ile iş yaşamını dengelemede zaman yönetimi konusunda zorluklarla karşılaşmakta mısınız ?	
EVET % 67,4 **HAYIR %32, 6**	
Eş veya partnerle yeterince ortak boş zaman olmaması. Dolayısıyla yeterince beraber vakit geçirememek.	K4,
Her şeye tek başıma karar vermek –ve yapmak- zorunda olduğumdan, ayrıca yapmak istediğim veya yapmam gereken çok fazla şey olduğundan, bazen öncelik sıralaması yapamamak, zamanımı yeterince iyi kullanamamak ve yapmak istediklerimin sürekli birikmesi. Her hafta çalmak zorunda olmaktan dolayı iş dışındaki planlarımın çoğunlukla ertelenmesi.	K6
Eş, çocuk, ev yükümlülükleri	K7,K8,K29,K35,K43, K49
Zaman zaman yaşıyorum	K45
Meslek icabı bireysel çalışmanın düzenli yapılması gerektiği için prova ve konserler harici yaptığım ek çalışmalar, aileme az zaman ayırmamı gerektiriyor. Gündelik yoğunluğum çok fazla	K32
Evde yardımcım olmadığı için iki çocuk ve evin tüm ihtiyaçları işimle beraber pek kolay olmuyor	K34
Evde ev işini yükleniyorsunuz.Çocuğun her türlü bakımı, yemek, ortalık, çamaşır,bulaşık. Sosyal yaşamdan feda ediyorsunuz. Özel çalışmalara kendinize bile zaman ayırmak oldukça zor.	K39
Program dahilinde hepsine yetişebiliyorum	K46

Tablo 10 a bakıldığında aile ve özel yaşam ile iş yaşamını dengelemede konusunda % 67,4 oranında sorun yaşadıklarını belirtmişlerdir. Bazı öne çıkan sorunlara göz attığımızda aileye zaman ayıramamak, eş veya partner ile ortak boş zaman bulamamak, hem ev işleri hem yoğun iş temposunun yarattığı zorluk, eş, çocuk, ev yükümlülükleri, sosyal yaşamdan fedakarlık etmek gibi durumlar belirtilmiştir.

3-Toplumsal Ve İkili İlişkilerde Karşılaşılan Sorunlar

Tablo 11. Kadın sanatçıların toplumun ve yakın çalışma arkadaşlarının mesleki yaşantılarında kendileri ile ilişkili sorunlara yönelik görüşleri

Toplumsal Alan ve İkili İlişkiler	
1- Kadın sanatçı olarak toplumda –çevrenizde ne tür problemlerle karşılaşmaktasınız?	
Hiç-hayır-asla	30
Sanatçı tanımı halkımız tarafından tam anlaşılamıyor.	3/K1,K44,
Cinsiyet ayrımcılığına rastlamadım	K19
Kadın sanatçı olarak genellikle saygı görüyorum. Bazı zamanlarda sanatçının işi hafife alınıyor. Sanki yaptığın işin zamanını almadığı yönünde bir küçümseme	K23,K39
Kadın sanatçı olarak toplumda her zaman güzel yorumlarla karşılaşmıyoruz	K37
Akademik kariyer yapmama rağmen toplumda mesleğimi anlattığımda barlarda çalıştığımı anlamaları	K24
Genel olarak çok güzel tepkiler aldım ailem ve çevremden ama daha geleneksel olan kişilerde anlamsız bir mesleğim olduğunu düşündüklerini biliyorum	K23,K40
Cinsiyet ayrımı yapmaya gerek yok, bu toplumda sanatçı kavramının belirsizliği	K3
Bence problem olan şey, erkeklerin yaptığınız işin kalitesiyle ilgilenmektense fiziksel görünüşünüzle ilgilenmesi ve ona göre davranması. Yani güzel, bakımlı ve çekici olan her zaman 1-0 önde!	K4,
Konservatuvar mezunu kadınları hala bilmeyen herkesi şarkıcı sanan bir kitle var	K12,
Genelde mesleğimle ilgili bilgisizlik ya da yanlış bilgi sebebiyle yaşadığım problemler	K15,K53
Kıyafete dikkat etmek	K18
Yanlış anlaşılma	K1,K2,
Anlaşılmıyorum	K5,K1,
2- Kadın sanatçı olarak kendi meslek grubunuzdaki hemcinsleriniz tarafından fiziksel şiddetle karşılaşmakta mısınız?	
Asla-hayır	38
Evet	4
Görülmemek, duyulmamak	K39
Evet kendiyle yarış halinde olma. Genel olarak kadının kadına yaptığı şeyler daha fazla	K26
Psikolojik şiddet gördüğüm oldu	K27,K31
3- Kadın sanatçı olarak kendi meslek grubunuzdaki hemcinsleriniz tarafından psikolojik şiddetle karşılaşmakta mısınız?	
Asla-hayır	27
Evet	5
Zaman zaman soğuk savaşlar yaşanıyor. Mesleki hırslar	K46

Tatsızlıklar oluyor. Fakat şiddet denemez	K44
Evet, 1 kişi tarafından buna maruz kaldım, başka bir orkestrada sözleşmeli çalışırken bana kötü davranıp sözleşmemi iptal ettirdi, keyfi bir davranıştı.	K24,K40
Psikolojik şiddetle karşılaştığım oldu	K27,K39
Kıskançlık, dedikodu	K8,K48,K49,K53
4- Kadın sanatçı olarak kendi meslek grubunuzdaki karşı cinsleriniz tarafından fiziksel şiddetle karşılaşmakta mısınız?	
Asla-hayır	42
Pek değil	K39
5- Kadın sanatçı olarak kendi meslek grubunuzdaki karşı cinsleriniz tarafından psikolojik şiddetle karşılaşmakta mısınız?	
Asla-hayır	27
Evet	5
Zaman zaman	4
Psikolojik şiddeti her an yaşıyoruz hepimiz. Ama bana özellikle yapılan bir şey şu an yaşamıyorum	K31
Bakışla rahatsız etme eğiliminde oluyorlar bence buda psikolojik bir şiddet çünkü rahatsız etmek gibi bir düşünce olmadan davranma halinde oluyorlar	K23,K40
Bazen ataerkil çıkabiliyorlar	K12

Tablo 11 e göre Kadın sanatçılar toplum tarafından Mesleklerine yönelik küçümseme, mesleğin anlaşılamaması, kolay bir iş sanılması, eğlence mekanlarında (bar vb.) çalışıldığının sanılması, yapılan işle ilgilenmek yerine fiziksel görünümle ilgilenildiği gibi sorunlar yanısıra mesleğe yönelik güzel tepkilerle de karşılaşıldığını belirtmişlerdir. Hemcinsleri tarafından fiziksel şiddete maruz kalmadıklarını fakat kıskançlığın olduğu belirtilmiştir. Psikolojik olarak çok fazla şiddete maruz kalmamakla birlikte, zaman zaman kıskançlık, mesleki hırslar, psikolojik şiddet türü durumlarla karşılaştıklarını belirtmişlerdir. Kadın sanatçılar karşı cinsten meslektaşları tarafından kesinlikle fiziksel şiddete maruz kalmadıklarını zaman zaman kıskançlık, ataerkil davranış türü durumlar ve bakışlarla rahatsız edilme durumlarıyla karşılaştıklarını belirtmişlerdir.

Sonuç

Sonuç olarak her meslek grubunda olduğu gibi sanat ortamlarının en üst katmanını oluşturan Senfoni orkestralarında çalışan kadın müzisyenlerin çalışma ortamlarında ya da çalışma süreçlerinde karşılaştıkları zorlukların özel yaşantılarına, aile yaşantılarına ve sağlık durumlarına kadar uzayan zorluklarla ve sorunlarla karşılaştıklarını söylenebilir. Bu durumlardan etkilenmek ve başetmek kişisel farklılıklara göre değişiklik gösterebilir. Aynı durumlardan bazıları etkilenirken bazıları için bu durum sorun olmayabilir. Ya da aynı durumlara yönelik farklı başetme stratejileri uygulayabilirler. Kadın sanatçıların %67,4 ü çalışma ortamlarında sorunlarla karşılaşılaşırken %32.6 sı sorun yaşamamaktadır. Çalışma ortamlarını ya da süreçlerini konserler, provalar ve turneler olarak üç farklı yapıda ele aldığımızda kadın sanatçılar konser anında; salonlardaki yetersiz akustik, ışık değişimleri, ani ısı değişimleri, provalarda soğuk salonların kasları zorlaması, turnelerde konaklama koşullarının uygun olmaması, açık hava sorunları, aileden uzak kalmak, davet edenlerin orkestranın beklentilerini karşılayamaması, uçakla seyahatlerde enstrüman nakliyesinin sorun oluşturduğu konularını sorun olarak görmektedirler. Kadın müzisyenlerin iş yaşamında sağlık sorunlarıyla karşılaşma durumlarına

%78 oranında katılmaktadırlar. Bu sorunlar fiziksel, psikolojik ve kadınsal rahatsızlıklar olarak üç bölümde toplanmaktadır. Kadın müzisyenlerin karşılaştıkları fiziksel sorunlar kas, bel, el kol, boyun, işitme, sinir ve sırt ağrıları olarak görülmektedir. Uzun süreli enstrüman egzersizleri, provalar ve konser performansları bu tür sorunların ortaya çıkmasında etken olarak görülebilir. Psikolojik olarak stres, kaygı, mobing baskılarının oluşturduğu sorunlar ve kadınsal sağlık dönemleri olarak regl dönemi sıkıntıları, hamilelik dönemlerinde dikkat dağınıklıkları, fiziksel olarak hareketlerde yavaşlamalar ve dikkatli olunma durumları kadın müzisyenleri karşılaşabilecekleri sorunlar olarak görülmektedir. Aile ve özel yaşam ile iş yaşamını dengelemede konusunda % 67,4 oranında sorun yaşadıklarını belirtmişlerdir. Bazı öne çıkan sorunlara göz attığımızda aileye zaman ayıramamak, eş veya partner ile ortak boş zaman bulamamak, hem ev işleri hem yoğun iş temposunun yarattığı zorluk, eş, çocuk, ev yükümlülükleri, sosyal yaşamdan fedakarlık etmek gibi durumlar belirtilmiştir.

Kadın sanatçılar toplum tarafından mesleklerine yönelik küçümse, mesleğin anlaşılamaması, kolay bir iş sanılması, eğlence mekanlarında (bar vb.) çalışıldığının sanılması, yapılan işle ilgilenmek yerine fiziksel görünümle ilgilenildiği gibi sorunlar yanısıra mesleğe yönelik güzel tepkilerle de karşılaşıldığını belirtmişlerdir. Hemcinsleri tarafından fiziksel şiddete maruz kalmadıklarını fakat kıskançlığın olduğu psikolojik olarak çok fazla şiddete maruz kalmamakla birlikte, zaman zaman kıskançlık, mesleki hırslar, psikolojik şiddet türü durumlarla karşılaşmaktadırlar. Kadın sanatçılar karşı cinsten meslektaşları tarafından kesinlikle fiziksel şiddete maruz kalmadıklarını zaman zaman kıskançlık, ataerkil davranış türü durumlarla karşılaşmaktadırlar

Öneriler

1- Provalar için uygun fiziki koşulların sağlanması
2- Konser salonlarının akustik düzenlemelerinin yapılması
3- Çalışma ve konser ortamlarında ışıklandırma ve iklimlendirme (klima) düzenlemelerinin kişilerin rahatsızlık özelliklerine göre düzenlenmesi
4- Turnelerde enstrüman nakliyesinde gerekli güvenlik önlemlerinin alınması
5- Fiziksel rahatsızlıklara karşı ortopedi başta olmak üzere diğer sağlık önlemlerinin alınması
6- Sakatlanmaları ve rahatsızlıkları önlemek amaçlı uzman eşliğinde yoga ve esneme çalışmaları yapılması
7- Konser ve çalışma sonucu oluşabilecek Stres ve kaygı durumlarına yönelik önleyici koruyucu psikolojik destek verilmesi
8- Kadınsal sağlık sorunlarına yönelik rutin sağlık kontrollerinin kolaylaştırılmış bir şekilde kurumsal olarak sağlanması

Kaynaklar

- Akyürek, R. (2009). Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği eğitimi ve orkestra yapılanmalarının incelenmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.
- Ayday, N. (2008). Türkiye'nin üç büyük şehrindeki T.C. Kültür Bakanlığı Senfoni Orkestraları tarafından en çok seslendirilen Türk eserleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). İstanbul'un kadınları ve müzikal kimlikleri. İtü dergisi Sosyal Bilimler Cilt:3, Sayı:2, 3-19.
- Gül, A. C. (2015). Senfoni orkestrasının başarısını etkileyen faktörler. (Sanatta Yeterlik Tezi). https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.
- Kılıçaslan, A. E. (2010). Türkiye'de senfonik orkestralarda görev yapan başkemancıların Türk müzik kültürü içindeki yeri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.
- Kuçuradi, İ. (1988). Etik. Ankara, Meteksan Yayınları.
- Lloyd, G. (1996). Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- Sarıkaya, E. (2016). Kadının sanatta yetersizlik mitinin Fanny Mendelssohn Hensel Das Jahr (The Year) eseri üzerinden incelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Toprak, G. (2010). Türkiye'nin müzik kültürlerinde devlet orkestralarının yeri: İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası örneği. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.
- Türkmen, E.F. (2012). Müzik ve kültürel doku. KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu.

O-017

Viyolonsel Eğitimi Sürecinde Karşılaşılan Entonasyon Problemine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Görüşlerinin Öğrenci Performansı ile Karşılaştırılması

Çiğdem Çınar, Uğur Alpagut

İsme Legacy Conference İstanbul

Çiğdem Çınar[1*], Prof. Dr. Uğur Alpagut[2]

[1] Yahya Kemal Ortaokulu Bayrampaşa/ İstanbul, 34035, Türkiye
[2] Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Bolu, 14030, Türkiye
** Cigdem_cnr@hotmail.com*

Özet

Bu araştırmanın amacı, viyolonsel eğitimi sürecinde karşılaşılan "entonasyon" probleminin çözümüne yönelik öğretmen ve öğrenci görüşlerinin öğrenci performansı ile karşılaştırılmasıdır. Araştırmanın çalışma grubunu Bolu Güzel Sanatlar Lisesinde görev yapan üç viyolonsel öğretmeni ve aynı okulda öğrenim gören birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıftaki on yedi viyolonsel öğrencisi oluşturmaktadır. Araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Araştırmada, araştırmanın amacına ve önemine uygun olarak uzman görüşleri doğrultusunda araştırmacı tarafından hazırlanan viyolonsel öğretmenlerine ve viyolonsel öğrencilerine entonasyon problemine yönelik görüşlerini almak için "Öğretmen Anket Soruları" ve "Öğrenci Anket Soruları" uygulanmıştır. Araştırmacı ve viyolonsel öğretmenleri tarafından, viyolonsel öğrencilerine uygulanacak olan "Performans Gözlem Formu" kullanılmıştır. Elde edilen veriler spss yazılımı ile tablolaştırılarak incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda, viyolonsel eğitiminde entonasyon kavramının önemi vurgulanmış, entonasyon problemlerine sebep olabilecek etkenler incelenmiş ve araştırmanın sonuçlarından yola çıkılarak konuya ilişkin çözüm önerilerinde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çalgı, çalgı eğitimi, viyolonsel, viyolonsel eğitimi, entonasyon

O-019

Theater Performance – "Deli Domrul"

Humay Farajova Jabbarova

Ph of Azerbaijan National Conservatory, Musical art,
Yasamal distirct, Alaskhar Alakbarov 7, street 506, Baku, Az1007, Azerbaijan
** E-mail:humay.ferecova00@gmail.com*

Abstract

Composer Sardar Farajov wrote the play "Deli Domrul" on the basis of "Dede Gorgud" epos motives.

The musical key of the work is close to the rhythm and melody of ancient ozan and ancient Turkic music. Also a few elements specific for ashug music intonations and ashug music - rectified declamation, melodic and rhythmic repetition of couplets and sentences, versatility, intonation progress, melodies in the capacity of quartz, quinta and octave intervals, repetition of the same melodic episode (s) fixed sounds ,etc. are available.

These features prove that, since S. Farajov depicted the elements of epos genre, his works are the epos, inscribed to the music and staged spectacle.

Keywords: Deli Domrul, Sardar Farajov, Dastan-Saga

O-020

Azerbaycan müziğinde bağımsızlık döneminde oluşmuş şarkıların konu dairesi

Naile Mirmemmedli

Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi doktora öğrencisi
e-mail: jamilehasanova@yahoo.com

Özet:

Azerbaycan müzik kültürünün gelişim dönemlerini nitelendirirken, onun toplumda meydana gelen sosyal-siyasi olayların etkisi altında şekillendiğini ve tüm tarihi olayların kültüre etkisini belirtmek gerekir. Bu açıdan özellikle Azerbaycan'ın bir devlet olarak bağımsızlığını elde etmesini vurgulamak gerekir.

1918-1920 yıllarında Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin kurulması ile bağımsız devlete dönüşmüş Azerbaycan daha sonra Sovyetler Birliği'nin bünyesine dahil olmuştur. 1992 yılında yeniden bağımsızlığını kavuşan Azerbaycan Cumhuriyeti'nde yüz yıllık bir tarihi dönemde müzik kültürünün gelişmesi özellikleriyle dikkati çekiyor. Bu dönemleri kıyaslarsak, müzik kültürünün gelişmesi açısından, konu alanı ve müzik türlerini gelişimi açısından belli paralellikler çizebiliriz. 1918-1920 yıllarında Üzeyir Hacıbeylinin fealiyeti, onun vatanseverlik ruhlu şarkıları - "Milli marş", "Azerbaycan Marşı", "Çırpınırdı Karadeniz" büyük önem arz etmektedir.

Yirminci yüzyılın sonunda yaşanan tarihi olaylar - 1990 20 Ocak faciası, Karabağ'ın işgali, Hocalı faciası bestecilerin yaratıcılığında yansıtılır. Bu dönemde şarkı tarzının gelişmesi ve çeşitli konuların düzenlemesinin kendini gösterir: şehitlere adanmış ilahiler, vatanseverlik ruhlu şarkı-marşlar, tarihi şahsiyetlere ilişkin şarkılar, lirik-aşk temalı şarkılar vb. kaydedilebilir.

Anahtar kelimeler: besteci, tür, dövrleşme, şarkı, konu alanı.

The theme of songs formed during the independence of Azerbaijan

Naila Mirmammadli

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

Summary:

Analyzing the period of development of the musical culture of Azerbaijan, it should be noted that it is formed under the influence of social and political events in the society and influences of all historical events on the culture. From this point of view, we should especially note the independence of Azerbaijan as a country.

Azerbaijan, which became an independent state with the establishment of the Azerbaijan Democratic Republic in 1918-1920, later became part of the Soviet Union. The development of musical culture in the Republic of Azerbaijan is remarkable in its originality after its independence in 1992. Comparing these periods, we can draw certain parallels in terms of the development of musical culture, in terms of theme and development of musical genres.

The activities of Uzeyir Hajibayli in 1918-1920, his patriotic spirits - "National anthem", "Azerbaijan march", "The crumbling Black Sea" has a great importance.

Historical events of the late 20th century - the tragedy of January 20, 1990, the occupation of Karabakh and the Khojaly tragedy are reflected in composers' creativity. The development of the song genre and the embodiment of various themes during this period are: hymns dedicated to martyrs, patriotic songs and marches, songs about historical figures, lyrical-love songs and others can be noted.

Keywords: composer, genre, rotation, song, theme circle.

Giriş:

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf dövrlərini xarakterizə edərkən, onun cəmiyyətdə baş verən ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında formalaşdığını və bütün tarixi hadisələrin mədəniyyətə təsirini qeyd etmək lazımdır. Bu baxımdan Azərbaycanın bir dövlət kimi müstəqillik əldə etməsini xüsusi qeyd etməliyik.

1918-1920-ci illərdə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin qurulması ilə müstəqil dövlətə çevrilmiş Azərbaycan daha sonra sovetlər birliyinin tərkibinə daxil olmuşdur. 1992-ci ildə isə yenidən öz müstəqilliyini bərpa edən Azərbaycan Respublikasında yüz illik bir tarixi dövrdə musiqi mədəniyyətinin inkişafı özünəməxsusluğu ilə diqqəti cəlb edir. Bu dövrləri müqayisə etsək, musiqi mədəniyyətinin inkişafı baxımından, mövzu dairəsi və musiqi janrlarının inkişafı baxımından müəyyən paralellər aparmaq olar.

Cümhuriyyət dövründə Azərbaycan musiqisi yeni janrlarla - müasir məzmunlu vətənpərvərlik ruhlu mahnılarla, himn və marşlar ilə zənginləşir. Ü.Hacıbəylinin "Milli marş"ı, "Azərbaycan" marşı, "Çırpınırdı Qara dəniz" mahnısı ilə yanaşı, tarixi mənbələrdə o dövrdə Azərbaycan milli ordusunun hissələrində oxunan hərbi mahnı-marşların da geniş yayılması haqda məlumatlar az deyil (2, s. 9). 1918-1920-ci illərin mətbuatında - "Azərbaycan" qəzetinin 6 noyabr 1918-ci il tarixli sayında türk marşlarının əsgəri marş kimi qəbul olunması haqqında məlumata rast gəlirik ki, bu da həmin dövrdə məhz marşlara olan ehtiyacın böyük olduğunu göstərir (2, s. 51). O dövrün mətbuat səhifələrində tamaşalar və konsertlər zamanı "Xudam məni yaratdı" (Z.Hacıbəyov tərəfindən bəstələnmişdir, mətni 1919-cu ilin dekabr ayında "Övraqi nəfisə" qəzetində çap olunmuşdur, 2, s. 312), "Biz bir millətiz" xorlarının oxunması da qeyd olunur.

F.Əliyevanın "XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları" (1918-1920) kitabında göstərilir: "Azərbaycan hökuməti milli dövlətçilik simvollarının işlənib hazırlanması istiqamətində atdığı addımlar çərçivəsində Dövlət himninin yazılması məsələsini də gündəmə gətirərək həll etdi. Himnin yazılması təkcə siyasi deyil, həm də musiqi tarixi baxımından böyük hadisə idi" (2, s. 6). 1919-cu ilin mətbuat səhifələrində bir neçə dəfə Azərbaycanın dövlət gerbinin və milli himninin yaradılması zəruri bir məsələ kimi irəli sürülür və bunun üçün müsabiqə elan olunduğu haqqında məlumat verilirdi (2, s. 269).

Ü.Hacıbəylinin 1918-1920-ci ilə aid mahnı yaradıcılığının ən möhtəşəm nümunələrindən biri də "Azərbaycan" adlanan mahnı-marşdır. Marşın sözləri Əhməd Cavada məxsusdur. 1919-cu il 4 aprel "Azərbaycan" qəzetində belə bir elan verilmişdir ki, "Hökumət teatrosunda Üzeyir bəy Hacıbəyli cənabları şərəfinə olmaq üzrə Hacıbəyli müdiriyyəti tərəfindən... tamaşa təşkil olunur və əvvəlcə Üzeyir bəy tərəfindən yeni yazılmış olan "Azərbaycan" marşı səhnədə çalınıb, bir milli marş olmaq üzrə iştirak edənlərin nəzərinə təqdim ediləcək"... (2, s.144).

S.Fərəcovun məqaləsində Etem Üngörə istinad olunaraq göstərilir ki, "Azərbaycan istiqlalı qeyb etməzdən öncəki illərdə (yəni 28 aprel 1920-ci ilə qədər) bu marş hər səhər hərbi okullarda (məktəblərdə, hərbi hissələrdə) dərs başlanmazdan əvvəl oxunardı" (1).

F.Əliyevanın da yazdığı kimi, "Azərbaycan" milli marşı himn əhəmiyyəti kəsb edərək səslənirdi (2, s. 6). Bu haqda "Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası"nda məlumat diqqəti cəlb edir. "Azərbaycan" marşının vaxtilə Azərbaycan Demokratik Respublikasının rəsmi dövlət himni olması ehtimalı da vardır. Lakin kifayət qədər rəsmi

sənədlərin aşkar olmaması bu ehtimalı hələlik tam təsdiq etmir (3, s. 22).

Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan" marşı bəstəkar Aydın Əzimov tərəfindən böyük xor və simfonik orkestr üçün aranjiman edilərək lentə yazılmış və 1989-cu ilin payızında ilk dəfə xalq qarşısında səsləndirilmişdir. 1992-ci ildə "Azərbaycan marşı" yenidən müstəqilliyini bərpa etmiş Azərbaycan Respublikasının dövlət himni kimi qəbul olunmuşdur. Ü.Hacıbəyovun bu əsəri bu gün də yaşayaraq, dövlətçilik atributlarımızdan birinə çevrilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin 1918-1919-cu illərdə bəstələdiyi ehtimal olunan daha bir mahnı "Çırpınırdın Qara dəniz" mahnısıdır. Mahnının sözləri Əhməd Cavada məxsusdur. "Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası"nda bu mahnıya dair şərhlərdə deyilir ki, 1990-cı ilin payızında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təkmilləşmə kursu keçən İstanbul Texniki Universitetinin müəllimi, musiqişünas Süleyman Şenel Ü.Hacıbəyovun xatirə ev-muzeyinə bu mahnı haqqında məlumat vermişdir. Uzun fasilədən sonra mahnı Azərbaycanda ilk dəfə ictimaiyyət qarşısında 1993-cü il martın 10-da Bakıda Respublika Sarayında Əhməd Cavadın anadan olmasının 100 illik yubiley gecəsində səslənmişdir (3, s. 217). "Çırpınırdın Qara dəniz" mahnısı müğənnilərin repertuarında xüsusi yer tutmuşdur və xalqımız arasında dillər əzbərinə, həqiqətən də qürur mənbəyinə çevrilmişdir.

Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövründə Üzeyir Hacıbəylinin əsasını qoyduğu vətənpərvərlik mahnılarının yazılması sonrakı illərdə daha da genişlənmiş və bəstəkarlar tərəfindən inkişaf etdirilmişdir.

Vətənpərvərlik mahnılarının yaranmasının yeni mərhələsi 1920-ci illərin sonu və 1930-cu illərin əvvəllərinə təsadüf edir ki, bunlar Azərbaycan sovet kütləvi mahnılarının ilk nümunələri idi. "Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası"nda yazıldığı kimi, yeni həyat tərzi yeni mahnılar tələb edirdi. Çox vaxt xalq mahnılarının sözlərini müasir həyata uyğunlaşdıraraq oxuyurdular. Mahnıya olan tələbatı hiss edən Ü.Hacıbəyli çox tez bir müddətdə məşhurlaşmış "Komsomolçu qız", "Süvari mahnısı", "Qızıl əsgər marşı" və s. mahnıları bəstələdi.

Bu dövrdə mühüm əhəmiyyət kəsb edən Vətənin müdafiəsinə həsr olunmuş mahnılardan Ü.Hacıbəylinin "Əsgər marşı"nı, "Süvarilər mahnısı"nı, S.Rüstəmovun "Sərhədçilər mahnısı"nı, T.Quliyevin və Niyazinin "Müdafiə marşı"nı göstərmək olar. Bütün bu mahnılar əsasən marş janrında yazılmışdır.

Mahnı yaradıcılığında vətənpərvərlik mahnılarına aid yeni nümunələr 1941-1945-ci illərə - Böyük Vətən müharibəsi dövrünə aiddir. Mübarizəyə çağırış, qələbəyə inam əks etdirən mahnılar bu dövrdə çox geniş inkişaf dövrü keçirmişdir.

Ü.Hacıbəylinin müharibə illərində bəstələdiyi mahnılar bir mövzu – qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusu ətrafında birləşsə də, janr baxımından onlar çox rəngarəngdir. Onlardan bəzisi yürüş marşlarıdır – Səməd Vurğunun sözlərinə "Vətən ordusu" və "Döyüşçülər marşı" coşğun ruhlu, çağırış xarakterlidir, döyüş şüarını xatırladır. "Şəfqət bacısı" və "Ananın oğluna nəsihəti" mahnılarında bəstəkar Azərbaycan qadınının obrazını yaratmışdır. "Ananın oğluna nəsihəti" mahnısı aşıq Mirzə Bayramovun sözlərinə yazılmışdır. Bu, təmkinli, qürurlu xarakterli, reçitativ-deklamasiya quruluşlu mahnı-monoloqdur. "Şəfqət bacısı" mahnısı isə Səməd Vurğunun sözlərinə bəstələnib, aşıq musiqisi janrı olan gözəlləməyə yaxındır. Ü.Hacıbəylinin müharibə dövründə mahnı yaradıcılığının ən gözəl nümunəsi "Yaxşı yol" mahnısıdır. Bu mahnı Süleyman Rüstəmin sözlərinə yazılmışdır.

Onu da deyək ki, müharibə illərində Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı, demək olar ki, bütün bəstəkarlar mahnı janrına müraciət etmişlər. Bu dövrdə yaranan mahnıların bir ideya istiqamətində - vətənpərvərlik ruhunda olmasına baxmayaraq, onlar mövzusuna görə, obrazlı məzmununa görə çox rəngarəng idi. Bu baxımdan müharibə dövrünün mahnılarında əvvəlki dövrlər üçün səciyyəvi olan mövzular birinci sırada durur: yüksək vətənpərvərlik, vətənin tərənnümü bu qəbildəndir. Bununla yanaşı, bilavasitə müharibə ilə əlaqədar olan yürüş mahnıları, döyüşçülərin qəhrəmanlığına, cəbhə hadisələrinə həsr olunmuş mahnılar da meydana gəlmişdir.

Vətənpərvərlik mahnıları əsasən səfərbəredici, çağırış ruhlu intonasiyalar üzərində qurularaq, qətiyyətli, iradəli xarakteri ilə fərqlənir.

Bu dövrdə müharibə mövzusuna cavab verən ən geniş yayılmış janr marş idi. İnstrumental marşlarla yanaşı, xüsusilə mahnı-marşlar insanların vətənpərvərlik hisslərinin, mübarizə əzminin yüksəlməsində mühüm əhəmiyyətə malik idi. Onu da demək lazımdır ki, bu mahnı-marşların kökü Azərbaycan kütləvi xalq rəqsləri – "Yallı" və "Cəngi" ilə bağlıdır.

XX əsrin sonunda baş vermiş tarixi hadisələr – 1990-cı il 20 yanvar faciəsi, Qarabağın işğalı, Xocalı faciəsi bəstəkarların yaradıcılığında öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi yaradıcılığında XX əsrin son onilliyindən başlayaraq, Azərbaycan tarixində ən faciəvi hadisələrdən olan Qarabağın işğalı, 20 yanvar hadisələri, Azərbaycan xalqının müstəqillik uğrunda mübarizəsində axıdılan şəhid qanı Azərbaycan bəstəkarlarının da bu hadisələrə münasibətini əks etdirən mahnılarda təcəssüm olunur.

Bu dövrdə mahnı janrında müxtəlif mövzular özünü göstərir: şəhidlərə həsr olunmuş ilahilər, vətənpərvərlik ruhlu mahnı-marşlar, tarixi şəxsiyyətlərə həsr olunmuş mahnılar, lirik-məhəbbət mövzulu mahnılar və s. qeyd oluna bilər.

Sonuç:

XXI əsrin əvvəllərində də yaranmaqda davam edən bu kimi mahnılarda bəstəkarların Vətənə sədaqəti, milli azadlıq mübarizəsinə çağırış, qələbəyə inam və tarixi şəxsiyyətlər tərənnüm olunur.

Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında Ulu öndər Heydər Əliyevə həsr olunmuş mahnılar xüsusi yer tutur. Azərbaycan bəstəkarlarının Ulu öndər haqqında mahnılarında onun müasir Azərbaycan tarixindəki rolu, nurlu siması, əzəməti tərənnüm olunur, xalqı irəli aparması, xoşbəxt gələcəyə yol açması özünü göstərir. Bu mahnıların musiqi dilində möhtəşəmlik, geniş nəfəsli melodiya önə çıxır.

Biz müasir dövrün mahnıları haqqında ümumi şəkildə danışırıq, çünki, bütün bəstəkar mahnılarının adını çəkmək bizim imkanımız xaricindədir. Bununla belə, qeyd etmək istərdik ki, bu dövrün aparıcı mövzusu vətənpərvərlik mövzusudur, mübarizəyə çağırış, qələbəyə inam əks etdirən mahnılara xalqımızın, gənc nəslin böyük ehtiyacı vardır.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1. Fərəcov S. Ü.Hacıbəyovun iki marşı. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 1989, 14 iyul.
2. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi F.Əliyeva).III kitab, 1918-1920-ci illər. B.: «Nurlan», 2006. 450 s.
3. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. B.: Azərbaycan, 1996. 304 s.

O-021

Türkiye Eğitim Sistemi Mirasının İlkokul Müzik Eğitimindeki Sonuçları - Antalya Ahmet Bileydi İlkokulu Örneği

Abdullah Uz

Akdeniz Üniversitesi (Emekli)

1. Özet

Eğitim sisteminde ilkokul düzeyi, -müziksel toplumsallaşmanın doğal sonucu olarak- çocuğun müziksel kişiliğinin belirginleştiği, müziksel eğitimin en etkili olduğu dönemdir. Ancak Türkiye'de ortaokul ve lise müzik eğitimine öncelik verildiği, ilkokul müzik eğitiminin ihmal edildiği açıkça görülmektedir.

Bu çalışma, sistemin (mirasın) sonuçlarını görmek için Antalya Ahmet Bileydi İlkokulu dördüncü sınıf öğrencilerine uygulanan anketin verileri değerlendirilerek yapılan betimsel bir araştırmadır.

Bulgular, beklendiği gibi müzik derslerinin büyük ölçüde yapılmadığını, yapılan derslerde çocukların yaşamına girmeyecek davranışlar kazandırıldığını, bazı ailelerin bu boşluğu özel çabalarıyla doldurmaya çalıştıklarını göstermiştir.

Çağdaş eğitimde önemli bir yeri olan müzik eğitimi konusunda öncelikle ilkokula ağırlık verilmesi; müzik öğretmeninin sınıf öğretmeni ile işbirliği yapması; uzun süreli planlamayla, müzik eğitiminin gereklerine uygun kurumsal yapılanmaya gidilmesi önerilir.

2.Anahtar Sözcükler

Müziksel toplumsallaşma, toplumsal bakış/duyuş çerçevesi, yetenek havuzu, ilkokul müzik dersi.

3. Giriş

A. Müziksel Toplumsallaşma ve Müzik Eğitimi

İnsan, "insan" olmaya elverişli bir potansiyelle doğar. İçinde bulunduğu toplumsal çevre ile etkileşerek "insan" olma özelliklerini, başka bir deyişle kültürü kazanır. Bu sürece toplumsallaşma denir. Toplumsallaşma, toplumsal çevre ile birey arasında yaşam boyu süren etkileşim sonucunda bireyin insana özgü nitelikleri kazanarak toplumla bütünleşmesi, o toplumun bir üyesi haline gelmesi sürecidir biçiminde tanımlanabilir (Ozankaya, 1984. s.107).

Toplumsallaşmada çocukluk dönemi çok önemlidir. Birey, daha sonraki yeni deneyimlerinde kendi toplumunda biriktirdiği ilk deneyimlerine göre hareket eder. İlk izlenimler, bireyin eleştirici ve karşılaştırma yeteneklerinin henüz gelişmediği plastik bir dönemde edinildiğinden ve kişiliği biçimlendirdiğinden sürüp gider; insan yetişkinlik dönemlerindeki toplumsallaştırma girişimlerine karşı büyük ölçüde kapalı kalır. Böylece ilk edinilen kavram, bilgi, (duygu) ve davranışlar, sonrakiler için seçici bir işlev görmüş olur. Bireyin bu ilk deneyimlerinden edindiği kavramlar sistemine "toplumsal bakış çerçevesi" (müzikte "toplumsal duyuş çerçevesi") denir. Özellikle müziksel toplumsallaşmada toplumsal bakış/duyuş çerçevesinin önemi çok büyüktür. Müzikle ilk kez ailesinde karşılaşan insan, giderek kitle iletişim araçlarının, medyanın, okulun/öğretmenin vb. aracılığıyla etkileşir ve böylece toplumsal bakış çerçevesi oluşur, çocuğun müziksel özellikleri büyük ölçüde biçimlenir. Türkiye'de müzik eğitiminin yıllarca "toplumsal bakış/duyuş çerçevesi" kavramı

göz önüne alınmadan biçimlendirilmesinin, yönlendirilmesinin, günümüzdeki müzik eğitiminin ve müzik yaşamının içinde bulunduğu büyük sorunların temel nedenlerinden biri olduğu söylenebilir.

Yapılan araştırmaların/çalışmaların çok büyük bir kısmı, okulun, özellikle ilköğretim (ilkokul+ortaokul) düzeyinde son derece etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Dersler, öğretmenler, çevresel koşullar, arkadaşlık grupları bu etkileri yaratmada önemli rol oynarlar. Genel bir bakışla çocuğun müziksel potansiyelini geliştirmesinde, uygun/gerekli koşulları bulunan okulun en etkili öğe olduğu; özellikle çalgı eğitiminde, eğitime erken başlamanın başarı açısından temel koşullardan olması nedeniyle ilkokulun çok önemli olduğu söylenebilir.

Oysa eğitim sistemimizde, genel müzik eğitimi, alan müzik eğitimi, profesyonel müzik eğitimi, müzik eğitimcileri tarafından ağırlıklı olarak, ortaokul ve lise düzeyinde verilmekte; ilkokullara genellikle atama yapılmamaktadır. Türk eğitim tarihi boyunca, ileri yaşlarda (o da yeterince kapsayıcı olmadan) müzik eğitimine ağırlık verilerek küçük yaş müzik eğitiminin ihmal edilmesinden dolayı ülke müzik yetenek havuzu yeterince değerlendirilememiş; pek çok yetenek eğitimin ilk kademelerinde kaybolmuştur/kaybolmaktadır. Bu sorunun sürmesinde, müzik eğitimi tarihimizin büyük bölümünde sürdürülen seçkinci eğitim anlayışı, müzik öğretmeni yetersizliği, toplumun ve siyasilerin konuya yaklaşımı gibi temel nedenlerin etkili olduğu söylenebilir.

Sorunun zaman zaman gündeme getirilmesi iyileştirme konusunda yeterince etkili olmamıştır. Örneğin Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü öğretmenlerince hazırlanan 1971 tarihli raporda, konu o günün koşullarında doğru, gerçekçi biçimde ele alınmıştır ve isabetli önerilerde bulunulmuştur:

Müzik eğitimi yönünden ilkokul en önemli ve vazgeçilmez bir aşamadır. Müzik yeteneği olan çocukların toplanacağı "Bölge Müzikli İlkokulları" kurulursa, bunlar da müziği meslek olarak seçebilecek çocukları daha ilkokuldan itibaren bu mesleğe yönelteceklerdir.

Bölgeler arasındaki dengeyi de düşünerek, uygun ilköğretmen okulları arasından seçilecek 10 tanesinde yeni ilköğretmen okulu programında da müzik seminerleri sınıfları açılmalıdır. Bölge müzik seminerlerine bölgenin öğretmen liselerine başvuran öğrenciler arasından seçme sınavı ile öğrenci alınacaktır. Öğrenciler okulu "İlköğretim Rehber Müzik Öğretmeni" olarak bitireceklerdir. Bunlar, birkaç ilkokulun bulunduğu merkezlerde ilkokulların ilk 5 yıllık döneminde müzik derslerini, ilkokul öğretmenlerine açılacak hizmet içi eğitim kurslarını yürüteceklerdir. Ayrıca yüksek müzik öğretmen okullarına iyi hazırlanmış kaynak öğrenci olacaklardır. Bunlar sanatçılığı ve eğitimciliği dengelemiş olarak çevrelerinin iyi birer müzik lideri olacaklardır ve müzik kalkınması böyle gerçekleşebilir (Altunya, 2006, s. 695-699).

Aslında iki yıl sonra (1973) çıkan 1739 Sayılı Milli Eğitim Temel Kanunu'nun aşağıdaki maddeleri, sanat eğitimini ve sanat eğitimine küçük yaşlarda başlanmasını içermekte; devlete bu konuda görevler yüklemektedir:

"Türk Milli Eğitiminin Amaçları

I – Genel amaçlar:

Türk milletinin bütün fertlerini,

3. İlgi, istidat ve kabiliyetlerini geliştirerek gerekli bilgi, beceri, davranışlar … kazandırmak suretiyle hayata hazırlamak ve onların, kendilerini mutlu kılacak ve toplumun mutluluğuna katkıda bulunacak bir meslek sahibi olmalarını sağlamak;"

"Güzel sanatlar eğitimi: Madde 33 – Güzel sanatlar alanlarında özel istidat ve kabiliyetleri beliren çocukları küçük yaşlardan itibaren yetiştirmek üzere ilköğretim ve orta öğretim seviyesinde ayrı okullar açılabilir veya ayrı yetiştirme tedbirleri alınabilir. Özellikleri dolayısiyle bunların kuruluş, işleyiş ve yetiştirme ile ilgili esasları

ayrı bir yönetmelikle düzenlenir."

Kanunun bu bölümü, -kanunda pek çok değişiklik yapılmasına karşın- yürürlükte kalmıştır

Milli Eğitim Temel Kanunu'na uygun olarak, 27 Ağustos 2003 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanan, Millî Eğitim Bakanlığı İlköğretim Kurumları Yönetmeliği'nin, Öğretmenler başlıklı 64. Maddesinde, "İlköğretim okullarında dersler sınıf veya branş öğretmenleri tarafından okutulur. …İlköğretim okullarının 1-5 inci sınıflarında sınıf öğretmenliği esastır. …İlköğretim okullarının dördüncü ve beşinci sınıflarında özel bilgi, beceri ve yetenek isteyen beden eğitimi, müzik, resim-iş, din kültürü ve ahlak bilgisi, yabancı dil, iş eğitimi ve bilgisayar dersleri, branş öğretmenleri tarafından okutulabilir. …Ancak yeterli sayıda branş öğretmeninin bulunmaması durumunda, beden eğitimi, müzik, resim-iş, din kültürü ve ahlak bilgisi, yabancı dil, iş eğitimi ve bilgisayar dersleri, bu alanlarla ilişkilendirilmiş ek branşı olan sınıf veya branş öğretmenlerince okutulabilir" hükmü yer almıştır. Ancak, Okul Öncesi Eğitim ve İlköğretim Kurumları Yönetmeliği 26 Temmuz 2014 tarihinde yürürlüğe girmesiyle birlikte, 8/6/2004 tarihli Okul Öncesi Eğitim Kurumları Yönetmeliği ile 27/8/2003 tarihli Millî Eğitim Bakanlığı İlköğretim Kurumları Yönetmeliği yürürlükten kaldırılmıştır.

Yeni yönetmelikte geri bir adımla bu hüküm, Öğretmen başlıklı 43. Maddesinde, "…Yabancı Dil ile Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersleri okulun kadrolu alan öğretmenlerince okutulur" biçiminde sınırlandırılarak, müzik, resim-iş vb. bütün dersler kapsam dışı bırakılmıştır.

Böylece müzik eğitimi ayrı uzmanlık ve birikim gerektiren özel bir alan eğitimi olmasına karşın ilkokul düzenlemesinde, müzik dersleri sınıf öğretmenlerine bırakılmıştır. Çeşitli araştırma ve gözlemlere göre sınıf öğretmenleri ya dersi hiç yapmamakta, ya da kendi anlayışlarına göre yapmaktadırlar. Kocabaş, 1997'de yaptığı çalışmasında müzik dersi öğretim programının yalnızca % 20 oranındaki öğretmen kesimi tarafından uygulandığını; % 80 oranındaki büyük bir çoğunluk tarafından kısmen ya da hiç uygulanmadığını belirlemiştir. 1998'de gerçekleştirdiği diğer bir çalışmada ise, sınıf öğretmenlerinin müzik dersinin uygulanması konusunda yeterince bilgi-beceri alışverişinde bulunmadıklarını; kendi performanslarını geliştirmek için uygun girişimlerde bulunmadıklarını ve müzik dersi uygulamalarında kendilerini yeterli görmediklerini ortaya koymuştur [Kocabaş ve Selçioğlu'dan (2003) aktaran Nart, 2014].

Başka bir çalışmada da benzer bulgulara ulaşılmıştır. Buna göre öğretmenlerin önemli bölümü öğretmenlik dışındaki alanlardan gelmektedir. Sınıf öğretmenlerinin büyük çoğunluğu aldığı müzik eğitimini yetersiz bulmakta; ders programındaki konuların tümünü öğretmenlerin çok azı tamamlayabilmektedir. Dörtte üçü çalgı bilmemektedir. Sınıf öğretmenlerinin müzik derslerinde en çok gerçekleştirdikleri etkinlik türü % 96.82 oranla "şarkı öğretimi"dir. Bu etkinlik türünü % 67.29 oranla "müzik dinletisi" ve % 52.15 oranla "koro çalışması izlemektedir (Saydam, 2003).

Gelişmiş ve başarılı uygulamalar, yapılan araştırmalar Türkiye'deki uygulamanın doğru yönde olmadığını açıkça göstermektedir:

Araştırmacının YÖK-Dünya Bankası Projesi kapsamında gittiği ABD'de bizzat gözlediği uygulamada, okulda (genellikle) üç alanda müzik öğretmeni bulunmaktadır: Yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, koro/genel müzik eğitimi. Çalgı öğretmenleri asıl çalgısı yanında diğer grup çalgılarını da tanımakta ve öğretimini yapabilmektedir. Yaylı çalgılar orkestrayı, üflemeli çalgılar bando/caz topluluğunu oluşturmaktadır. Öğrenciler, bireysel çalgı dersleri için -Türkiye'dekinin tersine- matematik dersinden alınmaktadırlar. Yapılan araştırmaya göre matematik dersini eksik gören bu öğrenciler matematikte de başarılıdırlar.

Benzer bulgulara, CNNTÜRK'te, 14.07.2019 tarihinde yayımlanan, Damla Doğan'ın sunduğu "En Yeni" programında tanıtılan ve başka kaynaklarca da doğrulanan ve British Columbia Üniversitesi'nde (UBC) yapılan araştırmada da ulaşılmıştır. Araştırma ekibi başkanı Peter Gouzouasis, "İlkokulda bir çalgı çalmayı

öğrenen ve lisede çalmaya devam eden öğrenciler, yalnızca anlamlı bir şekilde daha yüksek puan almakla kalmayıp, aynı zamanda sosyo-ekonomik geçmişleri, etnik kökenleri, matematik ve İngilizcede önceki öğrenemlerinden ve cinsiyetlerinden bağımsız olarak, -sınav notları ile ölçülen- İngilizce, matematik ve fen becerileri konusunda, müzik dışı akranlarının yaklaşık bir akademik yıl ilerisindedirler" demiştir. Araştırmayı, Eğitim Fakültesi Profesörü Gouzouasis ve ekibi, 2012-2015 yılları arasında 12. Sınıfı bitiren British Columbia devlet okullarındaki, 112 binden fazla öğrenciyle ilgili verileri inceleyerek gerçekleştirmişlerdir. (https://www.med.ubc.ca/news/music-students..., 2019)

Azerbaycan Bakü örneği de konunun anlaşılmasına katkıda bulunacaktır:

Azerbaycan'da müzik eğitiminin geçmişi eskilere dayanır. Bakü'de 1895 yılında Piyanist A.N. Yermalayeva'nın açtığı okulda eğitim altı yaşında başlıyordu ve süresi altı yıldı. Okulda piyano, şan ve yaylı çalgı dersleri verilmekteydi.

2009'da yayımlanmış bir araştırmaya göre Azerbaycan'da, 37'si Bakü'de olmak üzere, il merkezlerinden köylere kadar yayılmış 182 adet sekiz yıllık, ilköğretim okul düzeyinde eğitim veren müzik okulu vardır. Ayrıca 11 yıllık (ilköğretim+ortaöğretim) müzik okulları ve güzel sanatlar okulları bulunmaktadır. Daha da çarpıcı olarak, köylerde ilköğretim düzeyinde müzik eğitimi veren 78 okul bulunmaktadır ve bu okulların programlarında çalgı eğitimi ile birlikte müzik alanı dersleri vardır. Piyano programında "kendi bestesini çalmak" da vardır (Aynur ve Bozkaya, 2009, SS.143-164).

Araştırmacının 2018'de Bakü'de bizzat incelediği Çocuk Müzik Okulu oldukça donanımlıydı.

Türkiye eğitim mirasının, günümüz ilkokul müzik eğitimindeki sonuçlarını ölçmek, betimlemek açısından, Ahmet Bileydi İlkokulu yerinde bir fırsat yaratmıştır.

B. Ahmet Bileydi İlkokulu'nda Yapılan Çalışmalar

2017-2018 Öğretim Yılı Bahar Yarıyılı'nda, Antalya Ahmet Bileydi İlkokulu'nda, Antalya Filarmoni Derneği ile Okul Müdürlüğü ve Okul Aile Birliği'nin bir projesi ve pilot çalışma olarak, anasınıfından dördüncü sınıfa kadar okulun bütün öğrencilerine (800 kadar öğrenciden ulaşılabilen 780 öğrenci) Müzik Öğretmeni Mustafa Tügen ve araştırmacı tarafından teker teker müzik yeteneği taraması uygulanmıştır.[1] Tarama orta, iyi, pekiyi biçiminde değerlendirilerek yapılmıştır.

Tarama sonucunda öğrencilerin 365'i (% 45) pekiyi almıştır. Pekiyi alan 1., 2., 3. sınıf öğrencilerinden oluşturulan korolardan bir okul korosu çıkartılmıştır. Bu koro çok başarılı konserler vermiştir.

Başarılı olan bu pilot çalışma konusunda İl Milli Eğitim Müdürlüğü ile bağlantı kurulmuş; çalışmanın giderek diğer Antalya ilkokullarına yaygınlaştırılması konusunda görüşbirliği sağlanmıştır.

Ayrıca aynı zamanda ilkokulun son sınıfı olan bütün dördüncü sınıf öğrencilerine (182 öğrenci) araştırmacı tarafından hazırlanan anket sözlü olarak uygulanmıştır. Anketle elde edilen veriler bu çalışmada değerlendirilmiştir.

Ahmet Bileydi İlkokulu, 1989'da öğretime açılmış, kentin merkezindeki Güllük Caddesi'ne yakın, çevresinde AVM'lerin olmadığı çoğunlukla esnaf ve zanaatkar işyerlerinin olduğu bir büyükşehir okuludur. Yapılan çalışmanın bulgularına bu durumun yansıması beklenir.

Bu çalışmada konu, Antalya Ahmet Bileydi İlkokulu örneğinde görgül olarak betimlenecektir.

1 Bu çalışmada, konuyu gündeme getiren, destekleyen öğretmen Kadriye Sayar'a; işbirliği yapan ve her türlü yardımı, kolaylığı sağlayan dönemin Okul Müdürü Ali Sılı'ya, diğer öğretmenlere ve çalışanlara; birlikte sabırla, titizlikle uygulama yaptığımız Müzik Öğretmeni Mustafa Tügen'e çok teşekkür ederim.

4. Bulgular

Bu bölümde, bütün ilkokul deneyimi yaşamış dördüncü sınıf öğrencisinin anne ve babasının mesleği, müziksel özellikleri konusunda anketle sağlanan veriler değerlendirilerek bulgular oluşturulmuştur. Çalışmanın (yetenek taraması) ve öğrencilerin koşulları gereği sınırlı, önemli bulunan konulara yönelik sorular sorulmuştur.

A. Öğrenci Ailesinin Mesleği/İşi

Tablo1. Annenin Mesleği/İşi

Meslek-İş	Toplam	Yüzde
a) Sanayici tüccar	1	0,5
b) İşçi (ya da emekli işçi)	20	11
c) Küçük esnaf, zanaatkar	9	5
d) Serbest meslek sahibi	16	9
e) Memur (ya da emekli memur)	15	8
f) Hizmetli	4	2
g) Fabrika atölye vb. işçisi	2	1
h) Tarım işçisi	1	0,5
i) Hizmet sektörü çalışanı (Turizm, sağlık, spor, güvenlik vb.)	21	12
j) Ev kadını	88	48
k) İşsiz	1	0,5
l) Başka	4	2
Toplam	182	100

Öğrencilerin kişiliğinin oluştuğu en önemli toplumsallaşma etmeni olan aile (anne, baba) ile ilgili sınırlı biçimde, konuyla en yakın ilişkili olduğu düşünülen meslek bilgisi belirlenmiştir.

Tablo 2. Babanın Mesleği/İşi

Meslek-İş	Toplam	Yüzde
a) Sanayici, tüccar	7	4
b) İşçi (ya da emekli işçi)	13	7
c) Küçük esnaf, zanaatkar	63	35
d) Serbest meslek sahibi	29	16
e) Memur (ya da emekli memur)	20	11
f) Hizmetli	6	3
i) Fabrika atölye vb. işçisi	4	2
j) Tarım işçisi	1	0,5
k) Hizmet sektörü çalışanı (Turizm, sağlık, spor, güvenlik vb.)	22	12
l) Gündelikçi	2	1
m) İşsiz	-	-
n) Başka	15	8
Toplam	182	100

Tablo 1'deki sayılara göre, -büyük bir olasılıkla okulun bulunduğu bölgeyle ilgili olarak- annelerin en büyük bölümü (% 48) ev kadınıdır ve bir büyükşehir okulu için memur sayısının düşük (% 8) olduğu söylenebilir.

Aynı nedenlerle öğrencilerin babalarının en büyük grubu küçük esnaf ve zanaatkardır (% 35) (Tablo 2). Sonra serbest meslek sahibi babalar gelmektedir (% 16). Bu yüzdeleri, bölgenin özelliğinin yanında Antalya'nın

turizm kenti oluşuyla da ilişkilendirilebilecek, hizmet sektörü çalışanları izlemektedir (%12). Memur babaların yüzdesi düşüktür (% 11).

Bu özelliklerin öğrencinin özelliklerine yansıması beklenir.

B. Öğrencilerin Müzik Dersleri

Konuyla ilgili açıkça gözlenen ana sorun müzik derslerinin yapılması daha doğrusu yapılmaması sorunudur. Bu bölümde konu müzik derslerinin yapılma durumu, derslerin içeriği açısından ele alınacaktır.

1) Öğrenciler Müzik Dersi Yapmışlar mı?

Tablo 3'teki verilere göre, bulunduğu sınıfa (ilkokul 4) kadar 25 öğrenci (% 14) hiç müzik dersi almamıştır. Sınıflarında (programda) haftada bir saat müzik dersi olmasına karşın, müzik dersi olmadığını söyleyen öğrenciler olmuştur.

Tablo 3. Öğrencilerin Müzik Dersi Gördükleri Okul ya da Sınıflar

Okul/Sınıf	**Sayılar**			**%**
Kreş	3			2
Anaokulu	1			0,5
Anasınıfı	59			32
İlkokul	36			20
Başka	58 %32	Anasınıfı/Kreş	1	0,5
		Anasınıfı/İlkokul	53	29
		Anaokulu/İlkokul	2	1
		Kreş/İlkokul 4.sınıf	1	0,5
		Azerbaycan	1	0,5
Yapmamış	25			14
TOPLAM	182			

Öğrencilerin 93'ü yani yarısı (% 51) kadarı ilkokulda müzik dersi görmüştür. Bir başka deyişle 89 öğrenci (% 49) yani yaklaşık diğer yarısı haftada bir saat müzik dersi olmasına karşın dört yıllık öğrenimi süresince müzik dersi görmemiştir. Kaldı ki müzik dersi gören 93 öğrencinin tümü dört yıl boyunca bütün sınıflarda müzik dersi görmemiş; önemli bölümü yalnızca bazı sınıflarda müzik dersi görmüştür ve biri de Azerbaycanlı'dır.

Öğrencilerin en büyük bölümü (113 öğrenci, % 62'si) anasınıfında müzik dersi görmüştür. Bunlardan 59'u (% 32) yalnızca anasınıfında müzik dersi görmüş; anasınıfı dışında müzik dersi görmemiştir.

Öğrencilerin ancak % 29'u (53 öğrenci) anasınıfı ve ilkokulda müzik dersi görmüştür; bunların dışındaki çok büyük bölüm (129 öğrenci, % 71) olması gereken (anasınıfını ve ilkokulun bütün sınıflarını kapsayan) müzik dersinden yoksun kalmıştır, eksik görmüştür.

Çok ilginç bir bulgu: Bütün okul öğrencilerinden üç öğrenci bütün çabalarımıza karşın söylememiş; iki öğrenci kaçmış, gelmemiştir. Öğrencileri böyle bir tutuma iten ortam düşündürücüdür.

Özetle, öğrencilerin çok büyük bölümü özellikle ilkokulda müzik dersi yapmamıştır.

Tablo 4'te görüleceği gibi bazı sınıflarda çoğunlukla belirli özellikleri olan öğrenciler toplanmıştır. Bu durumun okul yönetiminin, öğrencileri sınıflara yerleştirirken velilerin isteklerini dikkate almasından ve sınıf

öğretmeninin tutumundan/uygulamalarından kaynaklandığı söylenebilir.

Özellikli sınıflar ve öğrenci özellikleri:

4B Sınıfı: 33 öğrencilik bu sınıfta ilkokul düzeyinde müzik dersi yapılmamıştır. Bütün dördüncü sınıflardaki hiç müzik dersi görmeyen 25 öğrencinin 12'si bu sınıftadır. 4B sınıfı öğrencilerinin 10'u (genellikle müzik dersinin yapıldığı) anasınıfına gitmemiştir. Büyük bir olasılıkla sayının yüksek oluşunda bunun da payı vardır. Okul dışında öğrenen 6 öğrenciden başka çalgı çalan yoktur. Bir başka deyişle 27 öğrenci çalgı çalmamaktadır). Üstelik çalgı çalmayan 5 öğrencinin çalgısı vardır.

Tablo 4. Öğrencilerin Bulundukları Sınıf Şubelerine Göre Müzik Dersi Yapma Durumları

	4A	4B	4C	4D	4E	4F
Kreş	2	1				
Anaokulu	1					
Anasınıfı	21	16	2			20
İlkokul	4	Yapmamış	18 (Bazı sınıflarda ders yok)	11 (7 öğrenci bazı sınıflarda ders yok)	2	1 (1,2sınıf)
Yapmamış	1	15 (10 Anasın. gitmemiş.)	1	1	2	5
Başka	1:Anasın./ kreş	1 Anas./İlko	11 Anasıfı / ilkokul	11 7Anas./ilko. 2Anaok/ilko 1Azerb.:5yıl 1Kreş/ilk.4.s	26 Anas/İlkok. (7 bazı ilkok. sınıflarında yok)	8 7Anas./İlk. 1Anas./İlk. 1,2,3.sınıf
Toplam	30	33	32	23	30	34

4C Sınıfı: 32 öğrencinin bulunduğu bu sınıfta, öğrencilerin babaları diğer sınıflardan farklı olarak çoğunlukla küçük esnaf, zanaatkardır (20 öğrenci). Diğer sınıflarda bu sayı 6, 9, 10'dur. "Müzik yeteneği yüksekse ne yapacaksın" sorusuna da -21 öğrenci çalgı çalıştığı halde- en çok (12 öğrenci) bu sınıfta olumsuz cevap verilmiştir. Diğer sınıflardaki olumsuz cevap sayısı 3 ile 7 arasında değişmektedir. Bu durum bire bir nedensel ilişkiyi yansıtmamakla birlikte beklenen muhafazakar esnaf ve zanaatkar aile ortamının, toplumsallaşma ile çocuklara yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu sınıfın annelerinde ev kadını en yüksek sayıdadır (21). Bu durum da bu aileyle ve çocuklarının genel eğilimleriyle uyumludur.

4D Sınıfının büyük bölümü (23 öğrencinin 15'i) ve 4C sınıfının büyük bölümü (32 öğrencinin 19'u) melodika çalmaktadır.

4F Sınıfı: Bu sınıf da çalgı açısından 4B sınıfı gibidir. 27 öğrenci çalgı çalmamaktadır. (İki öğrencinin çalgısı olduğu halde.) Buna karşın çoğunluğunun müziğe ilgisi vardır (20 öğrenci).

2) Öğrenciler Müzik Derslerinde Ne Öğrenmişler? Yaşamlarında Müzikle Nasıl İlgileniyorlar?

Tablo 5'te görüleceği üzere (daha önce de belirtildiği gibi) 25 öğrenci (% 14), haftalık ders programında bulunan müzik derslerinde hiç müzik öğrenmemiş; 2 öğrenci bildiklerini tekrarlamıştır. 130 öğrenci (% 71) yalnızca şarkı öğrenmiştir. 25 öğrenci (% 14) vurmalı çalgı, melodika, blokflüt çalgıları öğrenmiştir. Çalgılar, önemli bölümüyle bütün sınıflarda değil az sayıdaki sınıfta/yılda kısa süre öğrenilmiştir. Oysa 182 öğrencinin anaokulu, anasınıfı ve ilkokul öğrenimi boyunca müzik dersi yapması; en azından ilkokulda (4

yıl) ilgi duydukları çalgının (orkestra çalgıları, piyano, halk çalgıları, klasik Türk müziği çalgıları vb.) eğitimini görmeleri beklenir.

Tablo 5 ve 6'daki veriler karşılaştırıldığında, derslerde öğrencilerin % 71'i şarkı öğrendiği halde çalgı ve dinleme ile birlikte toplam % 46'sı şarkı söyleyerek müzikle ilgilenmektedir. % 11'i çalgı öğrendiği halde % 22'si çalgı çalarak müzikle ilgilenmektedir. Üstelik okulda, vurmalı çalgı, melodika, blokflüt öğretildiği halde öğrenciler daha çok gitar, keman, piyano, org ile ilgilenmektedirler. Yüzde 20'si yalnızca dinleyerek pasif biçimde müzikle ilgilenirken % 12'si müzikle ilgilenmemektedir.

Tablo 5. Müzik Dersi Yapan Öğrenciler Müzik Dersinde Ne Öğrenmişlerdir?

Öğrenilenler		**Sayı**		**%**
Şarkı		130		71
Çalgı	Vurmalı Çalgı	2	13	7
	Melodika	11		
Şarkı / Çalgı	Şarkı/Melodika	9	11	6
	Şarkı/Flüt/Melodika	1		
	Şarkı/Blokflüt	1		
Bildikleri Tekrarlandı		2		1
Müzik Dersi Yapılmadı		25		14
TOPLAM		182		100

Tablo 6. Öğrencilerin Müzikle Nasıl İlgilendiklerine İlişkin Yüzdeler

Şarkı söyleyerek		14	
Çalgı Çalarak	Gitar	3	22
	Keman	1	
	Piyano	3	
	Org	1	
	Melodika	10	
	Flüt	0,5	
	İki çalgı	3	
Söyleyerek/çalarak		3	
Dinleyerek		20	
Dinleyerek/söyleyerek		29	
İlgilenmiyor		12	
TOPLAM		100	

Öğrencilerin % 13'ü müzik dersinde çalgı öğrendiği halde % 25'i çalgı çalarak müzikle ilgilenmektedir. Üstelik okulda, vurmalı çalgı, melodika, blokflüt öğretildiği halde öğrenciler daha çok gitar, keman, piyano, org ile ilgilenmektedirler.

Bu veriler özetle şöyle yorumlanabilir: Okullarda öğrencilerin büyük bölümüyle ya yeterince ya da hiç müzik eğitimi yapılmazken, öğretilenler büyük ölçüde öğrencilerin ilgi ve yeteneklerine uygun değildir.

Öğrenciler, okul dışında okulda öğretilmeyen gitar, keman, piyano, org gibi çalgıları öğrenmekte ve daha çok onlarla ilgilenmektedirler. Üstelik öğrencilerin önemli bölümü okulda öğrendiklerini "yaşamlarına katmamakta", bir başka deyişle öğrendikleri okulda kalmaktadır. Büyük bölümünün pasif dinleyici olmalarında bu olguların da etkili olduğu düşünülebilir.

C. Öğrencilerin Çalgı Çalma Durumları

Bu bölümde, müzik derslerinin durumunu iyi yansıtan önemli bir gösterge olarak çalgı çalma durumu ayrıca ele alınmıştır.

Tablo 7. Öğrencilerin Çalgı Çalma Durumları

Çalıyor mu? Ne?		**Toplam**	Öğrendiği Süre	**Nerede, Kimden Öğrendi?**
Çaldığı Çalgı	Gitar: 13	76 (% 42)	1-4 ay/çok az: 8 2 yıl: 4 1 yıl: 1	Kendi: 3 Yakını: 3 Kurs: 4 Dersane: 2 Özel ders/ dersane: 1
	Org: 5		1-2 yıl: 3 1-4 ay/çok az: 2	Kendi: 1 Tanıdık: 2 Az ders/kendi:1 Kurs: 1
	Keman: 4		1-2 yıl: 3 Çok kısa: 1	Müzik merkezi:1 Kurs: 2 Dersane: 1
	Blokflüt/melodika:1 Bağlama/melodika:1 Piyano/gitar:1 Org/piyano:2 Gitar/flüt/kaval:1		Arada:1 Yeni/2 yıl:1 Yarım dönem:1 3 yıl,1yıl: 1 Kısa:1	Kendi:1 Babası/okul: 1 Özel ders: 1 İsmail Baha Sür. Kons./kurs:1 Kendi:1
	Piyano:7		2-6 ay: 2 1-2 yıl:3 3-4 yıl:2	Evde ders: 1 Kurs: 5 Özel ders: 1
	Melodika:39		Az/3-4 ay:17 1-2 yıl:19 3-4 yıl:2	Okul: 24 Kurs:1 Kendi:8 Yakını:2 Belirsiz:3
	Flüt: 1		Biraz: 1	Kendisi: 1
	Blokflüt: 1		1 yıl: 1	Okul/anne: 1
Hayır	106 (%58) (10'unda piyano, gitar vb. çalgılar olduğu halde çalmamaktadırlar. 1 öğrenci zorunuş diyerek, 1 öğrenci istediği halde çalmamaktadır.)			
Toplam	182			

Tablo 7'de öğrencilerin % 58'i (106 öğrenci) çalgı çalmayı bilmemektedir. Çalgı ile ilgilenen, öğrenen % 48 (76 öğrenci) öğrencinin 33'ü (% 43) çok kısa (bir dönem ya da daha az) süre çalgı çalışmışlardır. Yani

öğrencilerin % 24'ünün çalgı çaldığı söylenebilir. Bütün öğrencilerin (182 öğrenci) yalnızca 34'ü (%18) profesyonel biçimde kursta, dersanede, müzik merkezinde, okulda ve özel derslerde, bir dönemden fazla çalgı öğrenmiştir.

Çalgı çalışan 76 öğrencinin 41'i melodika, blokflüt gibi okul/çocuk çalgıları; 34'ü gitar, piyano, org, keman, flüt gibi bütün ögeleriyle gelişmiş uluslararası çalgılar çalışmışlar, 1 öğrenci de melodika ile birlikte bağlama çalışmıştır. Org, piyano yokluğunda çalışılan, piyanoya hazırlık çalgısı gibi düşünülebilir.

Çalgı çalışmadığını belirten öğrencilerin 10'unda piyano, gitar vb. çalgılar olduğu halde çalışmamaları; bir öğrencinin istediği halde çalışmaması; bir öğrencinin zor olduğunu öne sürerek çalışmaması düşündürücüdür.

Diğer önemli bir konu, bir blokflüt öğrenen öğrenci ve melodika öğrenenlerin dışında başka çalgılar okulda öğrenilmemiş; bunlar ailenin sağladığı kurs, özel ders, dersane gibi olanaklarla öğrenilmiştir. Okulun bıraktığı boşluğu aile doldurmaya çalışmaktadır.

Bu veriler göz önüne alındığında çalgı konusunda öğrencilerin durumu oldukça yetersiz, sorunlu görünmektedir. Okullarımız, çoğu ülkede okulların üstlendiği bu sorumluluğu yerine getirmemektedirler.

D. Öğrenciler (Yetenekli İseler) Müzik Konusunda Ne Yapmayı Düşünüyorlar?

Tablo 8. Müzik Yeteneği Yüksekse Ne yapacak? Ne Öğrencek?

Ne Öğrenecek? Nerede?		Öğrenci Sayısı
Çalgı		57 (2: Çalgı seviyor:keman)
Şarkı / Koro		37
Çalgı+Şarkı / Koro		2
Müzik Okulu		44 (1: Konsevatuvar, 1: Müzik Öğretmeni)
Müzik Kursu		54
Başka	Okul/Kurs	2
	Hepsi	2
	Bilmiyor	2
Hayır		40 (1: Kendisi öğrenecek, 1: Zormuş)

Tablo 8 ile ilgili bulgular:

Çalgı öğreneceğini belirten az sayıdaki öğrencinin tercihi gitar, keman, piyano, bağlama, melodika olmuştur.

Müzik konusunda neyi öğreneceğini belirten 96 öğrenciden 57'sinin tercihi çalgı, 37'sinin şarkı/koro, 2'sinin her ikisidir. Görüleceği gibi öğrencilerin büyük çoğunluğu derslerde öğretilenin aksine çalgıyı tercih etmektedirler. Çalgıyı belirten az sayıdaki öğrencinin tercihi gitar, keman, piyano, bağlama, melodika olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi ilkokulda müzik eğitimi öğrencilerin ilgilerine uymayan yapıda, içeriktedir.

Asıl düşündürücü olanı, azımsanamayacak sayıdaki öğrenci (40 öğrenci, tümünün % 22'si) yetenekli olsa dahi müzik eğitimi istememektedir. Bundan, toplumsallaşma etmenleri içinde ilk akla gelen muhafazakar eğilimli esnaf-zanaatkar ailedir; ancak asıl sorumlunun ilkokul olduğu söylenebilir. Çünkü genellikle etkileneme olanağı, kanalı olmayan diğer toplumsallaşma etmenlerince olumsuz bir tutum oluşturulsa da okul bu yaş çocuğunun tutumunu değiştirebilir. Araştırmacının yaptığı çalışmalara göre geç yaş sayılabilecek lise düzeyinde bile müzik öğretmeninin yapacağı haftada bir saatlik müzik dersi bile öğrencilerin müziksel

tutumlarında değişiklik yapabilmektedir.

Nerede öğreneceğini belirten 100 öğrenciden 44'ünün (tümünün % 24'ü) müzik okulunu tercih edişi, bunların müziği alan/meslek olarak seçmek istedikleri biçiminde olumlu yorumlanabilir. Daha da bilinçli tercihle bir öğrenci konservatuvar, bir öğrenci de müzik öğretmenliği istemektedir.

5. Sonuç

Çocuğun en yoğun toplumsallaştığı ve toplumsal bakış/duyuş çerçevesini kazandığı küçük yaşlar müzik eğitimi açısından en etkili dönemdir. Buna bağlı olarak, ilkokulda müzik eğitimi, daha sonraki eğitim-öğretim düzeylerinden çok daha önemlidir. Gelişmiş müzik eğitimi sistemi olan Azebaycan örneğinde müzik eğitimine ilkokul düzeyinde büyük ağırlık verilmiştir. Müzik eğitimi, alan uzmanı müzik eğitimcileri tarafından verilmek üzere, yüksek düzeyli çalgı eğitimini de kapsayacak biçimde düzenlenmiştir.

Oysa Türkiye'de kültürün, eğitim sisteminin mirası olarak, ilkokulda müzik eğitimi oldukça yetersiz, kötü durumdadır. Bu durumun büyük ölçüde ilkokulda müzik derslerini vermek üzere alan uzmanı müzik öğretmeni görevlendirilmesi yerine, -ilgili yasada açıkça belirtilmesine karşın- müzik derslerinin, bu konuda yeterince yetişmemiş, alanın uzmanı olmayan, ağırlıklı olarak müziği yalnızca öğretim aracı olarak kullanmak üzere yetiştirilmiş, çalgı eğitimi vb. konularında yetersiz sınıf öğretmenine bırakılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Olumsuz bir yaklaşımla, ilkokulda müzik derslerinin müzik öğretmeni tarafından verilmesini öngören düzenlemeler, 2014'te tümden kaldırılmıştır.

Araştırmada, Türkiye'nin önemli büyükşehirlerinden Antalya'nın merkezindeki Ahmet Bileydi İlkokulu örneği, öğrencilerin büyük bölümünün müzik dersi görmediğini; görülen derslerin öğrencilerin yeteneklerini ilgileri doğrultusunda geliştirme olanakları açısından oldukça yetersiz olduğunu göstermektedir. Özellikle çalgı eğitiminin yetersiz olduğu görülmüş; bir blokflüt ve az sayıda melodika dışındaki çalgılar okulda öğrenilmemiştir; ailenin sağladığı kurs, özel ders, dersane gibi olanaklarla öğretilmektedir. Müzik derslerine yaklaşım o kadar olumsuzdur ki öğrencilerin önemli bölümü müzik dersinin olmadığını belirtebilmişlerdir. Bu yapılmayan müzik derslerinde bir üst düzeyin giriş sınavına hazırlık olarak matematik yapılabilmektedir.

Araştırmanın bulguları, Ankara'da yapılan Saydam'ın (2003) araştırmasının bulgularıyla koşutluk göstermektedir.

Bu olumsuzluğun temelinde, eğitim sisteminin öğrenciyi bir üst düzeyin giriş sınavlarına hazırlanmaya itmesi ve müzik derslerinin bu konuda katkısının olmaması; toplumun ve siyasilerin müzik konusuna –müziğin toplumsal statüsünün düşük olmasının yansıması olarak- gereken değeri, ağırlığı vermeyen yaklaşımları gibi nedenlerın bulunduğu söylenebilir.

Bu olumsuz, yetersiz yapının, mirasın sonucu, toplumun bütün kesimlerine dağılmış yetenek havuzu değerlendirilememekte, kaybolmaktadır. Oysa müzik eğitiminin etkisi bu alanla sınırlı değildir; ekonomiye kadar uzanan derin etkileri vardır; insan kişiliğinin, gelişiminin önemli bir boyutudur.

Başarılı denebilecek bir müzik eğitiminin, ilkokuldan, hatta öncesinden başlayarak, öğrencilerin ilgi ve yeteneklerine, alanın gereklerine uygun olarak bütün yetenek havuzunu kapsayacak biçimde düzenlenmesi; eğitimin iyi/doğru yetişmiş müzik öğretmenleri tarafından verilmesi beklenir. Hedef, toplumun bütün kesimlerine dağılmış yetenek havuzunu, küçük yaşlardan başlayarak eğitim sistemi içerisinde değerlendirebilmek ve onların potansiyellerini sonuna kadar geliştirebilmelerini sağlayabilmek için müzik eğitimi olanaklarının bütün yurdu kapsayacak biçimde düzenlenmesidir. Aslında 1739 Sayılı Temel Eğitim Kanunu da bunu gerektirmektedir.

Eğitim sistemi içindeki sınırlı çabalarla ya da okul dışından toplumsal sorumluluk projeleriyle, sivil toplum

örgütlerinin ya da ailelerin çabalarıyla sorunun çözümü konusunda önemli gelişmeler sağlanmaktadır. Bu çalışmalar genellikle başvuran öğrencileri kapsadığından, böylece başvurmayan ancak yetenekli olan büyük bir kesimi dışarıda bıraktığından yetersiz kalmaktadır.

Ahmet Bileydi İlkokulu pilot çalışması, okuldaki öğrencilerin hepsini tarayarak bütün yetenek havuzuna ulaşabilme özelliğinden dolayı diğerlerinden farklıdır ve köklü çözüm sağlama potansiyeline sahip bir başlangıç çalışmasıdır.

Öneriler:

Öncelikle ilkokul müzik derslerini müzik öğretmenlerinin vermesi sağlanmalı; müzik öğretmeni atamalarında ilkokullara öncelik verilmelidir.

Ayrıca ön uygulama olarak, zaman yitirmeden müzikseverlerin sponsorluğuyla, olanaklar sağlanarak, yetenekli öğrencilere müzik eğitimi verilmeye başlanabilir.

Sorunun köklü çözümü için uzun süreli planlamayla, iki tür kapsayıcı yapılandırmaya gidilebilir:

Birincisi, ABD'de olduğu gibi ilkokullara üç ana dalda (yaylı çalgılar, üfleme çalgılar, genel müzik/koro) müzik öğretmeni atanabilir.

İkincisi, Azerbaycan'da olduğu gibi ilkokul düzeyinde her yere çocuk müzik okulları açılarak, yetenekli öğrencilere bu okullarda yarı zamanlı olarak müzik eğitimi verilebilir.

Farklı uygulamalar da olabilir.

Bu uygulamalarda, müzik eğitimi olanakları bütün yurdu kapsayacak biçimde dengeli dağıtılmalı; alt sosyo-ekonomik kesimden olanlar için ortaokuldan lisans sonuna kadar imam-hatip okullarında olduğu gibi yatılılık, burs, yurt olanakları sağlanmalıdır.

Sürdürülen Ahmet Bileydi İlkokulu çalışmaları ile ilgili olarak, -müzikseverlerin sponsorluğuyla, öğrencilere çalgıları da alınarak- müzik eğitimi verilmesinin sağlanması için çaba gösterilmesi düşünülmektedir.

Bugünkü koşullarda, öncelikle bir başlangıç çalışması ve Milli Eğitim Temel Kanunu'nun bir çeşit uygulaması olan Ahmet Bileydi İlkokulu projesinin/pilot çalışmasının sürdürülebilmesi, yaygınlaştırılabilmesi açısından, okul müdürlüklerinden başlanarak milli eğitim müdürlüklerine, valiliğe ve Milli Eğitim Bakanlığı'na kadar bütün ilgili kademelerin çaba göstermesi gereklidir. Mekan, araç-gereç, müzik eğitimcisi sağlanması konusundaki destekler çok önemlidir.

Kaynakça

- Alkan,Türker, Doğu Ergil. **Siyaset Psikolojisi**. Ankara: Turhan Kitabevi, 1980.
- Altunya, Niyazi. **Gazi Eğitim Enstitüsü – Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü (1926-1980). Gazi Üniversitesi 80. Yıl Armağanı**. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını, 2006.
- Hasanova, Aynur, İsmail Bozkaya. "Azerbaycan'da İlköğretim ve Ortaöğretim Düzeyi Piyano Eğitimi", **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**. 2009, SS: 143-164.
- Kocabaş, A.ve E. Selçioğlu. "İlköğretim Okulları 4. ve 5. Sınıflarında Müzik Dersinin Gerçekleşme Düzeyi ve Öğrencilerin Beklentilerine İlişkin Görüşleri", **Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Özel Sayısı**. 2003, Sayı:8.
- Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Kurumları Yönetmeliği (2003, 27 Temmuz). **Resmi Gazete.** (Sayı: 25212). Erişim Adresi: , https://www.memurlar.net/haber/58313, (Erişim Eylül 2019).
- Milli Eğitim Temel Kanunu (1973, 24 Haziran). **Resmi Gazete.** (Sayı: 14574). Erişim Adresi: http://www.

resmigazete.gov.tr/arsiv/14574.pdf, (Erişim: Eylül 2019).

- "Music Students Perform Better in School Than Non-Musical Peers" June 24, 2019, https://www.med.ubc.ca/news/music-students-perform-better-in-school-than-non-musical-peers/ (Erişim Eylül 2019).
- Nart, Sevan. "Sınıf Öğretmenliği Eğitiminde Müzik Dersleri Music Lessons in Classroom Teacher Education", 16-18 Ekim 2014 tarihinde Edirne Trakya Üniversitesi'nde düzenlenen 9. Balkan Eğitim ve Bilim Kongresi bildirisi. https://www.academia.edu/26054404/S%C4%B1n%C4%B1f_%C3%96%C4%9Fretmenli%C4%9Fi_E%C4%9Fitiminde_M%C3%BCzik_Dersleri_Music_Lessons_in_Classroom_Teacher_Education. (Erişim: Eylül, 2019).
- Okul Öncesi Eğitim ve İlköğretim Kurumlari Yönetmeliği (2014, 26 Temmuz). **Resmi Gazete.** (Sayı: 29072). Erişim Adresi: http://mevzuat.meb.gov.tr/dosyalar/1703.pdf, (Erişim: Eylül, 2019).
- Ozankaya, Özer. **Toplumbilime Giriş**. Genişletilmiş 5. Basım. Ankara:"S" Yayınları,1984.
- Saydam, Refik. "İlköğretim Okulu Birinci ve İkinci Devre Müzik Eğitiminde Eğitimci Sorunu", **Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003 Bildiriler**, İnönü Üniversitesi, Malatya, SS.75-81.

O-022

Şelpe Öğretimi İçin Kullanılan Metot Kitaplarının, Semboller ve İşaretler Yönünden Analizi

Doç. Dr. Hüseyin Yükrük[1], Öğr. Gör. Şafak Ceylan[2]

[1]Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi
[2]Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı/ Öğretim Görevlisi

Özet

Bu çalışmada, Türk Halk Müziği'nde önemli bir yeri olan bağlama çalgısında bir icra yöntemi olan şelpe tekniğine değinilmiş, şelpe tekniğinin öğretiminde kullanılan iki önemli metot kitabı üzerinden, şelpe tekniğinde kullanılan semboller ve işaretler analiz edilmiştir. Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılmış *Bağlama Metodu* ve Erol Parlak tarafından yazılmış*Bağlama Saz Okulu Metot (Parmak Tekniği "Şelpe" İçin Sistematik Kılavuz)* kitaplarında yer alan semboller karşılaştırmalı şekilde incelenmiştir. Ayrıca bağlama eğitimcilerinden şelpe tekniğinin öğretiminde kullanılan semboller ile ilgili görüşleri alınarak değerlendirilmiştir.

Bir yönüyle betimsel diğer bir yönüyle nitel olan bu araştırmanın sonuçlarına göre; iki metot arasında sembol, transkripsiyon, imge ve simge yönünden farklılıklar görülmüştür. Görüşme formlarının analizinde ise şelpe tekniğinde kullanılan metot kitaplarında sembol, transkripsiyon, imge ve simge yönünden ortak bir dil kullanılması gerektiği ve uygulamada büyük farklılıklar olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şelpe teknikleri, Bağlama eğitimi, Şelpede simgeler, Şelpede işaretler

Analysis of Method Books Used For Şelpe Teaching in Terms of Symbols and Signs

Abstract

In this study Şelpe (tapping) technique which is performed without plectrum on 'bağlama', a very important instrument in Turkish Folk Music has been discussed. Through two prime books that are used to teach this technique, used symbols and signs have been tried to be analyzed. The symbols in 'Bağlama Method' written by Arif Sağ & Erdal Erzincan and 'Bağlama School Method' (Systematic Guide for Finger Technique 'Şelpe') written by Erol Parlak have been examined comparatively. Moreover, related 'bağlama' instructors' views have been asked and the situation has been evaluated.

According to the results of the study which is partially descriptive and partially qualitative; some differences have been observed regarding symbols, transcriptions and images. During the analysis of interview forms it has been concluded that a common language does not exist between the books used for "şelpe" (tapping) technique in terms of symbol, transcriptions and images and there are also huge differences in practice.

Keywords: Şelpe, Şelpe education, Bağlama education, Symbols in şelpe, Marks in şelpe

Giriş

Türk Müziğinin, geleneksel anlamda, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk (Sanat) Müziği olmak üzere iki türü vardır. Türler arasında farklılıklar ve benzerlikler görülmektedir. Geleneksel müzik türlerinden olan bu iki tür

aynı toplumun ürünü olmakla beraber, farklı sınıflara hitap etmektedirler. Türk Halk Müziği, halkın içinden gelen, kırsal kökene sahip bir türdür. Türk Sanat Müziği ise, daha çok kentsel bir müzik türüdür. Her iki türün kendine özgü, bazı alanlarda ise ortak olan makam, usul, yöntem, teori ve teknikleri vardır.

Çakar'a göre (2004; 41) Türk Halk Müziği; halkın yaşantısını, düşüncesini, duygularını, olaylarını, yaşadığı yörenin adet ve geleneklerinin etkisi ile kendine özgü özelliklerini ifade eder. Yöreye ait sazlarla sözlenir, sözler ve beste halkın kendisinin yarattığı ortak yapıtıdır, anonimdir. Her yörenin kendine özgü tavır ve üslup özelliklerini taşıyan türküleri ve folklorik oyunları vardır. Ayrıca, Türk Müziğinin kendisine has telli, üflemeli ve yaylı çalgıları da mevcuttur. Telli çalgılardan açısından baktığımızda bağlama çalgısının Türk Halk Müziğinde önemli bir yeri olduğu görülebilir.

Bağlama, Türk halk müzik kültürünün önemli bir çalgısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'nin her yöresinde farklı tavır ve icra şekillerine sahip olan bir çalgı olduğu bilinmektedir. Gerek mesleki müzik alanında, gerekse özengen müzik eğitimi alanında oldukça yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Mesleki müzik eğitimi alanında hem Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında, hem Müzik Eğitim Anabilim Dallarında hem de Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde eğitimi verilen bu çalgının tezeneli ve tezenesiz olarak iki farklı icra türü mevcuttur. Tezenesiz çalış şeklinin bir diğer adı da şelpe (pençe) veya el ile bağlama çalma tekniğidir.

1. Problem Durumu

Şelpe: Şelpe kelimesinin karşılığı "el ile bağlama çalma"dır. Bu çalma biçimi, İslamiyet öncesinden kaynağını alarak günümüze kadar gelmiş, bağlamaya özgü bir ses çıkarma tekniği ve ifade biçimidir. Şelpe tekniği, bağlamanın tellerine; parmaklarla tele vurma, teli çekme, pençe vurma gibi yöntemlerle ses elde etme tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ten ile tel birlikteliğinin insanlık tarihinde çok köklü ve derin bir geçmişi vardır. İnsanoğlunun telin tınısını keşfetmesi ile başlayan ve binlerce yılı aşarak günümüze kadar uzanan bu dostluk, çok geniş bir coğrafyada çalınan birçok çalgının özgün çalış tekniği olarak varlığını sürdürmektedir (Parlak 2000: 107).

Parlak'a göre (2001; 9) araştırmacıların, yaylı ve yaysız sazların atası olarak kabul ettikleri, çok geniş bir coğrafyada görülen kopuzun en önemli değişim ve gelişimi Anadolu'da gerçekleşmiştir. Asya ve Anadolu müzik geleneğinin köklü bir uzantısı olarak varlığını sürdüren kopuz ve onun türevi olan bağlama, Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak zamanla çok gelişkin bir yapıya ulaşmıştır. Bu yapının gelişimi; metal tele geçiş ve bağlama ebatlarının değişmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. El ile bağlama çalma geleneği Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada görülmektedir.

El ile bağlama çalma geleneği zaman içerisinde farklı coğrafyalarda farklı isimlerle anılmıştır. Asya kökenli "çertme" kelimesinden geldiği, söyleyiş ve ağız değişikliğinden dolayı şelpe ismini aldığı bilinmektedir (Parlak, 2001; 10). Anadolu da tezenesiz saz çalma genellikle pençe, şelpe (şerpe) terimleriyle ifade edilmektedir. Pençe, Malatya (Arguvan), Kahramanmaraş (Elbistan), Gaziantep, Şanlıurfa (Kısas Köyü), Tunceli, Sivas, Tokat, Amasya gibi yörelerde el ile (Tezenesiz) saz çalmaya verilen addır (Parlak 2001: 109).

Parmakların tellere direk temasıyla ses elde etme tekniği olan şelpe geleneği farklı icra tekniklerine dayanmaktadır. Bu teknikler parmak vurup çekme, tel çekme (ayırma) ve bütün tellere parmakla vurma anlamına gelen pençe teknikleridir.

1.2. Şelpe Çalma Teknikleri

Şelpe tekniğinin yaygın olarak bağlama düzeninde kullanıldığı, bu düzen dışında, özelikle teke yöresinde birçok başka düzende de kullanıldığı bilinmektedir. Parmak vurma tekniği; Anadolu el ile bağlama çalma geleneği içerisinde yer alan teke bölgesi Yörük Türkmen kültürüne ait özgün bir ses çıkartma tekniğidir.

Parmak vurma tekniği geleneksel olarak, bağlamada açık tellerin bir tam beşli tizindeki perdeye, genellikle işaret parmağı, bazen de orta parmakla vurup çekilmesini ifade eden bir ses çıkartma tekniğidir. Parmak vurma ve tel çekme olarak iki temel fonksiyonu içermektedir (Parlak 2001;11). Bu tekniği en etkin kullananlardan biri Muğla Fethiye'de yaşamış olan ve çalgısına "üç telli kopuz" (Ekici 1993) adını veren Ramazan Güngör'dür. Ayrıca Burdurlu Hamit Çine'de, üç telli bağlama ile müzik yapan bir diğer isimdir. Hasret Gültekin de yöresinde el ile çalma tekniğini kullanarak dikkat çeken isimlerden birisi olmuştur. Bu icracılar dışında şelpe tekniğinin gelişmesinde ve yayılmasında usta icracı Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak'ın katkılarının çok önemli bir yer tuttuğu düşünülmektedir.

1.2.1 Şelpede Sağ El ve Sol El Teknikleri

El ile tezenesiz çalma tekniğinde, sesin üretilmesinde sağ ve sol elin birlikte kullanılır. Tezene ile çalımda ise ses üretimi, büyük oranda, tezene tutan el tarafından yapılır. Sesin parmaklar ile teli çekerek, tele çarparak elde edildiği bu teknikte sağ el tekniğinin çok önemli işlevleri mevcuttur.

Şelpe tekniğinde sağ elde kullanılan üç temel elemanı bulunmaktadır. Bunlar:

1. Bütün tellere vurma,

2. Tel çekme

3. Parmak vurma teknikleridir.

Bütün tellere vurma tekniğinin bir diğer adı da Pençe ve şelpe tekniğidir. Bu teknik, sağ elin bütün parmaklarının aşağı veya yukarı yönlü olarak tellere vurulmasıdır.

Pençe tekniği; sağ el parmaklarının tellere bir bütün halde farklı biçimlerde vurulmasını ifade eden, göğüs ve sap üzeri olmak üzere iki pozisyonda uygulanan bir tekniktir (Parlak 2010; 30).

Sağ veErzincan'a göre (2009; 173) sağ el parmaklarıyla yapılan vuruş şekillerinden birisidir. Genellikle üç tele aynı anda vurularak uygulanan bu teknik, zaman zaman tek tel veya iki tel üzerinde de uygulanabilmektedir. Pençe vurma yönteminde yukardan aşağıya doğru yapılan vuruşlarda parmakların dış yönü, aşağıdan yukarıya doğru yapılan vuruşlarda parmakların iç yönü kullanılmaktadır.

Bağlamanın temel tekniklerinden biri olan tel çekme tekniği, parmakla teli çekerek ses elde etmeyi ifade eden bir çalma biçimidir. Tel çekme tekniği, sağ elin parmakları ile teli çekerek ses çıkarmayı ifade eder. Parmaklar ile bağlama çalmanın temel tekniklerinin bir diğeridir (Parlak 2009; 42). Tel çekme tekniğinde; ses çıkarma yöntemi olarak sağ el parmaklarının sadece iç yönü kullanılır. Bu özelliği ile pençe vurma tekniğinden ayrılmaktadır (Sağ ve Erzincan 2009; 179). Anadolu'da el ile bağlama çalma geleneğinin genelinde rastlanılan bu icra şekli, Doğu yörelerinde ve Teke yöresinde farklılıklar içermektedir (Parlak 2000; 172).

Parmak vurma tekniği; bağlamada sağ elin parmakları ile perdeye vurulup çekilmesini ifade eden bir ses çıkarma tekniğidir. Parmaklarla çalmanın temel tekniklerinden biridir (Parlak 2010; 46). Sağ el parmaklarının tıpkı sol el parmakları gibi klavye üzerinde kullanılması ve icra esnasında iki oktavın sık sık yer değiştirerek duyurulması bu tekniğin en önemli özelliklerindendir (Sağ ve Erzincan 2009; 185).

Parmak vurma tekniği, temelde vurma ve çekme olmak üzere iki işlevden oluşmaktadır. Buradaki çekme; sağ el fonksiyonlarındaki yukarı tel çekme tekniğinin sapta uygulanışından başka bir şey değildir. Tel çekme işlemi parmak vurma işleminin tamamlayıcısıdır. Bu nedenle parmak vurma tekniğini, parmak vurma ve tel çekme fonksiyonlarının oluşturduğu bir bütün olarak düşünmek yanlış değildir. Ancak, orijinal olan ve bu tekniğe gerçek karakterini kazandıran, tıpkı ezgi çalan sol elde olduğu gibi sağ el parmaklarının da perdeye vurularak ses çıkarmasıdır.

Parmak vurma tekniği; Anadolu el ile bağlama çalma geleneği içerisinde yer alan ve dünyada yalnızca Anadolu'nun Teke bölgesi Yörük Türkmen kültürüne ait özgün bir ses çıkarma tekniğidir. Şelpe ve tel çekme teknikleri gibi köklü bir tarihe sahip değildir (Parlak 2000; 175).

Tezene ile bağlama çalma tekniğinde sol el, ilgili perdeye belirtilen parmakla basarak, notanın seslendirilmesini sağlama fonksiyonuna sahiptir. Bunun yanı sıra el ile bağlama çalma tekniğinde sol elde de teli çekme, tele vurma gibi çeşitli işlevlerde bulunmaktadır.

El ile bağlama çalmada sol el fonksiyonları yönünden üç olgu göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi, sağ elin her darbına karşılık bir sese basılması, ikincisi ise sağ el ile hiçbir darp yapılmadan sol el ile vurup çekerek bir veya birkaç ses çıkarılması, üçüncüsü ise iki işlevin iç içe kullanılmasıdır (Parlak 2000; 177).

Sağ elin her darbına karşılık sol el ile bir sese basılması, sağ el tel çekme ve parmak vurma tekniklerini kapsamaktadır. Tel çekmede ve parmak vurmada sağ el ile yapılan her çekmeye karşı, sol ile yalnızca bir sese basılması şeklinde kullanılan bu uygulama, özellikle geniş ifadelerde karşımıza çıkmaktadır (Parlak 200;177-178).

Türk müziğinde geleneksel öğretim yönteminin usta–çırak ilişkisine yani meşk yöntemine dayalı olduğu bilinmektedir. Fakat öğretim yöntemlerinin sistematikleşmesi, çalgı eğitimini ve ona bağlı olan bağlama eğitimini etkilediği gibi şelpe tekniğinin öğretimi de bundan nasibini almıştır. Bu bağlamda şelpe tekniğinin öğretimi için bir metot ihtiyacı ortaya çıkmış ve şelpe öğretimi sistematik bir hal almıştır.

1.3. Şelpe Metotları

Anadolu da usta–çırak (meşk) yöntemiyle çalgı eğitiminin verildiği zaman içerisinde yeni eğitim yöntemlerinin ortaya çıkmasıyla, şelpe tekniğinin öğretimine yönelik bir takım metot kitaplarının hazırlandığı görülmektedir. Şelpe tekniğinde yer alan hareketlerin (çekme – çarpma, pençe, parmak vurma ve tel çekme) bu metot kitaplarında bir takım sembollerle gösterilmesi fikri geliştirilmiştir. Fakat mevcut metot kitapları incelendiğinde, bu kitaplarda kullanılan sembollerin standart olmadığı görülmektedir.

Günümüz itibariyle, piyasada mevcut iki şelpe metodu kitabından birinin Erol Parlak diğerinin Arif Sağ – Erdal Erzincan tarafından yazılmış olduğu görülmektedir. Erol Parlak tarafından yazılan ve Kültür Bakanlığı tarafından 2000 yılında yayınlanan "Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" kitabı, şelpe tekniğinin metotlaşması anlamındaki ilk örneklerdendir. 2001 yılında yine Erol Parlak tarafından yazılan "Elle İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I" isimli kitapla metot oluşturma çalışmaları devam etmiştir. Erol Parlak'ın bu kitabında, şelpe tekniğinin sağ ve sol el hareketlerine yönelik sembolik ifadeler vardır. Erol Parlak bunu"El ile bağlama çalma tekniğinde kullanılan temel transkripsiyon işaretleri" olarak ifade etmiştir.

Parlak (2001; 16) bu konuyla ilgili olarak; "El ile bağlama çalma tekniğinin nota üzerinde gösterimi için tarafımdan oldukça kapsamlı bir çalışma yapılmıştır. Böylece, yaklaşık beş yıl sonundadutar, dombra, keman ve gitar için yazılan çeşitli metotlar incelenerek tamamen bağlama bünyesine uygun nitelikte uygun bir gösterim sistemi ve transkripsiyon işaretleri geliştirilmiş, bu doğrultuda da öncelikle dünyada kullanılan ve bilinen işaretlerin tercih edilmesi esası benimsenmiştir. Bunun yanında, gereken noktalarda da belli bir mantığa oturan yeni işaretler üretme anlayışına gidilmiştir" demiştir.

Erol Parlak'ın yazdığı "El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I" kitabı dışında, bu kitabın devamı niteliğinde olan ve 2005 yılında "El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu II" kitabı yayınlanmıştır. Birinci kitabın başlangıç düzeyi olduğu düşünüldüğünde, ikinci kitabın şelpe tekniğini geliştirmeye yönelik bir kitap olduğu görülmektedir. Yine Erol Parlak tarafından yazılan "Parmak Tekniği (Şelpe) İçin Sistematik Kılavuz Cilt

1" kitabı 2010 yılında yayınlanmıştır.

Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılan ve 2009 yılında basılan, birinci bölümü tezeneliçalıma yönelik, ikinci bölüm ise tezenesizçalıma yönelik olarak hazırlanmış "Bağlama Metodu" isimli kitapta şelpe tekniğine yönelik sembollerin, Parlak'ın hazırladığı kitaptaki sembollerden farklı olduğu görülmüştür. Sağ veErzincan'ın kitabında "metodik imgeler" olarak adlandırılan bu kısım, Parlak'ın kitabında "transkripsiyon" olarak farklı biçimde adlandırılmış ve farklı sembollerle gösterilmiştir.

2006 yılında Mehmet Saçan tarafından yazılmış olan "Kısa Saplı Bağlama (Çöğür) Metodu / Bağlama Düzeninde Pozisyonlar ve Şelpe Tekniği" isimli kitap yayınlanmıştır. Kitapta şelpe'ye yönelik eserler bulunmasına rağmen, şelpe tekniğine ait sembollere rastlanılmamıştır. Muzaffer Özdemir tarafından yazılan "Bağlama'dan Ta'ya Şelpe" isimli kitapta şelpeye yönelik simge, transkripsiyon, sembol ve imge bulunamadığı gibi kitapta hiçbir eser de görülmemiştir.

1. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Bütün bu yaklaşımlar çerçevesinde araştırmanın problem cümlesi "Şelpe öğretimi için kullanılan metot kitaplarının, semboller ve işaretler yönünden farklılıkları nelerdir?" olarak belirlenmiştir. Bu problem temelinde aşağıdaki alt problemlerin cevapları aranacaktır.

Alt Problemler

1. Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılmış olan "Bağlama Metodu" isimli kitap ile Erol Parlak tarafından yazılmış olan "Bağlama Saz Okulu Metot (Parmak Tekniği "Şelpe" İçin Sistematik Kılavuz)" isimli kitaplarda şelpe tekniğine yönelik kullanılan simgeler, semboller ve transkripsiyonlar yönünde farklar nelerdir?

2. Şelpe tekniğini öğreten bağlama eğitimcilerinin, şelpe tekniğinin öğretimi için yazılmış olan kitaplardaki sembol, işaret, transkripsiyon ve imgelere yönelik görüşleri nelerdir?

3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada, şelpe tekniğinin öğretimi için yazılmış metot kitaplarının imgeler, simgeler, semboller, transkripsiyon ve işaretler yönünden incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Anadolu bağlama çalma geleneğinde yer alan şelpe çalım tekniklerinin eğitim süreçinde ve semboller sistematiğinde ortak bir dile ulaşılmasına katkı sağlamak bu çalışmanın temel amacıdır. Ayrıca bu araştırmanın, bu konuda bundan sonra yazılacak olan kitap ve çalışmalar için bir kılavuz kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Bu araştırma, şelpe tekniğinin öğretiminde kullanılan metot kitaplarında yer alan sembol, simge, imge ve transkripsiyon işaretlerinin karşılaştırılması ve farklılıkların ortaya konması amacına yönelik olarak hazırlanmıştır. Bu amaç çerçevesinde, bu araştırmanın, bu eğitim alanında ortak bir dil oluşmasına katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda bu çalışmanın, bağlama ve şelpe eğitimine katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılmış olan "Bağlama Metodu" kitabı ve Erol Parlak tarafından yazılmış olan "Bağlama saz okulu metot (parmak tekniği "şelpe" için sistematik kılavuz)" kitabı ve ayrıca bu konuda eğitim yapan beş alan eğitimcisinin görüşleri ile sınırlandırılmıştır.

5. Yöntem

5.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, metot inceleme yönü ile betimsel, İlgili eğitimcilerden görüş alınması itibari ile de nitel bir çalışmadır.

5.2. Veri Toplama Aracı

Araştırmada, şelpe tekniğinde kullanılan sembollerin kullanıldığı 2 metot kitabı seçilmiştir. Bunlar, Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafında hazırlanmış olan "Bağlama Metodu" kitabı ve Erol Parlak tarafından hazırlanmış olan "Bağlama Saz Okulu Metot (Parmak Tekniği "şelpe" için sistematik kılavuz)" kitaplarıdır.

Araştırmada, şelpe tekniğinde kullanılan sembollerin kullanıldığı 2 metot kitabı seçilmiştir. Bunlar, Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafında hazırlanmış olan "Bağlama Metodu" kitabı ve Erol Parlak tarafından hazırlanmış olan "Bağlama Saz Okulu Metot (Parmak Tekniği "şelpe" için sistematik kılavuz)" kitaplarıdır.

Ayrıca araştırmanın bir diğer boyutunu bağlama eğitimcilerinin şelpe tekniğinde kullanılan sembollerin, şelpe eğitimi sürecinde kullanılabilirliği ile ilgili görüşleri oluşturmaktadır. Şelpe tekniği ile ilgili çalışmaları olan bağlama eğitimcileri araştırmanın bir diğer veri toplama grubunu oluşturmaktadır.

5.3. Verilerin Analizi

Bu Araştırmada, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın "Bağlama Metodu" kitabı ile Erol Parlak'ın "Bağlama Saz Okulu Metot (Parmak Tekniği "Şelpe" İçin Sistematik Kılavuz)" isimli kitapları incelenmiş, kitaplarda yer alan semboller, transkripsiyonlar ve imgeler karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma neticesinde teknik ve icraya yönelik semboller karşılaştırmalı olarak tablolaştırılmıştır.

Görüşme formu aracılığıyla konuyla ilgilenen bağlama eğitimcilerinden görüşler alınarak, sonuç ve öneriler geliştirilmeye çalışılmıştır.

6. Bulgular ve Yorumlar

6.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

"Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılmış olan "Bağlama Metodu" isimli kitap ile Erol Parlak tarafından yazılmış olan "Bağlama Saz Okulu Metot (Parmak Tekniği "Şelpe" İçin Sistematik Kılavuz)" isimli kitaplarda şelpe tekniğine yönelik kullanılan simgeler, semboller ve transkripsiyonlar yönünde farklar nelerdir?" Alt problemine dair bulgular şu şekildedir.

Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılmış olan "Bağlama Metodu" isimli kitapta;

1. Tel numaraları yuvarlak içinde yer alan sayılarla ifade edilmiştir. Sırasıyla 1 alt tel, 2 orta tel, 3 üst teli ifade etmektedir.

2. Bağlama da kullanılan 14 pozisyon "p" harfi ile ifade edilmiştir. Ayrıca pozisyonlar sayılarla desteklendiği görülmüştür. $1p - 14p$ Şeklinde gösterildiği görülmüştür.

3. Parmak numaraları avuç içi yüzümüze bakacak şekilde sol el sayılarla sağ el ise harflerle ifade edilmiştir. Sol el başparmak 5, işaret parmağı 4, orta parmak 3, yüzük parmağı 2, serçe parmak ise 1 olarak sembolize edilmiştir. Harflerle sembolize edilen sağ el ise "s" serçe parmağı, "a" yüzük parmağı, "m" orta parmağı, "i" işaret parmağı, "p" ise başparmağı ifade etmektedir.

4. Eşiği kapatarak sesin matlaşmasını sağlamak "kapama" ve boş telin tınlamasını engellemek

ise "susturma" olarak ifade edilmiştir. Kapama hareketini, susturma hareketini ifade ettiği görülmüştür.

5. Tele sağ el ile pençe atma hareketinde, hareketin yönü aşağı – yukarı ok yönü ile belirtilmiş ve sağ elde hangi parmak ya da parmaklar tarafından yapılacağı ok'un üstünde parmağı simgeleyen harf ile gösterilmiştir.

6. Fiske vurma "X." İşareti ile gösterilmiştir.

7. Uzatma simgesinde; üç tane yatay çizgi ve noktalar kullanılmış ve her yatay şeklin bir teli sembolize ettiği görülmüştür. Sembolde yer alan çizgi veya çizgiler uzaması gereken seslerin tellerini sembolize etmektedir. Sembollerine baktığımızda ilk sembolde alt ve orta telin seslerinin uzaması gerektiği üst telin seslerinin kapatılmasını ifade etmektedir.

8. Sembolü tele vurmayı simgelerken, sembolü çarpma hareketini simgelemektedir. Sembolü ise tele çarpma hareketinin hangi parmakla yapılacağını simgelemektedir. Örnekte tele 3. Parmakla çarpma hareketinin yapılacağı gösterilmektedir.

9. Sağ el ile ilgili semboller mavi, sol el ile ilgili semboller pembe renkte gösterilmiştir.

Erol Parlak tarafından yazılmış olan "Bağlama Okulu Metot (Parmak Tekniği "Şelpe" İçin Sistematik Kılavuz" isimli kitapta;

1. Açık tel (Boş Tel) 0 rakamı ile gösterilmiş olup diğer teller yuvarlak içerisinde olacak şekilde 1 alt tel, 2 orta tel, 3 üst tel olarak ifade edilmiştir.

2. Pozisyonlar tıpkı tel numaraları gibi yuvarlak içerisinde roma rakamlarıyla sembolize edilmiştir.

3. Sol el parmakları nümerik şekilde ifade edilmiş olup; 1 işaret parmak, 2 orta parmak, 3 yüzük parmak, 4 serçe parmak, 5 başparmağı göstermektedir.

4. Sembolü sol el ile vurma hareketini ifade etmektedir. Sembolü sol el ile çekme hareketini ifade etmektedir.

5. Sağ el açısından bakıldığında sağ el parmak numaralarının harflerle sembolize edildiği; İşaret parmağının "İ" sembolüyle, orta parmağın "O" sembolüyle, yüzük parmağın "Y" sembolüyle, serçe parmağın "S" sembolüyle, başparmağın "b" sembolüyle ifade edildiği görülmüştür. Bu duruma istinaden vurma hareketini ifade eden sembolü ile çekme hareketini ifade eden sembolünün içerisinde parmak ifadelerinin yer aldığı ve hareketin o parmak ile yapılacağını gösteren işaretlere rastlanmıştır. Örneğin işareti işaret parmağı ile tele vurma hareketinin yapılacağını gösterirken işareti işaret parmağı ile tele çarpma hareketinin yapılacağını göstermektedir.

6. İşareti tele aşağı yönde işaret, orta, serçe ve yüzük parmakları ile vurulacağını gösterirken, tersi yönde olan bu işaret aynı hareketin yukarı doğru yapılacağını ifade etmektedir.

7. Aşağı veya yukarı yönde vuruş işaretlerinin detaylandırıldığı görülmüştür. Örneğin sembolünü incelediğimizde şeklin sağ uçunda bir çentiğin olduğu ve o çentiğin hareketin ne yönde ve hangi parmakla yapıldığını ifade ettiği görülmüştür. Örnekte yer alan sembolün sağ el işaret parmağı ile yapılacağını ifade edildiği gibi, sembolü aynı hareketin orta parmak ile yapılacağını göstermektedir.

8. Tarama hareketini ifade eden bu sembol, el hareket yönünü gösteren sembolle birleştirilmiştir. Sağ el serçe parmağından başlayarak sırasıyla serçe, yüzük, orta ve işaret parmakları ile bütün tellere aşağı taramalı vuruş yapmayı ifade ederken, sembolü ise aynı hareketi sadece işaret parmağıyla yapılacağını ifade etmektedir.

9. Tel gerdirme hareketlerine yer verildiği de görülmüş; sembolü tek teli sağ el ile aşağı veya yukarı gerdirme olarak ifade ederken, sembolünün birden fazla teli gerdirmeyi ifade ettiği görülmüştür.

10. Sembolü sağ el orta, yüzük veya serçe parmağıyla fiske atma hareketini sembolize ederken, sembolü sağ elin tüm parmaklarının fiske hareketinde kullanılması gerektiği sembolize etmektedir.

İki metot kitabından yer alan semboller ve sembollerin anlamları karşılaştırıldığında şu bulgulara varılmıştır;

1. Tel numaraları açısından bakıldığında iki metot kitabında da tel numaralarının aynı olduğu tespit edilmiştir.

2. İki metot kitabında da pozisyon aynı fakat pozisyon belirteçlerinin farklı olduğu görülmektedir.

3. İki metot kitabında da sol el parmak numaraları aynı olup farklı imgelerle ifade edildiği görülmüştür. Sağ el açısından baktığımızda, iki kitapta farklı şekilde belirtildiği görülmektedir. Erol Parlak'ın metodunda "i" işaret parmağı, "o" orta parmağı, "y" yüzük parmağı, "s" serçe parmağı, "b" başparmağı simgelerken; Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın Bağlama metodunda "i" işaret parmağı, "m" orta parmağı, "a" yüzük parmağı, "s" serçe parmağı, "p" ise başparmağı belirttiği görülmüştür.

4. Sağ el pozisyon belirteçleri açısından baktığımızda; Erol Parlak'ın bağlama metodunda göğüs üzerinde çalma, sap üzerinde çalma ve eşik altında çalma belirteçleri detaylı şekilde gösterilirken, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın bağlama metodunda bu belirteçlerin olmadığı görülmektedir.

5. Sesi kapatma veya matlaştırma ve tınlayan sesi durdurmaya yönelik semboller iki kitapta da mevcut olup, işaretler iki kitapta da farklı simgelenmiştir.

6. Sol el ile parmak vurma ve tel çekme hareketlerinin iki metotta da aynı sembollerle ifade edildiği görülmüştür. Fakat bunun yanında, Erol Parlak'ın kitabında sağ elde yapılacak olan vurma ve çekme hareketlerinin hangi parmakla yapılması gerektiği de sembollerle gösterilmiştir.

7. Pençe hareketlerinin iki kitapta da farklı sembolize edildiği görülmektedir. Pençe hareketinin nasıl veya hangi parmakla yapılacağı Erol Parlak'ın kitabında sembollerle ifade edilirken,

Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabında hareketin üzerine konulmuş olan sağ el parmak sembolleriyle belirtildiği görülmüştür.

8. Tele değmeden yapılan sağ el hareketi, tel gerdirme, çoklu tel gerdirme, sağ el orta, yüzük veya serçe parmağın ucu ya da içi ile göğse darp vurma hareketleri Erol Parlak'ın kitabında çeşitli sembollerle ifade edilirken, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabında sembol karşılıklarının olmadığı görülmüştür.

9. Fiske vurma ya da diğer tabiriyle darp vurma hareketinin iki kitapta da farklı sembollerle gösterildiği görülmüştür.

10. Sağ el parmakları veya elin iç kısmı ile tellere aşağı yukarı sürtme hareketinin Erol Parlak'ın kitabında sembol karşılığının bulunmasına karşın, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabında bu hareketle ilgili bir sembolün bulunmadığı tespit edilmiştir.

11. Bir perdeye basıldıktan sonra elde edilen sesin belirtilen değer kadar uzatılması gerektiğini ifade eden uzatma simgesinin; Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabında sembolize edildiği fakat Erol Parlak'ın kitabında bu harekete yönelik bir sembolün olmadığı görülmüştür.

6.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

"Şelpe tekniğini öğreten bağlama eğitimcilerinin, şelpe tekniğinin öğretimi için yazılmış olan kitaplardaki sembol, işaret, transkripsiyon ve imgelere yönelik görüşleri nelerdir?" alt problemine yönelik bulgular şu şekildedir;

Bu bölümde katılımcıların cevapları aynen alıntılanmıştır.

Soru 1. Arif Sağ, Erdal Erzincan bağlama metodu ve Erol Parlak şelpe tekniği metotlarını derslerinizde kullanıyor musunuz?

K-1. Erol Parlak'ın çalışması ağırlıklı olmak üzere her iki kitaptan da faydalanıyorum.

K-2. İki kitaptan da faydalanmaktayım.

K-3. Kısmen kullanıyorum

K-4. İki kitabı da gerektiğinde kullanıyorum

K-5. Her iki metot kitabını da kullanıyorum

Soru 2. Arif Sağ ve Erdal Erzincan bağlama metodu ve Erol Parlak şelpe tekniği kitaplarını kullanmıyorsanız, kullanmakta olduğunuz şelpe tekniğine yönelik metot kitaplarını belirtir misiniz?

K- 5. Müfredatımda iki metot da yer alan egzersizlerin dışında metotlardan bulunmayan egzersiz ve eserler mevcut. Bundan kaynaklı olarak çeşitli eserlerden ve kitaplardan faydalanıyorum.

K-1, K-2, K-3, K-4 bu kitaplar dışında başka metot kitapları kullanmadıklarını beyan ettiler.

Soru 3. Arif Sağ, Erdal Erzincan bağlama metodu ve Erol Parlak şelpe tekniği metodu içerisinde kullanılan imge, transkripsiyon (sembol)'lerin öğretim açısından faydalı olduğunu düşünüyor musunuz?

K-1. Her iki kitapta da uygulamaya dönük başarılı çalışmalar olduğu gibi katılmadığım konuların da varlığını belirtmek isterim.

K-2. Faydalı bulduğunu ifade etmiştir.

K-3. Şelpe metotlarının içerisinde kullanılan sembol ve imgelerin öğretim açısından faydalı olduğunu düşünüyorum.

K-4. Faydalı bulduğunu ifade etmiştir.

K-5. Evet, her iki metottaki işaret sistemi gayet açık, anlaşılır ve öğretime uygundur.

Soru 4. Bu metotların mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda uygulanabilir olduğunu düşünüyor musunuz?

K-1. Erol Parlak'ınçalışmasını daha sistematik ve eğitim öğretim materyali olma konusunda daha iyi buluyorum. Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın hazırladığı bağlama metodu sadece tezenesizçalış tekniğine öğretimine dönük bir çalışma değil. Bu sebeple çalgı eğitimden kullanılması gereken hazırlayıcı etüt ve alıştırmaların yeterli düzeyde olmadığını düşünüyorum. Bir ekolün tanıtımı öğretimi amacıyla yaygın eğitim kurumlarına daha uygun bir çalışma olduğu kanaatindeyim.

K-2. Uygulanabilir olduğunu düşünüyorum.

K-3. Uygulanabilir olduğunu düşünüyorum fakat aynı teknik için belirtilen sembollerin metoda göre farklı simgelendirilmesini eğitim açısından doğru bulmuyorum.

K-4. Uygulanabilir olduğunu düşünüyorum.

K-5. Her iki metot kitabı da farklı anlayışlarla oluşturulmuş metotlar. Her iki metot kitabından faydalanmak mümkün. Ancak Erol Parlak'ın metodu şelpe tekniğine yoğunlaşan daha sistematik ve pedagojik bir metot çalışması. Özellikle üç dilli olan 2010 baskısından bütün teknikler detaylıca anlatılmış. Arif Sağ ve Erdal Erzincan'a ait olan metot çalışması daha çok mızrap eğitimini önceleyen bir anlayışla yazılmış metotta yer alan şelpe tekniğine yönelik eserlerin öncesinde öğrenciyi yeteri kadar eserlere hazırlayacak egzersiz ve yazılı uyarı yapılmamış.

Soru 5. Bu metotlarda kullanılan sembollerin eğitimin açıklık ilkesine uygun olduğunu düşünüyor musunuz?

K-1. Kullanılan sembollerin ne anlama geldiği ve nasıl uygulanması gerektiğine dair yeterli bilginin verilmesi durumunda bu konunun sorun teşkil etmeyeceğini düşünüyorum.

K-2. Eğitimin açıklık ilkesine uygun olduğunu düşünüyorum.

K-3. Eğitimin açıklık ilkesine uygun olduğunu düşünüyorum.

K-4. Eğitimin açıklık ilkesine uygun olduğunu düşünüyorum.

K-5. Sembolleri gayet anlaşılır buluyorum.

Soru 6. Uygulamada hangi metodu daha anlaşılabilir buluyorsunuz?

K-1. Her iki çalışmanın da uygulamaya dönük zor olan yanları var. Kitabın öğretim sistematiğinde hatalar olduğunu düşünmeme rağmen tezenesizçalış tekniğini özel olarak ele alıp detaylı bir şekilde çalıştırması sebebiyle Erol Parlağın çalışmasını daha anlaşılır buluyorum.

K-2. Arif Sağ ve Erdal Erzincan Bağlama metodunu daha anlaşılır buluyorum.

K-3. Arif Sağ ve Erdal Erzincan Bağlama metodunu daha anlaşılır buluyorum.

K-4. Her iki metodun anlaşılabilirlik anlamında farklı hususlarda birbirinden üstün olduğu yönler var. Bir metot transkripsiyon işaretlerinde daha net ve anlaşılırken, diğer metot kullanılan notasyon bakımından daha anlaşılır.

K-5. Her iki metodu da anlaşılır buluyorum. Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın metodu daha sade tasarlanmış. Çoksesli çalım yerine tek sesli anlayışla notalar yazılmış. Ancak şelpe ile ilgili egzersiz sayısının az olması nedeniyle tek başına şelpe eğitiminde yetersiz kalacağını düşündürüyor.

Soru 7. İki metot kitabında da kullanılan simgelerin anlaşılabilir (kolay) olduğunu düşünüyor musunuz?

K-1. Gerekli açıklamaların yapılması ve uygulamasının nasıl olduğunun açıklanması durumunda bu konunun çok önemli olduğunu düşünmüyorum. Hangi işaret sistematiği kullanılırsa kullanılsın ezberlenmesi ve uygulamaya aktarılarak refleks haline dönüştürülmesi gerekir.

K-2. Anlaşılabilir olduğunu düşünmüyorum.

K-3. Arif Sağ ve Erdal Erzincan bağlama metodunu daha anlaşılır buluyorum.

K-4. İki metot kitabını anlaşılır buluyorum. Fakat tek bir dil, tek bir yöntem olmalı. Fark olacaksa bile arada bir uçurum olmamalı.

K-5. Simge olarak her iki metodun da kolay anlaşılabilirliğini düşünüyorum. Notasyon olarak Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın metodu tek sesli anlayışla yazıldığı için daha kolay anlaşılabilir. Ancak ileri seviye öğrenciler için çoksesli ifadeleri karşılamakta yetersiz olacağını düşünüyorum.

Soru 8. Öğrencileriniz simge konusunda anlama/karıştırma sorunu yaşıyor mu?

K-1. Böyle bir sorunla karşılaşmadım. Fakat anlama ve tanıma ile ilgili değil ama işaretlerin konumlandığı yerlerin her iki kitapta da farklılık göstermesi sebebiyle öğrenciler kimi zaman bu konuda zorluk yaşayabilmektedir.

K-2. Zor eserlerde sorun yaşanıyor.

K-3. Zaman zaman sorun yaşanıyor.

K-4. Yukarıda bahsettiğim sorunlardan dolayı zaman zaman yaşanıyor.

K-5. Öğrencilere simgelerle ilgili yazılı sınavlar yapıyorum. Başlangıçta karıştıranlar oluyor ancak ilerledikçe (yazılı sınav gerginliğiyle) işaretleri çözümlüyorlar.

Soru 9. Sizin buradaki işaretler yerine daha anlaşılır olduğunu düşündüğünüz önerileriniz var mı?

K-1. Bana göre en önemli konu ortaklaşma ve aynı işaret/sembol/imge dilini kullanmaktır. Müzik dünyamız özellikle bağlama camiası için lider karakterlerin bu konuya odaklanmasını daha doğru bir tavır olduğunu düşünüyorum. Kültür üst üste birikerek ve birbirini tamamlayarak gelişir. Her icracının kendisine göre bir dil geliştirip daha önce yapılmış çalışmaları dikkate almayarak sadece kendi yarattığı sistematiği kullanma ısrarından uzak durması gerekir. Bu eğitim öğretimin sağlıklı yürütülmesi ve bahsi geçen müzik yazısının sağlıklı bir yapıya kavuşması adına faydadan çok zarar getir diye düşünüyorum. Uzun yıllar birlikte çalışan bu iki değerli üstadın aynı konuda yaptıkları çalışmalarda hiçbir ortak nokta olmaması dikkat çekicidir. Uygulama yaygın olarak kullanılan bu iki materyali kullanan nesiller birbirine benzemeyen iki farklı dil ile çalgı öğrenmektedir. Eğitim yoluyla hızla yaygınlaşan bu durumu çalgı eğitimi bakımından yeni problemlere sebep olacak bir gelişme olarak görüyorum. Uygulamada çalgı eğitimcilerinin yapması gereken şeyçok gerekli olmadıkça farklı işaret dili oluşturmamaları olmalıdır. Diğer türlü çözmek zorunda kalacağımız yeni sorunların

karşımıza çıkacağı aşinadır.

K-2. Öyle bir önerim yok.

K-3. Bu alanda eğitim veren hocaların geri dönüşler doğrultusunda varsa eksikleri yine bu alanda akademik çalışmalar yapan hocalarla paylaşması gerektiğini düşünüyorum.

K-4. Bu işaretlerle beraber kullanılabilecek, yeni ama var olan sistemle uyumlu önerimi (Şelpe de eşlikleme / armoni yöntemleri ile alakalı) doktora çalışması dâhilinde 2019 yılında yayımlanacak tezimde sunacağım.

K-5. Benim doktora tezimde işlediğim icra esnasında sağ ve sol elin tam olarak nerede olduğunu belirten, parmakların perdeye göre dağılımını ve elin oluşturduğu şekli kalıp olarak sembolize eden bir sistem var. Ancak daha anlaşılır olduğunu iddia edemem. Daha anlaşılır bir notasyon yaratmak yerine daha az sembol kullanarak sade bir notasyon oluşturmayı hedefliyorum. Öğretimde karşılaştığım bir gerçek bir konu çok basit şekilde anlatıldıkça öğrencinin beklentisinin hep bu yönde geliştiği, karmaşık şeylerden kaçındıklarıdır. Bu nedenle özellikle onların düşünerek zorunda kaldıkları durumların onları geliştirdiğine inanıyorum. Bunun müzikte en açık şekilde kullanılabileceği alan da notasyon ve sembolizasyon işaretleridir.

7. Sonuçlar ve Öneriler

7.1. Sonuçlar

7.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

1. İki metot kitabında da tel numaralarının aynı olduğu fakat farklı sembollerle gösterildiği görülmüştür. Ayrıca Erol Parlak'ın, boş tel olarak "0" (sıfır) sayısını kullandığı tespit edilmiştir.

2. İki metot kitabında da pozisyonların aynı olduğu fakat pozisyonların farklı sembollerle ifade edildiği sonucuna varılmıştır.

3. Sol el parmak numaralarının aynı olduğu tespit edilirken, sağ el parmak numaralarının farklı ifade edildiği tespit edilmiştir.

4. Erol Parlak'ın metodunda sağ el pozisyon belirteçlerin açısında bakıldığında; göğüs üzerinde çalma, sap üzerinde çalma gibi sembollerin var olduğu fakat Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın metodunda bu tür pozisyonlara yönelik bir sembolün olmadığı görülmüştür.

5. İki metot kitabında da kapama ve susturma tekniklerine yönelik imgelerin olduğu, fakat farklı sembol ve imgelerle ifade edildiği görülmüştür.

6. İki metot kitabında da sağ el parmak vurma ve tel çekme sembollerinin aynı olduğu, kendi oluşturdukları sağ el parmak numaralarını sembollere ekleyerek kullandıkları ve bu nedenle kısmen de olsa bir farklılık olduğu tespit edilmiştir.

7. İki metot kitabında da pençe, pençe trili ve tarama hareketlerine yer verildiği ve bu hareketlerin farklı sembollerle ifade edildiği görülmüştür. Bunun dışında sıyırtma pençe hareketinin Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabında yer aldığı ve sembolle ifade edildiği fakat Erol Parlak'ın metodunda böyle bir harekete ve sembolüne rastlanmadığı görülmüştür.

8. Fiske vurma hareketinin her iki metot kitabında farklı sembollerle ifade edildiği görülmüştür.

9. Erol Parlak'ın kitabında "tele değmeden yapılan sağ el hareketin", tel gerdirme, çoklu tel gerdirme, vibrato, sağ el ile tele sürtme ve darp vurma hareketlerine yönelik semboller görülürken,

Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabında bu hareketlere yönelik sembollerin olmadığı görülmüştür.

10. Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabında ses uzatma simgesi, tellerden hangisinin sesinin uzayacağına yönelik detaylı semboller mevcutken, Erol Parlak'ın kitabında bu harekete yönelik bir sembolün olmadığı tespit edilmiştir.

7.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Şelpe tekniğini öğreten bağlama eğitimcilerinin, şelpe tekniğinin öğretimi için yazılmış kitaplardaki sembol, işaret, transkripsiyon ve imgelere yönelik görüşleri nelerdir?" alt problemine dair sonuçlar aşağıdaki gibidir;

Bağlama eğitimcilerinin her iki metot kitabını da kullandıkları görülmüştür. Bunun dışında bu kitaplarda mevcut olmayan egzersiz ve eserlere de yer verdikleri tespit edilmiştir.

Katılımcılar her iki metot kitabında da yer alan imge, transkripsiyon ve sembollerin faydalı olduğunu, bunların açık bir şekilde ifade edildiğini, uygulamaya dönük başarılı çalışmalar olduğunu ifade ettikleri görülmüştür.

Katılımcılar iki metot kitabında da yer alan imge, transkripsiyon ve sembollerin uygulanabilir olduğu görüşünde birleşmişlerdir. Fakat aynı amaca hizmet eden iki metot kitabında, farklı imge, transkripsiyon ve semboller kullanılmasının alan eğitimi açısından uygun bir durum olmadığını belirtmişlerdir. Bunun dışında Erol Parlak tarafından yazılmış olan "Bağlama Okulu Metot Parmak Tekniği (şelpe) için Sistematik Kılavuz" metodunun şelpe tekniğinin öğretimine yönelik daha sistematik olduğu görüşünü ifade etmişlerdir.

İki metot kitabınında eğitimin açıklık ilkesine uygun olduğu; sembol, imge ve transkripsiyonlar ile ilgili yeterli bilginin verilmesi durumunda sembol, imge ve transkripsiyonların anlaşılabilir olabileceği konusunda hemfikir oldukları görülmüştür.

Bu metotların eğitim süreçlerinde, kullanımı ve anlaşılabilirlik açısından katılımcıların görüş ayrılığında oldukları görülmüştür. Katılımcılardan bazıları Erdal Erzincan-Arif Sağ metot kitabının öğretim sistematiğinde hatalar olduğunu düşünmesine rağmen öğrencilerin bunu ezberlemesi ile bu sorunun aşılabileceğini ifade etmiştir. Katılımcıların bazıları tezenesiz çalım tekniğine yönelik olarak Erol Parlak'ın kitabının daha uygun olduğunu belirtirken, bazıları Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın metodunun daha anlaşılabilir olduğunu ifade etmişlerdir.

Ayrıca katılımcılar öğrencilerin; simge, imge, transkripsiyonların öğretimde anlama veya karıştırma sorunu yaşadıkları konusunda; her iki kitapta da farklı sembol, imge ve transkripsiyonlar kullanıldığı için sorun yaşandığı görüşünü belirtmişlerdir.

Katılımcılara, kitaplarda yer alan sembol, imge, transkripsiyonlar dışında başka bir önerilerinin olup olmadığı sorulduğunda; bazı katılımcılar önerilerinin olmadığını ifade etmişlerdir. Bunun dışında birinci katılımcı; ortak bir işaret, sembol ve transkripsiyon dili kullanılması gerektiği konusuna dikkat çekerken, her icracının kendi sembol diline ısrar etmesinin alana büyük bir zarar getireceğini belirtmiştir. Ayrıca, uzun yıllar birlikte çalışan bu iki değerli üstadın yayınladıkları metotlarda neredeyse yok denecek kadar az olan ortak noktalarının şaşırtıcı olduğunu belirtmiştir. Beşinci katılımcı; daha anlaşılır bir notasyon yaratmak yerine, daha az sembol kullanıp daha sade bir notasyon oluşturulmasının daha faydalı olacağını belirtmiştir.

İki metot kitabındaki sembollerin incelenmesi ve görüşme formalarının analizi ışığında araştırmada şu sonuçlara ulaşılmıştır;

1. Erol Parlak'ın metot kitabında 38, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın metot kitabında 19 tane sembole rastlanmıştır.

2. Sol el parmak numaralarının iki kitapta da standart sayılarla ifade edildiği, sağ el parmak imgelerinin harflerle ifade edildiği fakat harflerin farklı olduğu görülmüştür.

3. Erol Parlak'ın kitabındaki sembollerin, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabındaki sembollere göre daha imgesel olduğu görülmüştür.

4. Erol Parlak'ın kitabının, içindeki sembollerin fazlalığı ve şelpe de yer alan her harekete dönük sembollerin açıklanması neticesinde tam bir şelpe metodu olduğu görülmüştür. Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın kitabının ise içerik olarak tezeneliçalmayı da içermesi ve her iki çalım tekniğine yönelik sembollerin olması nedeniyle tam bir bağlama metodu olduğu sonucuna varılmıştır.

5. Araştırmada, görüşme formlarını yanıtlayan tüm katılımcıların her iki kitaptan da faydalandıkları ancak farklı uygulamalara da başvurdukları sonucuna varılmıştır.

6. Sembollerin açıklayıcı, faydalı, uygulanabilir ve eğitimin açıklık ilkesine uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

7. Görüşme formlarından gelen ortak cevaplarda; şelpe tekniğine yönelik olan bu iki metot kitabında farklı sembollerin olmasından dolayı karmaşa yaşandığı, bu konuda konservatuarların, usta bağlama icracılarının fikirler beyan etmesi gerektiği, sembollerde, imgelerde ve transkripsiyonlarda standartlık sağlanmasının alana çok önemli bir katkı sağlayacağı önerisinde bulundukları görülmüştür.

7.2. Öneriler

Araştırmanın kuramsal çerçevesinden, incelenen metot kitaplarından ve görüşme formlarından yola çıkılarak şu önerilerde bulunulacaktır;

1. Araştırmada şelpe konusunda eğitim veren bağlama eğitimcilerinin görüşme formuna vermiş oldukları cevaplar neticesinde; şelpe tekniğine yönelik hazırlanmış olan sembol, imge, simge ve transkripsiyonların bir standarda oturtulması, ortak bir dil kullanması gerektiği, çözüm önerisi olarak, bu konuda teorik ve pratik birikimleri olan sanatçılar ve eğitimcilerin katılımı ile geniş bir çalıştay programı düzenlenmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

2. Özellikle Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında görev yapan bağlama eğitimcilerinin, şelpe tekniği konusuna gerek kuramsal anlamda gerekse icra ve icra stilleri anlamında daha çok ilgili göstermesi gerektiği önerilmektedir.

3. Daha çok gözü yoran ve kafa karıştıran bir sembol kullanımdan ziyade daha anlaşılabilir ve sade sembollerin kullanılması ve bir sistematiğe ulaşılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

4. Eğitimcilerin, şelpe de kullanılan sembol, imge ve transkripsiyonların öğretiminde kolaydan zora, basitten karmaşığa doğru bir öğretim metodu izlemeleri gerektiği ancak bu konuda daha basit çalışma egzersiz ve metot kitapları hazırlanmasının yararlı olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

- Çakar, Ş.Ş. (2004) *Türk Müzik Teorisi ve Makamlar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El* İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E. (2001). *El* İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I. İstanbul: Ekin Yayınları.

- Parlak, E. (2010). *Bağlama (Saz) Okulu Schule başvurdum Method.* Wilhelmshaven: Acoustic Music Book.
- Sağ, A., Erzincan, E., (2013). *Bağlama Metodu.* İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yükrük, H., (2011), *Bağlamada Yöresel Tezene Tavı*rları: Ankara: Sarıyıldız Ofset (Yazarın Kendi Yayını).
- Duygulu, M., (2014), *Türk Halk Müziği Sözlüğü.* İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karolyi, O., (1995), *Müziğe Giriş.* İstanbul: Pan Yayıncılık
- Uluocak, S., (2014), *Klasik Gitar Tarihi I, II, III.* İstanbul: Doruk Yayınları
- Say, A., (1997), *Müzik Sözlüğü*: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Güla, C., (2006), *Bağlama Çalanlara Türkü Söyleyenlere Gereken Tüm Bilgiler Görsel ve Duyusal Olarak Veriliyor*: Yazarın Kendi Yayını
- Behar, C., (2012), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yükrük, H. (2017), Geçmişten Günümüze Türk Müziği'nde Meşk ve Usta-Çırak Yöntemi, *2. Uluslararası Felsefe, E*ğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 3-7 Mayıs, Muğla.
- Tanrıkorur, C., (2004). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi,* Dergah Yayınları

O-023

Azərbaycan Musiqi Təhsili Sistemində "Din Və Musiqi" Fənninin Tədrisinin Aktuallığı Haqqında

Babayeva Əfsanə Ağayar qızı

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət institutu
afsanababayeva@mail.ru

Açar sözlər: Mədəniyyət, din, musiqi, islam, xristianlıq, təhsil.

Mədəniyyətin mənəvi-dünyagörüşü sahəsi insanların fəaliyyətinə, yaradıcılığına həlledici təsir göstərir. Təhsildə tələbələrin mənəvi-estetik tərbiyəsində, onların vətənpərvərlik, patriotizm, etnoslararası və dinlərarası ünsiyyətində, multikultural tərbiyəsində dini mədəniyyətin əhəmiyyəti böyükdür. Son dövrlərdə cəmiyyətdə dini-mənəvi dəyərlərə, mənbələrə qayıdış tendensiyası durmadan artır və özünü getdikcə aydın göstərir.

Məlumdur ki, uzun zaman dini mədəniyyətin və incəsənətin öyrənilməsinə qoyulan qadağa onun həqiqi tarixi anlaşılmasına mane olmuşdur. Bütün bu boşluqların aradan qaldırılmasında ilk addımlardan biri kimi professional musiqi təhsilinin variativ hissəsinə (tələbənin seçimi üzrə fənnlər) "Din və musiqi" kursunun daxil edilməsi zəruridir. Bunun praktiki nəticəsi kimi ilk dəfə olaraq Azərbaycan Milli Konservatoriyasında magistr pilləsində musiqişünaslıq ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrə 2016-2017-ci tədris ilindən etibarən "Din və musiqi" fənninin tədrisinə başlanılmışdır.

Musiqi təhsili sistemində "Din və musiqi" predmetinin öyrənilməsinin aktuallığı humanitar təhsilin məzmununun sosial-pedaqoji tələbi və müasir ictimai-mədəni şəraitin inkişafı ilə də şərtlənir. Mənəviyyatsızlığa meylin, totalitar sektaların mənəvi ekspansiyasının, dini ekstremizm və fanatizmin artdığı bir şəraitdə bu hallara qarşı mənəvi immunitetin, multikultural əsasın yaradılmasına kömək edən belə bir predmetin ali məktəb məkanına daxil edilməsi olduqca zəruri və tələb olunandır.

Bütün bunlarla bərabər, din və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinin bir sıra məsələlərinin dərk olunması həm dinşünaslıq, həm də musiqinin funksional aspektlərdə öyrənilməsi yolunda önəmlidir. "Din və musiqi" kursu musiqişünas tələbələri dünya dinlərində musiqinin özünəməxsusluğu ilə tanış edir. Kurs çərçivəsində dini musiqinin təşəkkülü və inkişafı mərhələləri öyrənilir. Bu fənni öyənərkən tələbələr dini strukturda musiqinin daşıdığı funksiyanı dərindən dərk edir ki, bu da dini musiqinin məğzini anlamağa imkan verir. Dini dünyagörüşlərin əsaslarını dərk etməklə musiqiçi özünün dünyaduyumu mənzərəsini zənginləşdirir və təhsilin məzmununu dərinləşdirir.

Kursun əsas məqsədi gələcək professional musiqiçinin hazırlanması kontekstində dini musiqi irsinin qavranılmasına kömək etməkdən ibarətdir.Bundan əlavə, onun tədrisi müəyyən vəzifələr daşıyır: tələbənin mədəni-mənəvi aləmini, şüurunu inkişaf etdirir; bütün bəşəri mədəniyyətin ayrılmaz hissəsi kimi onu mənəvi mədəniyyət aləminə daxil edir, ən əsası başqa dinlərə və mədəniyyətlərə hörmət, tolerantlıq hissini formalaşdırır.

Musiqi və dinin qarşılıqlı əlaqəsi çoxcəhətli və daimidir. Bəşəriyyətin bütün tarixi boyu, mədəniyyətin bütün inkişaf mərhələlərində din cəmiyyətin həyatında vacib rol oynamışdır. Bütün dövrlərdə bədii fəaliyyətin bir çox növləri: ədəbiyyat, musiqi, rəqs, plastik sənətlər dinlə bağlı olmuşdur.

Mədəniyyətin dini-dünyagörüşü sahəsi bu gün də insanların fəaliyyətinə, yaradıcılığına həlledici təsir göstrəir. Gənclərin mənəvi-estetik və multikultural tərbiyəsində, onların vətənpərvərlik, patriotizm hissinin formalaşmasında, etnoslararası və dinlərarası ünsiyyətində dini mədəniyyətin əhəmiyyəti böyükdür. Müasir dövrdə musiqi atmosferinin və buna müvafiq olaraq cəmiyyətin mənəvi sahəsinin də son dərəcə korlanması, "çirklənməsi" dini-mənəvi dəyərlərə, mənbələrə qayıdış meylini gücləndirir və bu özünü getdikcə aydın göstərir. Belə bir mürəkkəb şəraitdə həm ümumtəhsil, həm də ali təhsil müəssisələrində bu və ya digər formada - "Din və musiqi", "Din və bədii sənətlər", "İslam və bədii sənətlət", "İslam mədəniyyəti" və s. fənnlərin tədrisinə ehtiyac yaranır.

Belə ki, uzun illər postsovet məkanında dini mədəniyyətin, xüsusən də islami dəyərlərin bədii sənətlərə təsirinin öyrənilməsinə və tədrisinə qoyulan qadağa onun həqiqi tarixi anlaşılmasına mane olmuş, az-çox aparılan tədqiqatlar da birtərəfli, yanlış xarakter daşımışdır. Bütövlükdə musiqi təhsili müəssisələrində Yaxın və Orta Şərq xalqlarının dini musiqi formalarının özünəməxsusluğu haqqında çox az, səti və ötəri məlumat verilirdi (təsəvvür edin, Xarici ölkələrin musiqi tarixi haqqında dərsliklərdə müsəlman şərq ölkələrinin qədim və zəngin musiqi tarixinə qısa və məhdud yer ayrılırdı). Lakin buna əks olaraq, Avropa xristian və həmçinin, rus-pravoslav musiqisinin öyrənilməsi kifayət qədər geniş və yüksək səviyyədə aparılırdı.

Azərbaycan musiqi təhsili sistemi də uzun zaman (1920-1991) XIX əsrdə yaranmış Moskva-Peterburq konservatoriya ənənələrini davam etdirən rus-sovet musiqi təhsil sistemi ilə sıx bağlı olmuş və "yuxarıdan" göndərilən tələblər və proqramlar əsasında fəaliyyət göstərmişdir. Bu musiqi təhsili təbii ki, rus zəminində köçürülmüş Avropa ənənəsinə əsaslanmış və həmin dövrdə yeganə mümkün peşəkar musiqi təhsili kimi qəbul edilmişdir.

Şübhəsiz, sovet musiqi təhsilinin bir çox müsbət, mütərəqqi xüsusiyyətləri də olmuşdur. Həmin dövrdə az bir vaxt ərzində Azərbaycan peşəkar musiqi təhsili formalaşmış, təkmilləşmiş, bədii-estetik tərbiyə inkişaf etmişdir.

Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra isə təhsilin yeniləşməsi və məzmunun dərinləşməsinə ehtiyac artmışdır. 2000-ci ildə "Azərbaycan Respublikasında təhsil sisteminin təkmilləşməsi haqqında" Ulu öndər Heydər Əliyevin sərəncamına əsasən Milli təhsil quruculuğunda xalqımızın milli-mənəvi xüsusiyyətlərindən, milli mentalitetindən səmərəli istifadə olunması irəli sürülür, milli və ümumbəşəri dəyərlərin qorunub saxlanılması tələb olunurdu [1].

Bu baxımdan, yeni, müasir çağırışlara cavab olaraq musiqi təhsili sistemində dini musiqinin tədrisi metodikasının kreativliyi şübhəsizdir. Azərbaycan musiqi təhsilində tədris proqramının "Din və musiqi" kursu ilə zənginləşməsi prinsipial xarakter daşıyır.

Belə ki, dini musiqisinin tədqiqi və tədrisi ilə bağlı, məsələn, Moskva Dövlət Konservatoriyasında zəngin təcrübə toplanmışdır. 1918-ci (inqilabadək olan dövrdə) ilədək burada "Kilsə oxumasının tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrası fəaliyyət göstərmişdir. Bu kafedra musiqi paleoqrafiyası və rus kilsə oxuma sənətinin öyrənilməsi üzrə rus elmi mərkəzi kimi tanınmışdır. Şübhəsiz, sovet dövründə kafedranın fəaliyyəti dayandırılsa da, bu istiqamətdə ayrı-ayrı tədqiqatlar yerinə yetirilmişdir. Yalnız 80 ildən sonra -1998-ci ildən Moskva Konservatoriyasının "Rus musiqisi tarixi" kafedrasının nəzdində Kilsə musiqisinin elmi-tədqiqat mərkəzi fəaliyyətə başlamışdır. Mərkəzdə ənənəvi musiqişünaslıq təhsil sisteminə daxil olmayan bir sıra kompleks elmi fənnlərin tədrisi nəzərdə tutulur. Burada qədim rus və Bizans kilsə oxumasının tarixi və nəzəriyyəsi üzrə kompleks kurs keçilir. Yəni musiqişünaslıq problemlərindən əlavə, tekstologiya, paleoqrafiya və kodikologiya, ümumdünya tarixi, kilsə tarixi, tarixi liturgiya, əlyazma kitabı tarixi və s. məsələlər üzrə mühazirələr oxunur [3].

Şübhəsiz, "İslam və musiqi", yaxud "İslamda musiqi" problemini öyrənən belə bir elmi-tədqiqat mərkəzinin müsəlman şərq ölkələrinin, o cümlədən, Azərbaycanın musiqi təhsili sistemində də yaradılması çox önəmli olardı. Lakin, hələlik bu boşluğun aradan qaldırılmasında ilk, başlanğıc addımlardan biri kimi Azərbaycan professional musiqi təhsilinin variativ hissəsinə (tələbənin seçimi üzrə fənnlər) "Din və musiqi" kursu daxil edilmişdir. Bu, ilk dəfə olaraq Azərbaycan Milli Konservatoriyasında tətbiq edilərək magistr pilləsində musiqişünaslıq ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrə 2016-2017-ci tədris ilindən etibarən başlanmış və fənn üzrə xüsusi proqram hazırlanmışdır.

"Din və musiqi" fənninin tədrisinin aktuallığı humanitar təhsilin məzmununun sosial-pedaqoji tələbi və müasir ictimai-mədəni şəraitin inkişafı ilə də şərtlənir. Məsələn, mənəviyyatsızlığa meylin, totalitar sektaların mənəvi ekspansiyasının, dini ekstremizm və fanatizmin artdığı bir şəraitdə bu hallara qarşı mənəvi immunitetin yaradılmasına kömək edən belə bir predmetin ali məktəb məkanına daxil edilməsi olduqca zəruri və tələb olunandır.

"Din və musiqi" kursu –özünün mürəkkəbliyi ilə seçilir. Onun əsas vəzifəsi -tələbəyə hər iki fenomenin qarşılıqlı əlaqəsinin dərinliyini,məğzini və unikallığını dərk etdirməkdən ibarətdir. Burada belə bir faktı da nəzərə almaq lazımdır ki, kursun tədrisi tələbəyə məcburi surətdə deyil, məhz maraq yaratmaq yolu ilə aşılanır.

Bütün bunlarla bərabər, din və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinin bir sıra məsələlərinin dərk olunması həm dinşünaslıq, həm də musiqinin funksional aspektlərdə öyrənilməsi yolunda önəmlidir. Bu, xüsusilə, milli musiqisünaslıq üçün olduqca vacibdir.

"Din və musiqi" kursu musiqişünas tələbələri dünya dinlərində, həmçinin, qədim dinlərdə musiqinin özünəməxsusluğu ilə tanış edir. Kurs çərçivəsində dini musiqinin müxtəlif mədəni mühitlərdə təşəkkülü və inkişafı mərhələləri öyrənilir. Bu fənni öyənərkən tələbələr dini strukturda musiqinin daşıdığı funksiyanı dərindən dərk edir ki, bu da bütövlükdə musiqinin məğzini anlamağa imkan verir. Dini dünyagörüşlərin əsaslarını dərk etməklə musiqiçi özünün dünyaduyumu mənzərəsini zənginləşdirir və təhsilin məzmununu dərinləşdirir.

Kursun əsas məqsədi gələcək professional musiqiçinin hazırlanması kontekstində dini musiqi irsinin qavranılmasına kömək etməkdən ibarətdir. Bundan əlavə, onun tədrisi müəyyən vəzifələr daşıyır:

- tələbənin mədəni-mənəvi aləmini, şüurunu inkişaf etdirir;
- onu bütün bəşəri mədəniyyətin ayrılmaz hissəsi kimi mənəvi mədəniyyət aləminə daxil edir.

Dini mədəniyyətin əsaslarını, o cümlədən, musiqinin dini-fəlsəfi köklərini öyrənmədən bütövlükdə mədəniyyətin, o cümlədən, musiqinin dəyərlərinin adekvat mənimsənilməsi mümkün deyil. Bu baxımdan "Din və musiqi" fənninin tədrisi:

1.Formalaşan şəxsiyyətin dini mədəniyyətin tarixi məkanına inteqrasiya etməsinə;

2.Tələbənin mənəvi, estetik formalaşmasına, həyat dəyərlərinin müəyyənləşməsinə;

3.Xalqların dini-mənəvi, tarixi-mədəni və milli irsinə yüksək dəyər verməsinə kömək edir.

Bu kursun spesifikası onun məğzini təşkil edən böyük tərbiyəvi potensialındadır. Belə ki, onun məqsədi təkcə müxtəlif dinlərin musiqi məğzinin cəmini deyil, həm də insan və ətraf mühit arasında mənəvi-mədəni əlaqənin dərin qatlarını öyrənməkdən ibarətdir [2].

Azərbaycanda müxtəlif konfessiyalı xalqların birgəyaşayışını nəzərə alaraq və tolerant ənənələri nümayiş etdirərək "Din və musiqi" kursu üzrə tərtib edilən proqramda bütün dünya dinlərində, həmçinin,

qədim-ibtidai dinlərdə musiqinin rolu və yeri, hər bir dinin musiqiyə özünəməxsus münasibəti göstərilmişdir.

Bu, xüsusi aktuallıq kəsb edir. Belə ki, Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev tərəfindən 2016-cı ilin Azərbaycanda "Multikulturalizm ili" elan edilməsi ölkədə bu istiqamətdə bir sıra mühüm hadisələrin baş verməsi ilə əlamətdar olmuşdur. Bu hadisələr sırasına "Din və musiqi" kursunun tədris proqramına daxil edilməsini əlavə etmək məqsədəuyğundur. Belə ki, multukultural dəyərlərə əsaslanan ölkəmizdə ümumi mədəniyyət komponenti kimi bütün dini təlimlərin dəyərlər (aksioloji) əsasının dərk edilməsi mənəvilik, hörmət, xeyirxahlıq, tolerantlıq tərbiyəsində olduqca zəruridir.

Kursun tədrisində xristianlıq və islam dini ilə bağlı olan mövzular xüsusilə, üstünlük təşkil edir. Bununla yanaşı, kursun birinci yarımilində predmetin məqsəd və vəzifələri, qədim dövrün musiqi mədəniyyətinin dini aspektləri (xüsusi olaraq, şamançılıq, şaman sənətinin musiqili-dramatik hadisənin inkişafına təsir etməsi, Şaman musiqi üslubunda əsas ifadə vasitələrinin: ritm, tembr, mahnı melodiyaları, sadə nitq, çağırış intonasiyalarının rolu, həmçinin, Qədim Şumerdə, Misirdə, Hindistanda və Yunanıstanda, o cümlədən, Azərbaycanda musiqinin dini təcrübə ilə bağlılığı) öyrənilir.

Kursun əvvəlində ayrılmış mövzular sırasında əsasən "Xristianlıqda musiqi", burada musiqinin rolu və xüsusiyyətləri geniş təqdim olunmuşdur. Xüsusi olaraq, Xristian dinində pravoslav, katolik və protestant kilsə musiqisinin fərqli cəhətlərinə baxılır. Tələbələr xristian kilsə musiqisinin əsas inkişaf mərhələlərini öyrənir, bunların oxşar və fərqli cəhətlərilə tanış olur, müxtəlif musiqi formaları və janrlarının təşəkkülü və inkişafına xüsusi fikir verir, kilsə musiqi nəzəriyyəsi və notasiya (poleoqrafiya) məsələlərilə tanış olurlar.

Kursun tədrisində ikinci yarımil bütövlükdə "islam və musiqi" probleminin öyrənilməsinə həsr edilmişdir. Məlumdur ki, müasir musiqişünaslıqda "islam və musiqi" probleminin öyrənilməsi XX əsrin 90-cı illərindən başlayaraq fəallaşmış və müxtəlif aspektlərdən işıqlandırılmışdır. Öyrənmə aspektləri çoxplanlıdır: dini-fəlsəfi, musiqi-tarixi, orfoepik, regional və s. Bunun nəticəsində estetik-kulturoloji, sənətşünalıq, dini istiqamətlər üzrə müəyyən biliklər əldə olunmuşdur.

Proqramda İslam və musiqinin qarşılıqlı münasibəti məsələləri aşağıdakı aspektlərdə təqdim olunur:

I. Islamda musiqi və ğina, Qurani-Kərimdə və hədisi-şəriflərdə musiqi, islam alimlərinin musiqi haqqında fətvaları, ğina və musiqi məfhumlarının islam nöqteyi-nəzərindən izahı, halal və haram musiqinin meyarları öyrənilir;

II. İslam mədəniyyətində musiqinin məğzini daha da dərindən dərk etmək məqsədilə müsəlman mütəfəkkirlərinin əsərlərində musiqi estetikası probleminin öyrənilməsi vacib hesab edilir;

III. Kursun tədrisində İslam ibadət formalarında musiqinin spesifikası (Quranın oxuma ənənəsi fenomen kimi, Quran oxuma bir ritual kimi, Quran oxuma bir sənət kimi, Azan islam dünyagörüşü ideyalarının bədii modeli kimi) götərilir;

IV.İslam dini bayramlarının (Ramazan, Mövlud, Qurban) musiqili aspektlərinə baxılır, dini bayramlarda oxunan musiqili-poetik janrların xüsusiyyətləri (əruzun oxumaların ritminə təsiri, dini oxumaların ladfunksional əsası) öyrənilir;

V. İslam ənənəsində Sözə və səsə olan münasibət xüsusi bir problem kimi müsəlman mütəfəkkirlərin və müasir musiqişünasların mövqeyindən açıqlanır;

VI. İslamda musiqinin etnoregional xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi də aktual problemlərdən biri kimi ortaya qoyulur. Burada "Xalq islamı" anlayışının izahı və Türk xalqlarının etnomədəniyyətində dini

musiqinin klassifikasiyası aparılır. Proqramda, xüsusi olaraq, Azərbaycanda islam dini mərasimlərində musiqinin özünəməxsusluğunu əks etdirən orijinal janr olan, dini mərasim və xalq musiqisi arasında orta mövqe tutan "Məhərrəmlik" dini-matəm oxumalarının xüsusiyyətləri, mərasimin əsas ideya konsepsiyası, bu mərasimlərin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi mərsiyə - musiqili poetik formasının janr xüsusiyyətləri: lad, ritm, kompozisiya quruluşu, poetik əsası və s. əksini tapır.

VII. İslam və musiqi probleminin öyrənilməsində "**kanon"** (qanun) anlayışının təhlili məqsədəuyğun sayılır. Geniş mənada bədii-üslub sistemi, dar mənada isə bədii metod kimi baxılan Kanonun fəlsəfi-kulturoloji aspektdə və musiqi nəzəriyyəsi baxımından izahının verilməsi zəruri hesab edilir.

İslam ənənəsində Quran - kanonun (qanunun) təməli kimi qəbul edilir və bunun bədii elementlərdə (o cümlədən, musiqidə) öz əksini tapması göstərilir.

Müsəlman Şərqin professional musiqisinin (makam sənətinin) dini kökü olan kanon kontekstində öyrənilməsi qanunauyğunluğu irəli sürülür. Muğam-makam və islam probleminin aktuallığı önə çəkilir. Muğam-makam sənətinin müsəlman mədəniyyətinin məhsulu olduğu üçün dini-fəlsəfi məzmunun, yəni bədii kanonunun onun bütün atributlarında – lad, sintaksis, kompozisiya, söz, ritm, intonasiya-formayaradıcı, terminoloji aspektlərində çıxış etməsi məqsədəuyğun sayılır.

VIII. Kursun tədrisində ilk dəfə olaraq "İslam Azərbaycan bəstəkarlarının gözü ilə" mövzusu təqdim olunur və onların yaradıcılığında həm xristian, həm də islam dini mövzularının təcəssümü problemi işıqlandırılır.

F.Qarayevin ("Xütbə, Quran, surə"), F.Əlizadənin ("Dərviş", "Zikr", "Mərsiyə"), R.Həsənovanın ("Mərsiyə","Qəsidə", "Dərviş"), C.Abbasovun ("Münacar" I, II, III) və başqalarının əsərlərində islami dəyərlərin yeni səs məkanının açılması müəyyənləşdirilir. Bəstəkarların yaradıcılıq marağının bu istiqamətdə aparılması mürəkkəb tarixi dövrdə insanı, bəşəriyyəti xilas edə biləcək əxlaqi-etik problemlərin həlli uğrunda olması ilə şərtləşir.

Beləliklə, "Din və musiqi" kursunun tədrisi tələbələrə din və musiqinin qarşılıqlı əlaqələrinin öyrənilməsinin fundamental nəzəri problemləri, xüsusi olaraq, xristianlığın və islamın bədii ənənələrinin fərqli xüsusiyyətləri, vacib dini estetik kateqoriyaların əsas formaları haqqında biliklər sisteminə malik olmağa, dünyəvi və dini musiqinin xüsusiyyətlərini aydınlaşdırmağa imkan verir. Bütün bu biliklər təkcə tarixi əhəmiyyət kəsb etmir, həm də müasir mədəniyyətdə musiqinin, bütövlükdə isə incəsənətin mənəvilik probleminə düşüncə ilə yanaşmağa kömək edir.

Nəticə olaraq, belə bir təklif irəli sürmək istərdim ki, musiqi təhsili sistemində "İslamda musiqisnin tarixi və nəzəriyyəsi" üzrə elmi-tədiqat mərkəzləri yaradılsın. Belə mərkəzlərin fəaliyyəti bütün müsəlman regionlarında islam musqi ənənəsinin öyrənilməsinin və tədrisinin əlaqələndirməsinə imkan yarada bilər. Artıq böyük bir postsovet məkanının müsəlman regionlarında bu istiqamətdə tədqiqatlar fəallaşmış və bu baxımdan islamda musiqinin öyrənilməsinin tədris prosesinə də daxil edilməsinin vaxtı çatmışdır.

Ədəbiyyat:

1. "Azərbaycan Respublikasını Təhsil sisteminin təkmilləşməsi haqqında" Azərbaycan Respublikasının Prezedentinin sərəncamı. Bakı, 13 iyun, 2000 il.// "Azərbaycan, 14 iyun, 2000 il.
2. Духовная музыка и современная культура. М., 1991.
3. Кошмина И.В. Русская духовная музыка. Программы. Методические рекомендации: Учебное пособие для вузов. М., ВЛАДОС, 2001.

The relevance of the teaching of "Religion and music" subject in the musical education system

Babayeva Əfsanə Ağayar qızı

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət institutu
afsanababayeva@mail.ru

The spiritual-outlook area of the culture has a decisive influence on the activities and creativity of people. Religious culture has an important role in the moral and aesthetic and multicultural nurture of students, in their patriotism, interethnic and interfaith communication. In recent years, the tendency to return to the religious and moral values of the society has grown steadily and has become increasingly evident.

It is known that the prohibition on the study of religious culture and art in the post-Soviet space for many years has hindered its true understanding of history. One of the first steps in eliminating all these gaps is introduction of the "Religion and Music" course (on subject of the student choice) into a varied part of professional music education. For the first time as a practical solution, the teaching of "Religion and Music" course has been started at the Azerbaijan National Conservatory for the students who are studying music education at the master's degree in the History and Theory of Music department since 2016-2017.

The relevance of studying "Religion and music" subject in the musical education system is conditioned by the socio-pedagogical demand of the content of humanitarian education and the development of modern socio-cultural conditions. In a situation where the tendency to immorality, the morale expansion of totalitarian sections, the religious extremism and fanaticism increases, it is essential and necessary to include such subject in a higher education institution that contributes to the establishment of moral immunity and multiculturalism against said cases.

At the same time, the understanding of a range of issues of interaction between religion and music is important for learning in functional aspects of both religion and music. The "Religion and Music" course introduces the music to the students in the aspect of the specificity of music in world religions. Within the framework of the course, there are studies on the stages of formation and development of religious music. While learning this subject, students are deeply aware of the music function in the religious structure which enables them to understand the essence of religious music. By understanding the basics of religious outlook, the musician enriches his worldview and deepens the content of education.

The main purpose of the course is to help the understanding of religious musical heritage in the context of preparing a future professional musician. In addition, its teaching has certain responsibilities: develops the consciousness, cultural and moral world of the student; as an integral part of all human civilization, invite him/her into the world of the spiritual culture, and which is the most important, forms the respect for other religions and cultures, and the feeling of tolerance.

Key words: Culture, multiculturalism, religion, music, education, teaching.

O-024

Musiqi Tənqidinin tədrisi problemləri

PhD, assistant prof. Narmin Garalova

Dean of the Music faculty
Azerbaijan State University of Culture and Arts
Inshaatchilar ave.39, Baku, AZ1065, Azerbaijan

E-mail: narmin82@gmail.com

SUMMARY

Music criticism is one of the main branches of musicology. Its presence at the proper level contributes to the healthy development of music. Musical culture has a rich musical and critical heritage in its historical development. Music criticism is taught in all higher education institutions where the musicology specialty is taught. The goal of the course is not only to study the historical heritage, but also to master the rules and techniques of musical criticism and its application. In this discipline, musicians are taught the historical heritage of musical criticism and reveal their ability to approach, how to evaluate, and also how to express their attitude to events in their own words. This is a very complex creative process. In fact, Music Criticism can direct a student. However, experience has shown that teaching this subject for many years does not produce the required results. I think this is due to the fact that this subject is taught not serious and is not properly. Given the degree and leading role of musical criticism in the general musical culture and its proper development, it is necessary to build its teaching in different ways and seriously. The report highlights the problems of teaching this subject and its solution.

Keywords: Musical criticism, musicology, culture

ÖZET

Müzik eleştirisi, müzikolojinin ana dallarından biridir. Uygun seviyedeki varlığı müziğin sağlıklı gelişimine katkıda bulunur. Müzik kültürü, tarihsel gelişiminde zengin bir müzikal ve eleştirel mirasa sahiptir. Müzik eleştirisi, müzikoloji uzmanlığının öğretildiği tüm yükseköğretim kurumlarında öğretilir. Bu dersin amacı sadece tarihi mirası incelemek değil, aynı zamanda müzikal eleştiri ve uygulama kuralları ve teknikleri konusunda uzmanlaşmaktır. Bu disiplinde, müzisyenlere müzik eleştirisinin tarihsel mirasını öğretir ve yaklaşma, değerlendirme ve aynı zamanda olaylara karşı tutumlarını kendi sözcükleriyle nasıl ifade edeceklerini açıklar. Bu çok karmaşık bir yaratıcı süreçtir. Aslında, Müzik Eleştirisi bir öğrenciyi yönlendirebilir. Bununla birlikte, deneyimler bu konuyu yıllarca öğretmenin gerekli sonuçları vermediğini göstermiştir. Bunun, bu konuya ciddi bir şekilde öğretilmediği ve doğru olmadığı için kaynaklandığını düşünüyorum. Müzik eleştirisinin genel müzik kültürü içindeki derecesi ve lider rolü ve uygun gelişimi göz önüne alındığında, eğitimini farklı şekillerde ve ciddiye almak gerekir. Raporda, bu konunun öğretilmesi ve çözümü ile ilgili sorunlar vurgulanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Müziksel eleştiri, müzikoloji, kültür

Musiqi tənqidi musiqi elminin böyük bir sahəsidir. Bu sahə müasir cəmiyyət və incəsənətin tələbləri baxımından musiqi sahəsində baş verən təzahürləri təmsil edir və onlara qiymət verir. Müasir musiqili həyat tənqidin əsas diqqət mərkəzindədir. Eyni zamanda müasir tənqidçi keçmiş mədəni irsə öz münasibətini bildirib

və bu haqda yeni fikir irəli sürə bilər. Musiqi tənqidi publisistika ilə əlaqədardır. Publisistika ilə onu yaxın edən əsas xüsusiyyətlər bunlardır: problem qoyuluşunda operativlik və kəskinlik.

"Musiqi tənqidi" fənnini "Musiqi jurnalistikası" da adalandırmaq olar. Çünki fənnin məqsədi yalnız tarixi irsi öyrənmək deyil, musiqi tənqidi proses və metodlarını mənimsəyərək, tətbiq etməkdir. Musiqişünas deyəndə ilk növbədə-elm nəzərdə tutulur. Lakin musiqişünaslıq 3 yerə bölünür: *elmi musiqişünaslıq, pedaqoji musiqişünaslıq və tətbiqi musiqişünaslıq.*

İlk iki istiqamət akademik musiqi elmi sayılır. Bu təhsil ardıcıllıqla keçir. Əbəs yerə deyil ki, diplomlu musiqişünas əvvəlcə özünü müəllim-alim və yalnız daha sonra geniş professional musiqi xadimi- maarifləndirici, tənqidçi, jurnalist, yazıçı və s. hesab etməyə başlıyır. Akademik musiqişünaslıq sonunda musiqiçilərə, peşəkarlara (müxtəlif səviyyədə olsa da- alimdən musiqi məktəbinin birinci şagirdinə kimi) yönəlir. Tətbiqi musiqişünaslıq isə əksinə - hamı üçün musiqişünaslıqdır. O həmçinin musiqiçi olmayanlar, qeyri peşəkarlar üçün nəzərdə tutulub. Burada "Tətbiqi" onun nəticələrində cəmiyyətin mədəni tələbatı ödənilir. "Tətbiqi musiqişünaslıq" cəmiyyətin musiqiyə daha geniş şəkildə öyrənməsinə təşviq edən musiqişünaslığın bütün sahələrini əhatə edir. Əsas qayə ondan ibarətdir ki, bu ictimai (gizlilikdən uzaq), kommunikativ (zəruri əlaqələr, tələbat və anlaşma tələb edir), hamıya ünvanlanır, ixtisasçı olmayanlara belə.

Tətbiqi musiqişünaslığın 3 növü var: *tanışlıq, qiymətləndirmə və geniş kütləyə yayılması.*

Tanışlıq – tətbiqi musiqişünaslığın əsas məqsədidir. Yalnız o əldə edildikdə və ya onunla bir zamanda digər istiqamətlər də mənalı olur. Tanışlıq özünü maarifçilik, təbliğat, populyarlıq vasitəsilə reallaşdırır. Bunun üçün tətbiqi musiqişünaslıq müxtəlif fəaliyyət növləri təklif edir. Ənənəvi musiqişünaslığa daha yaxın- musiqi və musiqiçilər haqqında populyar ədəbiyyatın yazılması. Bu kitab, buklet, məqalə formasında ola bilər. Onların əsas cəhəti yaxşı bədii ədəbiyyat səviyyəsində maraqlı, hər kəsin anlaya biləcəyi, mürəkkəb haqqında asan və sadə dildə olmasıdır. Daha bir vasitə - kütləvi lektorluqdur ki, burada musiqi biliyi ilə yanaşı, səhnə danışığı, zalın diqqətini cəlb etmək, aktyorluq. mühazirənin kompozisiya quruluşunu duymaq bacarığı və s. tələb olunur. Tətbiqi musiqişünaslığın şifahi formaları da var ki, onlara – musiqili radio, televiziya verilişləri, müasir zamanda isə daha çox elektron KİV, internet-saytları daxildir.

Qiymətləndirmə- dedikdə musiqi-tənqidi fikir nəzərdə tutulur ki, bu da jurnalistika ilə bağlıdır. Jurnalistika həmçinin tanışlıq - maarifçilik, populyarlıq və təbliğat üçün də vacib vasitədir.

Geniş kütləyə yaymaq (menecment, redaktorluq) – bu mərhələ tanışlıq və qiymətləndirmə kimi yaradıcılıqla birbaşa başlı olmasa da, bu işlə məşöul olanlar eyni zamanda həm musiqi sənəti (musiqişünas), həm də bədii-təşkilatı işlərin bilicisi olmalıdır. Musiqi menecmenti – hər şeydən əvvəl musiqili təşkilatı işdir. Burada yalnız bədii deyil, iqtisadi və hüquqi biliklər də vacibdir. Bu şəxs musiqişünas olub olmamağı isə mübahisəlidir, hər halda bunun üçün əlavə təhsilin olması vacibdir. Redaktorluq da çox vacib sahələrdən biridir ki, burada musiqi savadına, xüsusi istedada ehtiyac var.

Tətbiqi musiqişünaslığın bütün formalarına nəzər yetirdikdən sonra, deyə bilərik ki, o bir başa musiqi jurnalisti fəaliyyəti ilə əlaqəlidir. O musiqi haqqında xüsusi, geniş humanitar, eləcə də iqtisadi, hüquqi (musiqi menecmenti üçün) , texniki (radio, tv , internetde iş üçün) biliklər kompleksinə malik olmalıdır.

Musiqi jurnalistikasının əsas diqqət obyekti müasir musiqi prosesidir. Musiqi jurnalistikasının əsas məqsədi- musiqinin müxtəlif istiqamətlərində "həqiqətin axtarışı" və bu həqiqətin cəmiyyətə çatdırılmasıdır. Musiqi jurnalistikası və Musiqi tənqidi müəyyən qədər müxtəlif və oxşar anlayışlardır. Belə ki, musiqi jurnalistikası musiqi tənqidinin çıxışı üçün ifadə vasitəsi rolunu oynayır, eyni zamanda musiqi maarifçiliyi, musiqi prosesinə yönələn istənilən publisistikanın populyarlaşmasına və təbliğinə yönəlib. Musiqi tənqidi dedikdə tarixi proses də nəzərdə tutulur. Bu fənnin tədrisi zamanə musiqişünas tələbələr musiqi tənqidçiləri

tərəfindən yazılan məqalələr, qeydlər, resenziyalar, məktublar və s. vasitəsi ilə tarixə, musiqi mədəniyyəti prosesində baş verənlərə münasibəti öyrənə bilirlər. "Hansı şəraitdə" " necə" "kimin" "nə deməsi" maraq oyadır. Musiqi tənqidinin tarixi baxımdan şərhinə iki yanaşma tərzi var: geniş və dar. Geniş mənada musiqi tənqidi musiqinin olduğu müddətcə var olmasından ibarətdir. Dar mənada isə musiqi tənqidi bədii prosesin çətinləşdiyi, musiqi proseslərinə aydınlıq gətirmək və tənzimləmək üçün real mexanizmə ehtiyacı duyulduqda (XVIII əsr) yaranıb. Bu mexanizm özü elə -əslində musiqi jurnalistikasıdır. Buradan belə qənaətə gəlmək lazımdır ki, musiqi jurnalistikası musiqi tənqidi deyil, musiqi tənqidi fikir musiqi jurnalistikasını yaranmasına səbəb olub.

Beləliklə - musiqi tənqidi düşüncə - bütün forma və istiqamətləri ilə musiqi sənətinə qiymət vermə yanaşma tərzidir.

Tənqidlə elm mahiyyətinə görə bir-birinə yaxındır. Belə ki, tənqid öz fəaliyyətində musiqi tarixi və nəzəriyyənin estetikasının, sosiologiyanın əsasları elminin nailiyyətlərinə əsaslanır. Elm də öz növbəsində tənqiddən yeni fikirlər, müasir təzahürlər haqqında tənqidi mülahizələr götürür. Buna görə də musiqi tənqidi ilə musiqi elmi arasında köklü fərq yoxdur. Onların məzmunu və qarşıda duran vəzifələri birdir, lakin fərq bu məsələlərin həyata keçirilməsi formasıdır.

Musiqi tənqidi bir növ musiqinin "axıcı" tarixi adlanır. Bu da musiqi tənqidinin spesifik xüsusiyyətlərini müəyyən edir. Bu operativ, mobil şəkildə axarı ilə keçənə tez cavab verməlidir.

Musiqi tənqidçisi üçün lazım olan keyfiyyətlər: incəsənətin tələblərini düzgün dərk etməli, professional hazırlıq, prinsipiallıq, bədii həssaslıq, ədalətlilik, istedadın həssaslıqla yanaşma , incəsənətin hər bir növündən xəbərdarlılıq, tənqid hədəfinə hörmət, sərhəd gözləmək.

Musiqi tənqidinin janrları müxtəlifdir : qısa qəzet və jurnal yazısından- böyük məqalələrədək; resenziya, oçerk, icmal, annotasiya, məqalələr, polemik replika, müsahibə və s. Ressenziya – solo konsertə, instrumental və ya vokal ansambla, bir sözlə müxtəlif növ konsertlərə, radio və televiziya verilişlərinə, kitaba, resenziyanın özü rəy bildirməkdir.

P.İ.Çaykovskinin bir sözü var : Hər bir yaxşı musiqiçi, əsasən də tənqidçi-nəzəriyyəçi özünü bütün növ əsərlərdə (burada əsər-janrlar nəzərdə tutulur) sınamalıdır. Musiqi tənqidinin hər bir janrı- məqsəd, ünvanlama, obyekt və formanın qarşılıqlı əlaqəsindən ibarətdir. Hər bir janrın adında, özündə artıq onun məqsədi də əks olunur.

Musiqi tənqidinin yaranması Antik dövrdən başlayır. A.Şerinq onun əsası kimi Pifaqor və Aristoksen tərəfdarları arasında gedən polemikadan götürdüyünü qeyd edir. Belə ki, bu polemikanın da mövzusu musiqini incəsənətin bir növü kimi müxtəlif qavrama, anlama variantları idi.

Orta əsrlərdə musiqidə teoloji (dini) təfəkkür hökm sürürdü və ona "dinin qulluqçusu" kimi baxılırdı. Bu səbəbdən musiqidə bu dövrdə qiymətləndirmə, tənqidi baxış, tənqidi yanaşmada azadlıq yox idi.

Musiqi tənqidi fikirlərin yeni mərhələsi İntibah dövrünə təsadüf edir. V. Qalileyin "qədim və yeni musiqi haqda dialoq" (1581) traktatı polemik xarakter daşıyır. Bu traktatda o kəskin şəkildə frank-flomank məktəbinin polifonik vokalı yaşanmış, olub keçmiş "orta əsr qotikası" adlandıraraq, monodik hamafon üslubunun müdafiəsinə durur.

18-ci əsrdə Musiqi tənqidi musiqi inkişafının əsas faktoru sayılır. Maarifçilik ideyalarının təsirini hiss edərək , tənqid o dövr musiqi istiqamətləri və ümumi estetik mübahisələrdə aktiv iştirak edir. 18-ci əsr musiqi tənqidi fikirlərində aparıcı rol klassik Maarifçilik ölkəsi olan - Fransaya məxsusdur. Fransa maarifçilərinin estetik baxışları- digər avropa ölkələrinin (Almaniya, İtaliya) musiqi tənqidinə də təsir edir.

18-ci əsrdə digər avropa ölkələrində Musiqi tənqidi müstəqil şəkildə hələ formalaşmır, baxmayaraq ki, Böyük Britaniya və İtaliyada musiqi tənqidi haqqında ayrı-ayrı çıxışlar başqa ölkələrdə də eşidilir. Onlardan – "The Spectator" ("Tamaşaçı" 1711-14) və "The Guardian" ("qəyyum" 1713) jurnallarında italyan operaları haqqında kəskin satirik yazıları ilə seçilən ingilis yazıçı-maarifçisi C. Addisonu göstərmək olar.

Romantizm dövründə tənqidçi qismində çox bəstəkarlar çıxış edir. Sözlərinin, fikirlərinin çap (nəşri) vasitəsi ilə ifadəsi - onlar üçün yaradıcılıqlarında navatorluğu əsaslandırmaq və müdafiə etmək, musiqiyə səthi yanaşma və ya konservatizm ilə mübarizə aparmaq, həqiqi incəsənət nümunələrinin təbliği və aydınlığa gətirilməsi idi. E.T.A. Qofman romantizmə xas janr-musiqi novellası yaradır. Onun musiqi təqidi proqressif xarakter daşıyır. Qofman Haydn, Motsart, Betxoven yaradıcılığını təbliğ edərək, onları musiqi incəsənətini zirvəsi hesab edirdi .

Romantik Musiqi tənqidi ənənələrini R. Şuman davam etdirir. 1834-cü ildə onun təsis etdiyi "Yeni musiqili jurnal" ətrafında proqressiv düşüncəli yazarları birləşdirərək, jurnalı musiqidə qabaqcıl navator istiqamətlərinin döyüş orqanına çevrilir. Fransa romantik musiqi tənqidinin görkəmli nümayəndələrindən biri də Q. Berlioz olub. Alman romantizmində olduğu kimi, o da, musiqinin yüksək tərbiyəvi rolunu qiymətləndirərək, onu dərin ideyalarını həyata keçirmək üçün bir vasitə olduğunu qeyd edir, musiqiyə yüngül münasibətə qarşı mübarizə aparırdı.

19-cu əsrin I yarısı və ortasında tanınmış yazıçıların da musiqi haqqında tənqidi fəaliyyəti maraq doğurur (Fransda O, Balzak, J.Sand, T.Höte, Almaniyada J.P.Rixter). Musiqi tənqidçisi kimi Q.Heyne çıxış edir. Onun Parisin 30-40-cı illərdə musiqi həyatından ***canlı*** və ibrətamiz yazıları o dövr ideya estetik polemikalarından maraqlı və dəyərli sənəd sayılır. O yazılarında Şopen, Berlioz, List yaradıcılığını, N.Paqanini ifaçılığını yüksək qiymətləndirir.

19-cu əsrdə musiqi tənqidi fəaliyyətin həcmi əhəmiyyətli dərəcədə genişlənir və onun musiqi təcrübəsinə təsiri güclənir. Müəyyən yaradıcılıq istiqamətli musiqi tənqidi ilə bağlı xüsusi qurumlar yaranır və öz aralarında polemikalarla çıxış edirdilər. Musiqi həyatının hadisələri ümumi pressada geniş və sistematik əksini tapır.

20-ci illərdə Fransada peşəkar musiqi tənqidçiləri, 1827-ci ildə "La revue musicale" jurnalını yaradan A.J.Kastil-Blaz və F.J.Fetisi göstərmək olar. Tanınmış alim-leksikoqraf və qədim musiqinin bilicisi Fetis müasirliyə qarşı çıxır. O düşünür ki, Betxovenin yaradıcılığının son mərhələsindən başlayaraq musiqi səhv yola qədəm qoyur və Şopen, Şuman, Berlioz, Listin navator nailiyyətlərini inkar edir. Fetisə baxışlarının xarakteri etibarı ilə P. Skyudo yaxın idi.

Musiqi tənqidinin tarixinə nəzər yetirdikdə görürük musiqinin inkişafında məhz musiqi tənqidinin böyük rolu olub. Hazırda musiqi tənqidi çox zəifdir. Tarixən görürük ki, ən kəskin yazıları tənqidçilər çox gənc yaşlarında yazıblar. Məsələn Robert Şuman 21 yaşında, Hektor Berlioz 20 yaşında, Rixard Vaqner 20-21 yaşında və s.

Bu fənni yeni keçəndə düşünürdüm ki, musiqi tənqidçisi cazmen kimidir..o yalnız özü özünü yetişdirə bilər. Zaman keçdikcə isə buna fərqli yanaşmağa başladım. Musiqi tənqidçisini yetişdirmək mümkündür. Buna görə musiqi tənqidi fənninin tədrisinə çox diqqətlə yanaşılmalıdı. Hazırda bu fənni musiqişünaslara iki semestr (iki yarım il) tədris edirlər, amma onu ən azı dörd semestr (iki il) keçmək gərəkdir. Bunun ilk ili tarixi-nəzəri, ikinci ili isə sırf təcrübi olmalıdır. Tələbələrlə mütəmadi xüsusi dəyirmi masalar keçirməli, polemikalar aparılmalı, universitet daxilində qəzet və ya jurnallar nəşr olunmalıdır. Iki il ərzində hadisələrə münasibət ən azı gənclərdə vərdiş halına gələ bilər. Unutmayaq ki, musiqi tənqidi (düzgün, obyektiv qiymətləndirmə) varsa demək inkişaf da var !

O-025

Azerbaycan muğam destgahlarında modülasyon önemli şubeler

Nicat Paşayev

Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi doktora öğrencisi
e-mail: nicat.pashayev.81@mail.ru

Özet:

Azerbaycan muğam destgahlarında kullanılan çeşitli birimler ikili mahiyet taşımaktadır. Bir yandan, şube kendi dayandığı makamına göre aynı esaslı muğamlarda öz doğma ortamında sesleniyor. Diğer yandan, bu şube diğer nokta esaslı makamlara dahil olarak, yeni makama modülasyon önemi taşıyor. Örneğin, "Şikəsteyi-fars" şubesi segah makamına dayanarak, "Segah" muğamının variantlarında - "Hariç Segah", "Orta Segah", "Mirza Hüseyin Segahı" vb. ana bölümlerden biridir. Bu bölüm diğer muğam destgahlarda da yer alarak, rast, şur, bayat-şiraz vb. makam esaslı muğam destgahlarında segaha modülasyon önemi taşıyor.

"Rast" muğam destgahında birinci gelişme aşamasında muğamın mayesi (ana ton) etrafında toparlanan şubelerden sonra, ikinci aşamada rastdan diğer makamlara keçidler kendini göstermektedir. Doğrudan segah geçmek için "Şikəsteyi-fars" şubesinden kullanılır ki, bu da "Rast" muğamı dahilinde "Segah" ortamı oluşturur.

Daha sonra muğamın üçüncü aşamasında yeniden rast makamına qayıdışla kulminasion ve repriz görülmektedir. Bu tür rast - segah - rast modülasyon planı diğer rast makam esaslı - "Mahur hindi", "Orta Mahur" gibi muğamlarda da görmek mümkündür. "Şur" nokta esaslı muğamlarda da "Şikəsteyi-fars" şubesi segah modülasyon önemi taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: muğam, şube, modülasyon, rast, şur, segah.

Sections of modulation in Azerbaijani mugham dastgah

Nicat Pashayev

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

Summary:

A number of sections (shobe) used in Azerbaijani mugham dastgah has double function. On the one hand, the section plays in its native environment in mugams with the same grounds for its position. On the other hand, the same section incorporating with other magam based mugams has a new modular importance. For example, "Shikasteyi-Phars" section is based on segah magam, in the variants of "Shegah" mugham - "Kharic Segah", "Orta Segah", "Mirza Hussein Segah", etc, is one of the main sections. This section founded in other mugam dastgahs also has rast, shur, bayati-shiraz, etc. magam based mugam dastgahs, has segah modulation importance.

In Rast mugam dastgah, the first stage of development is the transition from other encounters in the second phase, following the sections concentrating on the yeast of the mugam. Shikasteyi-Phars branch is used directly to create "Segah" within the Rast mugham. Then again in the third stage of the mugam, returns to it's point

of culmination and repression. This kind of rast – segah – rast modulation is manifested in other magam-based mughams such as "Mahur Hindi" and "Orta Mahur". In Shur magam based mugams, "Shikasteyi-Phars" section has a modulation importance in segah.

Keywords: mugam, section, modulation, rast, shur, segah.

Giriş:

Azərbaycan muğam dəstgahları özünəməxsus quruluşa malikdir. Muğama aid janrların formalaşması tarixinə nəzər saldıqda, Orta əsrlər dövründən müasir dövrə qədər muğam dəstgahlarının, kiçik tərkibli muğamların, zərbi-muğamların ifaçılıq təcrübəsində təkmilləşməsi, görkəmli musiqişünas-alimlərin musiqi risalələrində, ustad ifaçıların muğam cədvəllərində və tədris proqramlarında muğamların tərkibindəki eyniadlı şöbələrin formalaşmasını izləmək olar.

Muğamların quruluş, janr xüsusiyyətlərinin tədqiqi məsələləri bir sıra tədqiqatlarda araşdırılmışdır. Üzeyir Hacıbəylinin (1), Məmmədsaleh İsmayılovun (2), Ramiz Zöhrabovun (3) və digər musiqişünas-alimlərin tədqiqat əsərlərinə əsaslanaraq, muğamların məqam əsasları ilə bağlı quruluş-kompozisiya xüsusiyyətlərini araşdıra bilərik.

Eyniadlı muğam şöbələrinin dəstgahlarda tətbiqi məsələlərinin öyrənilməsi iki istiqamətdə aparıla billər: birinci, muğam ailələrində eyniadlı şöbələrin istifadə olunması; ikinci, müxtəlif məqam əsaslı muğamlarda eyniadlı şöbələrin istifadə məsələlərinin araşdırılması nəzərdə tutulur. Bütün bunlar muğam kompozisiyalarında modulyasiya və yönəlmə məsələlərini əsaslandırmağa imkan verir.

Muğam irsində mövcud olan bir sıra eyniadlı şöbələr müxtəlif muğamların tərkibində istifadə olunaraq, dəstgahın silsilə quruluşunda bir məqamdan digər məqama keçid əhəmiyyətinə malik olub, kompozisiya quruluşunun inkişafına xidmət edir. Bu baxımdan bir sıra muğam şöbələrinin həm eyni məqam əsaslı muğamlarda, həm də müxtəlif məqam əsaslı muğam dəstgahlarında özünəməxsus yeri vardır: məsələn, "Əraq", "Şikəsteyi-fars", "Mübərriqə", "Nişibi-fəraz", "Müxalif", "Manəndi-müxalif", "Üzzal", "Məsihi", "Mövləvi", "Feli", "Tərkib" və s. kimi şöbələr bir sıra muğamlarda istifadə olunur. Lakin bu şöbələrin hər birinin muğam dəstgahlarında yeri və vəzifəsi müxtəlifdir.

Muğam dəstgahlarında istifadə olunan bir sıra şöbələr ikili mahiyyət daşıyır. Bir tərəfdən, şöbə öz əsaslandığı məqamına görə eyni əsaslı muğamlarda öz doğma mühitində səslənir. Digər tərəfdən, həmin şöbə digər məqam əsaslı muğamların tərkibinə daxil olaraq, yeni məqama modulyasiya əhəmiyyəti daşıyır.

Bu cür şöbələrdən biri "Şikəsteyi-fars"dır. Bu şöbə segah məqamına əsaslanır və "Şegah" muğamının variantlarında – "Xaric Segah", "Orta Segah", "Mirzə Hüseyn Segahı" və s. əsas şöbələrdən biridir. Bu şöbə digər muğam dəstgahlarda da yer alır və rast, şur, bayat-şiraz və s. məqam əsaslı muğam dəstgahlarında segaha modulyasiya əhəmiyyəti daşıyır.

Məsələn, "Rast" muğam dəstgahının quruluşu üç inkişaf mərhələsindən ibarətdir. Birinci mərhələdə muğamın mayəsi ətrafında cəmləşən şöbələrdən sonra, ikinci mərhələdə rastdan şur və segah məqamlarına keçidlər özünü göstərir. Bilavasitə segaha keçmək üçün "Şikəsteyi-fars" şöbəsindən istifadə olunur ki, bu da "Rast" muğamı daxilində "Segah" mühiti əmələ gətirir. Daha sonra muğamın üçüncü mərhələsində yenidən rast məqamına qayıdışla kulminasiya və repriza özünü göstərir. Bu cür rast – segah – rast modulyasiya planı digər rast məqam əsaslı – "Mahur hindi", "Orta Mahur" kimi muğamlarda da özünü göstərir. "Şur" məqam əsaslı muğamlarda da "Şikəsteyi-fars" şöbəsi segaha modulyasiya əhəmiyyəti daşıyır.

"Rast" muğamının orta bölməsində segah məqamına keçidlə əlaqədar olaraq, "Şikəsteyi-fars" şöbəsindən istifadə zamanı rast məqamından böyük tersiya yuxarı segah məqamına modulyasiya özünü göstərir. Bu şöbəni səciyyələndirərkən, musiqişünas-alim Məmmədsaleh İsmayılov qeyd edir ki, "Şikəsteyi-fars" şöbəsinin melodiyası rast məqamının VIII pilləsinə istinad edərək, məqamın diatonik pillələri üzərində qurulur (4, s. 9). Keçid prosesi rast məqamının pillələri üzərində gəzişməklə, məqamın VIII və VI pillələrinə istinad etməklə baş verir. Rastın VI pilləsi - segahın mayəsinə, IV pilləsinə çevrilir.

Tersiya münasibətində rastdan - segaha modulyasiya muğamların qanunauyğun cəhəti kimi formalaşmışdır. Belə ki, "sol" mayəli rastdan – "si" mayəli segaha, "do" mayəli rastdan – "mi" mayəli segaha və s. ənənəvidir.

Muğamın daxilində bir məqamdan digərinə keçid onun musiqi məzmununda da dəyişikllik əmələ gətirir. Üzeyir Hacıbəyli "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" məqaləsində rastdan segaha keçidi belə xarakterizə etmişdir: ""Rast" ortasında "Segah" əsaslı və "Segah" ruhlu olan "Şikəsteyi-fars"ın təkrar "Rast"a dönməsi əqlin hissiyyata qalib gəlməsini ərz və bəyan ediyor" (5, s. 39).

Beləliklə, segah məqamında qurulan "Şikəsteyi-fars" şöbəsi "Rast" muğamı daxilində segah mühitinə keçid yaradaraq, dəstgahın məzmununun və emosional səciyyəsinin zənginləşdirilməsinə xidmət edir.

Bu cəhət digər muğamlarda da özünü göstərir. Məsələn, "Bayatı-Şiraz" muğamında bunu izləyə bilərik. Muğamın kulminasiya mərhələsində "Üzzal" şöbəsindən sonra segah məqamı üzərində gəzişmələri genişləndirmək və segah məqamının təsirini artırmaq üçün "Şikəsteyi-fars" şöbəsi daxil edilir.

Göründüyü kimi, "Şikəsteyi-fars" muğam şöbəsi müxtəlif məqam əsaslı muğamlarda segah məqamına keçid əhəmiyyəti daşıyan bir şöbə kimi diqqətəlayiqdir.

Muğam irsində "Rast", "Şur", "Segah" muğam ailələrinə daxil olan muğam dəstgahlarında bir sıra şöbələrin təkrarlanması özünü göstərir. Bunlardan biri "Əraq" muğam şöbəsidir. Bu şöbə rast məqamına əsaslanır. "Rast" muğam dəstgahının kulminasiya mərhələsində səslənir. "Əraq"ın musiqi məzmununu "Mayə Rast" şöbəsinin mövzusunun bir oktava yuxarı təkrarlanması təşkil edir.

"Mayə Rast" mövzusu muğamın başlanğıcında, muğamın əsas mövzusu kimi səslənərək, kompozisiyanın bünövrəsini əmələ gətirir. Bu mövzunun variantı ilk dəfə "Bərdaşt"da, yüksək registrdə səslənir, daha sonra "Mayə Rast" şöbəsində geniş surətdə inkişaf etdirilir. Eyni mövzu muğamın kulminasiyasında verilir. "Bərdaşt"la "Əraq" şöbələri eyni səviyyədə səslənir.

"Bərdaşt" – inkişafın təkanverici başlanğıc nöqtəsidirsə, "Mayə Rast" özülü, "Əraq" isə inkişafın yüksək və yekunlaşdırıcı mərhələsi kimi şərh olunur. "Əraq" şöbəsinin əsas vəzifəsi dəstgahın kulminasiya və məqam reprizasını təmin etməkdən ibarətdir. Bu cəhət "Rast" məqam əsaslı digər muğamlarda da özünü göstərir. Belə ki, məqam-tonallıq etibarilə "Rast" muğam dəstgahından kvarta yuxarı – "do" mayəli rast məqamına əsaslanan "Mahur-hindi" muğam dəstgahında "Əraq" şöbəsi müvafiq olaraq, mayənin oktavasına əsaslanaraq, kulminasiya və repriza mərhələsini əks etdirir. "fa" mayəli rast məqamına əsaslanan "Orta Mahur" muğamında isə "Əraq" şöbəsi səslənməsinə görə çox yüksək registrə təsadüf etdiyinə görə artıq bu şöbədən istifadə olunmur.

"Şur" və "Segah" muğam ailələrinə aid muğamlarda "Əraq" şöbəsindən istifadə olunması başqa keyfiyyətlər kəsb edir. Şur məqam əsaslı muğamlardan "Rəhab" muğamında "Əraq" şöbəsindən istifadə olunur. Bu zaman "Əraq" – rast məqamına əsaslanan bir şöbə kimi "Rəhab"ın tərkibində modulyasiya əhəmiyyəti daşıyır. "Rəhab" muğamında "Mayə" şöbəsindən sonra "Şikəsteyi-fars" və "Əraq" şöbələrinin işlənilməsi ilə şurdan segaha və rasta keçid əmələ gəlir, daha sonra isə şurda yekunlaşma verilir. "Rəhab" muğamında "Əraq" şöbəsi kulminasiya və reprizanı deyil, muğamın inkişafı və kulminasiyaya hazırlıq mərhələsində məqam keçidlərini əks etdirən bir şöbə kimi səciyyələnir.

Müasir dövrdə "Segah" muğam ailəsinə aid muğamlarda "Əraq" şöbəsi tətbiq olunmur. Lakin XX əsrin əvvəllərinə aid muğam proqramlarında "Segah" muğamının tərkibində "Əraq" şöbəsinə rast gəlinir. Bu zaman həmin şöbə segah məqamından rast məqamına keçid əhəmiyyəti daşıyır.

Sonuç:

Beləliklə, "Əraq" şöbəsi – eyni məqam əsaslı və müxtəlif məqam əsaslı muğamların tərkibində istifadə olunaraq, tutduğu mövqeyə və əhəmiyyətinə görə fərqli vəzifə daşıyır: rast məqam əsaslı muğamlarda "Əraq" şöbəsi – kulminasiya və məqam reprizasını həyata keçirir, şur və segah məqam əsaslı muğamlarda isə "Əraq" şöbəsi rasta modulyasiya əhəmiyyətinə malikdir. Muğam dəstgahlarında eyniadlı şöbələrdən istifadə olunması məsələlərinin araşdırılması onların tətbiqi üsullarının müxtəlifliyini üzə çıxarır.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri. II cild. B.: Azərb.EA-nın nəşri, 1965. s.215-225.
2. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənilmiş və tamamlanmış nəşr. B.: İşıq, 1984. 100s.
3. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991. 219 s.
4. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B.: Elm, 1991. 120 s.
5. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). B.: Adiloğlu, 2005. 74 s.

O-026

Text reproduction issues in the musical - stage works of Uzeyir Hajibayli

Olga Haşimova

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası, Doktora öğrencisi
e-mail: jamilehasanova@yahoo.com

Summary

The founder of the Azerbaijan national school of composer, musician and playwright Uzeyir Hajibeyli wrote the opera "Leyli and Majnun" in 1908. It was recognized as the first opera in Azerbaijan and the East and played an important role in the formation of professional music culture. The composers' operas created in the following years enriched the national musical heritage. Their destiny varied: operas "Leyli and Majnun", "Asli and Kerem", "Koroglu" are still on the stage, their keyboards and partitions have been printed. The manuscript of the opera "Sheikh Senan" was destroyed by the composer; operas "Rustam and Sohrab", "Shah Abbas and Khurshidbanu" have been staged for some time. "Aaron and Leyla" were not staged at all. Manuscripts of these works are stored in the archive of the Museum of Uzeyir Hajibayli.

The Heydar Aliyev Foundation has performed and reproduced many works under the project "The World of Uzeyir", the opera "Asli and Kerem" and the musical comedy "Husband and wife" have been restored. It is also important to revive other operas, to study the music and literary text of the work and to examine U. Hajibeyli's role as a composer and libretto author.

Restoration of U. Hajibeyli's unpublished and unprecedented operas has been one of the priority directions of the "Uzeyir Studies" and has a great importance in the study and promotion of the legacy of the great composer.

Keywords: composer, opera, libretto, scene, restoration.

Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərlərində mətnin bərpası məsələləri

Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin banisi, dahi bəstəkar, musiqişünas, dramaturq Üzeyir Hacıbəylinin 1908-ci ildə yaratdığı "Leyli və Məcnun" operası Azərbaycanda və Şərqdə ilk opera kimi tanınmış, professional musiqi mədəniyyətinin təşəkküründə əhəmiyyətli rol oynamışdır. Bəstəkarın daha sonrakı illərdə yaranmış operaları milli musiqi irsini zənginləşdirmişdir. Onların taleyi müxtəlif olmuşdur: "Leyli və Məcnun", "Əsli və Kərəm", "Koroğlu" operaları bu gün də səhnədədir, onların klavir və partituraları çap olunmuşdur. "Şeyx Sənan" operasının əlyazması bəstəkar tərəfindən məhv edilmişdir, "Rüstəm və Söhrab", "Şah Abbas və Xurşidbanu" operaları müəyyən dövrdə səhnəyə qoyulmuşdur. "Harun və Leyla" ümumiyyətlə səhnələşdirilməmişdir. Bu əsərlərin əlyazmaları Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyinin arxivində saxlanılır.

Heydər Əliyev Fondu tərəfindən "Üzeyir dünyası" layihəsi üzrə bir çox əsərlərin bərpası və çapı həyata keçirilmiş, "Əsli və Kərəm" operası, "Ər və arvad" musiqili komediyası səhnədə bərpa olunmuşdur. Digər operaların da bərpası, əsərin musiqi və ədəbi mətninin qarşılıqlı öyrənilməsi, Ü.Hacıbəylinin bir bəstəkar və libretto müəllifi kimi rolunun araşdırılması vacibdir.

Ü.Hacıbəylinin bu günə kimi nəşr olunmamış və səhnəyə qoyulmamış opera əsərlərinin bərpası "Üzey-

irşünaslığın" prioritet istiqamətlərindən biri olub, dahi bəstəkarın irsinin tədqiqi və təbliği istiqamətində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Ü.Hacıbəyli öz musiqili-səhnə əsərlərinin ("Koroğlu" operası istisna olmaqla) həm də libretto müəllifi olmuşdur. Bu sahədə onun dramaturq kimi böyük istedadı üzə çıxmışdır. O, öz opera əsərlərinin mövzusunu klassik poeziyadan və xalq dastanlarından götürürdü. Onların mətninə əsaslanaraq, libretto yazır, solo, dialoq və xor səhnələrinin mətnində həm əsərdən götürülmüş parçalardan istifadə edir, həm də özü yazırdı və bütün bunları o, musiqi fikrinə uyğun olaraq həyata keçirirdi. Musiqili komediyaların ədəbi mətni bütövlükdə Ü.Hacıbəylinin dramaturq kimi öz müəllif əsəridir.

O, öz opera əsərlərinin mövzusunu klassik poeziyadan ("Leyli və Məcnun" – Füzulinin, "Rüstəm və Söhrab" – Firdovsinin poemaları əsasında) və xalq dastanlarından ("Şeyx Sənan", "Əsli və Kərəm", "Şah Abbas və Xurşidbanu", "Harun və Leyla", "Koroğlu") götürürdü. Bəstəkar bu ədəbi mətnlərə əsaslanaraq, libretto yazır, solo, dialoq və xor səhnələrinin mətnində həm əsərdən götürülmüş parçalardan istifadə edir, həm də özü yazırdı və bütün bunları o, musiqi fikrinə uyğun olaraq həyata keçirirdi.

Bəzi hallarda Ü.Hacıbəyli poemanın və ya dastanın mətnini öz musiqisi ilə uyğunlaşdırmaq üçün sadələşdirir, bəzən xorların, duetlərin poetik mətnini özü yazırdı. Bütün bunlar onun musiqi və ədəbi istedadının genişliyini göstərir. Eyni zamanda, bunlar müəllif mətninə münasibətdə böyük məsuliyyət tələb edirdi.

Ü.Hacıbəylinin libretto üzərində işi ilə onun musiqi təcəssümünün uzlaşdırılmasını qeyd etmək vacibdir. Məsələn, "Leyli və Məcnun" operasında XVI əsrin dahi Azərbaycan şairi Füzulinin eyniadlı poemasının mətninin müəyyən hissələrindən istifadə etmişdir. Libretto planına görə solo nömrələrin əsasını qəzəllər təşkil edir, bunları dramaturji süjet xəttinə əsasən seçilmiş muğamlarla əlaqələndirmişdir. Bəzi hallarda Ü.Hacıbəyli Füzulinin qəzəllərini öz musiqisi ilə uyğunlaşdırmaq üçün sadələşdirmiş, qısaltmışdır. Bundan başqa, Ü.Hacıbəyli bir sıra xorların, duetlərin poetik mətnini özü yazırdı. Bütün bunlar onun musiqi və ədəbi istedadının genişliyini göstərir. Eyni zamanda, bunlar müəllif mətninə münasibətdə böyük məsuliyyət tələb edirdi.

"Şeyx Sənan" operası Üzeyir bəyin ən maraqlı və müəmmalı, sual doğuracaq əsərlərindən biridir. 4 pərdəli "Şeyx Sənan" operası 1909-cu ildə eyniadlı xalq daſtanının motivləri əsasında Üzeyir bəy tərəfindən yazılmışdır. İlk tamaşa -1909cu il 30 noyabrda Nikitin qardaşları teatr-sirkində olmuşdur. Operanın süjet xətti müxtəlif dinlərə etiqad edən iki gəncin faciəli məhəbbətindən bəhs edir. Lakin operanın səhnə taleyi uğursuz olmuşdur və bir daha oynanılmamışdır. İlk tamaşadan sonra Üzeyir bəy özü "Şeyx Sənan" operasını məhv etmişdir. Yalnız 2010-cu ildə bəſtəkar Sərdar Fərəcov operanın librettosunu və bir neçə musiqi nümunələrini apardığı tədqiqatlar nəticəsində aşkar etmişdir. "Şeyx Sənan" operasının librettosu ilk dəfə "Musiqi Dünyası" jurnalının 2010-cu il 3-cü sayında çap olunmuşdur (1).

"Şeyx Sənan" operasına daxil edilmiş şeirlərin çoxu əruz vəznində yazılıb, ərəb və fərs sözlərindən geniş istifadə olunub. Ümumiyyətlə, librettoda dialoqlar, remarkalar azlıq, şeirlər çoxluq təşkil edir.

1910-cu ildə Üzeyir bəyin üçüncü muğam operası - "Rüſtəm və Söhrab" operası ərsəyə gəlmişdir. Operanın librettosu Üzeyir bəy tərəfindən Firdovsinin "Şahnamə" əsəri əsasında yazılmışdır. Operanın nəinki librettosu, eləcə də bura daxil edilən, qəhrəmanların dilindən söylənilən şeirlərin çoxu diqqətəlayiqdir. Burada Üzeyir bəyə məxsus sadə dil, yenə də özünü açıq surətdə büruzə verir.

"Əsli və Kərəm" operası 1911-1912-ci ildə eyniadlı xalq daſtanının motivləri əsasında yazılmış, 1912-ci il 9 noyabrda tamaşaya qoyulmuşdur. Operadakı baş qəhrəmanların - iki aşiqin (Əsli və Kərəmin) daxili aləmini, onların keçirdiyi hiss və duyğuları yazdığı şeirlər vasitəsilə çox gözəl təsvir etmişdir. Əslini tənbeh edən atası keşişin söylədiklərindən Üzeyir bəy keşişin mənfi obraz olduğunu göstərməyə çalışmışdır. Çünki o, qızı Əslinin sevgisini başa düşmür, ona qarşı çıxır və sona qədər iki aşiqlə

mübarizə aparır, onların xoşbəxtliyini əllərindən alır.

"Şah Abbas və Xurşudbanu" operası 1912-ci ildə tamaşaya qoyulmuşdur. Libretto müəllifi olan Üzeyir bəy burada odunçu qızı Xurşudun dili ilə şah Abbası əməyə, halal zəhmətə səsləyir. Xurşudun fikrincə, şahın var-dövlətinin olması heç də ona daimi gözəl xoşbəxt həyatı təmin etmir, insan öz sənəti, öz peşəsi ilə xoşbəxt ola bilər. Üzeyir bəy Xurşudu son dərəcə ağıllı, tədbirli və optimist qadın kimi təsvir etmişdir.

"Harun və Leyla" operasının ədəbi mətni 1915-ci ildə yazılmış və həmin il Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilmişdir. Musiqi hissəsi tamamlanıb başa çatdırılmadığından əsər tamaşaya qoyulmamışdır. Operanın ədəbi mətni çox maraqlıdır. Əmir qızı Leyla əsgər Haruna aşiqdir. O, Harunu sonsuz bir məhəbbətlə sevir. Lakin Harun adi əsgər, Leyla isə əmir qızıdır. Həm də digər əsgər Zeyd də Leylaya dəli kimi aşiq və Haruna rəqibdir. Hadisələr də bu üç tərəf arasında baş verir, dramatik hadisələrdən sonra operanın sonluğu iki gənc aşiqin toyu ilə bitir.

"Koroğlu" operasının libretto müəllifi Məmməd Səid Ordubadi Üzeyir bəy haqqında xatirələrində yazırdı: "Şeirə marağı böyük olduğundan məni nəğmələr üçün şeir yazmağa maraqlandırardı... Üzeyir şəxsi həyatda sadəliyi sevdiyi kimi, dildə də sadəliyi sevirdi. O, deyərdi ki, "Xalqı dildən uzaqlaşdırmaq səhvdir". O, librettolarında sadəliyə fikir verirdi. Onun fikrincə, XVII əsrə məxsus bir əsəri bugünkü ədəbi dildəki istilahlar ilə yazmaq səhvdir. Bu məqsədlə də "Koroğlu"da "müharibə" sözünü "cəng", "qoşun" kəlməsini "leşkərlə" əvəz edir. O, hətta "şeirlərin" ölçülərində də həmin fikri həyata keçirməyi lazım bilirdi" (2).

Üzeyir bəyin üç komediyasında ("Ər və arvad", "O olmasın bu olsun", "Arşın mal alan") ailə-məişət problemləri ilə yanaşı, komediya mətninin alt qatında gizlənmiş siyasi-ictimai problemlər də bütün kəskinliyi ilə ifşa olunurdu. Bu komediyalara daxil olan sözlər, aforizmlər, ifadələr artıq hər azərbaycanlı ailəsinin işlətdiyi zərbi-məsəllərə dönüb.

Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyində arxiv materiallarının qorunduğu elmi fondda onun yaradıcılığına dair onlarla əsərlər vardır ki, musiqi elminə adları nə zamansa məlum olsa da, hal-hazırda unudulmaqdadır. Neçə illərdir ki, Üzeyir Hacıbəylinin fondda qorunmuş bir çox əsərlərinin bəstəkarlar tərəfindən yenidən bərpa və redaktəyə, musiqişünaslar tərəfindən tədqiq olunmasına ehtiyac duyulur.

Ü.Hacıbəylinin bərpaya və redaktəyə ehtiyac duyulan əsərlərini nəzərdən keçirilərək yeni tərzdə bərpa, aranjeman, redaktə edilməsi əhəmiyyətlidir. ki, həmin əsərlər unudulmasın, yenidən işıq üzü görsün, yaşasın.

Bir sıra Azərbaycan bəstəkarları həqiqətən bu məsələyə ciddi yanaşmış və bərpa, redaktə işlərinə əhəmiyyət vermişdilər. Məsələn, F.Əmirov 1956-cı ildə "O olmasın, bu olsun" musiqili komediyasının partitura və klavirini işləmş, Niyazi "Arşın mal alan" operettasını 2 dəfə orkestrləşdirmiş, İ.Hacıbəyov Ü.Hacıbəylinin "Komsomolçu qız" mahnısını 1982-ci ildə alətləşdirmiş, "Firuzə" operasını tamamlamışdır.

Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinin direktoru, bəstəkar Sərdar Fərəcov muzeyin elmi fondu ilə daha yaxından tanış olaraq, Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığına dair naməlum qalmış faktları araşdırmış, öz elmi məqalələrində bu barədə geniş məlumat vermiş, bir neçə vokal-instrumental və musiqili- səhnə əsərlərini redaktə və bərpa etmişdir.

Bu sıraya "Ər və Arvad" musiqili komediyasının mükəmməl və tam yeni klavir və partiturasının hazırlanması, bu günə kimi heç bir musiqi nömrəsi bəlli olmayan "Şeyx Sənan" operasının 3 musiqi nömrəsinin tapıntısı, 2 rəqsin, "Kolxoz çölləri" pyesinin, Ü.Hacıbəylinin redaktə və bərpa olunmuş vətənpərvərlik mahnılarından ibarət "Vətən, Millət, Ordu" məcmuəsi (3), "Qaragöz", "Bahar nəğməsi", "O olmasın, bu olsun" musiqili komediyasının klavirinin yeni redaktəsi, "Leyli və Məcnun" operasından səs və simfonik orkestr üçün "İbn Səlamla Leylinin" duetinin işlənməsi, "Leyli və Məcnun" operasının klavirinin bəzi redaktəsi işləri ona

məxsusdur. S.Fərəcovun həmçinin "Üzeyir işığında" məqalələrdən ibarət kitabı, "Qu nəğməsi" pyesi, "Əbədi iftixarımız" filminin ssenarisi, "Şeyx Sənan" operası məktublar işığında", "Üzeyir Hacıbəyli. "Şeyx Sənan" operasının librettosu" kimi iri həcmli məqalələri də musiqi elminə gətirilən yeniliklərdir.

Ü.Hacıbəylinin arxvinin öyrənilməsi musiqişünaslara bəstəkarın yaradıcılığı haqqında həqiqi ehtyac duyulan mövzuları araşdırmağa imkan verir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1. Üzeyir Hacıbəylinin "Şeyx Sənan" operasının librettosu. S.Fərəcov. İlk nəşrə ön söz. "Musiqi Dünyası" jurnalı, № 3 (44), 2010. s.21-29.
2. S.Qarabağlı. Üzeyir Hacıbəyovla bağlı bütün faktlar ictimaiyyətə səhih çatdırılmalıdır. "Şuşa" qəzeti, 15 avqust, 2010-cu il.
3. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. Bakı, 1996. s.124; Üzeyir Hacıbəyov. "Vətən. Millət. Ordu. Vətənpərvərlik mahnıları" məcmuəsində Üzeyir Hacıbəyovun mahnıları haqqında qısa məlumatlar. (tərtibçi və redaktor S.Fərəcov). Bakı, 2005. s.37.

O-027

The Attitudes of Conservatory Students Towards Teaching Profession: Sakarya University Sample

Assoc. Prof. Dr. M. Nevra Küpana

**Sakarya University State Conservatory*

nkupana@sakarya.edu.tr

Abstract

The purpose of this study is to examine the attitude levels of conservatory students towards teaching profession, considering different variables. Descriptive survey model was used in the study. The study group was comprised of 114 students in Sakarya University State Conservatory during 2018-2019 school year. "Attitude Scale of Teaching Profession" was the data collection tool. The data obtained from this inventory and "personal information form" was analyzed with Kruskal Wallis-H and Mann-Whitney U test. It has been found out through this study that conservatory students' attitudes towards teaching profession were at a low level. The attitudes of conservatory students towards teaching profession are significantly different according to the variables of department, grade and piano lesson achievement while conservatory students' attitudes towards teaching profession are not significantly different according to the variable of gender and age.

Keywords: Conservatory students, attitudes toward teaching profession, music education, music teaching.

Teaching as a profession means educating children, young and adult individuals in public or private education institutions (Öncü, 2000). Teaching is a profession which requires a detailed education and training phase covering special field, occupation and general culture education (Şişman, 2000). A music teacher is an individual who has acquired the authority to teach by completing the education or acquiring the qualities required by the profession of teaching in music field. A music teacher is responsible for forming certain behavioral changes in the student towards the targets of music education as a basic item of formal music education phase. Music teaching qualities are acquired through regular interactions within the concept of a planned training in a certain environment (Uçan, 2005).

Institutions training teachers in Turkey are faculties of education under universities. Individuals taking music education in fine arts education departments of education faculties become music teachers. Also individuals choosing music as their profession field outside the teaching profession and were educated at bachelor level in different fields such as performance, theory and musicology in different faculties and units of universities such as conservatories, faculties of fine arts, art and design and music and performing arts can become music teachers if they complete pedagogical formation training certificate program under faculties of education.

One of the conditions for individuals to work in teaching profession is to be able to meet the requirements of this profession and to have a positive attitude towards this profession (Üstüner, 2006). The attitudes influence social perception and behaviors. Attitude is a tendency which is attributed to an individual and forms the idea, feeling and behaviors of that person on a psychological object in regular terms (Kağıtçıbaşı, 1999; as cited in Üstüner, 2006). Attitude researches for teaching profession have an important place in the

field of educational sciences. There are studies determining the attitudes of teacher candidates continuing their education in faculties of education towards the profession of teaching (Kocaarslan, 2014; Ayık and Ataş, 2014; Mergen, Arslan, Mergen and Aslan, 2014; Erimez and Gizir, 2013; Gökçe and Sezer, 2012; Doğan and Çoban, 2009; Aslan and K.Akyol, 2006; Çapa and Çil, 2000; Tanrıöğen, 1997) and researches determining the attitudes of teacher candidates taking pedagogical formation education after different faculties (Ö.Akar, 2014; Titrek, Z.Güneş, Sezen and Ölçüm, 2013; Demircioğlu and Özdemir, 2014) in literature.

As training teachers is not the aim of institutions such as conservatories, faculties of fine arts, art and design faculties, music and performing arts faculties, etc., determining the attitudes of students taking bachelor education in these institutions and tending to become music teachers is considered important. Studies determining the attitudes of individuals taking education in different fields of music other than music teaching towards music teaching profession and music teaching have an important place in music education researches (Çelik and Yetim, 2017; Kaynak, Esmergül, Ö.Çaydere, 2016; Yazıcı, 2015; Yazıcı and Kılıç, 2015; Yazıcı, 2014; Fredrickson, 2007). However, no study on the attitudes of conservatory students towards teaching profession was found. The aim of this study was to determine the attitude of conservatory teachers taking bachelor degree occupational music education towards teaching profession. The problem sentence of the research was "determination of conservatory students towards teaching proficiency". Problem sentences of the research are stated below:

1. What are the general attitudes of conservatory teachers towards teaching profession?

2. Do the attitudes of conservatory students towards teaching profession change significantly based on gender variable?

3. Do the attitudes of conservatory students towards teaching profession change significantly based on age variable?

4. Do the attitudes of conservatory students towards teaching profession change significantly based on department variable?

5. Do the attitudes of conservatory students towards teaching profession change significantly based on grade variable?

6. Do the attitudes of conservatory students towards teaching profession change significantly based on Piano lesson success variable?

Method

This study determining the attitudes of conservatory students towards teaching profession is a descriptive study using survey model. The scanning model constitutes research approaches aiming the description of a condition in the past or present as it is (Karasar, 2005).114 students educated in 2018-2019 school year in Sakarya University State Conservatory constituted the study group of this research. Suitable sampling for saving on time, materiality and effort was used. 71.1% of the study group stated that they would canalize towards music teaching profession after taking their bachelor degree whereas 28.9% stated that they wouldn't. All participants of the study group were students taking compulsory piano training (100%).

Personal Data Form prepared by the researcher and "Attitude Scale for Teaching Profession" developed by Üstüner (2006) were used as data collection tools in the research. Attitude Scale for Teaching Profession is a one-dimensional likert type attitude scale and includes 34 items. Cronbach's Alpha internal consistency coefficient of the original scale is .93. In this study, Cronbach's Alpha internal consistency coefficient of the scale was found .956. This result shows that the scale is highly consistent for this study (Can, 2016).

SPSS 20 package program was used for data evaluation. Kolmogorov-Smirnov test was used to examine whether the data had a normal distribution. As Kolmogorov-Smirnov was p<.000, it was understood that the scores didn't have a normal distribution. Thus, Mann Whitney U test was used to analyze whether the attitude scores of conservatory students towards teaching profession changed depending on gender and department variables. This test is used as an alternative for independent t-test in cases where the normality assumption of these test scores isn't met (Büyüköztürk, 2016:166). Kruskal Wallis-H test was used to analyze whether attitude scores of conservatory students towards teaching profession changed depending on age, grade and piano lesson success variables. This test is used as an alternative for One Way ANOVA when normality consumption is unmet (Büyüköztürk, 2016:169). Mann-Whitney U test was used to determine between which groups the difference resided.

Findings

Findings for research problem and sub-problems were covered in this section.

Table 1. Findings on the attitudes of conservatory students towards teaching profession

	n	min	Max	x	sd
Attitude Score Towards Teaching Profession	114	34.00	162.00	70.80	27.76

As seen in Table 1, 162 was the highest score taken by conservatory students in Attitude Scale Towards Teaching Profession while 34 was the lowest and the average score was 70.80. When Attitude Scale towards Teaching Profession was examined, the scoring was as 5=Completely Agree, 4=Mostly Agree, 3=Moderately Agree, 2=Partially Agree, 1=Disagree. Accordingly, the minimum score which can be taken from the scale was determined as 34, while the maximum was 170. In this regard, depending on the average score taken from Attitude Scale towards Teaching Profession, we can say that conservatory students have a negative attitude towards teaching profession.

Table 2. Results for Mann-Whitney U made to determine whether the attitudes of conservatory students towards teaching profession changed depending on gender variable

Gender	n	Mean Rank	Sum of Ranks	Mann-Whitney U	p
Female	46	53.52	2462.00	1381.00	0.29
Male	68	60.19	4093.00		

Due to Mann Whitney-U test result made for two groups to determine whether there is a significant difference in the attitudes of conservatory students towards teaching profession based on gender variable, no statistically significant difference was observed as it can be seen on Table 2 (p>.05).

Table 3. Results for Kruskal Wallis made to determine whether the attitudes of conservatory students towards teaching profession changed depending on age variable

Age	n	Mean Rank	sd	x2	p
18-21	39	52.15	2	1.792	.408
22-25	49	58.92			
26+	26	62.85			

Age variable was covered in three categories as 18-21, 22-25, 26 and above in the research. Due to Kruskal Wallis test result made for more than two groups to determine whether there is a significant difference in the

attitudes of conservatory students towards teaching profession based on age variable, no statistically significant difference was observed as it can be seen on Table 3 (p>.05).

Table 4. Results for Mann-Whitney U made to determine whether the attitudes of conservatory students towards teaching profession changed depending on department variable

Department	n	Mean Rank	Sum of Ranks	Mann-Whitney U	p
Turkish Music	62	51.56.	3197.00	1244.00	0.036
Basic Sciences	52	64.58	3358.00		

The department variable was covered in two categories as Basic Sciences and Turkish Music in the research. Due to Mann Whitney-U test result made for two groups to determine whether there is a significant difference in the attitudes of conservatory students towards teaching profession based on department variable, a statistically significant difference was observed as it can be seen on Table 4 (p<.05). The attitude scores of Basic Sciences Department students towards teaching profession are higher than the scores of Turkish Music Department students.

Table 5. Results for Kruskal Wallis made to determine whether the attitudes of conservatory students towards teaching profession changed depending on grade variable

Class	n	Mean Rank	sd	x2	p	Significant Difference
1	37	43.38	3	10.863	.012	1→ 2 1→ 3 1→ 4
2	18	66.83				
3	20	68.60				
4	39	60.90				

Due to Kruskal Wallis test result made for more than two groups to determine whether there is a significant difference in the attitudes of conservatory students towards teaching profession based on grade variable, a statistically significant difference was observed as it can be seen on Table 5 (p<.05). Multi-comparisons were made with Mann Whitney U test to find between which groups this difference resides. As a result of this test, it was concluded that the attitudes of 1st grade students towards teaching profession were lower than 2nd, 3rd and 4th grade students (p<.05). According to this, it can be said that the students didn't aim to work as teacher when they started conservatory but leaned towards teaching profession during their education.

Table 6. Results for Kruskal Wallis made to determine whether the attitudes of conservatory students towards teaching profession changed depending on piano class success

Piano Class Success	n	Mean Rank	sd	x2	p	Significant Difference
0-55	51	52.66	3	28.803	.000	4→ 1 4→ 2 4→ 3
56-70	18	55.36				
71-84	26	42.38				
85-100	19	93.21				

In the research, Spring Term Piano class final scores of the study group in 2018-2019 education year were turned into score ranges by the researcher and were considered in four categories as 85-100, 71-84, 56-70 and 0-55 score ranges. Due to Kruskal Wallis test result made for more than two groups to determine whether there

is a significant difference in the attitudes of conservatory students towards teaching profession based on piano class success variable, a statistically significant difference was observed as it can be seen on Table 6 ($p<.05$). Multi-comparisons were made with Mann Whitney U test to find between which groups this difference resides. As the result of this test, it was concluded that the attitudes of the students with piano class success score between 85 and 200 were higher than the students with scores between the ranges of 0-55, 56-70 and 71-84 ($p<.05$). It was observed that students with high piano class success had a more positive attitude towards teaching profession compared to other students.

Conclusion, Discussion and Suggestions

In this study, 71.1% of the conservatory students stated that they would canalize towards music teaching profession after completing their bachelor degree but it was also concluded that conservatory students had a negative attitude for teaching profession. In a research made by Taş and Görsev (2018), the attitudes of conservatory students towards their future professions were determined and it was detected that the students took or considered to take pedagogical formation although they didn't want to work as a music teacher. In the research made by Temiz (2016), it was concluded that teacher candidates graduated from the music branches of conservatory or fine arts faculty bachelor programs and took pedagogical formation education felt themselves adequate at a moderate level in professional terms. These researches support the result of the present study; although conservatory students have a negative attitude towards teaching profession, they have a tendency towards the profession and can feel adequate in teaching.

In the research, it was concluded that the attitudes of conservatory students towards teaching profession didn't have a statistically significant difference in terms of gender variable. In the research by Çelik and Yetim (2017), it was concluded that the attitudes of class teacher candidates on music teaching didn't have a statistically significant difference in terms of gender variable. In the research made by Demircioğlu and Özdemir (2014), it was concluded that the attitudes of science and letter faculty students towards teaching profession didn't have a statistically significant difference in terms of gender variable. These studies are similar to the result acquired from the present research in terms of gender variable. In studies made with faculty of education music teaching students, it was concluded that the attitudes of female students towards teaching profession were more positive compared to male students (Bulut, 2011; Ç. Sağlam, 2008). These results which are different from the present study can be caused by the higher tendency of female music teaching students towards teaching profession and their conscious selection of music teaching profession. In a research determining the attitudes of fines arts and design faculty students and conservatory students towards music teaching profession, it was concluded that the attitudes of female students towards music teaching profession were more positive compared to male students (Yazıcı and Kılıç, 2014). This result may be due to a different faculty type, different profiles of the study groups compared to the present study and covering only the attitude towards music teaching.

In the research, it was concluded that the attitudes of conservatory students towards teaching profession didn't have a statistically significant difference in terms of age variable. In the research by Çelik and Yetim (2017), it was concluded that the attitudes of class teaching students on music teaching didn't have a statistically significant difference in terms of age variable. This result is similar to the result acquired from the present research in terms of age variable. According to this, the attitudes of students who took different bachelor degree educations in music teaching field didn't change according to age.

In the research, it was concluded that the attitudes of conservatory students towards teaching profession demonstrated a statistically significant difference in terms of grade variable. It was detected that first grade students had a more negative attitude towards teaching profession compared to upper grade students. In the research by Ç. Sağlam (2008), it was determined that the positive attitudes of music teaching students

towards teaching profession changed in higher grades. In the research made by Çelik and Yetim (2017), it was determined that the attitudes of class teaching senior students on music teaching were more positive compared to third grade students. In the research by Çapa and Çil (2000), it was determined that the attitude of third grade teaching candidates towards teaching profession were more positive compared to second grade students. These results are similar to the result acquired from the present study in terms of more positive attitude of upper grade students towards teaching profession and music education.

In the research, it was concluded that the attitudes of conservatory students towards teaching profession demonstrated a statistically significant difference in terms of piano class success variable. It was detected that students with high piano class success had a more positive attitude towards teaching profession compared to other students. It can be stated that conservatory students consider piano important for teaching profession and have a positive attitude in this direction. In the research, it was also concluded that the attitudes of conservatory students towards teaching profession demonstrated a statistically significant difference in terms of department variable. It was detected that Basic Sciences Department students have a more positive attitude towards teaching profession compared to Turkish Music Department students. This result can be related to the result acquired when piano class success variable was considered. Piano is a basic instrument for the acquisition of basic musical abilities and functional abilities acquired for music teaching profession. Piano class is present in the curriculum of both departments but also includes classes such as harmony, counterpoint, analysis, form knowledge, etc. in Basic Sciences Department program compared to Turkish Music Department. Thus, it is considered that the condition of not acquiring functional piano abilities required for music teaching profession negatively affects the attitudes of Turkish Music students towards teaching profession.

Students being trained in all faculty and school types in music field considering music teaching as a guaranteed profession may affect their perception of teaching profession negatively. It is probable that the conservatory students presenting a negative attitude towards teaching profession although they have a tendency for it would reflect this negative attitude on their professional lives and performances. Music teaching is a special field and individuals trained in this field in faculties of education and individuals educated in other institutions and have a negative attitude towards teaching profession and take pedagogical formation education have equal professional rights. To avoid any damage to music teaching profession and music education, all institutions providing education in music field should correctly inform their students on their own targets and employment opportunities starting from their candidacy and give them the opportunity to gain awareness on their future targets. It is suggested to cover the subject with a larger conservatory students sampling, making the study with different demographical data such as socioeconomic condition, education level of the family, presence of a teacher in the family, etc and musical adequacy perceptions, professional concerns, professional hopes and attitudes of the students towards teaching profession. It is also suggested to make researches comparing the attitudes of faculty of education music teaching students and the music teachers graduated from this institution and students of other faculty types such as conservatory, fine arts faculty, art and design faculty, music and performing arts faculty taking pedagogical formation and the music teachers graduated from these institutions towards teaching profession and music teaching.

References

- Aslan, D. ve K. Akyol, A. (2006). Okul öncesi öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları ve mesleki benlik saygılarının incelenmesi. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15 (2), 51-60.
- Ayık, A. ve Ataş, Ö. (2014). Öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları ile öğretme motivasyonları arasındaki ilişki. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 4* (1), 25-43.
- Bulut, D. (2011). Müzik öğretmeni adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları. *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 31,* (3), 651-674.

- Ç. Sağlam, A. (2008). Müzik öğretmenliği bölümü öğrencilerinin öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5,* (1), 59-69.
- Çelik, Y. ve Yetim, H. (2017). Sınıf öğretmeni adaylarının müzik öğretimine ilişkin tutumları ile müzik öğretimi özyeterlilik inançları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Elektronik Eğitim Bilimleri Dergisi, 6* (12), 150-170.
- Demircioğlu, E. ve Özdemir, M. (2014). Fen ve Edebiyat Fakültesi öğrencilerinin öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 10* (3), 110-122.
- Doğan, T. ve Çoban, A. E. (2009). Eğitim fakültesi öğrencilerinin öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları ile kaygı düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Eğitim ve Bilim, 34,* 153, 157-168.
- Erimez, C. ve Gizir, S. (2013). Eğitim fakültesi öğrencilerinin öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarında fakültelerine yabancılaşmalarının rolü. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 9* (3), 13-26.
- Gökçe, F. ve Sezer, G. O. (2012). Öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları (Uludağ Üniversitesi Örneği). *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25* (1), 1-23.
- Fredrickson, W. E. (2007). Music majors' attitudes toward private lesson teaching after graduation: A replication and extension. *Journal of Research in Music education, 55* (4), 326-343.
- Kaynak, T., Esmergül, P. ve Ö. Çaydere, Ö. (2016). Müzik bilimleri bölümü öğrencilerinin öğretmenlik mesleğine ilişkin görüşleri. Online Journal of Music sciences, 1 (2), 65-85.
- Kocaarslan, M. (2014). Öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine ilişkin tutumlarının incelenmesi. Asya Öğretim Dergisi, 2 (1), 46-55.
- Mergen, H., Arslan, H., Mergen, B.E. ve Arslan, E. (2014). Öğretmen adaylarının mesleklerine yönelik tutum ve kaygıları. NWSA-Education Sciences, 9, (2), 162-177.
- Ö. Akar, E. (2014). Fen edebiyat fakültesi biyoloji bölümü mezunları neden öğretmen olmak istiyor? Kastamonu Eğitim Dergisi, 22 (1), 259-272.
- Öncü, R. (2000). Eğitim ve eğitim bilimleri sözlüğü. Ankara: MEB.
- Şişman, M. (2000). Öğretmenlik mesleğine giriş. Ankara: Pegem.
- Taş, S. ve Görsev, G. (2018) Konservatuvar öğrencilerinin mesleki eğitim yaşantısı ve gelecekteki istihdamlarına yönelik tutumları. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10* (28), 237-261.
- Temiz, E. (2016). Pedagojik formasyon alan müzik öğretmeni adaylarının mesleki yeterlikleri. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 11* (3), 2165-2174.
- Titrek, O., Z. Güneş, D., Sezen, G. ve Ölçüm, D. (2013). Öğretmenliğe yönelik tutum ile duygusal zeka arasındaki ilişki. VI. Ulusal Lisansüstü Eğitim Sempozyumu Bildiriler Kitabı II (Eğitim Bilimleri ve Öğretmenlik Alan Eğitimi) (s. 30-38). Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum* (3. basım). Ankara: Evrensel.
- Üstüner, M. (2006). Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutum Ölçeği'nin geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi, 45,* 109-127.
- Yazıcı, T. (2014). Türk halk oyunları bölümü öğrencilerinin müzik öğretimi özyeterlik düzeyleri ile ilgili görüşleri. *Akademik Bakış Dergisi, 41.*
- Yazıcı, T. (2015). Okul öncesi öğretmen adaylarının müzik öğretimine ilişkin tutumları. International Journal of Social Science, 37, 433-445.
- Yazıcı, T. ve Kılıç, I. (2015). Güzel sanatlar ve tasarım fakültesi ile konservatuvar öğrencilerinin müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutumları. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 5 (11), 79-88.

O-028

Müzik Bölümü Öğrencilerinin Müzisyen Sağlığı Üzerine Farkındalık Durumlarının İncelenmesi

Hakan Bağcı[1], Tuğba Tuğçe Topdemir[2]

[1]Kocaeli University Faculty of Fine Arts
[2]Kocaeli University Instute of Social Sciences

hbagci@hotmail.com

Özet

Bu çalışma, üniversitelerin müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrencilerin müzisyen sağlığı konusunda farkındalık durumlarının hangi düzeyde olduğunun tespit edilmesi temel amacını taşımaktadır. Çalışma tarama modelli bir araştırma niteliği taşımaktadır. Bu amaçla araştırmacılar tarafından müzik bölümü öğrencilerine yönelik olarak "Farkındalık Tespiti Anket Formu" hazırlanmıştır. Türkiye'deki üniversitelerin müzik ile ilgili bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler araştırmanın evrenini, bu üniversiteler içerisinden 14 farklı üniversitenin müzik ile ilgili bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler ise araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Verilerin çözümlenmesi amacıyla betimsel istatistik yöntemleri arasından, tanımlayıcı tekniklerden olan frekans ve yüzde analizi teknikleri kullanılmıştır. Araştırma sonucunda öğrencilerin tamamına yakın kısmının çalgı çalışmaya bağlı olarak en az bir ağrı yaşadığı görülmektedir. Ayrıca çalışma, örneklem grubundaki öğrencilerin büyük bir kısmının çalma-çalışma öncesi, sırası ve sonrası uygulanabilecek fiziksel egzersizlere ve dinlenme sürelerine dikkat etmediklerini gösterir niteliktedir. Elde edilen bilgiler ışığında müzik bölümü öğrencilerinin müzisyen sağlığı üzerine farkındalık durumlarının yetersiz olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzisyen Sağlığı, Mesleki Sakatlanma, Çalgı Eğitimi

Investigation of Awareness of Music Students on Musician Health

Abstract

The aim of this study is to determine the level of awareness of musicians' health among the students of music departments of universities. The study is a survey model. For this purpose, an Awareness Assessment Questionnaire was prepared by the researchers for music department students. The research universe consisted of students studying in department related the music of universities in Turkey. The sample of the study consists of students studying in music related departments of 14 different universities. Descriptive statistics, frequency and percentage analysis techniques were used to analyze the data. As a result of study, it is seen that almost all the students experience at least one pain depending on musical instrument. In addition, study shows that most of the students in the sample group do not pay attention to physical exercises and rest periods that can be applied before, during and after the playing or study. It was concluded that the awareness of music department students on musician health was insufficient.

Keywords: Musician Health, Occupational Injury, Instrument Training

1. Giriş

Müzisyen sağlığı farkındalığının amacı, yaşanan ve yaşanabilecek olan mesleki sakatlanmalar konusunda müzisyenleri bilinçlendirmek ve farkındalık kazandırmaktır. Bu yolla yaşanabilecek rahatsızlıklara karşı önlem alınabileceği gibi hali hazırda yaşanmış sakatlıklarında etkilerinin en aza indirilmesi ve tedavisinin kolaylaştırılması mümkündür.

Müzisyenlerin mesleki sakatlanma oranlarının yüksek olduğu göz önüne alındığında, önleyici egzersiz programları uygulanmasının gerekliliği görülmektedir. İcracının çaldığı enstrüman türüne göre belirli programlar tasarlamak gereklidir. Müzisyenler sık sık sorunlarını küçümseme ve gizleme eğilimindedirler. Bu davranış şekli oldukça zararlı olabilir ve müzisyenlerin daha ağır vakalarda dinlenme veya tıbbi tedavi gerektiren sinyalleri görmezden gelmelerine yol açabilir. Çoğu müzisyenin karşılaştığı mesleki hastalıklar konuyla ilgili bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle mesleki hastalıkları önlemedeki en önemli adım, müzisyenlerin olası yaralanmalara (örneğin fiziksel stres, kas-iskelet sistemi rahatsızlıkları, işitme bozukluğu, solunum hastalıkları, cilt hastalıkları, vb.) yönelik eğitimini içermelidir. Ek olarak, önleyici stratejinin önemli bir kısmı müzisyenlerin kendi performanslarına yönelik olmalıdır (Zuskin, 2005).

Müzisyenlerin genellikle "Ağrı yoksa kazanç yok" düşüncesi ile ağrı olmasına rağmen çalışmaya devam ettikleri saptanmaktadır (Bruno et al., 2008). Ağrı ve yetersizliğin zaman içerisinde ilerleyerek müzisyenin performansını ve hatta mesleki kariyerini etkileyebileceği gerçeğine dayanarak, henüz kariyerlerinin başlangıcında olan öğrenciler için egzersizin gerekliliği ile ilişkili farkındalıklarının arttırılmasına ve doğru çalışma tekniklerinin öğretilmesine gereksinim vardır. Eğitim sürecinin başlangıcından itibaren teknik kurallara dikkatle uyulması ve düzenli egzersiz yapma alışkanlığı ile profesyonel dönemde performansı olumsuz yönde etkileyecek ağrı probleminin yaşanmasını en aza indirmek mümkün olabilir. Bu noktada fizyoterapistler ve müzisyenler arasındaki iletişimin artırılması, rahatsızlıkları önleyici yöntemler ve sakatlık oluştuğunda uygulanabilecek tedavi seçenekleri hakkında bilgi düzeyinin oluşmasına katkıda bulunacaktır (Başkurt, 2007).

Bir diğer araştırmada 378 müzisyen incelenmiştir. Ulaşılan sonuçlara göre müzisyenlerin yaşadığı sakatlanmalar; Kas Spazmları, Tendinit, Artrit, Bursit, Kas Atrofisi, Tuzak Nöröpatisi, Kontraktürler ve diğerleri olarak sınıflandırılmıştır. Müzisyenlerin en çok ağrı yaşadığı bölgeler ise; parmaklar, başparmak, el, bilek, dirsek, omuz, boyun, üst arka-orta arka-alt arka bacaklar olarak sınıflandırılmıştır (Caldron PH, 1986).

Bazı enstrümanların teknik ve icra özelliklerinden dolayı müzisyenlerde kol, ön kol ve el kasları fizyolojik kaidelere aksi yönde çalışmaya zorlanır (Özel–Köksal, 1994: 5–7).

Yapılan bir araştırmaya göre, icracıya postür, beden farkındalığı, çalma-dinlenme süresi kontrolü, kişiye özel egzersizler, ısınma-soğuma egzersizleri, germe-gevşeme egzersizleri uygulama eğitimi verilmeli ve icracı uzman hekim tarafından fiziki muayene ile değerlendirilmelidir (Topdemir, 2019).

Türkiye'de 60 profesyonel piyanist ile yapılan bir araştırmada, 24 piyanistin bir ya da birden fazla teşhis edilmiş mesleki sakatlanma yaşadığı saptanmıştır. Bu araştırmada örneklem grubu, sakatlanmayı önleyici tedbirler konusunda ne derece bilgili ve hazırlıklı oldukları, bu yöndeki eğitimleri hakkında düşünceleri, uzmanlara rahat ulaşıp ulaşamadıkları, yaptıkları egzersiz çeşitleri ve çalışma alışkanlıkları yönünden de incelenmiştir. Çalışma icracıların sakatlanma durumlarına bakılmaksızın, teknik değiştirme, çalmaya dayanan planlı bir programı iptal etme (konser, prova, sınav, ders vb.), bir aydan uzun süre enstrümandan uzaklaşma, repertuvar kısıtlamasına gitme gibi meslek hayatlarını etkileyecek önlemler almaya mecbur kaldıklarını ortaya çıkarmıştır. Sakatlanan bireylerin çoğunluğu müzisyen sağlığına aşina olmayan uzmanlarca tedavi edilmiş olup, tedavileri postural ya da somatik herhangi bir eğitim içermeden sonlanmış ve sakatlıklar bireylerin yarıdan fazlasında tekrar etmiştir. Araştırmaya katılan icracıların büyük çoğunluğu genel olarak çalgı eğitimcilerinin

sakatlanmayı önleyici tedbirleri aktarmakta yeterince etkili olmadıklarını buna karşın kendilerinin öğretmenlik yaparken konuyu öğrencilerine aktardıklarını düşündüklerini ifade etmişlerdir (Ercan, 2010).

110 müzisyen ile yapılan bir çalışmada, müzisyenlerin %86'sının ağrısının olduğu ve bunun büyük bir kısmını yaylı çalgı çalanların oluşturduğu belirtilmiştir (Owen, 1985). Yaylı ailesinin önemli bir parçası olan keman, yapısı gereği sakatlanmaların sıklıkla yaşanmasına sebep olmaktadır. Keman çalan müzisyenlerin sakatlanma yaşama durumlarının incelendiği bir araştırmada; Hillary Hahn, Maxim Vengerov, Pelin Halkacı Akın, Peter Oundjian, Emma Morrison, Patricia Kopatchinskaja, David Juritz, Tunç Ünver, Timothy Lees, Elizabeth Wallfisch, Katie Richardson, Nicola Manson, Pamela Frank, Lennox Mackenzie, Kyung Wha Chung ve Maya Shankar olmak üzere dünya çapında keman çalmaya bağlı mesleki sakatlanma yaşayan 16 keman icracısı saptanmıştır (Topdemir, 2019).

Literatürde icracıların sakatlanmalarının değerlendirildiği geniş kapsamlı bir çalışmada 48 orkestradan toplamda 4025 icracı incelenmiş ve icracıların %76'sında performanslarını etkileyecek en az bir sakatlanma yaşadıkları sonucuna ulaşılmıştır (Fishbein et al., 1988).

Müzisyenler diğer meslek gruplarına göre icra sırasında daha fazla fiziksel ve mental aktivite göstermektedir. Bu sebeple ciddi performans gerektiren meslek gruplarından sporcular gibi ele alınmalı ve bu yönde yaklaşımda bulunulmalıdır (Topdemir, 2019).

Yağışan'a göre; icracılarda sporcular gibi uygun beslenme programları, egzersizler ve molalarla vücutlarını her zaman en üst düzeyde hazır tutmalılar. Spor yapma ve enstrüman kullanma arasında herhangi bir fark olmadığını ve bu nedenle performansa başlamadan önce mutlaka ısınma egzersizleri yapmalarını ve performans bittikten sonra da aynı şekilde soğuma egzersizleri yapmalarını önermektedir (Yağışan, 2002).

Özel ve Köksal'a göre icracılar da aynı sporcular gibi fiziksel olarak kendilerini kuvvetlendirmek konusunda eğitilmelidir. Postürü koruyabilmek adına genel egzersizleri yapmalı ve boyun, sırt, bel kaslarını güçlendirmelidir. Aynı zamanda el ve kol kaslarını güçlendirerek dayanıklılığı arttırıcı egzersizler yapmalıdırlar. Fakat bunlar enstrümansız yapılacak fiziksel egzersizler olmalıdır. İcracılar da sporcular gibi kaslarını ısındırarak performansa başlamalıdır. Isınmayı yaptığı gibi soğuma, gevşeme ve dinlenmeyi de gerçekleştirmeli, bunu kendi performanslarına göre ayarlamalıdırlar. Bununla birlikte söz konusu periyotlar 15 dakikadan az olmamalıdır. Eğer çalışmaya ara verildiyse mutlaka kolaydan zora olacak şekilde kademeli olarak yeniden başlanmalıdır (Özel–Köksal, 1994).

Zürih Konservatuvarı öğrencileri üzerinde yapılan bir çalışmada koruyucu egzersizlerin sakatlanma belirtilerini, stresi azalttığı ve performansı arttırdığı sonucuna ulaşılmıştır (Spahn, et al., 2001).

Bir diğer çalışmada ise senfoni orkestrası müzisyenlerinde boyun, omuz, bel egzersizleri vasıtasıyla fiziksel gücü arttırma ve stresle baş etme yöntemlerini içeren koruyucu yaklaşımlar ile birlikte şikayetlerin azaltıldığı ve performansın geliştirildiği saptanmıştır (de Greef, et al., 2003).

Zuskin ve diğerlerinin (2005) yaptığı araştırmaya göre, icracıların uzun süren çalışmalar sırasında bir performanstan önce ısınma egzersizleri, nefes egzersizleri dengelerini sağlamaları ve kısa aralar vermelerinin bireyleri kas-iskelet sistemi rahatsızlıklarından koruyabileceği saptanmıştır. Tüm bunlara ek olarak sıkı ve yaralı dokuları rehabilite etmek için güçlendirme egzersizleri, germe egzersizleri, düşük etkili aerobik ve çalgıya özgü egzersizler önleyici programlara dahil edilebilir. Yanlış vücut duruşu ile ilgili olup kas veya omurilik yaralanmalarına sebebiyet veren hastalıkları önlemek maksadıyla, icra sırasında vücudu ergonomik açıdan tavsiye edilen en uygun duruşta tutmak gereklidir. Erken teşhis ve düzenli önleme çalışmaları müzisyenlerdeki mesleki rahatsızlıkların azaltılmasına katkı sağlayacaktır. Bu sebeple müzisyen adayı öğrenciler, orkestra sanatçıları ve diğer tüm müzisyen grupları için periyodik tıbbi muayeneler yapılması elzemdir. Ayrıca bu

önemler hali hazırda kas-iskelet sistemi rahatsızlıkları, işitme problemleri, solunum ve cilt hastalıkları, psikolojik sorunları olan müzisyenleri de kapsamalı, bu çerçevede zarar görmeye meyilli bireyleri de saptamalıdır. Profesyonel icracılar bütün mesleki tehlikeler konusunda eğitilmelidirler. Bununla beraber genç müzisyen öğrenciler için tıbbi önleme programları yürütmekte yararlı olacaktır. Müzisyenlerdeki mesleki hastalıkları, postür bozukluğu, yoğun uygulama, teknik değişiklik, uygun olmayan yaşam tarzı ve kaygı gibi gelişimlerinden kaynaklı temel faktörleri analiz ederek önlemek mümkündür. Müzisyenler, engellerini yaratan anatomik ve fizyolojik prensiplere aşina olmalı, vücut hareketleri, doğru duruş, nefes alma teknikleri konularında eğitim görmeliler ve bu konuda öğrendikleri egzersizleri düzenli olarak yapmalıdırlar. Bir başka deyişle enstrüman çalmanın temel anatomisi dışında, stres ve kaygıyı yönetebilecek yollar geliştirmeyi de öğrenmelidirler (Zuskin et al., 2005).

Müzisyenlerin tedavisinde fizyoterapistlere ve sağlık çalışanlarına büyük görev düşse de birincil sorumluluk eğitimcilerdedir. Doğru eğitim tüm sakatlanmaların önüne geçebilmektedir. Müzisyenlerde risk faktörlerini kontrol altına almak, bulgu ve belirtileri tespit ederek tedaviye erken başlamak önemlidir. Müzisyene ergonomik eğitim verilmeli, enstrümanı ideal taşıma ve kaldırma teknikleri anlatılmalıdır. Enstrüman çalma sırasında uygun postür fizyoterapist eşliğinde çalışılmalıdır (Topdemir Turhan, 2018).

1.1. Problem

Müzisyen sağlığı konusunda literatürdeki çalışmalara bakıldığında mesleki sakatlık ve yaralanma vakaları icracılarda sıklıkla görülmekle birlikte, bu durumun sebeplerinden biri olarak konu ile ilgili farkındalığın eksik olması gösterilmektedir. Söz konusu bilgiden yola çıkarak bu araştırma müzik bölümü öğrencilerinin konu ile ilgili farkındalık düzeylerinin yeterli seviyede olup olmadığı problemine çözüm aramaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışma, üniversitelerin müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrencilerin müzisyen sağlığı konusunda farkındalık durumlarının hangi düzeyde olduğunun tespit edilmesi temel amacını taşımaktadır.

1.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Kocaeli Üniversitesi, Trabzon Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Giresun Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yakındoğu Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Trakya Üniversitesi'nin müzik ile ilgili bölümlerinde öğrenim gören öğrencileri ile sınırlıdır.

1.4. Önem

Müzik bölümü öğrencilerinin müzisyen sağlığı üzerine farkındalık durumlarının incelenmesi, yaşanan ve yaşanabilecek olan mesleki sakatlanmalar konusunda müzisyenleri bilinçlendirmek ve farkındalık kazandırmak açısından önemlidir.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Çalışma tarama modelli bir araştırma niteliği taşımaktadır. Tarama araştırmaları, geniş kitlelerin görüşlerini, özelliklerini betimlemeyi amaçlayan araştırmalardır (Büyüköztürk et al., 2017: 184). Bu yönüyle araştırma tarama modeline uygun görülmektedir.

2.2. Evren ve Örneklem

Türkiye'deki üniversitelerin müzik ile ilgili bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler araştırmanın evrenini, bu üniversiteler içerisinden Kocaeli Üniversitesi, Trabzon Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Giresun Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yakındoğu Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Trakya Üniversitesin müzik ile ilgili bölümlerinde öğrenim gören 79 müzik bölümü öğrencisi öğrenci ise araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Tablo 1: Örneklem Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Üniversitelerine Göre Dağılımı

Üniversite Adı	*f*	%
Kocaeli Üniversitesi	27	34.2
Trabzon Üniversitesi	14	17.7
Marmara Üniversitesi	12	15.2
İstanbul Üniversitesi	7	8.9
Yıldız Teknik Üniversitesi	4	5.1
Balıkesir Üniversitesi	3	3.8
Giresun Üniversitesi	3	3.8
Gazi Üniversitesi	2	2.5
İstanbul Teknik Üniversitesi	2	2.5
Yakındoğu Üniversitesi	1	1.3
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	1	1.3
İstanbul Medeniyet Üniversitesi	1	1.3
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	1.3
Trakya Üniversitesi	1	1.3
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin eğitim gördükleri üniversiteler incelendiğinde, en fazla öğrencinin bulunduğu üniversitenin %34.2 ile Kocaeli Üniversitesi olduğu görülmüştür. Sırasıyla en yoğun öğrenci grubunu içeren diğer üniversiteler %17.7 oran ile Trabzon Üniversitesi ve %15.2 oran ile Marmara Üniversitesi olmuştur. En az öğrenci yoğunluğu %1.3 oran ile Yakındoğu Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Trakya Üniversitesi'nden olmuştur.

Tablo 2: Örneklem Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Fakülte ve Yüksek Okullarına Göre Dağılımı

Fakülte	*f*	%
Güzel Sanatlar / Sanat ve Tasarım Fakültesi	32	40.5
Eğitim Fakültesi	24	30.4
Konservatuvar	19	24.1
Türk Müziği Konservatuvarı	4	5.1
Toplam	79	100.0

Örneklem grubu içerisindeki öğrencilerin en yoğun olduğu grubu %40.5 oranla Güzel Sanatlar Fakültesi veya Sanat ve Tasarım Fakültesi öğrencilerinin, en az yoğunluk gösteren grubu ise %5.1 oran ile Türk Müziği Konservatuvarı öğrencilerinin oluşturduğu görülmektedir.

Tablo 3: Örneklem Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Okudukları Program Türüne Göre Dağılımı

Üniversite Adı	*f*	%
Müzikoloji	22	27.8
Müzik	22	27.8
Müzik Öğretmenliği	18	22.8
Performans ve Müzik Toplulukları	11	13.9
Müzik Teorisi	4	5.1
Türk Müziği	2	2.5
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin kayıtlı oldukları programlar incelendiğinde, bireylerin Müzik, Müzikoloji, Müzik Öğretmenliği, Performans – Müzik Toplulukları, Müzik Teorisi ve Müzik Teknolojileri programlarında okudukları görülmüştür. Kayıtlı oldukları program türüne göre en yoğun öğrenci grupları %27.8 oran ile Müzik ve Müzikoloji programları, en az yoğunluk gösteren öğrenci gruplarının ise %5.1 oranla Müzik Teorisi programı ve %2.5 oranla Türk Müziği programlarında yer alan öğrencilerden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 4: Örneklem Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Ana Çalgı Türüne Göre Dağılımı

Üniversite Adı	*f*	%
Yaylı Çalgılar	39	49.4
Gitar	10	12.7
Üflemeli Çalgılar	9	11.4
Piyano	8	10.1
Şan	4	5.1
Türk Müziği Çalgıları	4	5.1
Vurmalı Çalgılar	3	3.8
Elektrikli Çalgılar	2	2.5
Toplam	79	100.0

Örneklem grubu öğrencileri anadal çalgılarının türlerine göre incelendiğinde, sırasıyla en yoğun grupların %49.4 ile Yaylı Çalgılar, %12.7 ile Gitar ve %11.4 ile Üflemeli Çalgılar olduğu, en az yoğunluktaki grupların ise %2.5 ile Elektrikli Çalgılar ve %5.1 ile Türk Müziği Çalgıları (Bağlama, Ud, Kanun, Klasik Kemençe) olduğu görülmektedir.

Tablo 5: Örneklem Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Sınıf Düzeylerine Göre Dağılımı

Sınıf Düzeyi	*f*	*%*
1. Sınıf	15	19.0
2. Sınıf	21	26.6
3. Sınıf	20	25.3
4. Sınıf	19	24.1
Uzatmalı	4	5.1
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrenciler sınıf seviyelerine göre incelendiğinde, örneklemin büyük bir çoğunluğunu %25.3 ile 3. Sınıf öğrencileri ve %24.1 ile 4. Sınıf öğrencilerinin oluşturduğu, en az yoğunluğu ise %5.1 oranla Uzatmalı öğrencilerin (5 ve daha üstü yıl) ve %19 ile 1. Sınıf öğrencilerinin oluşturduğu görülmektedir. Örneklem grubuna bakıldığında deneyimli sayılabilecek öğrenci kategorisinin çoğunlukta olduğu anlaşılmaktadır.

2.3. Veri toplama Araçları

Bu araştırmanın verilerini toplamak amacıyla on iki soruluk "Farkındalık Tespiti Anket Formu" hazırlanmış ve ilgili örneklem grubuna uygulanmıştır.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi

Verilerin çözümlenmesi amacıyla betimsel istatistik yöntemleri arasından tanımlayıcı tekniklerden olan frekans ve yüzde analizi teknikleri kullanılmıştır.

3. Bulgular

Tablo 6: Öğrencilerin Çalgı Çalışmadan Önce Çalgısız Olarak Isınmaya Yönelik Ön Hazırlık Yapma Durumuna Göre Dağılımı

Isınma Ön Hazırlık Durumu	*f*	*%*
Hiçbir Zaman Yapmayan	14	17.7
Bazen Yapan	32	40.5
Sıklıkla Yapan	22	27.8
Her Zaman Yapan	11	13.9
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin çalgı çalışmadan önce çalgısız olarak ısınmaya yönelik ön hazırlık yapma durumları incelendiğinde, öğrencilerin %17.7'si hiçbir zaman ısınmaya yönelik ön hazırlık yapmadıklarını, %40.5'i bazen ısınmaya yönelik ön hazırlık yaptıklarını, %27.8'i sıklıkla ısınmaya yönelik ön hazırlık yaptıklarını, %13.9'u ise her zaman ısınmaya yönelik ön hazırlık yaptıklarını ifade etmişlerdir. Bu durum göz önüne alındığında "Hiçbir zaman" ve "Bazen" cevaplarını veren öğrenciler ciddi bir ön hazırlık yapmayanlar grubu olarak değerlendirilmiştir. Bu grup örneklemdeki öğrenci sayısının yaklaşık %60'ına tekabül etmekte ve azımsanamayacak bir çoğunluğu oluşturmaktadır.

Tablo 7: Öğrencilerin Çalgı Çalışma Sırasında Kontrollü Dinlenme Süresine Dikkat Etme Durumuna Göre Dağılımı

Kontrollü Dinlenme Süresine Dikkat	*f*	*%*
Hiçbir Zaman	17	21.5
Bazen	36	45.6
Sıklıkla	19	24.1
Her Zaman	7	8.9
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin çalgı çalışma sırasında kontrollü dinlenme sürelerine dikkat etme durumları incelendiğinde, öğrencilerin %21.5'i hiçbir zaman dikkat etmediklerini, %40.5'i bazen dikkat ettiklerini, %24.1'i sıklıkla dikkat ettiklerini, %8.9'u her zaman dikkat ettiklerini ifade etmişlerdir. Bu durum göze alındığında "Sıklıkla" ve "Her zaman" cevaplarını veren öğrenciler kontrollü dinlenme süresine önem verenler grubu olarak değerlendirilmiştir. Bu grup örneklemdeki öğrenci sayısının yaklaşık %33'üne tekabül etmektedir. Grubun %67'ye yakın bir kısmı ise kontrollü dinlenme süresine dikkat etmeyen öğrencilerden oluşmaktadır ve bu sayı azımsanmayacak bir çoğunluğu oluşturmaktadır.

Tablo 8: Öğrencilerin Çalgı Çalışma Sonrasında Çalgısız Olarak Kontrollü Fiziksel Soğuma Uygulama Durumuna Göre Dağılımı

Kontrollü Fiziksel Soğuma Uygulama	*f*	*%*
Hiçbir Zaman	48	60.8
Bazen	23	29.1
Sıklıkla	7	8.9
Her Zaman	1	1.3
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin çalgı çalışma sonrasında çalgısız olarak kontrollü fiziksel soğuma uygulama durumlarına göre dağılımları incelendiğinde, öğrencilerin %60.8'i hiçbir zaman kontrollü fiziksel soğuma uygulamadıklarını, %29.1'i bazen uyguladıklarını, %8.9'u sıklıkla uyguladıklarını, %1.3'ü ise her zaman uyguladıklarını ifade etmişlerdir.

Bu durum göze alındığında %60.8'lik "Hiçbir zaman" fiziksel soğuma uygulamayanlar grubu ile %1.3'lük "Her zaman" fiziksel soğuma uygulayanlar grubu arasında yaklaşık 48 kat fark olduğu görülmektedir. Sonuç olarak öğrencilerin çok büyük bir kısmının çalgı çalışma sonrasında ciddi bir şekilde çalgısız olarak kontrollü fiziksel soğuma uygulaması gerçekleştirmediği anlaşılmaktadır.

Tablo 9: Öğrencilerin Çalgı Çalışılan Ortamın Uygunluk Koşullarına Dikkat Etme Durumuna Göre Dağılımı

Çalışma Ortamı Uygunluğu Kontrolü	*f*	%
Hiçbir Zaman	10	12.7
Bazen	25	31.6
Sıklıkla	20	25.3
Her Zaman	24	30.4
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin çalışılan ortamın uygunluk koşullarına (ses, ısı, ışık, sehpa yüksekliği, ayaklık kullanımı vs. etkenler) dikkat etme durumuna göre dağılımları incelendiğinde, öğrencilerin %12.7'si hiçbir zaman çalışılan ortamın uygunluk koşullarına dikkat etmediklerini, %31.6'sı bazen dikkat ettiklerini, %25.3'ü sıklıkla dikkat ettiklerini, %30.4'ü ise her zaman dikkat ettiklerini ifade etmişlerdir. Bu durum göz önüne alındığında çalışılan ortamın uygunluk koşullarına dikkat eden öğrencilerin sayısı oldukça fazla olmasına karşın ortamın fiziksel koşullarına dikkat etmeyen öğrencilerin sayısı da azımsanmayacak seviyededir.

Tablo 10: Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersi Öğretmenlerinden Çalgı Performansı Açısından Fiziksel Sağlığı Korumaya Yönelik Öneri Alma Durumuna Göre Dağılımı

Öneri Alma Durumu	*f*	%
Hiçbir Zaman	11	13.9
Bazen	35	44.3
Sıklıkla	16	20.3
Her Zaman	17	21.5
Toplam	79	100.0

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin çalgı eğitimi dersi öğretmenlerinden çalgı performansı açısından fiziksel sağlığı korumaya yönelik öneri alma durumlarına göre dağılımları incelendiğinde, öğrencilerin %13.9'u çalgı öğretmenlerinden çalgı performansı açısından fiziksel sağlığı korumaya yönelik olarak hiçbir zaman öneri almadıklarını, %44.3'ü bazen öneri aldıklarını, %20.3'ü sıklıkla öneri aldıklarını, %21.5'i ise her zaman öneri aldıklarını ifade etmişlerdir. Bu durum göz önüne alındığında çalgı eğitimcilerinden çalgı performansı açısından fiziksel sağlığı korumaya yönelik öneri almayan öğrencilerin oranının, bu konuda destek alabilen öğrencilerin oranından çok daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 11: Öğrencilerin Çalgı Çalmaya Bağlı Olarak Ağrı Yaşamış Olma Durumuna Göre Dağılımı

Ağrı Durumu	*f*	%
Evet	59	74.7
Hayır	5	6.3
Kısmen	15	19.0
Toplam	79	100.0

Öğrencilerin yanlış çalışma, gerginlik, stres, aşırı kullanım vb. nedenlerle çalgı çalmaya bağlı olarak ağrı yaşamış olma durumuna göre dağılımları incelendiğinde, öğrencilerin yaklaşık %74.7'si kesinlikle en az bir ağrı

yaşadıklarını, %19'u kısmen ağrı yaşadıklarını, %6.3'ü ise herhangi bir ağrı yaşamadıklarını ifade etmişlerdir. Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin tamamına yakın kısmının çalgı çalışmaya bağlı olarak ağrı yaşadığı söylenebilir.

Tablo 12: Öğrencilerin Çalgı Çalışmaya Bağlı Sakatlınmış Olma Durumuna Göre Dağılımı

Sakatlanma Durumu	*f*	*%*
Evet	20	25.3
Hayır	49	62.0
Kısmen	10	12.7
Toplam	79	100.0

Öğrencilerin yanlış çalışma, gerginlik, stres, aşırı kullanım vb. nedenlerle çalgı çalışmaya bağlı sakatlanma yaşamış olma durumları incelendiğinde, öğrencilerin %62'si herhangi bir sakatlanma yaşamadıklarını, %25.3'ü sakatlanma yaşadıklarını, %12.7'si ise kısmen sakatlanma yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Bu durum göz önüne alındığında öğrencilerin %38'inin en az bir sakatlanma öyküsünün olduğu anlaşılmaktadır. Öğrencilerin çoğunluğunun herhangi bir sakatlanma yaşamadıklarını belirtmelerine karşın 1/3'ünden fazlasının sakatlanma hikayesi bulunmaktadır.

Çalgı çalışmaya bağlı sakatlanma ve ağrı yaşayan öğrencilerden alınan dönütler incelendiğinde, öğrencilerin çok fazla çalışma, çalgıyı yanlış tutma, stres veya skolyoz kaynaklı olarak tendinit, doku zedelenmesi, sinirlerde sıkışma, bilekte kist oluşumu, kramplar yaşadıkları anlaşılmıştır.

Tablo 13: Çalgı Çalışmaya Bağlı Ağrı-Sakatlanma Yaşayan Öğrencilerin Doktor veya Fizyoterapistlere Başvuru Durumuna Göre Dağılımı

Doktor veya Fizyoterapistlere Başvuru	*f*	*%*
Evet	22	30.6
Hayır	50	69.4
Toplam	72	100.0

Çalgı çalışmaya bağlı olarak ağrı veya sakatlanma yaşayan öğrencilerin konuyla ilgili doktor veya fizyoterapistlere başvuru durumları incelendiğinde, öğrencilerin %30.6'sı doktor veya fizyoterapistlere başvurduklarını, %69.4'ü herhangi bir sağlık personeline başvurmadıklarını ifade etmişlerdir. Bu durum göz önüne alındığında sakatlığı veya ağrısı ile ilgili profesyonel yardım istemeyenlerin oranının bir hayli fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 14: Çalgı Çalışmaya Bağlı Ağrı-Sakatlanma Yaşayan Öğrencilerin Ağrılarda veya Sakatlanmalarda Ağrıya Rağmen Çalışmaya Devam Etme Durumuna Göre Dağılımı

Çalışmaya Devam Etme Durumu	*f*	*%*
Evet	39	55.7
Hayır	31	44.3
Toplam	70	100.0

Çalgı çalışmaya bağlı olarak ağrı veya sakatlanma yaşayan öğrencilerin ağrılar veya sakatlanmalarda ağrıya rağmen çalışmaya devam etme durumları incelendiğinde, öğrencilerin %55.7'si ağrıya/sakatlığa rağmen çalışmaya devam ettiklerini, %44.3'ü çalışmaya devam etmediklerini ifade etmişlerdir. Bu durum göz önüne

alındığında öğrencilerin yarısından fazlasının ağrı veya sakatlanmaya rağmen çalgı çalışmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Tablo 15: Çalgı Çalışmaya Bağlı Ağrı-Sakatlanma Yaşayan Öğrencilerin Konuyla İlgili Uzman Sağlık Personeli Bulmakta Zorluk Yaşama Durumuna Göre Dağılımı

Uzman Bulma Zorluğu Yaşama Durumu	*f*	*%*
Evet	16	24.6
Hayır	49	75.4
Toplam	65	100.0

Öğrencilerin çalgı çalmaya bağlı yaşadığı ağrı veya sakatlanma sonrası bu alanda uzman sağlık personeli bulmakta zorluk yaşama durumları incelendiğinde, öğrencilerin %24.6'sı uzman sağlık personeli bulmakta zorluk çektiklerini, %75.4'ü ise bu konuda herhangi bir zorluk yaşamadıklarını ifade etmişlerdir.

Bu konuda uzman yardımı almak üzere ortopedi uzmanı, uzman doktor, hastanelerin spor hekimliği birimlerindeki uzmanlar ve fizik tedavi ve rehabilitasyon uzmanı doktorlara başvurduklarını belirtmişlerdir. Bunlara gerek duymayan, çalgı öğretmeninden yardım isteyen öğrenciler de mevcuttur. Uzman yardımı almayanlar ise kime danışacağı konusunda fikri olmayan veya konuyla ilgili uzman bulamayan kişilerden oluşmaktadır.

Çalgı çalmaya bağlı sakatlanma veya ağrı yaşayan kişilerden uzmanlar konusunda da şu görüşler alınmıştır:

- Konuyla ilgili uzman yardımının büyük şehirlerde bulunduğu lakin maliyetinin yüksek olduğu
- Hastanelerde bu alanda tedavi için çok uzun zaman sonrasına sıra verildiği
- Gerçekten ilgilenen ve doğru tedavi uygulayan doktor bulmanın çok zor olduğu ve bulunan doktorların da tedaviyi geçiştirdiği, hastasını sadece krem yazıp yolladığı, uzman doktor bulmanın aslında zor olduğu, uzman doktor diye ulaşılan kişilerin genellikle başka alanlarda uzman olduğu

Ayrıca bu noktada toplumsal bir önyargı ya da yanlış kanıdan bahsedebiliriz. İnsanlarda ciddi sakatlık ve yaralanmalar ile karşılaştırınca *"yalnızca bir el ağrısı için doktora gidilir mi! İnsanlar ölüyor!"* şeklinde önyargılar da olabilmektedir. Bu konu müzisyenler için bir yaşam ve meslek kalitesi sorunudur. Bu konunun önemi ile ilgili olarak toplumun bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Mesleki sağlık konusu tüm toplum tarafından bir gereklilik olarak algılanmalıdır.

Çalgı çalmaya bağlı sakatlanma veya ağrı yaşayan kişiler bu konuda şu çözümlerden yararlandıklarını belirtmişlerdir:

- Kas gevşetici kremler kullanmak (uzmana gitmeden yalnızca eczaneden krem alanlar da mevcuttur)
- Çalışma sırasında molalar vermek
- Stresten uzak durmak

Tablo 16: Müzisyenlerin Fiziksel Sağlığının Koruması Konusunda Eğitim Alacağı Ders veya Seminerlerin Gerekli Görme Durumuna Göre Dağılımı

Konuyla İlgili Eğitim Gereği İnancı	*f*	*%*
Evet	74	93.7
Hayır	5	6.3
Toplam	79	100.0

Öğrencilerin, müzisyenlerin fiziksel sağlığının korunması konusunda eğitim alacakları ders veya seminerleri gerekli görme durumları incelendiğinde, bireylerin %93.7'si bu konuda eğitim alınması gerektiğini düşündüklerini, %6.3'ü ise bu konuda herhangi bir eğitime gerek duymadıklarını ifade etmişlerdir. Konuyla ilgili eğitim alınması gerektiğini düşünen öğrenciler grubun neredeyse tamamıdır. Öğrenciler konu hakkındaki açık görüşlerinde ise müzisyen sağlığı farkındalığı amacıyla ilk yardım dersleri gibi konuyla ilgili bir ders konulabileceği ya da bir dersin içinde konu olarak da yer alabileceğini ifade etmişlerdir. Buna karşın çalgı eğitimcilerinin bu konuda fikri olmadığını düşünen öğrenciler de mevcuttur.

Müzisyen kendi fiziksel sınırlarını ve bunları nasıl koruyacağını bilirse, çalgı çalışma kaynaklı sakatlanmaların en aza ineceği düşünülebilir. Bu konuda eğitim alınırsa ufak rahatsızlıklar daha büyük hale gelmeden önce önlem alınabilir.

Tablo 17: Çalgı Çalışırken Ağrı Yaşandığında Ne Yapılması Gerektiğine İlişkin Bilgi Sahibi Olma Durumuna Göre Dağılımı

	f	*%*
Evet	27	34.2
Hayır	52	65.8
Toplam	79	100.0

Öğrencilerin çalgı çalışırken ağrı yaşadıklarında ne yapılması gerektiğine ilişkin bilinç durumları incelendiğinde, öğrencilerin %34.2'si bu konuda ne yapılması gerektiğine dair bilgi sahibi olduklarını, %65.8'i ise ne yapılabileceğine dair herhangi bir bilgi sahibi olmadıklarını ifade etmişlerdir. Bu durum göz önüne alındığında öğrencilerin yaklaşık 2/3'ü konu hakkında bilgi sahibi olmadıklarını belirtmişlerdir.

Bu konuda ne yapılacağına dair bilgisi olduğunu ifade eden öğrenciler, aşağıdaki bilgileri paylaşmışlardır:

- Çalgı çalmayı bırakma (yalnızca bunun gerekli olduğunu düşünenler mevcuttur)
- Çok keskin hareketler yapmaktan kaçınmak
- Vücudu rahatlatmak
- Isınma ve soğuma egzersizlerine istikrarlı şekilde devam etmek
- Ağrı yaşanılan kısmı gevşetmeye yönelik hareketler yapmak
- Kas gevşetici krem sürmek
- Bölgeye masaj yapmak
- Nefesi etkin kullanmak
- Her zaman uygun tutuş pozisyonunda ve dik/dengeli olarak durmak
- Parmak ya da ses açmak
- Ağrılı bölgeyi buz ve atel ile desteklemek
- Ağrılı bölgeye yönelik teknik kas egzersizleri uygulamak
- Ağrı kesici almak

4. Sonuç ve Öneriler

4.1. Sonuç

Araştırmanın sonucunda, öğrencilerin %60'ının çalgı çalmaya başlamadan önce çalgısız olarak fiziksel ısınmaya yönelik ciddi bir ön hazırlık yapmadıkları anlaşılmaktadır. Öğrencilerin %67'si ise çalgı çalışma sırasında kontrollü dinlenme süresi gerçekleştirmemektedir. Öte yandan %60.8'inin çalgı çaldıktan sonra çalgısız olarak kontrollü fiziksel soğuma uygulaması gerçekleştirmediği anlaşılmaktadır. Ayrıca öğrencilerin çoğunluğu çalıştıkları ortamın fiziksel koşullarına da dikkat etmemektedirler.

Araştırmamızda öğrencilerin tamamına yakın kısmının çalgı çalışmaya bağlı olarak en az bir ağrı yaşadığı görülmektedir. Bireylerin çoğunluğu herhangi bir sakatlanma yaşamamış olmakla birlikte, 1/3'ünden fazlasının en az bir sakatlanma hikayesi bulunmaktadır. Öğrencilerden çalgı çalmaya bağlı yaşadığı sakatlığı veya ağrısı ile ilgili profesyonel yardım istemeyenlerin oranı çok fazladır. Bu öğrencilerin yarısından fazlasının ağrı veya sakatlanmaya rağmen çalgı çalışmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Bireyler, konuyla ilgili derslerin müfredata konulabileceğini ya da ilgili bir dersin içerisinde "Müzisyen Sağlığı Bölümü" olarak da yer alabileceğini ifade etmişlerdir. Öğrenciler arasında çalgı eğitimcilerinin bu konuda fikri olmadığını düşünenler de mevcuttur. Konuyla ilgili eğitim alınması gerektiğini düşünen öğrenciler grubun neredeyse tamamıdır. Bireylerin çalgı çalışırken ağrı yaşadıklarında ne yapılması gerektiğine ilişkin bilinç durumları incelendiğinde, öğrencilerin 2/3'ü ağrı durumunda ne yapılması gerektiğine dair fikir sahibi olmadıklarını belirtmişlerdir.

Fiziksel sağlığı korumaya yönelik çalgı eğitimcilerinden herhangi bir öneri almama oranı, bu konuda destek alabilen öğrencilerin oranından çok daha fazladır. Bireylerin büyük bir kısmı konu ile ilgili bilgi eksikliklerini kabul etmekle birlikte, bilgiye ulaşabilecekleri kaynaklardan haberdar olmadıklarını, kendilerini doğru bilgiye yönlendirecek eğitimlere ve eğitimcilere ihtiyaç duyduklarını belirtmektedirler.

4.2. Öneriler

Başyurt'un (2007) da önerdiği gibi müzik bölümlerinde fizyoterapi veya müzisyen sağlığı birimleri kurulması ve müzisyenler için egzersizlerin bir yaşam biçimi haline getirilmesi önerilmektedir.

Araştırmamızda da bahsedildiği gibi müzisyenlerin enstrüman çalarken rahat olması, fiziksel açıdan karşılaşacağı sakatlanmaların önüne geçilmesi adına büyük önem taşımaktadır. Bu bilgiden yola çıkarak müzisyenlerin kullandığı çalgının fiziksel özelliklerinin bireyin kendi fiziksel özelliklerine uygun olmasının gerekliliği anlaşılmaktadır. Öğrencinin bu durumu daha iyi algılayarak kendine uygun enstrümanı seçebilmesi için üniversitelerin müzik ile ilgili programlarında, bu hassasiyeti kavratacak dersler veya eğitimler verilebilir. Söz konusu eğitimler başlı başına ders olabileceği gibi çalgı yapım ve onarım dersleri adı altında da işlenebilirler.

Çalgı eğitimcilerinin müzisyen sağlığı konusunda mutlaka bilgi sahibi olması gerektiği düşünülmekle birlikte eğitimcilere yönelik hizmet içi eğitimler düzenlenmesi önerilmektedir. Mevcut çalgı derslerinin içinde kullanılan çalgıya özel olarak, müzisyen sağlığını korumaya yönelik egzersizler yapılması ve öğretilmesi gereklidir. Üniversitelerin müzik ile ilgili programlarında, alan uzmanları tarafından verilecek müzisyen sağlığı derslerinin yer alması tavsiye edilir. Konuyla ilgili literatür çalışmaları eğitimci tarafından öğrencilere tanıtılmalıdır.

Müzisyen, yaşadığı sakatlanmadan korkmamalı ve tedavi için uzman hekim/fizyoterapistlere başvurmalıdır. Öğrencilerin büyük bir kısmının sağlık personellerine ulaşamamasının sebebi konu ile ilgili uzman kişi sayısının azlığından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple müzisyen sağlığı konusunda uzmanlaşmış sağlık personeli sayısı arttırılmalıdır. Bu konudaki bütün sorumluluk enstrüman hocalarına bırakılmamalı, öğrencilere yol gösterecek

ve mentörlük edecek konu hakkında uzman eğitimciler üniversiteler bünyesine kazandırılmalıdır. Sağlık kurumlarının bünyesinde Spor Hekimliği Anabilim dallarının olduğu gibi Performans Sanatları Hekimliği adı altında özelleşmiş klinikler kurulması da önerilmektedir. Öğrenci herhangi bir sakatlanma yaşamasa bile fiziksel sağlığının korunması için Müzisyen Sağlığı uzmanı tarafından bilinçlendirilmelidir.

Son olarak konu ile ilgili yapılan ve yapılacak olan çalışmalar, başta üniversiteler olmak üzere diğer resmi kurum ve kuruluşlar, alanında uzman hekim/fizyoterapistler ve müzik eğitimcileri tarafından desteklenmelidir.

Kaynakça

- Başkurt, F. (2007). Boyun-Omuz Ağrılı Müzik Öğrencilerinde Ev Egzersiz Programının Etkinliği. Dokuz Eylül Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- Bruno, S., Lorusso, A., L'Abbate, N. (2008). "Playing-related disabling musculoskeletal disorders in young and adult classical piano students." Int Arch Occup Environ Health, (81), 855–860.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E. Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş ve Demirel, F. (2017). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi Yayınları, Ankara, 23.Baskı.
- Caldron, P.H., Calabrese, L.H., Clough, J.D., Lederman, R.J., Williams, G., Leatherman, J. (1986). "A Survey of Musculoskeletal Problems Encountered in High-Level Musicians", Medical Problems of Performing Artists Vol. 1/ No. 4, Hanley & Belfus, Philadelphia: 136–139.
- de Greef, M., van Wijck, R., Reynders K., Hesseling, R. (2003). "Impact of the Groningen exercise therapy for symphony orchestra musicians program on perceived physical competence and playing-related musculoskeletal disorders of professional musicians." Med Probl Perform Art, 18(4): 156–162.
- Ercan, Z. S. (2010). Prevention of Pianistic Injuries: Performıng Arts Medicine, Physiological Knowledge, Supportive Techniques and Personal Attitude. a Survey wıth Türkish Pianists, İstanbul Technical University Institute of Social Sciences, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Fishbein, M., Middlestadt, S.E., Ottati, V., Straus, S., Ellis, A. (1988). "Medical problems among ISCOM musicians: Overviwe of a international survey." Medical Problems of Performing Artists Vol. 3/ No. 1, Hanley & Belfus, Philedelphia: 1–8.
- Owen, E. (1985). "Instrumental musicians and repetition strain injuries." International Occupational Health and Safety.
- Özel, T., Köksal, Y. (1994). Müzisyenlerde El Değerlendirmesi. Fizyoterapistler Sempozyumu, İstanbul
- Spahn, C., Hildebrandt, H., Seidenglanz, K. (2001). "Effectiveness of a prophylactic course to prevent playing-related health problems of music students". Med Probl Perform Art, 16(1): 2–24.
- Topdemir Turhan, E. (2018). Keman Çalan Müzisyenlerde Kinesiotape Uygulamasının Fonksiyonellik, Performans, Kas Gücü ve Ağrı Üzerine Etkisi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Topdemir, T.T. (2019). Keman Çalışma Sürecinde Isınma-Soğuma Egzersizleri, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.
- Yağışan, N. (2002). Keman Çalmada Etkin Bedensel Yapıların Hareket Analizi ve Fizikselmotorik Özelliklerin Geliştirilmesinin Öğrencinin Çalma Performansına Yansıması. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Zuskin, E., Schachter, E.N., Kolčić, I., Polašek, O., Mustajbegović, J., Arumugam, U. (2008). "Health Problems in Musicians- A Review", Acta Dermatovenerol Croatica / Hrvatsko Dermatolosko Drustvo No. 13/ Vol. 4, Zagreb: 247–251.

O-029

Bartın Yöresi Türkülerinin Genel Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Bir Araştırma

A Research on the Usability of Folk Songs from Bartın Region in General Music Education

Sevan Nart

Bartın Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
sevannart@bartin.edu.tr

Özet

Müzik eğitiminin başlıca amaçlarından biri müzik yoluyla öğrencilere yaşadıkları ülkenin kültürel değerlerini aktarmaktır. Bu amaçla müzik eğitiminde kullanılan sözlü-sözsüz müzik eserlerinin çocuğun içinde yaşadığı toplumun milli ve folklorik değerlerini yansıtır nitelikte olmasına dikkat edilmektedir. Bu bakımdan genel müzik eğitiminde sayışmalar, tekerlemeler, ninniler, marşlar, geleneksel müzikler ve özgün çocuk şarkıları eğitim müziği dağarını oluşturmaktadır. Bu dağar içerisinde türkülerimiz en temel öğretim materyallerini oluşturmaktadır. Türk halk müziğimizin sözlü eserlerini oluşturan türkülerimiz okul müzik eğitiminin en temel öğretim boyutu olan şarkı öğretimi ya da şarkı söyleme etkinliklerinde yararlanılan ve kültürümüzü yansıtan başlıca kaynaklardır. Bu kaynakların nesiller boyunca unutulmaması, korunması ve paylaşılması için eğitim müziği dağarında yer alması önem taşımaktadır.

Bu çalışma TRT Türk halk müziği nota arşivleri içerisinde yer alan ve Bartın yöresine ait 12 türkünün genel müzik eğitiminde kullanılabilirliğini araştırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu amaçla yürütülen betimsel araştırmada içerik analizi yoluyla 12 türkünün müziksel yapı ve metin özellikleri, belirlenen ölçütlere göre incelenmiştir. Eğitim müziği dağarında kullanılmasının uygun olacağı düşünülen türküler Sibelius 7.5 nota yazım programı kullanılarak yeniden notaya alınmış, ayrıca elde edilen bulgulara göre öneriler sunulmuştur.

Araştırmanın, müzik kültürümüzde zengin bir miras oluşturan türkülerimizin eğitim yoluyla yeni nesillere aktarılması konusunda bir kaynak oluşturacağı, farklı yörelere ait sözlü-sözsüz halk müziği eserlerinin okul müzik eğitimi dağarına katılması amacıyla gerçekleştirilecek araştırmalara da örnek olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, müzik kültürü, türküler, Bartın, eğitim müziği.

Abstract

One of the main aims of music education is to transmit the cultural values of their country to the students through music. For this purpose, in music education, attention is paid to choose verbal and non-verbal musical works that reflect the national and folkloric values of the society in which the child lives. In this respect, the general music education repertoire consists of Turkish rhymes, lullabies, national anthems, traditional music and original children's songs. Within this repertoire, folk songs[türkü] are the most basic teaching materials. Turkish folk songs reflecting our culture, which constitute the verbal works of Turkish folk music, are the main sources used in song teaching or singing activities which are the most basic teaching dimension of school music education. It is important that these resources take place in the repertoire of educational music to be protected, shared and not to be forgotten, for generations.

This study was carried out to investigate the usability of 12 folk songs from the TRT Turkish folk music note archives belonging to Bartin region in general music education. In this descriptive study, musical structure and text characteristics of 12 folk songs were analyzed according to the determined criteria through content analysis. The folk songs, which are thought to be suitable for use in educational music repertoire, were rewritten using the Sibelius 7.5 note writing program and recommendations were made according to the findings.

It is thought that the research will be a resource that will contribute to the transmission of the folk songs, which constitute a rich heritage in Turkish music culture, to the new generations through education, and will be an example for the studies to be conducted in order to add new folk songs in the school music repertoire from the different regions.

Keywords: Music education, music culture, folk songs, Bartın, educational music.

Giriş

Bir toplumu meydana getiren dil, din, tarih, sanat, örf, gelenek, normlar gibi ögelerin tümü, o toplumun kültürel kimliğini oluşturur. Diğer bir deyişle bir toplumun kültürel kimliği o toplumun geçmişten günümüze getirdiği, sahip olduğu maddi manevi ürünlerin tamamıdır. Gelişmenin ve değişimin sürekli olduğu günümüz dünyasında, ülkelerin kültürel kimliklerini korumaları için bu mirası yeni nesillere aktarmaları daha büyük önem taşımaktadır. Toplumsal hayatın sürekliliğini sağlamak için maddi manevi kültürel mirasın/birikimin nesiller boyunca amaçlı olarak, sistemli, planlı ve programlı aktarılması işinde eğitim büyük bir rol üstlenmektedir. Okul öncesi her birey genelde içine doğduğu coğrafyadan, toplumdan, özelde ise ailesinden kültürel kimliğini oluşturan bilgiler, değerler ve inançlar edinerek gelişimini sürdürür. Bu süreçte en önemli birleştirici ve taşıyıcı araç dildir. Sözlü ya da sözsüz, müzik dili de en az yazı ve konuşma dili kadar kültürel aktarım, iletişim, etkileşim ve paylaşımda en etkili araçtır. Müzik eserleri ait oldukları toplumun sosyo-kültürel yapısını yansıtan kültür ürünleridir ve tarih boyunca pek çok farklı uygarlığa ve topluluğa ev sahipliği yapmış ülkemiz sahip olduğu müzik kültürü ile oldukça zengin bir mirasa sahiptir. Bu zengin mirasın temelini oluşturan halk müziğimiz ve türkülerimiz müzik eğitiminin de temel öğretim materyallerini oluşturmaktadır. Müzik eğitiminin amaçları içinde ve öğretimde bilinenden bilinmeyene, yakından uzağa, çevreden evrene ilkeleri temel alındığından, müzik eğitimine çocuğun bildiği, kulağına tanıdık gelen ezgilerle başlanılması hedeflenmektedir. Özeren Ergöz (2003), eski müzik eserlerimizin; özellikle çevreden derlenecek seçkin nitelikte müziklerin eğitsel müzik öğretiminde yer almasının, Türkiye'de ve farklı bölgeler arasında müzik birliğinin oluşmasına olanak sağlayacağını ifade etmektedir. "Çevre müzikleri Türk okul müziğinin mayası olacak, çevre müzikleri ve Türk okul müziği Ulusal Müzik Dağarcığını oluşturacaktır" (Özeren Ergöz, 2003, s. 229). Diğer taraftan halk müzikleri, çocukların içine doğdukları coğrafyanın, içinde yaşadıkları toplumun kültürünün aktarımında da en etkili öğretim materyalleridir.

Halk müziği, oyun havaları, türküler, maniler, tekerlemeler, oyun müzikleri, seyirlik, koşmalar, tören gibi içinde bulunduğu toplumun yaşantısındaki sözlü ve sözsüz, oyunlu ya da danslı her türlü içeriği konu edinir. Halk müziği, belli bir sınırlılığa ve kurallara tabi olmadığı için ilerleme sınırlılığı yoktur. Ancak kültürel derinliği en fazla olan müzik türlerinden biridir. …İçeriği genellikle bağlı olduğu geleneği olduğu gibi yansıtan, düzeni değiştirmekten ziyade serzeniş ve yakınma şeklindedir. Yöresel özellikleri taşıyan, basit, anlaşılması kolay ve serbest bir yapıdadır. Her dönemin ve çağın toplumsal, ideolojik yapısından etkilenmiştir (Kaygısız, 2000, s. 176).

Hiçbir dönemin müzik kültürü, çeşitli sosyo-kültürel nedenlerden dolayı, o dönemde taşıdığı özelliklerin tümünü günümüze kadar aynı biçimiyle iletmiş olamaz. … Bununla birlikte olabildiğince az "zarar" görmüş, "aslına uygun" korunmaya çalışılan her türden geleneksel müzikal-kültürel değerin aynı özenle gelecek kuşaklara

iletilmesi ciddi bir sorumluluktur. Bu sorumluluğu yerine getirmek, giderek "globalleşen", globalleştikçe "tektipleşen" bu haliyle de giderek "renksizleşen" dünyamızda, bizi herkesten "farklı" ve bir o kadar da "özel" kılacak, kültürümüzü ise olabildiğince korunabilmiş sayılı kültürlerden biri yapacaktır (Paşaoğlu, 2005, s.21).

Demirsipahi (1975, s. 148) halk müziğini, "halkın kendi içinden yetişmiş kişilerin, ya da adlarının bilinmesine olanak bulunmayan halk sanatçılarının, ulusal ölçü ve ritim kuralları ile özel biçimlerde oluşturdukları müzik ürünlerinin tümü" şeklinde tanımlarken Karadeniz (2010), halk türküsünü genel olarak, "söz ve ezgisiyle sahibi bilinmeyen(anonim/geleneksel) ve yöresel ya da daha geniş bir çevrede tüm halka mal edilmiş müzik eseri" olarak tanımlamaktadır. Halk türküsünün, akılda kalabilecek melodik ve armonik yapısından dolayı kulaktan kulağa yayılmasının kolay olması ve bu yolla giderek tüm topluma mal olmuş bir özellik taşıması temel kabul edilmektedir (Karadeniz, 2010, s. 58).

Halk türküleri, ezgi, ritm, söz ve söyleyiş tarzı / yeri / zamanı gibi sahip oldukları özgün yapısal özellikler bakımından, oluştukları kültür hakkında en yoğun bilgi aktarabilen biçimlerdir. Türkünün sözleri, yörenin ya da bölgenin tarihsel ve / veya sosyo-kültürel geçmişi hakkında bilgiler aktarmakta; ezgisel ve ritmik yapısı bölgesel-kültürel karakter izlerini taşımakta; söyleniş biçimi, yeri ve zamanı ise kültürel çevre ve kimliğin sosyal ve psikolojik çözümlemeleri hakkında önemli ipuçları verebilmektedir (Paşaoğlu, 2005, s.25)

Çilden (2002, s. 3-5), müzik eğitiminde eğitim materyali olarak çokça kullanılan halk türkülerinin ses genişliği bakımından dar ve söylemesi basit ezgilerden oluştuğunu ayrıca tampere sisteme uyarlandığını, çocuk ve ergen ses özelliklerine göre olabildiğince uygun ses dizilerine göçürülmüş olduğunu ifade ederken, bir oturumda düşüncelerini sözel olarak ifade eden Sabri Yener, gerek sanat müziğimizin ve gerekse de halk müziğimizin eğitim amacıyla yazılmış ya da yakılmış olmadığını belirtmekte; bu sebepten geleneksel müziklerimizi okul müzik eğitimi konusunda kullanmak istediğimizde çeşitli eğitim ve yaş seviyesinde eserler bulmanın oldukça zor olduğuna değinmektedir (Akt. Küçüköncü, 2005, s. 184).

Bu açıklamalardan hareketle, geleneksel müziklerimiz içinde yer alan ve okul müzik eğitiminin temelini oluşturan türkülerimizin nesiller boyunca unutulmaması, korunması ve paylaşılması için eğitim müziği dağarında yer alması önem taşımaktadır. Bu çalışma, bu anlayışla ve TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Bartın yöresine ait türkülerin eğitim müziği niteliği taşıyıp taşımadıklarının incelenmesi amacıyla yürütülmüştür. "Bartın yöresi türküleri genel müzik eğitiminde kullanılmaya uygun mudur?" sorusu bu çalışmanın ana problem cümlesidir.

Yöntem

Betimsel tarama yöntemiyle yürütülen bu çalışmada, içerik analizi yoluyla 12 türkünün müziksel yapı ve metin özellikleri, belirlenen ölçütlere göre incelenmiştir. Eğitim müziği dağarında kullanılmasının uygun olacağı düşünülen 3 türkü Sibelius 7.5 nota yazım programı kullanılarak yeniden notaya alınmış, ayrıca elde edilen bulgulara göre öneriler sunulmuştur. Araştırmada 12 türkünün tamamı örnekleme dâhil edilmiştir ve uygun bulunan 3 türkü de içerik analizi ile incelenmiştir. Ancak bu bildiride örnek olarak bir türkü üzerinde yapılan çalışmaya yer verilmiştir.

İlgili Araştırmalar

Alanyazında konuyla ilgili araştırmalar ve yayınlar incelendiğinde benzer lisansüstü çalışmalara rastlanmıştır. Halk müziği ezgilerimizin ya da belli yöre ve şehirlere ait türkülerin eğitimde kullanımı, kullanılabilirliği ile ilgili bu çalışmaların çoğunun keman eğitimine (Alpagut, 2001; Akpınar, 2002; Akyürek, 2002; Çilden, 2002; Müezzinoğlu, 2012; Taşçı, 2012; Fidan, 2014; Parpucu, 2016; Akbudak, 2017; Karakaş, 2019; Şahin, 2019) yönelik gerçekleştirildiği görülmüştür. Bunun dışında piyano (Yokuş, 2005; Bulut, 2011, Toptaş, 2012; Elmas, 2019), gitar (Yöndem, 1998; Kaya, 2014), viyola (Nacaklı, 2004; Kervancıoğlu, 2013); çello (Eroğlu, 2018),

kabak kemane (Kulaboğa, 2017) ve ses eğitiminde (Öztürk, 2014) türkülerin kullanımına yönelik çalışmalar da gerçekleştirilmiştir.

Baykal Pekgöz (2001) İlköğretim 2. kademe (6-7-8. sınıflar) ile Ortaöğretim (9-10-11. sınıflar) müzik eğitiminde THM ezgilerine ne derece yer verildiğini araştırdığı çalışmasında 29 farklı müzik eğitimi kitabı içerisinde yer alan 63 adet türküyü, söz-melodi ve ritim yönünden incelemiş ve eğitim müziği olarak kullanıma uygunluğunu değerlendirmiştir. Benzer şekilde Köse (2003), 1994 yılı ilköğretim kurumları müzik dersi öğretim programına göre hazırlanan ilköğretim 3. devre (6., 7., 8. sınıf) müzik ders kitabında yer alan halk türkülerini incelediği araştırmasında türkülerin okul müzik eğitimine uygunluk düzeyini belirlemeye çalışmıştır. Araştırmada toplam 119 türkünün ölçü sayısı- uzunluk, ayak, karar sesi, konu, ses genişliği ve usul bakımından taşıdığı özellikler incelemiştir.

Çakar (1996) TRT çocuk repertuarında bulunan İzmir türkülerini makam-ayak yönünden incelerken, Uslu (1993), TRT radyo repertuarında yer alan ilk 3000 türküyü incelemiş ve çocukların söyleyebileceği yapıda yalnızca 12 türkü bulunduğunu saptamıştır. Araştırmacı bu sayının oldukça yetersiz olduğunu belirtmiş; çocuk türkülerinin sayısının artması için, uygun türkülere ders kitaplarında daha fazla yer verilmesini ve bestecilerin çocuk müziği niteliği taşıyan türkü formunda yeni eserler bestelemelerini önermiştir.

Akkoyunoğlu (2014) Faruk Kaleli'nin TRT halk müziği repertuarına kazandırdığı 15 türküyü eğitim müziği açısından incelediği araştırmasında söz konusu türkülerin mesleki müzik eğitimi programında yer alan THM ve Geleneksel Türk Müziği ile ilişkili derslerde kullanılabilirliğini ortaya konulmuştur. Benzer şekilde Terzioğlu (2015) tarafından gerçekleştirilen araştırmada, Ağrı yöresine ait kayıt altına alınmamış 12 türkünün derlemeleri, eğitim müziği açısından incelenmiş; eserlerin, mesleki müzik eğitimi, müzik öğretmenliği programlarında, içeriğinde halk müziği konuları yer alan derslerde materyal olarak kullanılabileceği sonucuna varılmıştır.

Toptaş ve Güler (2016), ilk ve orta öğretim düzeyinde kullanılan müzik eğitimi kitaplarında yer alan THM eserlerine yönelik bir içerik analizi çalışması gerçekleştirmiştir. Çalışma sonucunda müzik ders kitaplarındaki 42 türküyü incelemiş; bu türkülerde 7 farklı makam dizisinin, 7 farklı karar sesinin, 7 farklı ritim kalıbının, 3 farklı hız teriminin, 3 farklı tartım kalıbının ve 6 farklı ses aralığının kullanıldığını saptamışlardır. Ayrıca kitaplarda türkülerine yer verilen illerin Kastamonu, Karadeniz, Sivas, Eskişehir, Tekirdağ, Rumeli, Isparta, Malatya, Elazığ, Silifke, Tokat, Artvin ,Kilis ,Erzincan, Kars, Adana, Van, İstanbul ,Ergani ,Orta Anadolu, Lüleburgaz, Erzurum, Ardahan, Trabzon, İzmir ve Bursa olduğu da çalışmada belirtilmiştir. Buna göre ilk ve orta öğretim müzik ders kitaplarında daha fazla THM eserinin sayısının arttırılması ve yurdumuzun her yöresinden türkülere yer verilmesi de önerilmiştir.

Alanyazında yapılan taramada, bu araştırmanın yanı sıra türkülerin müziksel yapı bakımından içerik analizi yoluyla incelendiği başka çalışmalara da rastlanmıştır. Kınık (2007) Kayseri türkülerinin; Demir (1999) Denizli türkülerinin; Karkın ve Doğan (2016) ise askerlik, kahramanlık ve milli mücadele temalı türkülerin müzikal analizleri üzerine araştırma gerçekleştirmiştir.

Bartın Yöresi Türküleri

Büyükyıldız'ın (2015, s. 92) da belirttiği üzere, halk müziğinin yöresellik veya bölgesellik özelliği bulunmaktadır. Bartın yöresi türkülerini de halkın yaşayışı, gelenekleri, adetleri, yemek kültürü ve konuşma ağzından, yörenin toplumsal ve sosyolojik yapısına kadar; kültürel, coğrafi ve tarihi özelliklerine bağlı olarak diğer türkülerden ayıran özellikler bulunmaktadır.

Tarihi geçmişi M.Ö. 2000 yıllarına kadar uzanan Bartın ilin adını merkezin içinden geçerek 2 kola ayrılan Bartın ırmağından aldığı söylenmektedir. Antik çağda Parthenius adı verilen Bartın Irmağının kenarında kurulan

Bartın Kentinin Parthenia adıyla anıldığı ve zamanla Bartın'a dönüştüğü belirtilmektedirBartın kentini, İ.Ö.14. yy'da Gaskaların sahiplendiği, sonrasında Hititler, Frigler, İonlar, Kimmerler, Lidyalılar, Persler, Helenler, Pontuslular, Roma ve Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlıların yurt edindiği bilgisi kaynaklarda yer almaktadır (Aşcıoğlu, 2001, s.7; Bartın İKTM, 2007, s. 21). Ancak, bu kadar fazla kültüre ev sahipliği yapmış Bartın yöresine ait türkülerden pek azının günümüze kadar geldiği görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu zamanında, 1821'lerde Osmanlı devletine karşı ayaklanan Rum ve Ermenilerin Anadolu'da yerlerinin değiştirilmesi sürecinde Bartın'a yerleştirilen Rum, Ermeni ve az sayıda Yahudi halk şehir içinde bir mahalle oluşturmuştur. Anadolu'dan gönderilen bu azınlık halk Bartın'ın sosyal ve kültürel yaşamında etkili olmuşlar, geleneklerini yaşatırken müzik hayatını da zenginleştirmişlerdir. Evlilik, sünnet, bayram gibi etkinlik ve törenlerde karşılıklı sözlü atışmalarla gelenek haline gelmiş mani yakma ile ortaya çıkan dizeler, zamanla ezgilerle türkülere söz olmuştur. Diyebiliriz ki "mani"ler Bartın türkülerinin ana kaynağıdır. Manilerin ve türkülerin kaynağı ise, yöre insanının özel yaşamıdır. Kentteki bir olay, aktüel bir konu hemen türkü haline dönüşmekte ve dilden dile dolaşarak yayılmaktadır. Neşeli ve nüktedan kişiliğe sahip Bartınlıların türkü sözleri çoğunlukla sevda, aşk, çapkınlık, mapusluk ve içki üzerine yazılan, yöresel ağızda kelimeler ile komik, bazen de argo tabirler ile ifade edilmektedir (Çilsüleymanoğlu, 1996; Aşcıoğlu, 2001). Bartın şivesi, kültürel zenginliğimizin göstergesi olan yöresel ağız özelliklerimiz açısından da ilgi çekicidir. Bartın ağzında bazı kelimeler kısaltılıp, bazı kelimeler uzatılarak kullanılırken, çoğunlukla yöreye özgü kelimeler de kullanılmaktadır (Yıldızöz, 2017). Çalışmada ulaşabilen sınırlı sayıdaki kaynakta söz konusu mani geleneğinden, Rumların çiftetelli ve sirtaki gecelerinden, laterna, keman ve piyano çalanlardan bahsedilmektedir.

Bartın yöresindeki yaygın halk müziği formu çiftetelli ve oyunhavasına dayanmaktadır. Eğlence müziğinin başta gelen sazları, bağlama, ud ve kemandır. Halk oyunları ise 18. yy sonlarına kadar asma davul, zurna ve türküler eşliğinde oynanırken, 19. yy başlarından itibaren bu çalgılara cümbüş, ud, klarnet, kaval ve darbuka gibi çalgılar da eklenmiştir. Tırnak kemane de bölgede davul ve zurna ile birlikte köçeklerin danslarına eşlik eden bir çalgı olarak anılmaktadır. Çoğunlukla Kastamonu yöresine has olmakla birlikte *köçekler* Bartın yöresinde de geleneksel düğünlerin vazgeçilmezidir. Genç kızların eğlencelerde tef ve zilli maşa eşliğinde mani yaktıkları, türkü söyledikleri de metinlerde geçmektedir.

Bulgular ve Yorum

Türküler öncelikle konuları ve metinde geçen kelimeler bakımından incelenmiş, okul müzik eğitiminde, eğitim müziği olarak kullanılması uygun görülen 4 eserin dizisi (makamı/ayağı), ses aralığı, karar sesi, hızı, usulü (ölçüsü) ve tartım kalıpları incelenerek müziksel analizi yapılmıştır. Bu eserler aşağıdaki tabloda görülmektedir.

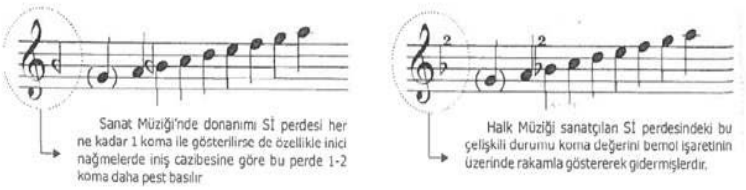
Tablo 1. TRT Türk halk müziği repertuarına kayıtlı Bartın yöresine ait türküler

No	Eser	Kaynak Kişisi	Derleyen	Derleme Tarihi
703	Mapushane içinde yanıyor gazlar	Muzaffer Özden	Muzaffer Sarısözen	1947
795	Kayadan indirdiler (Mis Pamuğum)	Vahdet Gizli Şinasi Ünyeli	Muzaffer Sarısözen	1949
851	Kapelesi ak gibi	İbrahim Akın	Muzaffer Sarısözen	1953
861	Kale kapısından girdim içeri	Yöre Ekibi	Muzaffer Sarısözen	1949
1069	Gide gide kundurama kum doldu	Muzaffer Özden	Muzaffer Sarısözen	1949
2651	İp attım ucu kaldı	Muzaffer Özden	Plâktan Yazıldı	1983

3160	Sarayburnu'nun ufak tefek taşları	Muzaffer Özden	Ali Canlı	1953
3171	Evlerinde makine	Cavidan Akçakoca	Sadi Yaver Ataman	(1988)i
3232	Mavili mavili ela kız	Selahattin Çilsüley-manoğlu Recai Başaran	Mansur Kaymak	1988
3252	Iraktan gel ıraktan (Zonguldak)	Sezai Çağdaş	TRT Müzik Dairesi Başk. THM Md.	(1988)i
3866	Gadunuma şinanay (Odasında halıyım)	Sadi Yaver Ataman	Sadi Yaver Ataman	(1993)i
4145	Atlı geliyor atlı	Selahattin Çil	Şakir Öner Günhan	(1997)i

Eserler incelenirken internet ortamında yer alan ve mahalli sanatçılar ya da halk müziği sanatçılarınca seslendirilmiş örnek kayıtlar da dinlenmiştir. Bu bildiride sunulan, *Mavili Mavili Ela Kız* türküsünün TRT arşivlerinde yer alan notasyonu ile seslendirilen kayıtlardaki notasyonunun birbiri ile örtüşmediği görülmüştür. Bunun üzerine mahalli sanatçılar ve uzman görüşlerine başvurulmuş, türkünün TRT arşivinde yer alan "kız satma mavilisi" ve kayıtlarda yer alan "halk oyunu türküsü" olarak iki farklı notasyonunun bulunduğu saptanmıştır. Eserin okul müzik eğitinde kullanımı için uygun görülen "Halk Oyunu Türküsü" versiyonuna ait notaları, eserin kaynak kişisi Selahattin Çilsüleymanoğlu (1996) tarafından yazılan bir kaynak kitaptan alınmıştır. Ancak bu kaynakta da eserin makam dizisine ait donanımın, dizek üzerinde doğru gösterilmediği saptanmıştır. Orijinal eserin müziksel yapısı incelendiğinde türkünün dizisi Uşşak makamı dizisidir. Ancak notada, donanıma yazılan si bemol işareti, tampere sistemde 5 koma değeri taşıyan si bemol olarak kullanılmış; 1 koma değerinde ters si bemol işareti ya da si bemol üzerinde 2 koma ifadesi kullanılmamıştır (Şekil 1). Oysaki tampere sisteme göre çalınıp seslendirilmesi düşünülen eserde si sesinin, natürel duyurulması gerekmektedir (Şekil 2). Bu nedenle, eser okul müzik eğitiminde kullanılabilecek şekilde yeniden notaya alındığında donanımda si bemol kullanılmamıştır.

Şekil 1. Mavili Mavili Ela Kız (Oyun Mavilisi) (Çilsüleymanoğlu, 1996, s. 796).



Şekil 2. Uşşak dizisinin geleneksel Türk Sanat Müziği ve Halk Müziğinde Gösterimi (türkümüzikmerkezi.net)

Eser Analizi (Kaynak Kitaba Göre)

Eserin Adı: Mavili mavili ela kız (Oyun Mavilisi)

Kaynak Kişi: Selahattin Çilsüleymanoğlu

Notaya alan/Derleyen: -

Derleme Tarihi: 24.04.1987

Türkünün Konusu: Türkünün konusu genç kızların eğlencelerinde delikanlılarla bakışmaları, şakalaşmalarını içermektedir. Türkünün, Mehmet'i görür görmez çok hoşlanan Ayşe ile dalga geçmeye başlayan diğer genç kızların mani yakmalarıyla ortaya çıktığı söylenmektedir. Türkünün kına ve düğün eğlencelerinde çokça seslendirildiği, hatta isimlerin değiştirilmesiyle ve farklı sözlerin eklenmesiyle de söylendiği belirtilmektedir (Çilsüleymanoğlu, 1996, s. 797).

Türkünün Sözleri: Bartın yöresine ait, ezgileri güzel ancak sözleri uygun olmayan pek çok türküye nispeten bu türkünün mevcut sözleri ile kullanılabileceği düşünülmektedir. Yine de eser notaya aktarılırken yalnızca iki kıtası kullanılmıştır.

Yöresel Ağıza Göre Sesletilen Kelimeler:

Gız (kız); Bilemiyom (bilemiyorum); Kimleriy (kimlerin); Yabancılarıy (yabancıların); Yer misiy? (yer misin?); Bir misiy? (bir misin?); Alıvarcaz (alacağız/alıvereceğiz); Gadunum (kadınım); Der misiy? (der misin?); Alamaycak (alamayacak); Olamaycak (olamayacak).

Müziksel Yapı

Türkünün Dizisi: Uşşak (Makamı) Dizisi

Uşşak makamı dizisi çıkıcı bir dizidir. Seyirde genişlemenin mutlaka durak altından başlamakta, tiz durak üstünde hemen hemen hiç dolaşılmamaktadır. Seyre durak civarından, durağın altından başlanır, uşşak 4'lüsünün seslerinde dolaştıktan sonra güçlü neva(re) perdesinde yarım karar yapılır.

Şekil 3. Uşşak (Makamı) Dizisi

Ses aralığı: Rast perdesi (Sol) – Neva perdesi (re2)

Türkünün Karar Sesi: La (Dügah)

Güçlüsü: Re (Neva)

Yedeni: Sol (Rast) (Bazı kaynaklara göre yedeni bulunmuyor)

Hızı: Yürük (♪= 200)

Ölçüsü: 10/8'lik (2+3+2+3)

Halk müziğinde ölçüleme cümleleme esasına göre yapıldığından, aslında 5/8 ölçü etkisi uyandıran eser, 10/8 ölçüde notaya alınmıştır. Türkü öğretilirken 5/8 olarak ölçülenebileceği gibi, ölçülerin bölünmesiyle 10/8 ölçü ile de öğrenciye öğretilebileceği düşünülmektedir.

Tartım Kalıpları: Eserde kullanılan en küçük birim nota 16'lık, en uzun nota süresi ise 4'lük nota birimidir. Ancak yeniden notaya alınırken nağmelere yer verilmemiş ve tartımlar sadeleştirilmiştir.

Aşağıda eğitim müziği dağarında yer alabileceği düşünülen türkünün düzenlenmiş ve yeniden notaya alınmış hali yer almaktadır:

Mavili Mavili Ela Kız

(Bartın Halk Oyunu Türküsü)

Kaynak kişi: Selahattin Çilsüleymanoğlu
Uyarlayan: Sevan Nart

Sonuç ve Öneriler

Müzik eğitiminin amaçları içinde ve öğretimde bilinenden bilinmeyene, yakından uzağa, çevreden evrene ilkeleri temel alındığından, müzik eğitimine çocuğun bildiği, kulağına tanıdık gelen ezgilerle başlanılması hedeflenmektedir. Diğer taraftan halk müziklerimiz ve özellikle türkülerimiz çocukların içine doğdukları coğrafyanın, içinde yaşadıkları toplumun kültürünün aktarımında da en etkili öğretim materyalleridir. Türkülerin nesiller boyunca unutulmaması, korunması ve paylaşılması için eğitim müziği dağarında yer alması önem taşımaktadır.

Bu çalışmada örnek olarak incelenen Bartın yöresine ait "Mavili Mavili Ela Kız" türküsünün, metin ve müziksel yapı bakımından okul müzik eğitimi dağarında yer alabilir nitelikte olduğu saptanmıştır. Yapılacak benzeri çalışmalarla kültürümüzde zengin bir müzik mirası oluşturan türkülerimizin eğitim müziği dağarına eklenmesi önerilmektedir. Bu çalışmalarda, öncelikle ilköğretim çağı çocuklarının yaşına uygun sözleri olan türküler seçilmelidir. Yeniden düzenlenen ya da aktarılan türkülerin tampere sisteme göre notaya alınmasının, türkülerin öğretimi ve okul çalgıları ile seslendirilmesinde kolaylık sağlayacağı da düşünülmektedir.

Teşekkür

Çalışmamda müziksel bilgi paylaşımında bulunan ve kaynaklara ulaşmamda yardımlarını esirgemeyen, Kültür ve Turizm Bakanlığı (KTB.) Kırşehir mahalli sanatçısı, müzik öğretmeni ve bağlama eğitmeni Sayın Cengiz Büyükşahin'e, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü öğretim görevlisi Sayın Hüseyin Özpınar'a ve KTB. Ankara Devlet Türk Halk Müziği saz sanatçısı Sayın Candeniz Eroğlun'a teşekkürü bir borç bilirim.

Kaynakça

- Akbudak, H. (2017). Malatya türkülerinin keman eğitiminde kullanılması üzerine bir çalışma [A study on the use of Malatya folk songs in violin training]. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Akkoyunoğlu, V. (2014). Faruk Kaleli'nin halk müziğine kazandırdığı türkülerin eğitim müziği açısından incelenmesi [The analysis of the folk song complations of Kaleli in Turkish folk music in terms of educational music]. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Akpınar, M. (2002). Türk halk ezgilerinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8, 27-55.
- Akyürek, R. (2002). Trabzon'da müzik eğitimcisi yetiştirmeye dönük lise ve yükseköğrenim kurumlarında Ege türküleri yoluyla başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin öğrencilere kazandırılması ve bu yaklaşımın keman eğitiminde kullanılabilirliği [Giving violin techniques to beginner students in institutions like high schools and academies providing music teacher education in Trabzon through Aegean folk songs and usibility of this approach in violin education (Yüksek lisans tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Alpagut, U. (2001). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda Türk halk ezgilerinin kemana uyarlanmasının keman eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitimine yansıyabilirliği. Doktora tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Aşcıoğlu, E. (2001) - *Bartın*. Bartın Ticaret ve Sanayi Odası Yayını: Bartın.
- Bartın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (İKTM). (2007). *Mitolojiden Gezginlere Bartın Kültür ve Turizm Envanteri*. Bartın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, s.17-23.
- Bulut, F. (2011). Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir "Çoklu Analiz Modeli". *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 31*(1), 31-52.
- Büyükyıldız, H.Z. (2015). Türk halk müziği; ulusal Türk müziği (1.baskı). İstanbul: Arı Sanat.
- Çakar, M. A. (1996). TRT Çocuk Repertuarında Bulunan İzmir Türkülerinin Makam-Ayak Yönünden İncelenmesi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.

- Çilden, Ş. (2002). Türk halk müziğinin keman eğitiminde kullanımıyla ilgili sorunlar. Uluslararası "Avrupa'da ve Türk Cumhuriyetleri'nde Müzik Kültürü ve Eğitimi" Kongresi'nde sunulmuş bildiri, Ankara.
- Çilsüleymanoğlu, S. (1996). Bartın Halk Kültürü, Cilt 2. Azim Kitabevi: Bartın
- Demir, Z. (1999). TRT repertuarında bulunan Denizli türkülerinin makam-ayak, tür ve usul yönünden incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Elmas, E. (2019). Piyano eğitiminde türkü kullanımının öğrenci motivasyonuna etkisi. (Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Eroğlu, Ö. (2018). Kangal ve yöresi türkülerinin viyolonsel eğitiminde kullanılmasına ilişkin bir çalışma. (Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Fidan, C. (2014). Keman eğitiminde Van türkülerini çalma ve yorumlama yöntemleri. (Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Karadeniz, B. (2010). *Türkülere Giriş.* Kara Mavi: İstanbul
- Karakaş, B. (2019). Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliğine ilişkin bir çalışma. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Karkın, A. ve Doğan, M. S. (2016). Türk halk müziğinde askerlik, kahramanlık ve milli mücadele temalı türkülerin müzikal analizleri üzerine bir araştırma: Şanlıurfa yöresi örneği, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (14), 1-18.
- Kaya, M. (2014). Klasik gitarın halk müziğinde kullanımının değerlendirilmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Kervancıoğlu, M.H. (2013). Erzurum türkülerinin viyola eğitiminde kullanılabilirliği. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Kınık, M. (2007). Kayseri türkülerinin müziksel tahlili. (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Köse, Ü. (2003). 1994 yılı ilköğretim kurumları müzik dersi öğretim programına göre hazırlanan ilköğretim 3. devre (6., 7., 8. sınıf) müzik ders kitabında yer alan halk türkülerinin incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi)Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kulaboğa, A. H. (2007). Ege bölgesi türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk halk müziği bölümünde verilmekte olan kabak kemane eğitimine uygulanabilirliği ve bu çalışmanın uzmanlar tarafından değerlendirilmesi [The applicability of aegean region folk songs to the education of kabak kemane which is being performed at Afyon Kocatepe Universty department of Turkish folk music and the evaluation of this study which was made by specialist]. (Yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Küçüköncü Y. (2005). Müzik eğitiminde kullanımı bakımından Türk halk müziğinde çocuk ezgileri. Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu, Van, 4-6 Mayıs 2005, cilt.2, 179-200.
- Müezzinoğlu, A. (2012). Kemana Uyarlanmış Halk Ezgilerinin Keman Eğitiminde Kullanılması. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Nacaklı, Z. (2004). Türk halk müziği eserlerinin viyola eğitiminde kullanılabilirliği üzerine bir araştırma [A study on to what extent turkish folk music can be used in viola education]. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 157-171.
- Özeren Ergöz, H. S. (2003). Müzik eğitiminde geleneksel öğelere yer verilmesi. Cumhuriyetimizin 80.Yılında Müzik Sempozyumunda sunulmuş bildiri, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Öztürk,S. (2014). Ses eğitiminde türkü söylemeye yönelik öğretim modeli ve değerlendirilmesi (Elazığ yöresi örneği). (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Parpucu, H. (2016). Akseki ve yöresi türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliği. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Paşaoğlu, S. (2005). Müzikal-kültürel kimlik oluşumunda okul müzik eğitiminde kullanılan halk türkülerinin rolü: Türkiye, Bulgaristan, Macaristan örneği [The role of the folk songs used in school music education on formation of a musical-cultural identity Turkey, Bulgaria, Hungary samples] (Doktora tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

- Şahin, H. İ. (2019). Mersin yöresine ait türkülerin keman eğitiminde kullanılabilirliği. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Taşçı, G. (2012). Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Terzioğlu, A. M. (2015). Ağrı yöresinde kayıt altına alınmamış türkülerin derlenerek eğitim müziği açısından incelenmesi [The use of folk songs not taken ınto records in the province of ağrı in folk music with an harmony] . (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Toptaş, B. (2012). Halk türkülerinin sistematik olarak piyano eğitiminde kullanılması. (Doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Toptaş B. ve Güler, E. (2016). İlk ve orta öğretim müzik kitaplarında Türk halk müziği eserlerinin içerik analizi. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat dergisi [Inönü university journal of culture and art], 2 (1), 1-20.
- Uslu, M. (1993). TRT Türk halk müziği repertuarında çocukların söyleyebileceği türkülerin incelenmesi. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldızöz, R. (2017). Bartın merkez ilçe ve köyleri ağzı (inceleme- metinler- sözlük). (Yüksek lisans tezi). Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bartın.
- Yokuş, H. (2005). Ülkemizde Türk halk müziği kaynaklı piyano eserlerinin piyano eğitiminde uygulanabilirliğinin değerlendirilmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Yöndem, S. (1998) Türkiye'deki mesleki müzik yükseköğretim kurumlarında klasik gitara uyarlanmış türkü kaynaklı eğitim müziklerinin öğretiminde ve seslendiriminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri. (Doktora Tezi.) Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

O-030

Aşık yaratıcılığında tarihi ve kahramanlık motifleri

Habibe Mammadova

Dr. Doçent, Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi , Ş.Badalbeyli küç.98 AZ 1014 Bakı/Azerbaycan

habishka83@mail.ru

Özet:

Müzik halkın kahramanlık tarihi ile kırılmaz tellerle bağlıdır. Pehlevanlar, serkerdeler «Cengi», «Misri», «Heyratı» ve s. ezemetli havaların ritimler altında kuşak tutmuş, savaşmışlar. Vatanseverlik meselesi toplumda sürekli güncel olmuş, bugün de güncel olaraq kalmaktadır. Milletin yurtseverliğinin onun tamlığının , bütünlüğünün temeli olduğunu söylemek yanlış değildir. Bir halkın, milletin vatanseverlik bilinci onun diğer halklar ve milletler tarafından kabul edilmesi, tanınması, saygıyla karşılanması, en önemlisi de o halkın yarattığı devletin bütünlüğü, varlığı, egemenliği ile ölçülür.

Tüm durumlarda bu havalarda belli halk kahramanlarının - gerçek tarihi şahsiyetlerin ismi geçmektedir. Bu aynı zamanda bu şarkıların belirli bir tarihle ilgili olduğunu gösterir. Yani şarkıda açıklanan kahramanın hangi dönemde yaşadığını, o dönemde hangi tarihsel olayların - savaşların, halk özgürlük mücadelesinin, köylü hareketinin, devrimlerin vb. gerçekleştiğini açıkca görmək mümkündür. Yani yukarıda belirtilen tüm şarkılarda, tarihsel faktör öne çıkıyor. İster kahramanlık, ister sosyal protesto içerikli, gerekse devrimci şarkılarda öncelikle tarihsellik başlıca ve genel bir husus olarak kendini gösteriyor. Bu nedenle yukarıda belirtilen kahramanlık, sosyal protesto ve devrimci şarkıları genel tarihi şarkı türünün ayrı ayrı grupları olarak karakterize edilebilir. Tarihsel şarkılarda bu özellik de dikkat çekiyor: başlangıç tarihini adlarına ve içeriğine göre belirlemek mümkündür. Bu onları halk türlerinden ayırır. Çünkü emek, tören, ev şarkılarının içeriği (çok nadir istisnalar olmak üzere) onların oluşması tarihini netleştirmeye izin vermez. Tarihi şarkıların sayısı az olsa da, diğer şarkı türleri arasında istisnalar yapar. Bizce, bunun da temel nedeni onların halkın günlük hayatı ve yaşamı ile ilgili değil, işte yüzyılda bir defa halkın hayatında önem arz eden tarihi olay ile ilgili olarak meydana gelmesidir.

Anahtar kelimeler: aşık, kahraman, müzik, tarih, türkü.

Giriş:

Aşıq sənəti Azərbaycan xalqının çox qədim tarixi köklərə malik olan mənəvi mədəniyyətidir. Xalqın qədim və zəngin yaradıcılıq sahəsi kimi aşıq sənəti özünəməxsus tarixi təkamül və inkişaf yolu keçmiş, müxtəlif janr, forma və məzmun dəyişikliyinə uğramasına baxmayaraq dövrümüzə qədər qorunub saxlanılmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu zəngin yaradıcılıq sahəsi öz tarixi inkişafında bədii yaradıcılığın və xalq sənətinin başqa sahələri ilə qarşılıqlı əlaqədə olub və müəyyən təsirlərə məruz qalsa da, öz bədii mahiyyətini itirməmişdir.

Aşıq Azərbaycan xalqının sevimli nəğməkarıdır. Aşıq öz sənəti ilə doğma xalqına xidmət edir, onun şifahi ənənəli musiqi xəzinəsini yeni nümunələrlə zənginləşdirir.

Xalqın hər cür zülmə və zorakılığa qarşı uzun əsrlər boyu apardığı qəhrəmanlıqla dolu mübarizəsi aşıq sənətində gözəl əks olunmuşdur. Aşıqların qoşduqları havalarda insanın mənəvi keyfiyyətləri, onun yaradıcı əməyi, geniş xalq kütlələrinin adət və ənənələri öz əksini tapmışdır.

Zaman keçdikcə aşıq sənəti baş verən tarixi hadisələrin təsiri ilə adi peşə xarakteri almağa başlamış və

aşıqlardan toy hekayətçisi, musiqisiçi kimi istifadə olunmuşdur.

Aşıq yaradıcılığı öz köklərinə görə sırf türk mənşəlidir. Aşıqlar Azərbaycan bayatıları və şikəstələrinin ən yaxşı ifaçılarıdır. Azərbaycanda aşıqlar sazəndələrdən əvvəl meydana gəlmişdir. Azərbaycanda aşıqlıq təkcə kişilər arasında deyil, qadınlar arasında da yayılmışdır. Aşıq sənəti xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və arzularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir.

Aşıqların repertuarı, forma rəngarəngliyi və musiqinin xarakteri etibarı ilə sazəndələrin repertuarından kəskin fərqlənir. Aşıq musiqisini formasına görə 2 kateqoriyaya ayırmaq olar: epik və lirik.

Məsələn, epik repertuara Kərəmi, Koroğlu və s. havalar daxildir. Bu adlar aşıqların bəhs etdiyi dastanlardakı qəhrəmanların adlarıdır. Aşıq dastanın məzmununu oxumadan, hekayə şəklində danışır, qəhrəmanların və iştirak edən başqa şəxslərin söz və müraciətini isə sazın müşayiəti ilə oxuyur.

Azərbaycan dastanları bu günki dövrümüzdə mövcud olaraq, inkişaf etməkdədir. Qəhrəmani, dramatik və lirik məzmunlu dastanlar mövcuddur. Dastanların süjetləri Azərbaycan xalqının tarixi və məişəti ilə bağlı olaraq, onun ən gözəl cizgilərini xarakterizə edir. Şifahi xalq ədəbiyyatının və musiqisinin mühüm bir qolu olan dastanlarımız xalq qəhrəmanlarının igidliyini, mərdliyini, vətənpərvərliyini tərənnüm edir. Xalqın tarixində iz salmış qəhrəmanlar haqqında dastanlar qoşulmuşdur ki, onlarda xalqın xarakteri, vətən məhəbbəti, qəsbkarlara qarşı amansızlıq, müstəqillik, səmimilik kimi xüsusiyyətlər əks olunmuşdur. Belə dastanlara misal olaraq, xalq qəhrəmanı Koroğlu (XVII), Qaçaq Nəbi (XIX), Qaçaq Kərəm və digər qaçaqlar haqqında dastanları göstərmək olar.

Epik xalq yaradıcılığını özündə əks etdirən dastan forması xalqın tarixi keçmişinin təcəssümdür. Belə ki, türk xalqlarının dastanları əsasən qəhrəmanlarının adları ilə bağlı olur. Azərbaycanda da belə dastanlar az deyil. Buna misal olaraq «Dədə Qorqud», «Koroğlu», «Qaçaq Nəbi», «Qatır Məmməd» kimi dastanların adlarını çəkmək olar.

Qəhrəmani xalq dastanlarının əsas süjet xətti müsbət xüsusiyyətlərə malik olan əsas qəhrəmanın həyatı ilə bağlı hadisələri, onun qəhrəmanlığını, mərdliyini göstərməkdir.

Qəhrəmani epos janrı konkret sosial-tarixi, mədəni cəhətlərlə müəyyən poetik formada təcəssüm olunur. Epik formaya daxil edilən xalq mahnıları sadəcə hadisələrlə bağlı deyil, eyni zamanda da aşığın əhvalı, kütlənin ideologiyası ilə də bağlıdır.

Aşıq sənətinin qədim kökləri ozan sənəti ilə bağlıdır. Bu xalq müğənnilərinin yaradıcı fəaliyyətindən bəhs edən ən qədim yazılı abidə X-XI əsrlərə aid edilən «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanıdır.Türk xalqlarının, o cümlədən azərbaycanlıların ana kitabı sayılan «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının tarixi və mədəni əhəmiyyəti çox böyükdür. Ən azı 1300 il bundan qabaq meydana gəlmiş Dədə Qorqud dastanları qədim oğuzların həyat tərzini, adət-ənənələrini, etnoqrafiya, psixologiya, dil, ədəbiyyat və ümumiyyətlə, bədii təfəkkür xüsusiyyətlərini öyrənmək baxımından əvəzsiz bir qaynaq hesab edilir. «Dədə Qorqud» dastanlarında el nəğməkarlarının iki tipi göstərilmişdir. Onlardan birincisi yüksək istedada malik olan şöhrətli, müdrik sənətkardır. Belə sənətkarları sonralar xalq arasında «ustad» adlandırmışlar. «Dədə Qorqud» dastanında bu tipli sənətkarın ümumiləşdirilmiş surəti Dədə Qorqudun simasında verilir.

XVI əsrin sonu, XVII və XVIII əsrlər Azərbaycan xalqının tarixində ağır və ziddiyyətli bir dövr olmuşdur. Bir tərəfdən, yadelli işğalçıların hücumları, digər tərəfdən, xanlıqların öz aralarındakı çəkişmələri nəticəsinddəxalq yoxsul və ağır bir vəziyyətə düşmüşdü. Buna baxmayaraq, o, həm yadelli işğalçıların, həm də yerli feodalların zülmünə və özbaşnalığına qarşı qəhrəmancasına mübarizə aparırdı. XVII əsrdə çoxsaylı üsyançı dəstələr yaranmış, kəndli hərəkatı geniş vüsət almışdı.

Zəhmətkeş Azərbaycan xalqının ağır həyatı, öz zülmkarlarına qarşı haqq səsini ucaltması, yadelli işğalçıların hücumları zamanı çəkdiyi əziyyətlərə qarşı etirazları, azadlığı uğrunda mübarizəsi xalq üsyanları və ictimai etiraz mövzusunda mahnıların yaranmasına səbəb olmuşdur. Belə mahnıların ən məşhur qəhrəmanı Koroğlu idi.

Kəndli üsyanlarına başçılıq etmiş Koroğlunun igidliyi, ədalət tərəfdarı olması, xalqın onun ətrafında cəmlənərək mübarizəyə qalxması, hüququ tapdalanan və incidilən xalqın müdafiəçisi, ədalət uğrunda mübariz kimi əfsanəvi bir qəhrəman kimi tanıtmış və xalq onun haqqında dastanlar və mahnılar yaratmışdır. Onlar əsasən aşıq yaradıcılığında möhkəm yer tutmuşdur.

«Koroğlu» dastanında Koroğlu xalq hərəkatının cəsur başçısı, ilhamlı nəğməkar aşıq, qorxmaz bir surət kimi göstərilir. Onun igidliyi bu dastanda «Koroğlu», «Atlı Koroğlu», «Piyada Koroğlu», «Koroğlu cəngisi» və başqa havalarda tərənnüm olunur. «Misri» havası da qəhrəmanlıq janrı ilə bağlıdır.

Koroğlu haqqında tam bir silsilə təşkil edən qəhrəmanlıq mahnılarında onun özü ilə bərabər sevgilisi Nigarın, mübariz yoldaşlarının – Koroğlunun dəlilərinin məişəti və mübarizəsi, onun əfsanəvi atının – Qıratın vəfa və sədaqəti əks olunur.

Aşıqlar tərəfindən əsrlərdən bəri ifa olunaraq şifahi halda nəsildən-nəslə keçən qəhrəmanlıq mahnıları silsiləsinə «Qaytarma Koroğlu», «Cəngi Koroğlu», «Koroğlunun zil qaytağı», «Döşəmə Koroğlu», «Atlı Koroğlu», «Koroğlunun cəngisi», «Koroğlunun sürütməsi», «Koroğlunun Çənlibeli və s. kimi aşıq mahnıları daxildir. Bütün bu mahnılarda Koroğlu cəsur döyüşçü, bacarıqlı sərkərdə, gözəl aşıq və nəğməkar kimi göstərilir.

«Döşəmə Koroğlu»

XIX əsrin II yarısında Rusiya çarizminin əsarətinə düşmüş Azərbaycan xalqı və xüsusilə də çar məmurlarının və yerli mülkədar bəylərin təzyiqi və özbaşnalığından zülm çəkən Azərbaycan kəndlilərinin üsyanları çox geniş vüsət alır. Bu dövrdə qaçaqçılıq hərəkatı – ictimai etiraz forması kimi geniş yayılır. Xalqın qaçaq adlandırdıqları şəxslər – xalqın mərd oğulları, hökumətin özbaşınalığına, haqsızlığına, ictimai ədalətsizliyə qarşı üsyan edən xalq qisasçıları idi. Öz dəstəsi ilə dağlara çəkilən qaçaqlar hökumət məmurlarına və mülkədarlara hücum edərək, onlarla vuruşur, bu yolla onların özbaşnalığının, xalqı çapıb-talamasının qarşısını almağa çalışırdılar.

Qaçaq Nəbi, Qaçaq Kərəm, Qandal Nağı, Bozalqanlı Tanrıverdi, Dəli Alı, Qaçaq Qorxmaz, Qaçaq İsmayıl və başqaları XIX əsr kəndli hərəkatının fədakar başçılarındandır.

Xalq şifahi ədəbiyyatında, xalq musiqisində aşıq yaradıcılığında bu qəhrəmanlar haqqında bir çox dastan, nağıl və mahnılar yaranmışdır.

Qaçaq Kərəm haqqında xanəndə və aşıqlar müxtəlif poetik və musiqi formalı mahnılar qoşmuşlar. Bunlardan «Qaçaq Kərəm», «Kərəmxan sərtib» müxəmməslərini, «Gül Vəli» təcnisini, «İsmayılın silahdaşı haqqında Qaçaq Kərəmin mahnısı», «Kərəmlə Zalxa» gəraylılarını, «Qarabağa gedirəm», «Yolu kəsmişlər» mahnılarını göstərmək olar.

Bu dövrün xalq yaradıcılığında Qaçaq Nəbinin adı ilə bağlı mahnı və dastan geniş yayılmışdır.

Xan və bəylərin ağır zülmündən xilas olmaq üçün daim mübarizə aparan Qaçaq Nəbi və yoldaşı Həcər xanım özünün igid oğul və qızlarına xalqımız rəngarəng mahnılar qoşmuş, onları dillərdə əzbər etmişdir.

Tarixdən məlumdur ki, Azərbaycanın aşıqları və xanəndələri zamanın siyasi-həyati məsələlərinə heç vaxt laqeyd qalmamış, öz ifaçılıq fəaliyyətində ictimai motivlərə yer vermişlər. Musiqini də, ədəbiyyat kimi, xalqın tərəqqisinə, mənəvi yüksəlişinə təsir göstərən qüvvətli vasitələrdən biri hesab edərək, onu, yerigəldikcə, müasir həyat problemlərinə yaxınlaşdırmışlar. Xanəndələrimiz ədəbiyyat və incəsənətin böyük ictimai təsir qüvvəsinə malik olduğunu qeyd edən o zamankı Azərbaycan ədib və mütəfəkkirlərinin yazılarını maraqla izləmişlər.

1941-1945-ci illərdə, Böyük Vətən Müharibəsi dövründə vətənpərvərlik ruhlu mahnılara xüsusi tələbat vardı. Məlumdur ki, bu dövrdə qədim xalq mahnıları yeni ideya məzmunu ilə zənginləşmiş və zamanın tələbinə uyğun sözlərlə oxunmuşdur. Düzdür, bu cür yeni məzmunlu mahnıların mətni haqqında məlumat əldə edə bilməsək də, elmi ədəbiyyatda və dövrü mətbuatda buna aid bir sıra məlumatlar verilmişdir.

Xalqımız ana Vətənin azadlığı, doğma diyarın istiqlalı, müqəddəs torpağın şərəfi, qeyrəti, namusu yolunda canını qurban verənləri həmişə qəlbində yaşadır, onları şərəf və qeyrət simvolu kimi xatırlayır, gənc nəslə nümunə kimi təqdim edir, onlar haqqında mahnılar qoşur.

Aşıqlar nikbinlik, həyatsevərlik, zülmə qarşı mübarizə ideyaları təbliğ edir, xalqı daha gözəl, daha xoşbəxt həyata səsləyirdilər.

Keçmişdə olduğu kimi, indi də Azərbaycan xalqı aşıq sənətinə böyük məhəbbət bəsləyir. Mətbuatın, radio və televiziyanın köməyi ilə aşıq yaradıcılığı xalq kütlələri arasında yayılır və geniş təbliğ olunur.

Bu sənət öz məzmun etibarı ilə son dərəcə müasirləşmiş, cəmiyyətin irəli sürdüyü yeni problemlərlə üzvi surətdə əlaqələnmişdir. Aşıqların yaradıcılığına saysız-hesabsız yeni surət və mövzular daxil olmuşdur. El sənətkarları öz şerlərində yaradıcı əməyi və Vətəni daha artıq tərənnüm edirlər. Xalqın Böyük Vətən müharibəsi illərində göstərdiyi misilsiz rəşadət, bütün yer üzündə sülhü, əmin-amanlığı qorumaq uğrunda apardığı əzmkar mübarizə, bütövlükdə bu günki həyatımızın, varlığın irəli sürdüyü problemlər – aşıq yaradıcılığının əsas mövzusu olmuşdur.

Bütün bunlarla yanaşı, müasir aşıqların repertuarında keçmişdə yaradılmış qəhrəmanlıq dastanları, məhəbbət motivlərinin üstünlük təşkil etdiyi lirik şerlər də mühüm yer tutur. Aşıq yaradıcılığının «Koroğlu», «Əsli və Kərəm», «Abbas və Gülnaz», «Novruz», «Aşıq Qərib» kimi klassik nümunələri bu gün də öz bədii dəyərini qoruyub saxlayır.

Musiqişünas-alimlərin bir qismi janr haqqında özünəməxsus bölgü aparmışlar. Bölgü nəticəsində bu janrı Ü.Hacıbəyov qəhrəmani, M.S.İsmayılov tarixi və qəhrəmani, Q.Qasımov qəhrəmani, V.Belyayev epik və ictimai etiraz mövzulu, T.Məmmədov qəhrəmani, S.Qasımova epik-tarixi və qəhrəmani, R.İsmayılzadə tarixi: qəhrəmani və inqilabi və A.Ziyadlı qəhrəmani və inqilabi mahnı kimi xarakterizə etmişdir.

Aşıq havalarının təhlilinə yekun vuraraq demək lazımdır ki, bu mahnıların poetik mətni ən çox aşıq ədəbiyyatının ənənəvi gəraylı, qoşma, təcnis və müxəmməs formaları əsasında yaranmışdır. Yığcamlıq, aydın və sadə fikir bu mahnıların səciyyəvi cəhətləridir. Gümrah, aydın vəznli, geniş nəfəsli epik melodiya bu şerləri daha da gözəlləşdirir. Bu mahnılar xalq çalğı alətlərinin müşayiəti ilə aşıqlar və xanəndələr tərəfindən ifa olunur.

Bütün hallarda bu havalarda müəyyən xalq qəhrəmanlarının – real tarixi şəxsiyyətlərin adı çəkilir. Bu da həmin mahnıların konkret tarixlə bağlı olduğunu göstərir. Yəni mahnıda təsvir olunan qəhrəmanın hansı dövrdə yaşadığını və həmin dövrdə hansı tarixi hadisələrin – müharibələrin, xalq azadlıq mübarizəsinin, kəndli hərəkatının, inqilabların və s. baş verdiyini aydınlaşdırmaq mümkündür. Beləliklə, bütün adı çəkilən havalarda tarixi faktor ön planda durur. İstər qəhrəmani, istər ictimai etiraz məzmunlu, istərsə də inqilabi mahnılarda, ilk növbədə, tarixilik başlıca və ümumi bir cəhət kimi özünü göstərir. Buna görə də yuxarıda qeyd olunan qəhrəmani, ictimai etiraz və inqilabi mahnıları ümumi tarixi mahnı janrının ayrı-ayrı qrupları kimi xarakterizə

etmək olar.

Tarixi mövzulu aşıq havalarında belə bir xüsusiyyət də diqqəti cəlb edir: onların adı və məzmunu əsasında yaranma tarixini müəyyənləşdirmək mümkündür. Bu da onları xalq mahnı janrlarından fərqləndirir. Çünki əmək, mərasim, məişət mahnılarının məzmunu (çox nadir istisnalar olmaqla) onların yaranması tarixini dəqiqləşdirməyə imkan vermir.

Melodiya konturlarının aydınlığı, gərgin inkişaf, melodik və ritmik coşğunluq inqilabi mahnıların musiqi dilinin səciyyəvi üslub xüsusiyyətləridir. Burada geniş melodiya ahəngi ilə intizamlı marş ritmi, məntiqli lad-tonallıq inkişafı, eləcə də yığcam melodik fikir üzvi vəhdət halındadır.

Tədqiqatçıların fikirlərinə əsaslanaraq tarixi mahnıları və aşıq havalarını ümumiyyətlə iki yerə ayırmaq olar: xalq qəhrəmanlarının adı ilə bağlı aşıq havaları və tarixi hadisələrlə bağlı havalar. Digər tərəfdən, mahnıların məzmununun və musiqi dilinin araşdırılması ilə bağlı olaraq biz tarixi mahnı janrında aşağıdakı kimi sistemləşdirmə aparmağı məqsədəuyğun hesab edirik. Biz tarixi mövzulu aşıq havalarını 3 qrupa bölürük:

1. Qəhrəmani, mübarizəyə çağırış ruhlu havalar.

2. Xalq qəhrəmanlarının dilindən oxunan tövsiyə xarakterli havalar.

3. İctimai ədalətsizlik motivli havalar.

Aşıq havaları daha çox rast, şur, segah, çahargah ladlarına əsaslanır.

Melodiyanın quruluşunda ladın istinad pillələri əsas rol oynayır. Melodiya lad pillələrinə əsaslanır.

Çağırış ruhlu mahnıların melodikasında yuxarıya doğru kvarta, kvinta hətta sekstaya sıçrayış verilir. Bu da çağırış intonasiyası ilə bağlıdır. Tövsiyə və şikayət ruhlu mahnılarda lad pilləvari gəzişməyə əsaslanır.

Modulyasiya zamanı pillələrin xromatizminə rast gəlinir. Məsələn: şur ladına xarakterik olan V pillənin əskildilməsini və s. göstərmək olar.

Tonal qarşılaşdırmalar, modulyasiyalar havanın forması ilə əlaqədar olur: kupletdə bir tonallıqdan digərinə modulyasiya baş verirsə, nəqəratda əsas tonallığa qayıdılır. Məsələn: do rast – sol rast; re şur – sol şur.

Bu havalar aramlı, iti, marş ritminə əsaslanır. Hətta giriş ilə solo arasında ziddiyyət mühüm rol oynayır. Burada xalq mahnılarına xas olan 6/8, 3/4, 2/4 ölçüsü və punktirli ritm aşıq havalarında öz əksini tapır.

Təhlil etdiyimiz tarixi mövzulu aşıq havaları forma cəhətdən kupletli və 2, 3 hissəli formaya əsaslanır.

Aşıq musiqi janrlarından Azərbaycan bəstəkarları da öz yaradıcılığında geniş istifadə edirlər. Azərbaycan musiqisinin klassik olan dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin «Əsli və Kərəm» və «Koroğlu» operalarının adlarını çəksək kifayətdir. Hər şeydən əvvəl, qeyd etmək lazımdır ki, bu operaların ikisində də baş qəhrəman (Kərəm və Koroğlu) aşıqdır. Ona görə də həmin operaların əvvəlindən axırına qədər aşıq musiqisi özünü göstərir.

Q.Qarayev və C.Hacıyev tərəfindən yazılmış «Vətən» operası, C.Cahangirovun «Azad» operası, Ə.Abbasovun «Gələcək gün» simfonik poeması və s. əsərlərə də aşıq mahnı yaradıcılığının az təsiri olmamışdır.

Bəstəkar S.Rüstəmov da özünün bir çox mahnılarında və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı əsərlərində (xüsusən «Qəhrəmani» uvertürasında) aşıq mahnılarının ifadə vasitələrindən bacarıqla və özünəməxsus tərzdə istifadə etmişdir. Şübhə yoxdur ki, Azərbaycan aşıq yaradıcılığının istər tematikası, istərsə də forma və ifadə vasitələri ilə əlaqədar olan musiqi əsərləri çoxdur.

Göründüyü kimi, tarixi mövzulu aşıq havalarının lad əsası, onların musiqi dilinin xüsusiyyətləri xalq

musiqisinin qanunauyğunluqlarını əks etdirir. Ümumiyyətlə, tarixi mahnılar Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığının aparıcı yerlərindən birini təşkil edərək musiqi incəsənətimizin inkişafına böyük təsir göstərmişdir.

KAYNAKÇA

1. Азярбайжан дастанлары. Топлайыб няшря щазырлайаны А.Нябийев. Бакы: Эянжлик, 171 ,1977 с.
2. Азярбайжан халг дастанлары. Топлайаны вя тяртиб едяни Я.Ахундов. Бакы: Йазычы, 250 ,1980 с.
3. «Азярбайжан ел няьмяляри». нота саланлар Щажыбяйов Ц. вя Магомайев М. Бакы. 1985.
4. Мяммядов Т. «Ашыг сяняти». Бакы, 96 .2002 с.
5. Намазов Г. Азярбайжан ашыг сяняти. Бакы: Йазычы, 192 ,1984 с.

O-031

Kültürel Bilinç Oluşumunda Müzikal Mirasın Ele Alımı İle İlgili Bir Değerlendirme

Pınar Beşevli Solmaz

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Egitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,Türkiye
pbsolmaz@gmail.com

Özet

Toplumların kimlik bilincinin oluşmasında tarihin önemi kuşkusuzdur. Tarih bir bilinç varlığı olarak adlandırılmaktadır. Ancak, toplumlar için bilinci ortak kılan, kültürel gelenekler zincirinde müziğin yeri ve önemi apaçıktır. Görülen odur ki gelişmiş topluluklarda müzik, ortak bilinç yaratımında kullanılmak üzere devlet eliyle belli politikalarla, özellikle üretilen ya da ürettirilen bir meta olarak da kullanılabilmektedir. Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin temelleri atılırken de bu bağlamda hareket edilmiş ve sosyal kalkınma hedefleri içinde müzik ön plana alınmıştır. Ancak hedefler kimi zaman siyasal çekişmelerin tuzağına çekilmiştir. Türkiye'nin müzik kültürünün çok katmanlı ve çok kültürlü yapısı her zaman büyük bir zenginliği yansıtmasıyla birlikte, bunun müzikolojik değeri arka plana itilerek siyasal malzeme olarak ele alınmaya çalışılmıştır. Özellikle gelenek ve modernizasyon kanatları birbirini tamamlamak yerine, birbirini karalama doğrultusunda zamanı hor kullanmaya devam etmektedir. Bu çalışmada Türkiye'nin müzikal mirası baz alınarak, bu mirasın korunabilmesi için sığınaklarının ne olması gerektiği ile ilgili bir değerlendirme sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Müzikal miras, kültür, bilinç, politika, Türkiye

Abstract

The importance of history is undoubtedly in the formation of identity consciousness of societies. History is called a being of consciousness. However, the status and importance of music in the chain of cultural traditions that make common consciousness for societies is obvious. It is seen that in developed societies, music can also be used as a commodity produced or produced by the state through certain policies, especially for the creation of common consciousness. Therefore, it had also been moved in the same context while establishing The Republic of Turkey's foundations and music had been in the forefront of the social development goals. However, the targets have sometimes been drawn into the trap of political conflicts. Turkey's multi-layered structure with the music culture and multicultural always reflect the great wealth, while it's musicological value is pushed into the background and was tried to be treated as political material. Especially the wings of tradition and modernization, instead of complementing each other, while incorrect using time, continue to scribble each other. In this study, on the basis of Turkey's musical heritage, evaluation will be presented to regarding how to protect of this heritage and what its refuges should be.

Keywords: Musical Heritage, culture, consciousness, politics, Turkey

Giriş:

Yirminci yüzyılda özellikle iki Dünya savaşının ardından oluşan bloklar, yeni dünya düzenini belirleyici rol oynamıştır. Sanayileşmenin güç unsuru olduğu yeni düzende, siyasi gücü korumak, modernleşme ve sanayileşmenin getirdiği güç unsurlarına sahip olmak anlamını da taşıyordu. Bu süreçte, çok uluslu imparatorluklardan ulus- devletlere dönüşen ve bu bağlamda gelenekten sıyrılıp yeni düzene ayak

uyduran devletleşme modelleri oluşmaktaydı. Bu yeniden kurgulanan dünya düzenindeki hassas dengeler, devletlerarasındaki ilişkilerin de her alanda organize edilmesini gerektirmiş, yeni savaşların oluşmaması için uluslararası önlemler alınmaya başlanmıştı. **Birleşmiş Milletler de bu doğrultuda kurulmuş uluslararası bir örgüttür.** Ardından 1946 yılında insanlığın entelektüel ve ahlaki dayanışmasını devamlı kılmak eğitim, bilim ve kültür alanında uluslararası ortak bilinç oluşturmak ve dünya barışına katkıda bulunmak için UNESCO[1] kurulmuştur.

Dünya savaşları sonrası kültürel mirasların ortak bir sözleşmeye dayalı olarak uluslararası güvenceye sahip olabilmesi için, bütün insanlığın ortak mirası olarak kabul edilen evrensel değerlere sahip, kültürel ve doğal varlıkları dünyaya tanıtmak, toplumda söz konusu evrensel mirasa sahip çıkacak bilinci oluşturmak ve çeşitli sebeplerle bozulan, yok olan kültürel ve doğal değerlerin yaşatılması için gerekli işbirliğini sağlamak amacıyla UNESCO'nun 17 Ekim – 21 Kasım 1972 tarihleri arasında Paris'te toplanan 17. Genel Konferansı kapsamında, "*Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme"* kabul edilmiştir.[2]

UNESCO'nun bundan sonraki adımı, maddi olmayan kültürel miras ile maddi kültürel ve doğal miras arasındaki derinlemesine bağlılıktan yola çıkarak, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi[3] olmuştur. 17 Ekim 2003'te kabul edilen sözleşmeyle, özellikle 1972'de kabul edilen sözleşmenin Somut olmayan kültürel mirasın korunması için yeterince bağlayıcı ve çok taraflı bir araç olarak bulunmadığına dikkat çekilerek, mevcut uluslararası anlaşmaların, kültürel ve doğal mirasa ilişkin öneri ve kararların, konuya ilişkin yeni hükümler aracılığıyla etkin bir şekilde zenginleştirilmesi ve desteklenmesi gerektiği üzerinde durularak Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kabul edilmiştir. Ardından 2005 yılında Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Desteklenmesi Sözleşmesi'nin kabul edilmiştir. Bu sözleşme, küresel topluluk, sanatçılar ve kültürel uzmanlar tarafından üretilen çağdaş kültürel ifadelerin, hem kültürel hem de ekonomik ikili yapısının resmen tanınmasıyla, kültürel mal ve hizmetlerin oluşturulmasını, üretilmesini, dağıtımını ve erişimini destekleyen politika ve önlemlerin tasarım ve uygulanmasının sağlanması açısından, uluslararası kültür politikalarında bir dönüm noktası olarak görülmektedir[4]

Kültür, kuramsal olarak incelendiğinde çeşitli kategorizasyonlarla, maddi /manevi, soyut/somut, coğrafi, mekânsal, toplumsal, bireysel, bilimsel, sanatsal, ideolojik, siyasal, yerel, evrensel, zamansal olarak dahi ele alınabilmektedir. Bu çalışmada müzik kültürünün kültürel miras üzerindeki önemi üzerinde durulmuştur.

Kültürel Miras Nedir?

Baker (2013) kültürel mirası kültürler, gelenekler, inançlar, yöntemler, ayinler, törenler, yöresel bilgi, sosyal gelenekler ve görenekler, sanat, el sanatları, müzik, kültür ve davranışları etkileyen siyasi ve ideolojik inançlar, tarih, doğal çevre ile ilgili uygulamalar, din ve bilimsel gelenekler, dil, spor, yiyecek ve içecek, takvimler, geleneksel kıyafetler, dijital dünyadaki siber kültürler ve geleceğin mirası olacak yeni ortaya çıkan kültürleri içerdiğini belirterek geniş bir çerçevede ele alsa da Kültürel Miras günümüzde uluslararası kuruluşlarca da tanımlandığı üzere bir topluluk tarafından geliştirilen gelenekler, uygulamalar, yerler, nesneler, sanatsal ifadeler

1 "United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization" ayrıntılı bilgi için bkz. http://www.unesco.org.tr/Pages/96/2/UNESCO UNESCO Sözleşmesini Türkiye 20 Mayıs 1946 tarihli ve 4895 sayılı kanunla onamıştır. Bu onamanın ardından UNESCO Kuruluş Sözleşmesinin 7. maddesi gereğince UNESCO Genel Direktörlüğünün ülkemizdeki tek ve yasal temsilcisi niteliğinde olan UNESCO Türkiye Millî Komisyonu 25 Ağustos 1949 tarihinde faaliyete geçmiştir.

2 14.04.1982 tarih ve 2658 sayılı Kanunla katılmamız uygun bulunan bu Sözleşme, 23.05.1982 tarih ve 8/4788 sayılı Bakanlar Kurulu Kararıyla onaylanarak, 14.02.1983 tarih ve 17959 sayılı Resmî Gazete'de yayınlanmıştır. https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44423/dunya-miras-listesi.html

3 Intengible Cultural Haritage, Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: https://ich.unesco.org/en/convention

4 UNESCO Diversity of Cultural Expressions, The Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: https://en.unesco.org/creativity/convention

ve değerler dahil olmak üzere kuşaktan kuşağa aktarılan yaşam biçimlerinin bir ifadesi olarak betimlenmektedir. Kültürel Miras, genellikle Somut Olmayan veya Somut Kültürel Miras olarak ifade edilir (ICOMOS, 2002).[5]

a)Somut Kültürel Miras:

Unesco "kültürel miras" kavramını Somut ve Doğal Kültürel Miras ve Somut Olmayan Kültürel Miras başlığı altında iki ayrı kategori olarak ele almaktadır. Anıtlar, mimari eserler, anıtsal heykel ve resim eserleri, arkeolojik yapıya sahip unsurlar veya yapılar, tarih, sanat veya bilim açısından olağanüstü evrensel değeri olan yazıtlar, mağara meskenleri ve özelliklerin kombinasyonları; bina grupları: mimarileri nedeniyle homojenlikleri veya peyzajdaki yerleri nedeniyle tarih, sanat veya bilim açısından olağanüstü evrensel değeri olan ayrı veya bağlantılı bina grupları; siteler: insan üretimi eserler ya da doğa ile insanın birleşik eserleri ve tarihi, estetik, etnolojik veya antropolojik bakış açısından olağanüstü evrensel değeri olan arkeolojik alanlar da dahil olmak üzere Somut Kültürel miras olarak belirlenirken, estetik veya bilimsel açıdan olağanüstü evrensel değeri olan fiziksel ve biyolojik veya bu biçimlenim gruplarından oluşan doğal özellikler; jeolojik ve fizyografik oluşumlar ve tehdit altındaki hayvan türlerinin ve olağanüstü evrensel değeri olan bitki türlerinin bilim ya da koruma bakış açısına sahip olduğu habitatı oluşturan kesin alanlar; doğal alanlar veya bilim, koruma veya doğal güzellikler açısından olağanüstü evrensel değeri olan doğal alanlar ise Doğal Miras olarak adlandırılmaktadır.

b) Somut Olmayan Kültürel Miras:

Somut Olmayan Kültürel Miras, UNESCO'nun 32. Genel Konferansı'nın 17 Ekim 2003 tarihinde toplanan Genel Kurulu'nda onaylanarak yürürlüğe giren Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması **Sözleşmesi'nde şu şekilde açıklanmıştır:**

"Somut olmayan kültürel miras" toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar anlamına gelir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu somut olmayan kültürel miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur."[6] Sözleşmede belirtildiği üzere "Somut olmayan kültürel miras", a) Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar; b) Gösteri sanatları; c) Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler; d) Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar;

e) El sanatları geleneği başlıkları altında ele alınmaktadır. Somut olmayan kültürel miras bir yandan topluluklara kimlik, aidiyet ve süreklilik duygusu sağlamakta, diğer yandan özelde bireyi, genelde toplumu yaratıcılığa teşvik etmekte, doğal ve sosyal çevrenin yönetimine, toplumsal refah ve kalkınmaya katkı sağlamaktadır. Bunun neticesinde gelir kaynağı oluşturmaktadır. Somut olmayan kültürel miras; geleneksel bilgi, beceri ve uygulamayı eğitim, kültür, doğa vb. alanlarda sağlık hizmetleri, doğal kaynaklar sistemlerinin yönetimi, sürdürülebilir kalkınma, refah toplumu vb. alt kategorilerine entegre etmiş veya edebilecek niteliktedir.[7] Aynı zamanda "Yaşayan Miras" olarak da adlandırılan somut olmayan kültürel miras; topluluklar tarafından kuşaktan kuşağa aktarılan uygulamaları, temsilleri, ifadeleri, bilgi ve becerileri içermektedir.

5 International Council on Monuments and Sites UK www.icomos-uk.org/ A Cultural Heritage Manifesto – ICOMOS (2002)

6 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Teftiş Kurulu Başkanlığı, Somut olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi: https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html

7 UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, Somut Olmayan Kültürel Miras İhtisas Komitesi, http://www.unesco.org.tr/Pages/52/19/Somut-Olmayan-K%C3%BClt%C3%BCrel-Miras-%C4%B0htisas-Komitesi

Kültürel Miras Olarak Müzik:

Erinç, *kültürü tanımlarken* "Kültür insan için insanlık için insanlar tarafından hatta kimi zaman insana rağmen yaratılmış bulunmuş her şeydir" *demektedir.* (1995:10) Müzik, insanlık tarihinde varlığını yadsıyamayacağımız biçimde, farkında olsak da olmasak da yaşamımızın tümünde yer alan evrensel bir kültür ögesidir. Buradan yola çıkarak İnsanlığın var olduğu sürece oluşturduğu maddi ve manevi olgularla biçimlenen, gelişen ve aktarılan müzikal ürünlerin tümü, müzik kültürü olarak ele alınmaktadır. (Nacakcı, 2013)

Müzik tarihinin, insanlık tarihi ile eş zamanlı bir biçimde yol aldığı bilinmektedir. Bu bağlamdan hareketle, tarih içinde müziğin değişimi ve gelişimi insanlığın teknik ve beceri alanındaki gelişimini de içermektedir. Bu aynı zamanda müzik kültürünün de tarihidir.

Müzik genel geçer bir kavram olmakla birlikte, pek çok kültürde farklı anlamları bulunmakta ve farklı kültürel göndermeleri içermektedir. Müziği oluşturan dört temel öge olan ses, hız, süre, yoğunluk her müzikte, doğduğu kültüre özgü verileri, farklı bir organize oluşla sergilemeye yardımcı olmakta, çalgıların ve ses kullanımının çeşitliliği, gelişimi ve kullanılış biçimleri doğrudan insanın teknik ve zekâ unsurlarının hem tarihini hem de kültürel özelliklerini gözler önüne sermektedir. Tüm bu değişim, çeşitlenim ve kimi zaman gelişim kişisellikten öte aynı zamanda da toplumsaldır.

Müzik yapıtları özlerinde beşeri imgeleri, tipik insan edimlerini ve ilişkilerini içerirler. Müziğin duygu uyandırmasını sağlayan da işte bu beşeri imgelerin varlığıdır. Müzik tarihi her şeyden önce, beşeri imgelerin ses halinde gelişmesinin tarihi olduğu gibi insan sesine, insan parmaklarına ve çalgılara ilişkin teknik ve becerilerin gelişmesinin de tarihidir. Beşeri imgelerin gitgide artan bir zenginlikte yaratılmasına olanak sağlamış olan işte bu gelişmedir. Bu gelişme her zaman toplumsaldır, çünkü geçmişte her biri bir insan topluluğu için taşıdıkları anlam bakımından sınamadan geçmiş sayısız edimin ve buluşun ürünüdür. (1996:10)

Müzik yapıtları, insan edimleri, insan ilişkileri ve sosyal yaşantı ile ilgili verileri barındırdığından tarih ve kültürel bellek için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Örneğin bir müzik yapıtı olarak marşların, şarkıların, türkülerin, ağıtların söz ya da beste olarak, tarihsel açıdan incelenmesi, kültür tarihini ve toplumsal tarihi algılamamızda pek çok açıdan önem taşımaktadır. Kaynak değeri açısından da zengin bir niteliğe sahip olan müzik yapıtları kimi zaman güftesi olması dolayısıyla bir yönüyle yazılı, diğer yönüyle sözlü kaynak, ayrıca nota vb. halde bulunması halinde arşivlerde yer aldığından yazılı arşiv malzemesi, icrası sırasında kullanılan çalgılar ve askeri vb. bandolarda kullanımı sırasında kıyafet, eşya vb. maddi/somut kültürün bir parçası olarak da müzelik kaynak niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla Müzik ele alındığı kullanım ve üretim kaynaklarıyla bağlantılı, var olduğu materyallerin durumuna göre hem somut hem de soyut kültür ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kültürel Bilinç Oluşumunda Müziğin Rolü

Sesler aracılığıyla anlatıldığı için, müzik dolaylı soyut bir dildir. Müzikle anlatılanlar, edebiyat sanatında olduğu gibi, her biri anlam taşıyan sözcüklerden oluşmuş değildir. Ancak müzikte yer alan duygusal ifadeleri insanlar sezebilir: sevinci, hüznü, aşkı, şakayı, tutkuyu, protestoyu, yalvarışı, hissetmek olanaklıdır. (Say, 2005:534)

Bu açıdan müziğin algılanmasında farklı kültürler arasındaki dil kısıtlarının bulunmaması, iletişimsel olarak geniş kitlelere aynı anda ulaşabilmesini ve kültürler arası geçişliliği mümkün kılan bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır. Collingwood, düşünebilen insan için, dinlenilen müziğin düşünce süzgecinden geçerek anlam kazanması açısından bir müzik konserinin bir anlamda bilimsel bir sunuma yakın olduğunu belirtmiştir. (Ridley, 2004) Filkenstein "Müzik yapıtları fikirleri de iletirler. Fikirler, nesnelerle insanlar arasındaki ilişkiye değin bilgilerdir; sayısız insan eyleminin, doğa ve toplum hareketinin altında yatan derin yasaları keşfetmenin,

kavramanın ürünü olan genellemelerdir." demektedir. (1996:10)

Müzik, eğer sözlü ise yoğrulduğu kültürün dilinin vurgusunu, dört ana unsuruyla sarmalayarak sözün işitsel ve algısal etkisini arttırmaktadır. Salt olarak ele alındığında dahi müzik, yazıldığı coğrafi bölge ve tarih ile ilgili ipuçları verebilmektedir. Müzikler teknik ve anlamsal içerik açısından bestelendikleri zamanın özelliklerini yansıtırlar. Bu yüzden müzik toplumsal bellek bakımından somut ve soyut kültürel mirasın ele alımı için pek çok anlam barındırmaktadır. Müzik ve dil örgüsünün, bir kültür ürünü olarak, tarih içindeki konumlanışı, oluşum ve değişim süreçlerinin kodlarını taşıması bakımından, insanların bir araya gelerek oluşturdukları toplumsal yapıyı anlamak, bu toplumsal yapının dinamiklerini ve zaman içinde geçirmiş olduğu değişimi kavrayabilmek açısından önem taşımaktadır. Çünkü bir toplumun içinde yaşadığı siyasal yapının temellerini oluşturan zihniyeti algılayabilmek için kullanılan yollardan biri de onun kültürel üretiminin ortaya koyduğu sanatsal yapıtlardır. Müziğin aynı zamanda bir iletişim aracı olması niteliği, çağlar boyunca siyasi bağlamda da ele alınmasını gündeme getirmiştir. Kutluk, müziğin ve politikanın her zaman iç içe olduğunu vurgularken müzik alanında ideolojik bir zemin ya da politik bir mesaj verme durumunun en yoğun olarak operada kendini gösterdiğini belirtmiştir (1997:10-11). Kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı olarak politik amaca yönelik müzikler yazılmış ve yazılmaktadır.

Bir toplumda sanatsal nüvelerin gelişebilmesi, genellikle yerleşik düzene geçiş ile ilişkilendirilmektedir. Somut kültür ögelerine bakıldığında, müzikle ilgili kullanılan materyaller, o topluluğun kültürel özellikleri ve yapısı ile ilgili ipuçları taşıması yönüyle incelendiğinde, müzikle ilgili detayların yaşanılan dönem ve uygarlıkla ilgili pek çok ayrıntıyı barındırdığı bilinmektedir. Müzik özellikle gelişmiş toplumların çeşitli katmanlarında bir o kadar çeşitlilik sergileyerek toplumların yaşayışı hakkında önemli bilgiler içermektedir. Bu açıdan hareketle ortak bilinç oluşumundaki etkisi açıktır. "Kültürel bilinç, kendi içinde kültür anlayışını genişletme ve diğer özgünlükler ve bağlamlar hakkında daha derin kültürel bilgi geliştirme ile sonuçlanabilen kültür farkındalığını geliştirme süreci olarak tanımlanabilir. (Páez & Albert, 2012: 509) Bir kültür ögesi olarak müziğin kültürel göndermelerinin ne olduğu, nasıl oluştuğu ve yaşayışı konusu özellikle üzerinde durulması gereken bir konudur. Kültürel farkındalık söz konusu ise bir kültürün oluşumunun bir süreç olduğunu ve belli bir zaman dizimsel boyutu olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir.

Türkiye'de Müzik Mirasının Ele Alımının Değerlendirilmesi:

Uçan "Türkiye'nin tarihsel gelişimi, coğrafi konumu, kültürel konumu, kültürel birikimi ve siyasal yönelimi ile iç ve dış dinamiklerinin doğal bir gereği ve sonucu olarak biri Geleneksel Türk Müzik Kültürü, diğeri Çağdaş Türk Müzik Kültürü olmak üzere iki ana kolda[1] birbirini tamamlayan – bütünleyerek biçimlenen çok yoğun bir oluşum, gelişim, değişim ve dönüşüm süreci" yaşandığının altını çizerken, bunlardan 'Geleneksel Türk Müzik Kültürü'nün yaklaşık beşbin yıllık 'Modern Türk Müzik Kültürü'nün ise yaklaşık 200 yıllık bir geçmişe sahip olduğunu belirtmektedir. (2005:127) Ayrıca Türk Müzik Kültürünü "kendine özgü tipik yapısıyla bir '*Avrasya Müzik Kültürü*' dür" diyerek tanımlamaktadır. (2005:128)

Türkiye'nin müzik kültürü günümüzde Eğitim Müziği, yerel/kırsal-kentsel makam müziği, çağdaş müzik, popüler müzikler, askeri ve dini müzikler başlıkları altında incelenebilir. Ancak henüz müzik kültürümüzün sınıflandırılmasında ve adlandırılmasında ortak bir dil birliğine varılamaması müzikal mirasın bir bütün olarak ele alımını zorlaştıran bir etmendir.

Türkiye'nin Müzikal mirası bu geniş coğrafyanın üzerinde yaşayan gelmiş geçmiş tüm kültürel oluşumların izini, tarihsel, toplumsal, mekânsal ve işlevsel boyutuyla barındırırken, bir yandan da zamanın şartlarına

1 Benzer açıklamayı Aksoy, Türkiye'nin musıki geleneğinde iki ana kol vardır: birincisi, Ortadoğu coğrafyasında 'ülkeler arası' bir özellik taşıyan makam musıkisi; ikincisi de Anadolu'nun yerel musıkisi. Anadlou 'nun musıkisi içinde çok çeşitli görenekler vardır; bunların en derin kökleri eski Asya ve eski Anadolu'ya dayandırılabilir" diyerek yapmaktadır. (2008:42)

bağlı olarak değişimler geçirmektedir. Kültürel miras olarak müzik, kültür farkındalığı barındırması ve zaman içinde oluşmuş kültürün pek çok katmanına ait kodlar içermesi bakımından toplumsal belleğin önemli yapı taşlarından biridir. Hem somut hem de soyut kültür ürünü olması dolayısıyla ve bu coğrafyaya özel var oluşuyla, aynı zamanda evrensel değer de taşıdığından, bu müzikal evrenden edinilecek bilgi ve deneyimlerin gelecek kuşaklara aktarılması, kültürel birikimin ve toplumun oluşturduğu ortak belleğin devamlılığının sağlanmasında ve yaratıcılık yollarını açması açısından büyük önem taşımakta ve günümüz toplum yaşamının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Bu yüzden yapılan çalışmaların disiplinler arası bir yaklaşımla, var olan -biricik ve bütün- müzikal değer öğelerini barındırarak yaşatılması için büyük bir özen ve üst düzey bir çabayla, salt bilimsel bir bakış açısıyla ele alınması gerekmektedir. Görünen odur ki ne yazık ki hala aidiyet kavramının tek boyutlu algısı içine sıkışarak, kimlik arayışlarının derin hezeyanında bizden - öteki, doğu- batı, tek sesli- çok sesli, Osmanlı- Cumhuriyet, elitist – bayağı vb. yaftalama ve yaftalanmalar altında tarihsel, kültürel ve sosyolojik gerçekliklerden çok, dönemin siyasi yapısına koşut olarak, müzik, kendi evreninden koparılıp, farklı çıkarlar gözeten, zaman içinde yeniden ve yeniden alevlenen sonuçsuz ve faydasız tartışmaların içine çekilmekte, müzikolojik, tarafsız bilimsel odaktan saparak ve tarih metodolojisinden uzak bir yaklaşımla ele alınmaktadır. (Ergur, 2009; İnalcık, 2004) Oysaki kültürel miras ürünü olan müzik ürünleri, oluştuğu zaman dilimindeki kullanımıyla o dönemin yaşam koşullarının ve özelliklerinin nasıl olduğunun çeşitli izlerini taşıyarak, zamanın bilgisini barındırdığı için, tarihi birer belge niteliğindedir. Bu bağlamda müzikal miras incelemelerinde, ideolojik yaklaşımların dayatması sonucu tarih bilincinden koparılarak ele alınması, karmaşaya kimi zaman kutuplaşmaya yol açmakta, bir aşırılıktan diğer aşırılığa geçişi oluşturan bu yönelim, müzikolojik anlamda sağlıklı bir eleştiriyi yapılamaz hale getirirken, kültürün geliştirilmesi anlamında da sağlıklı bir bakış açısı yaratılmasına engel oluşturmaktadır. Bu durum ancak toplum bilincinin yaralanmasıyla sonuçlanabilir. (Shayegan, 1997) Müzik kültürümüzün günümüzdeki görünümü ele alınırken ve müzikal mirasımızın geleceğe doğru bir biçimde aktarımının yapılabilmesi için, kültürel üretimin gerçek aktörleri, kurumları, gerçek tarihsel bağlamlarıyla temellendirilerek, daha geniş bir perspektifle, disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınması, yaşamsal önem taşımaktadır. (Smith, 2005)

Sonuç

İnsanlık tarihinin iz düşümleri bireysel ve toplumsal olabilir. Kültürü bu oluşun ortak değeri olarak kabul edersek, bu değerin kavramsal olarak algılanması bilinçle mümkün olmaktadır. Bilinç farkındalık, bilme hali durumudur. Bilme hali bellek üzerinden yol alır. Belleğin sürekliliğini sağlamak yaşanılanları somut kılar ve devamlılığı sağlar. Belleğin oluşumunun ise belli bir zamana gereksinimi vardır. Zaman, ifade olarak kültürler için bütünleşik bir anlam taşısa da farklı kültürlerde farklı dilimlenmelerle, var olduğu toplumun yapısına göre farklı bir akışla, hatta aynı zaman diliminde başka yaşayış biçimlerini barındırmasıyla çeşitlenmektedir. (Halbwachs, 2007) Zamanın algısıyla ilgili olarak dönemin kültürel ifadesinde müziğin de önemli bir rolü bulunmaktadır. Kültürel miras olarak müzik ele alındığında, miras sözcüğü içerisinde zaman/tarih göndermesi bulundurduğundan geçmişi geleceğe bağlayan bir unsur niteliği taşır. Kültürel miras olarak müziğin zaman içinde nasıl konumlandığı, ortamı, şekillendiği ya da şekillendirdiği yaşamı somut ya da soyut olarak günümüze aktarması ve geleceğin kurgusuna katkısı bakımından büyük bir bilgi kaynağı oluşturmaktadır.

Günümüz dünyası, teknolojik vasıtaların çoğalmasıyla bilgi erişiminin bambaşka bir boyut kazandığı, sadece insan zekasının üretiminden sıyrılıp, yapay zeka oluşumlarının üretimlerini de içeren endüstriyel donanımın getirdiği ivmenin yaşandığı bir çağdır. Bu zaman dilimi içinde toplumlar arasında yenilenen diyalogların yarattığı koşullar hızla değişmektedir. Küreselleşme ve sosyal dönüşüm süreçleri, oluşan koşulların sonucunda yayılım kazanmış, böylece kültür üretimi ve tüketimi karmaşık bir hal almıştır. Özellikle müzik gibi somut olmayabilen kültürel mirasın, bozulma, ortadan kaybolma ve imha edilme tehdidi ve kültürel geçirgenliği olması dolayısıyla başkalaşması durumu, onun korunmasını zorlaştırmaktadır. Tüm bu kaygıların ortak farkındalığıyla hareket

ederek, geniş kitlelerin yanı sıra özellikle yerel toplulukların, grupların ve bazı durumlarda bireylerin, somut olmayan kültürel mirasın üretilmesinde, korunmasında ve yeniden yaratılmasında önemli bir rol oynadığı kabul edilerek ürettikleri müziklerin kayıt altına alınması bir geleceğin kurgusu için bir gerekliliktir.

Erinç, "Toplumsal kültür bir toplumun diğer toplumlardan farklılık göstermesine neden olan onu özgün ve özgür yapan o toplumu geçmiş zenginliğine sahip kılan değerler bütünüdür" demektedir. ((1995:12) Dönemin koşullarının getirdiği geçici yaklaşımlarla bütünün yapay olarak parçalanması sadece yama kültürler oluşturur. Oysa ki bir kültür, evrensel kültür içinde mış gibi ya da geçici kabullerle değil kendi özgün değerlerini ortaya koyarak ve geliştirerek varlığını sürdürebilir. (Erinç,1995) Bu hassasiyetle İnalcık, İnsan, kültür farklılığı ile birbirine karşı olabildiği gibi akıl sayesinde ben ve öteki bilincini aşabilen yeni kültür sentezleri meydana getirebilen bir yaratıktır. Medeniyet budur" demektedir. (1998:29)

Kültürel çeşitliliğin ve insan yaratıcılığının zenginleştirilmesine yardımcı olmak için, özellikle genç nesiller arasında, somut olmayan kültürel mirasın korunmasının önemi konusunda daha fazla farkındalık yaratılması sağlanmalıdır. Bu alanda yapılan çalışmaların, müziği çok boyutlu kültürel bir ürün olarak bir bütün olarak ele alıp, tarafsız, disiplinler arası bilimsel bir yaklaşımla, geçici ideolojik tutumlardan uzak, tutarlı ve uzun soluklu kültür politikalarıyla destekleyerek yürütülmesi gerekmektedir.

Müzik, insanlık tarihinde, insan dimağının oluşturduğu en eski ve en büyük bir bilgilerden biridir. Bu açıdan iz bırakmak isteyen uygarlıklar, tarih içindeki yerlerinin konumunu, güç ve birikimlerini, bu bilgiyi doğru kullanarak gelecek nesillere aktararak, kültürün yaratıcı, sürekli kılınmasıyla, kalkınma hedeflerini bambaşka bir boyuta taşıyabileceklerinin bilinciyle hareket etmelidirler.

Kaynakça

- Aksoy, B., (2008) Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar, 1. Basım İstanbul: Pan Yayıncılık,.
- Baker, K., (2013) Information Literacy And Cultural Heritage: Developing A Model For Lifelong Learning, DOI: https://doi.org/10.7553/79-1-134
- Erinç, S. M., (1995) Kültür Sanat Sanat Kültür, Çınar Deneme Yayınları,
- Ergur, A., (2009) Müzikli Aklın Defteri, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Finkelstein, S., (1996) Müzik Neyi Anlatır, (Spatar, M. H. , Çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Halbwachs, M, (2007) Kollektif Bellek ve Zaman, (Demirkol Ş., Çev.) s. 55-76, Cogito üç aylık düşünce Dergisi Bellek: Öncesiz ve Sonrasız, Yapı Kredi Yayınları Sayı :50 Bahar
- İnalcık, H., (2004) Türkiye ve Avrupa: Dün Bugün, 13-36, DOĞU BATI Düşünce Dergisi, 4. Baskı Ekim, ISSN:1303-7242 sayı: 2.
- Kutluk, F., (1997) Müzik ve Politika, Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Nacakcı, Z., (2013) Bölüm 1 :İnsan- Kültür – Müzik, : Nacakçı Z.,ve Canbay, A., (Ed.) Müzik Kültürü (s.3-31) içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- Páez , M. & Albert, L.R., Cultural Consciousness, Encyclopedia of Diversity in Education, Ed, Banks,J.A., University of Washington, 509-510 ISBN: 978-1-4129-8152-1 http://dx.doi.org/10.4135/9781452218533.n160
- Ridley, A., (2007) Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar, (Aydın, B., Çev.), Ankara: Dost Kitabevi
- Say, A., (2005) Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, c.2, s.534.
- Shayegan, D., (1997) Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, (Bayrı, H., Çev.) 3 Basım, Metis Yayınları.
- Smith, P., (2005) Kültürel Kuram, (Güzelsarı, S. ve Gündoğdu İ., Çev.) Babil Yayınları.
- Uçan, A, Prof. Dr., (2005) Türk Müzik Kültürü, Evrensel Müzikevi Yayını, Genişletilmiş 2. Basım, Ankara.

- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization" UNESCO Sözleşmesi: http://www.unesco.org.tr/Pages/96/2/UNESCO
- UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, Somut Olmayan Kültürel Miras İhtisas Komitesi, http://www.unesco.org.tr/Pages/52/19/Somut-Olmayan-K%C3%BClt%C3%BCrel-Miras-%C4%B0htisas-Komitesi
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Teftiş Kurulu Başkanlığı, Somut olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi: https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html
- UNESCO Türkiye Millî Komisyonu; http://www.unesco.org.tr/Pages/96/2/UNESCO
- T.C. Kültür Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Dünya Miras Listesi: https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44423/dunya-miras-listesi.html
- Intengible Cultural Haritage, Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: https://ich.unesco.org/en/convention
- UNESCO Diversity of Cultural Expressions, The Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: https://en.unesco.org/creativity/conventionhttps://en.unesco.org/creativity/convention
- International Council on Monuments and Sites UK www.icomos-uk.org/ A Cultural Heritage Manifesto – ICOMOS (2002)
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Teftiş Kurulu Başkanlığı, Somut olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi: https://teftis.ktb.gov.tr/TR-50543/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html

O-032

1987 – 2018 Yılları Arasında Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezlerin Çeşitli Değişkenler Açısından Tasnifi ve İncelenmesi

Serap Yükrük[1],Helin Özkan[2]

**YYÜ Eğitim Fakültesi Güzel sanatlar Eğitimi Bölümü*
***YYÜ Eğiitim Bilimleri Yüksek Lisans Öğrencisi*

Özet

Bu çalışma, taşıdığı amaç ve bu amaca uygun olarak izlenenyöntem ve toplanan verilerin niteliği açısından durum saptamayayönelik betimsel ve nicel bir çalışmadır. Çalışmada tarama modelikullanılmıştır.

Bu çalışmada müzik ve ses eğitimi alanında tarihsel gelişmeler, Türkiye'deki Ses eğitimi sistemi, yüksek öğretmen okullarının Eğitim Fakültelerine bağlanmasüreçleri, bu alanlarda yapılmış olan ilk lisansüstü eğitim çalışmaları ve bu alanlardagörev yapan öğretmenlerin unvan dağılımı hakkında kısaca bilgi verilmiştir.

Türkiye'de 1987- 2018 yılları arasında ses eğitimi alanında yazılmış lisansüstü tezleri kapsayan bu çalışmada, lisansüstü tezler taranarak konularına, danışman unvanlarına, yıllara, üniversitelere, enstitülere, hedef kitlelere, yöntem – tekniklere görebir tasnif yapılmıştır. Veriler YÖK Ulusal Tez Merkezi'nden elde edilmiş olup, 71 yüksek lisans, 28 doktora, 1 sanatta yeterlilik ve 1 tıpta uzmanlık olmak üzere toplam 101 tezi kapsamaktadır.

Ses eğitimi alanında yazılan lisansüstü tezler incelendiğinde; en çok çalışmanın Gazi Üniversitesinde yapıldığı, ses eğitimi alanında en çok çalışmanın yapıldığı yıl 2010yılı olduğu, yapılan çalışmaların en çok "Ses Eğitiminde Sesi Geliştirmeye Yönelik Teknik Çalışmalar" konusunda olduğu, incelenen tezlerin "tarama modelinde" yapıldığı sonuçlarına varılmıştır.

1. GİRİŞ

Türkiye'de modern eğitimin doğuşu ve gelişimi çerçevesinde gerçekleştirilen örgün müzik eğitiminin kökleri İmparatorluk döneminde Tanzimat öncesine kadar uzanmakla birlikte, müzik öğretmenliği eğitimine ancak Cumhuriyet döneminde başlanabilmiştir.

Gerçek anlamda müzik öğretmeni yetiştirme eğitimi ilk kez, 1924'te Ankara'da kurulan Müzik Öğretmen Okulu'nda (Musiki Muallim Mektebi) gerçekleştirilmiştir. Müzik öğretmeni yetiştirme daha sonra 1937' de Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde sürdürülmeye başlanmıştır. Bu kurumu daha sonra, 1960'lar, 70'ler, ve 80'lerde açılan diğer Bölümler takip etmiştir. 1978-79'daki değişiklerle Yüksek Öğretmen Okulları Müzik Bölümlerine, 1982'de ise Üniversitelere bağlanan yeni adıyla Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerine ve bunların lisansüstü uzantılarını oluşturan Fen Bilimleri Enstitüleri Müzik Eğitimi Anabilim dallarına gelinmiştir. Ayrıca, 1942-47 yılları arasında etkinlik gösteren Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü'nün Güzel Sanatlar Kolu'nda da Müzik eğitimcisi yetiştirme denemesinde bulunulmuştur. (Uçan, 1986.)

Türkiye'de müzik eğitimcisi, 1982-83'den bu yana Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde, 1997'den sonra Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında ve bunların lisansüstü uzantılarında yetiştirilmektedir.

Lisans Eğitim alanında yapılan bu düzenlemeleri daha ileri seviyelere taşıyabilmek adına, 1982-1985 yılları arasında öğretmenlere Öğretim Görevlisi sıfatı verilmiştir. Öğretmenlerin hizmet yılına göre hazırlık yaptıkları

dosyalara karşılık unvanlar verilmiştir.1986 yılında hizmet yılı 15 yıla kadar olan öğretim görevlilerine Yardımcı Doçent, hizmet yılı 15 yıl üstü olan öğretim görevlilerine Doçent, hizmet yılı 20 yıl üstü olan öğretim görevlilerine ise Profesör unvanı verilmiştir. Bu unvanlara karşılık ilgililerin yaptıkları akademik ve sanatsal çalışmalarını bir dosya içerisinde sunmaları beklenmiştir.

Türkiye'de Müzik eğitimi alanında yapılan ilk Yüksek Lisans çalışması 1986 yılında Gazi Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü'nde, Sibel Doğan'ın hazırlamış olduğu "Cumhuriyet Döneminde Milli Eğitim Şuralarının Müzik Eğitimi İlgili Aldığı Kararlar" adlı çalışmadır. Müzik eğitimi alanında yapılan ilk Doktora çalışması 1996 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Ali Gürsan Saraç'ın hazırlamış olduğu "Türkiye'de Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Çalgı Eğitiminin Bir Boyutu Olarak Viyolonsel Öğretim Programlarında Belirlenen Devinişsel Hedefler ve Hedef Davranışların Gerçekleşme Dereceleri" adlı çalışmadır.

Türkiye'de Ses eğitimi alanında yapılan ilk yüksek lisans çalışması 1993 yılında Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde, Nalan Yiğit'in hazırlamış olduğu "Üniversitelerin Müzik Eğitimi Bölümlerinde Ses Eğitimi" adlı çalışmadır. Ses eğitimi alanında yapılan ilk doktora çalışması 1987 yılında Marmara Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü'nde, Yücel Elmas'ın hazırlamış olduğu "Ses Eğitiminde Gecikme ve Yarattığı Sorunlar" adlı çalışmadır.

Yukarıda verilen bilgiler ışığında bu çalışmanın problem cümlesi ''1987-2018 Yılları Arasında Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Olan Çalışmaların Çeşitli Değişkenlere Göre Analizi nasıldır?'' şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

Yukarıda belirlenen problem cümlesine göre aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır.

Ses eğitimi alanında yazılmış lisansüstü çalışmaların;

1. Üniversite değişkenine göre dağılımı nasıldır?
2. Enstitü değişkenine göre dağılımı nasıldır?
3. Tez türü değişkenine göre dağılımı nasıldır?
4. Yıllara göre dağılımı nasıldır?
5. Danışman unvanına göre dağılımı nasıldır?
6. Alt konularına göre dağılımı nasıldır?
7. Müzik eğitimi türlerine göre dağılımı nasıldır?
8. Araştırma yöntemlerine göre dağılımları nasıldır?
9. Araştırma tekniklerine göre dağılımları nasıldır?

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; ülkemizde 1987-2018 yılları arasında ses eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezlerinin, çeşitli değişkenlere göre analizinin yapılması vesınıflandırılmasıdır. Ayrıca tezlerin yıllarına, konularına, üniversitelere, enstitülere, müzik eğitimi türlerine, yöntem ve tekniklerine göre sınıflandırılmasıyla, bundan sonra yapılacak olan çalışma ve araştırmalara katkı sağlamak konusunda, sistematik bir çalışma ortaya koyma amaçlanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın evren örneklemi, verilerin toplanması ve verilerin analizi anlatılmıştır.

1. YÖNTEM

1.1. Çalışmanın Modeli

Bu araştırma, 1987-2018 yılları arasında Türkiye'de ses eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezleri tespit etmeyi amaçlamıştır. Araştırma taşıdığı amaç ve bu amaca uygun olarak izlenen yöntem ve toplanan verilerin niteliği açısından durum saptamaya yönelik betimsel ve nicel bir araştırmadır. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır.

1.2. Verilerin Toplanması

Ses eğitimi konulu tezler ile ilgili veri toplarken YÖK UlusalTez Merkezi'nde internet aracılığıyla "ses eğitimi" ifadesi ile tarama yapılmıştır. Tarama neticesinde ses eğitimi alanında 101 tane lisansüstü teze ulaşılmıştır.

1.3. Verilerin Analizi

Ülkemizde ses eğitimi alanında yapılmış 101 lisansüstü tez Microsoft Excel programına aktarılmış, çalışmalar yıl, konu, danışman, tez türü, üniversite, enstitü, yöntem–teknik ve müzik eğitiminin hangi alanına dahil olduğu şeklinde sınıflandırılmıştır. Sınıflandırma sonucu elde edilen bulgular tablolar halinde yorumlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çalışmanın bu bölümünde, ülkemizde ses eğitimi alanında yapılmış 100 lisansüstü tez ile ilgili belirlenen kriterlere ilişkin bulgular toplanmış, tablolar halinde ortaya konularak yorumlanmıştır.

2. BULGULAR VE YORUMLAR

Tablo 1. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Üniversite Değişkenine Göre Dağılımı.

Üniversite	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlilik	TıptaUz-manlık	Frekans (f)	Yüzde (%)
Abant İzzet Baysal Ünv.	2	-	-	-	2	%1,98
Adıyaman Ünv.	3	-	-	-	3	%2,97
Afyon Kocatepe Ünv.	4	1	-	-	5	%4,95
Ankara Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
Atatürk Ünv.	5	-	-	-	5	%4,95
BahçeşehirÜnv.	1	-	-	-	1	%0,99
Celal Bayar Ünv.	-	-	-	1	1	%0,99
Cumhuriyet Ünv.	2	-	-	-	2	%1,98

Çukurova Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
Dokuz Eylül Ünv.	6	1	-	-	7	%6,93
Gazi Ünv.	12	12	-	-	24	%23,7
Hacettepe Ünv.	1	1	-	-	2	%1,98
Haliç Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
İnönü Ünv.	1	2	-	-	3	%2,97
İstanbul Teknik Ünv.	4	-	1	-	5	%4,95
İstanbul Ünv.	4	-	-	-	4	%3,96
Kocaeli Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
Marmara Ünv.	4	4	-	-	8	%7,92
Mimar Sinan G. S. Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
Necmettin Erbakan Ünv.	10	7	-	-	17	%16,83
Niğde Ömer HalisdemirÜnv.	2	-	-	-	2	%1,98
Pamukkale Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
Sakarya Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
Uludağ Ünv.	2	-	-	-	2	%1,98
Yıldız Teknik Ünv.	1	-	-	-	1	%0,99
Toplam	**71**	**28**	**1**	**1**	**101**	**%100**

Tablo 1'te ülkemizde ses eğitimi alanında yapılmış lisansüstü çalışmaların yapıldıkları üniversitelere göre dağılımları görülmektedir. 25 üniversite içinde sırasıyla; Gazi Üniversitesi %12 yüksek lisans, %12 doktora toplamda %23,7 oranıyla, Necmettin Erbakan Üniversitesi %10 yüksek lisans, %7 doktora toplamda %16,83 oranıyla ve Dokuz Eylül Üniversitesi %6 yüksek lisans, %1 doktora toplamda %6,93 oranıyla,ses eğitimi alanında yapılmış lisansüstü tezlerin en çok yapıldığı üniversitelerdir.

Bu durumun o okullarda yeterli sayıda alan uzmanı akademisyen olmasıyla ilişkili olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 2. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Enstitü Değişkenine Göre Dağılımı.

Enstitü	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	40	%39,6
Sosyal Bilimler Enstitüsü	47	%46,5
Fen Bilimleri Enstitüsü	12	%11,8
Sağlık Bilimleri Enstitüsü	2	%1,9
Toplam	**101**	**%100**

Tablo 2'de görüldüğü gibi Türkiye'de ses eğitimi alanında yapılan lisansüstü çalışmalarının %39,6'sı Eğitim Bilimleri Enstitüsünde, %11,8'i Fen Bilimleri Enstitüsünde, % 1,9'u Sağlık Bilimleri Enstitüsünde yapıldığı görülmektedir. Tezlerin % 46,5'inin ise Sosyal Bilimler Enstitüsünde yazıldığı görülmektedir. Bu durumda en fazla lisansüstü tez çalışması sosyal bilimler enstitüsünde yapıldığı görülmektedir.

Bu durumun, Eğitim Bilimleri Enstitülerinin diğer enstitülerden daha geç kurulmuş olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Tablo 3. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Tez Türü Değişkenine Göre Dağılımı.

Tez Türü	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Yüksek Lisans	71	%70,2
Doktora	28	%27,7
Sanatta Yeterlilik	1	%0,9
Tıpta Uzmanlık	1	%0,9
Toplam	**101**	**%100**

Tablo 3'te görüldüğü gibi ses eğitimi alanında toplam 101 lisansüstü tez çalışması yapıldığı görülmektedir. Hazırlanan tezlerin %70'2 si yüksek lisans tezi, %27,7si doktora tezi, %0,9'u'i sanatta yeterlilik tezi ve %0'9'unun da tıpta uzmanlık tezi olduğu görülmektedir.

Bu oranlara bakarak bu alanda, sanatta yeterlilik yerine daha çok doktora programlarının tercih edildiği söylenebilir.

Tablo 4. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Yıllara Göre Dağılımı.

Yıl	**Yüksek Lisans**	**Doktora**	**Sanatta Yeterlilik**	**Tıpta Uzmanlık**	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
1987	-	1	-	-	1	%0,9
1993	1	-	-	-	1	%0,9
1994	1	-	1	-	2	%1,9
1996	5	-	-	-	5	%4,9
1997	5	-	-	-	5	%4,9
1998	2	1	-	-	3	%2,9
1999	2	-	-	-	2	%1,9
2000	1	-	-	-	1	%0,9
2001	3	1	-	-	4	%3,9
2002	3	2	-	-	3	%3,9
2003	-	1	-	-	1	%0,9
2004	5	1	-	-	6	%5,9
2005	4	1	-	-	5	%4,9
2006	6	1	-	-	7	%6,9
2007	-	1	-	-	1	%0,9
2008	3	2	-	-	5	%4,9
2009	2	1	-	-	3	%2,9

2010	8	1	-	-	9	%8,9
2011	3	1	-	-	4	%3,9
2012	4	2	-	-	6	%5,9
2013	-	2	-	1	3	%2,9
2014	5	2	-	-	7	%6,9
2015	1	3	-	-	4	%3,9
2016	1	1	-	-	2	%1,9
2017	4	2	-	-	6	%5,9
2018	2	2	-	-	4	%3,9
Toplam	**71**	**29**	**1**	**1**	**101**	**%100**

Tablo 4'e göre lisansüstü çalışmaların % 8,9'u 2010 yılında, %44,1'inin 2006 ve 2014 yıllarında hazırlandığı görülmektedir.1988,1989, 1990.1991.1992 ve 1995 yıllarında ses eğitimi alanında tez yazılmadığı görülmektedir.

Tablo 5. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Danışman Unvanına Göre Dağılımı.

Unvan	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Doktor Öğretim Üyesi (Yrd. Doç.Dr.)	29	%28,7
Doçent Dr.	31	%30,6
Profesör Dr.	39	%38,6
Dr.	1	%0,9
Diğer	1	%0,9
Toplam	**101**	**%100**

Tablo 5'te görüldüğü gibi ses eğitimi alanında yazılmış tezlerin danışmanlarının akademik unvanlarına göre Profesör Dr.,Doçent Dr., Doktor Öğretim Üyesi (Yrd. Doç. Dr.), Doktor ve diğer şeklinde oranlaması görülmektedir. Ses eğitimi alanında yapılan tezlere danışmanlık yapan hocaların %38,6 oranıyla en çok Profesör Dr. unvanında olduğu görülmektedir.

Marmara Üniversitesi'nde yapılan, Yücel Elmas'ın hazırlamış olduğu, "Ses eğitiminde gecikme ve yarattığı sorunlar" adlı lisansüstütezine danışmanlık yapan hocanın unvanına ulaşılamadığı için diğer maddesiyle oranlaması belirtilmektedir.

Tablo 6. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Alt Konularına Göre Dağılımı.

Alt Konu (Sınıflandırma)	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Ses Eğitiminde Program Geliştirme	10	%9,9
SesEğitiminde Sesi Geliştirmeye Yönelik Teknik Çalışmalar	32	%31,6
Ses Eğitimi Eser, Etüt ve Kaynak Analizi	10	%9,9
Ses Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar	5	%4,9
Ses Eğitimi ve Yöntemleri	26	%25,7

Okul Öncesi ve İlköğretimde Ses Eğitimi	9	%8,9
Ses Eğitim Alan Öğrencilerin Yeterlilikleri	7	%6,9
Ses Eğitiminde Ölçme ve Değerlendirme	1	%0,9
Sınıf Ortamında Sesin Kullanılma Durumu	1	%0,9
Toplam	**101**	**%100**

Tablo 6'da görüldüğü gibi ses eğitimi alanında yazılmış lisansüstü çalışmaların alt konularına göre dağılımında en çok %31,6 oranında "Ses Eğitiminde Sesi Geliştirmeye Yönelik Teknik Çalışmalar", %25,7 oranında "Ses Eğitimi Ve Yöntemleri" ve %9,9 oranında "Ses Eğitiminde Program Geliştirme, %9,9 "ses eğitiminde eser, etüd ve kaynak analizi", % 4,9 "ses eğitiminde karşılaşılan sorunlar", % 8,9 "okul öncesi ve ilköğretimde ses eğitimi", % 6,9 "ses eğitimi alan öğrencilerin yeterlilikleri", % 0,9 "ses eğitiminde ölçme ve değerlendirme" ve "sınıf ortamında sesi kullanma durumları" alt konularında olduğu görülmektedir.

Tablo 7. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Odaklandığı Hedef Kitlelerine Göre Dağılımı.

Müzik Eğitimi Türü	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Genel Müzik Eğitimi	11	%10,89
Özengen Müzik Eğitimi	4	%3,96
Mesleki Müzik Eğitimi	86	%85,14
Toplam	**101**	**%100**

Tablo 7'de görüldüğü gibi ses eğitimi alanında yapılmış lisansüstü çalışmaların odaklandığı hedef kitlelere göre dağılımında, %85,14 oranında Mesleki Müzik Eğitimi, %10,89oranında Genel Müzik Eğitimi ve % 3,96 oranındaise Özengen Müzik Eğitimi alan bireyleri odakladığı görülmektedir. göre yapıldığıgörülmektedir.

Tablo 8. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Araştırma Yöntemlerine Göre Dağılımları.

Yöntem	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Nicel Araştırma	49	%48,51
Nitel Araştırma	37	%36,63
Karma Desen	12	%11,88
Diğer	3	%2,97
Toplam	**101**	**%100**

Tablo 8'de görüldüğü gibi ses eğitimi alanında yapılmış lisansüstü çalışmalarda %48,51 oranı ile nicel araştırma yöntemi, %36,63 oranı ile nitel araştırma yöntemi ve %11,88 oranı ile karma desen yöntemi kullanıldığı görülmektedir.

İstanbul Teknik Üniversitesi'nde yapılan, Özlem Pancur'un hazırlamış olduğu, "Ses Eğitiminde Solunum Fonksiyon Parametrelerinin Disiplinler Arası Çalışmalardan Elde Edilen Verileri İle Mukayesesi", Dokuz Eylül Üniversitesi'nde yapılan, İclal Akdamar'ın hazırlamış olduğu,"Ses Eğitiminde Rezonans" ve Marmara Üniversitesi'nde yapılan, Yücel Elmas'ın hazırlamış olduğu, "Ses Eğitiminde Gecikme Ve Yarattığı Sorunlar" adlı lisansüstütezlerin araştırma yöntemlerine ulaşılamadığı için diğer maddesiyle sınıflanma yapıldığı görülmektedir.

Tablo 9. Ses Eğitimi Alanında Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların Araştırma Tekniklerine Göre Dağılımları.

Teknik	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Betimsel Model	10	%9,90
Betimsel – Deneysel Model	3	%2,97
Betimsel – Tarihsel Model	1	%0,9
Betimsel Tarama	4	%3,96
Deneysel Model	16	%15,84
Deneysel – Tarama Modeli	1	%0,9
Görüşme	1	%0,9
Gözlem	11	%10,89
Gözlem – Görüşme	2	%1,98
Karşılaştırma	1	%0,9
Literatür Tarama	10	%9,9
Literatür Tarama – Görüşme	1	%0,9
Meta Analiz	1	%0,9
Nedensel Karşılaştırma	1	%0,9
Örnek Olay	1	%0,9
Tarama Modeli	34	%33,66
Diğer (Ulaşılamadı)	3	%2,97
Toplam	**101**	**%100**

Tablo 9'de görüldüğü gibi ses eğitimi alanında yapılmış lisansüstü çalışmalarda en çok,%33,66 oranında Tarama modeli, %15,84 oranında Deneysel Model, % 9,90 oranında Betimsel Model ve % 9,9 oranında ise Literatür Tarama tekniği kullanıldığı görülmektedir.

İstanbul Teknik Üniversitesi'nde yapılan, Özlem Pancur'un hazırlamış olduğu, "Ses eğitiminde solunum fonksiyon parametrelerinin disiplinler arası çalışmalardan elde edilen verileri ile mukayesesi", Dokuz Eylül Üniversitesi'nde yapılan, İclal Akdamar'ın hazırlamış olduğu, "Ses eğitiminde rezonans" ve Marmara Üniversitesi'nde yapılan, Yücel Elmas'ın hazırlamış olduğu, "Ses eğitiminde gecikme ve yarattığı sorunlar" adlı lisansüstütezlerin araştırma tekniklerine ulaşılamadığı için diğer maddesiyle oranlaması yapıldığı görülmektedir.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

3.1. Sonuçlar

Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların çeşitli değişkenler açısından incelendiği bu çalışmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır;

3.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların üniversite değişkenine göre dağılımı nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir;

Verilerin analizi neticesinde %23,7 frekansla ses eğitimi alanında en çok çalışmanın Gazi Üniversitesinde

yapıldığı, Onu %16,83'lük oranla Necmettin Erbakan üniversitesinin takip ettiği görülmüştür. Afyon Kocatepe, Bahçeşehir, Celal Bayar, Çukurova, Haliç, Kocaeli, Mimar Sinan, Pamukkale ve Sakarya üniversitelerinin %0,9'luk orana sahip olduğu ve ses eğitimi alanında bu üniversitelerde çok sınırlı bir çalışmanın yapıldığı görülmüştür.

Çanakkale On Sekiz Mart, Tokat Gazi Osman Paşa, Bolu Abant İzzet Baysal, Muğla Sıtkı Koçman, Samsun Ondokuz Mayıs, Burdur M.Akif Ersoy ve Van Yüzüncü Yıl Üniversitelerinin yüksek lisans programı olmasına rağmen bu üniversitelerde ses eğitimine ilişkin lisansüstü tez çalışmalarının olmadığı tespit edilmiştir. Bu durumun, öğretim elemanı eksikliği ya da, programa başvuru yapan ya da kazanan öğrencilerin lisans programında bireysel çalgı ya da ana çalgısı şan (ses eğitimi) alanında olmamasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

3.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların enstitü değişkenine göre dağılımı nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir;

Ses eğitimi alanında yapılan çalışmalar incelendiğinde; tezlerin %39,6'lık oranda Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yapıldığı, %11,8'zinin Fen Bilimleri Enstitüsünde, % 1,9'unun ise Sağlık Bilimleri Enstitülerinde yapıldığı tespit edilmiştir.

Tezlerin %46,5'luk bir oranla en fazla Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapıldığı tespit edilmiştir. Bu durumun nedeninin, Eğitim Bilimleri Enstitüsünün diğer enstitülerden sonra kurulmuş olması olarak yorumlanmaktadır.

3.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların tez türü değişkenine göre dağılımı nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir;

Ses eğitimi alanında yapılan çalışmaların %70,2'sinin Yüksek Lisans düzeyinde, %27,7 sinin ise Doktora düzeyinde olduğu, % 0,9'luk oranlarla ise Sanatta Yeterlilik ve Tıpta Uzmanlık düzeyinde çalışmalar olduğu görülmüştür.

Bu oranlara bakarak bu alanda, sanatta yeterlilik yerine daha çok doktora programlarının tercih edildiği söylenebilir.

3.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların yıllara göre dağılımı nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir;

1987 – 2018 yılları arasında Ses eğitimi alanında yapılan çalışmaların % 8,9'unun 2010 yılında yapıldığı ve en yüksek oranın bu yılda olduğu tespit edilmiştir. % 44,1'inin 2006 ve 2014 yıllarında hazırlandığı görülmektedir. 1988, 1989, 1990, 1991, 1992 ve 1995 yıllarında ses eğitimi alanında lisansüstü tez yapılmadığı görülmüştür.

3.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların danışman unvanına göre dağılımı nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir;

Ses eğitimi alanında yapılan tezlere danışmanlık yapan hocalarınunvanlarına bakıldığında; Danışmanların %38,6'sının Profesör Doktor unvanında olduğu, %30,6'sının Doçent Doktor unvanında olduğu, %28,7'sinin Doktor Öğretim Üyesi (Yardımcı Doçent Doktor) unvanında olduğu görülmüştür. Sadece Doktor unvanına

sahip olan danışman oranının % 0,9'luk bir orana sahip olduğu, % 0,9'luk bir oranın danışmanına ulaşılamadığı görülmüştür.

3.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların alt konu başlıklarına göre dağılımı nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir;

Ses eğitimi ile ilgili yapılan çalışmaların alt konuları incelendiğinde; %31,6 oranla en çok "Ses Eğitiminde Sesi Geliştirmeye Yönelik Teknik Çalışmalar", %25,7 oranında "Ses Eğitimi Ve Yöntemleri" ve %9,9 oranında "Ses Eğitiminde Program Geliştirme, %9,9 "ses eğitiminde eser, etüd ve kaynak analizi", % 4,9 "ses eğitiminde karşılaşılan sorunlar", % 8,9 "okul öncesi ve ilköğretimde ses eğitimi", % 6,9 "ses eğitimi alan öğrencilerin yeterlilikleri", % 0,9 "ses eğitiminde ölçme ve değerlendirme" ve "sınıf ortamında sesi kullanma durumları" alt konularında olduğu görülmektedir.

3.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların odaklanmış olduğu hedef kitlelere göre dağılımı nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir; %85,14 oranında Mesleki Müzik Eğitimi, %10,89oranında Genel Müzik Eğitimi ve % 3,96 oranında ise Özengen Müzik Eğitimi alan bireyleri odakladığı görülmektedir.

3.1.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların araştırma yöntemlerine göre dağılımları nasıldır?" alt problemine yönelik sonuçlar şu şekildedir : %48,51 oranı ile nicel araştırma yöntemi, %36,63 oranı ile nitel araştırma yöntemi ve %11,88 oranı ile karma desen yöntemi kullanıldığı görülmektedir.

3.1.9. Dokuzuncu Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

"Ses eğitimi alanında yapılmış çalışmaların araştırma tekniklerine göre dağılımları nasıldır?" sorusuna en çok,%33,66 oranı ile Tarama modeli, %15,84 oranı ile Deneysel Model, % 9,90 oranı ile Betimsel Model ve % 9,9 oranı ile ise Literatür Tarama tekniği kullanıldığı görülmektedir. İki lisansüstü tezin ise araştırma tekniklerine ulaşılamamıştır.

3.2.Öneriler

1. Yapılan incelemeler neticesinde ses eğitiminde yapılan çalışmaların odaklanmış olduğu hedef kitlenin en çok "mesleki müzik eğitimi" alanında olduğu görülmüştür. Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının hedef kitlesi göz önünde bulundurulduğunda, Okul Öncesi, İlköğretim ve Ortaöğretim'de müzik eğitimine ilişkin çalışmalar az olduğu için , Müzik Eğitimi araştırmacılarının Genel Müzik Eğitimine yönelik çalışmalara teşvik edilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.
2. Ses insanın fizyolojik bir özelliğidir. Bu duruma istinaden insanların gerek konuşurken gerek şarkı söylerken seslerini nasıl kullanmaları, sesin yanlış kullanımına yönelik yaşanan semptomların tespit edilmesi ve nasıl müdahale edilmesi gerektiğine yönelik disiplinler arası çalışmaların arttırılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.
3. Ses eğitimi alanında yazılan etüt ve eserlere yönelik deneysel çalışmaların yapılmasının alana olumlu katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
4. Senemoğlu'na göre (2000.86) öğretim içsel bir süreç olan öğrenmeyi destekleyen ve sağlayan dışsal olayların planlanması, uygulanması ve değerlendirilmesi sürecidir. Etkili öğretim, öğrenme olayının doğasını ve değişik gelişim aşamalarındaki öğrencilerin özelliklerini anlamayı gerektirir. Bu anlamda

ses eğitiminde deneysel çalışmalara ağırlık vermenin yanında sınıf içi uygulamalar üzerinde değişik çalışmalar yapılmasına da ihtiyaç olduğu düşünülmektedir.

5. **Çağdaş Türk Bestecilerinin eserlerine ve düzenlemelerine yönelik analiz çalışmalarının Güzel Sanatlar Fakülteleri müzik bölümlerince ve Konservatuarlarca yapılmasının ses eğitiminde repertuar oluşturulmasına yarar sağlayacağı düşünülmektedir.**

6. Halk ezgilerinin şan tekniği ile icrasına yönelik deneysel çalışmaların yapılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- AKMAN, Gül Nur, 2014 Afyon Kocatepe Üniversitesi Çay Meslek Yüksekokulu İşletme Yönetimi Programı Yönetim Ve Organizasyon Bölümü Bilimsel Araştırma Yöntemleri Dersi Nicel Ve Nitel Araştırma Yöntemleri, Afyonkarahisar
- ALTUNYA, Niyazi, 1981. Gazi Eğitim Enstitüsü Programlarının Değerlendirilmesi, Ba-sılmamış Yüksek Lisans Tezi. A.Ü. Eğitim Fakültesi Haziran 1981 Ankara.
- AYAZ, N. (2017) Cumhuriyet'in İlanından sonra Türkiye'de Ses Eğitimi. Kalemisi Dergisi 10/5
- BALCI, A. (2005). Sosyal bilimlerde araştırma: Yöntem, teknik ve ilkeler. Ankara: Pegem A. yayıncılık
- BOGDAN, R.C. & BİKLEN, S.K. (1992) Qualitative research for education: An intro-duction to theory and methods, Boston: Allyn and Bacon.
- METİN, Mustafa. (2014). Kuramdan Uygulamaya Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntem-leri. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- UÇAN, Ali, 1982 Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Müzik Alanı 1. Yıl Prog-ramının değerlendirilmesi, Ankara
- UÇAN, Ali. 1986. 'Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Eğitimi' Marmara Üniversitesi Ata-türk Eğitim Fakültesi ve Teknik Eğitim Fakültesi. 1. Ulusal Eğitim Sempozyumu. İstan-bul.
- YÜKRÜK,Serap.2004."1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta

O-033

Azerbaycan bestecilerinin piyano eserlerinde aşıq yaradıcılığı türlerinin tecessümü

Sevinc Guliyeva

Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi, Mimarlık ve Sanat Enstitüsü doktora öğrencisi
e-mail: suada111@mail.ru

Özet:

Azerbaycan'da besteci yaratıcılığının aşıq seneti ile alakasından ilginç eserler meydana gelerek müzik mirasını zenginleştirmiştir. Bestekarlar aşık yaratıcılığına çeşitli yollarla başvurarak, eserlerinde onun tür özellikleri, müzik ifade araçlarından, melodik, tonlama, harmonik, ritmik özelliklerini kullanmışlardır. Tüm bu yönlerin besteci yaratıcılığında tezahürleri sayesinde "aşıksayağı" üslup özellikleri oluşmuştur.

Aşık yaradıcılığı janrlarından piyano müziğinde kullanıma örnek olarak, Agşin Alizadenin "Destan" piyano eserini gösterebiliriz ki, bu da Azerbaycan milli piyano yaratıcılığının son derece özgün, sanatsal değerlerinden biri olarak kaydedilmelidir.

"Destan" eserinde A.Elizade aşık tonlama komplekslerini musikimizin tonlama sözlüğü, tefekkür tarzı, fikirleri ve form kaynağı olarak tanıtıyor. Müzik dilinin teraveti, tonlama doğallığı ile farklı "Dastan" eserinin kompozisyon özellikleri orijinaldir. "Dastan" piyesinin yorumculuk tarzıyla ilgili bulgular var: bestekar aşık sanatının temel çalgı aleti olan sazın tını intonasiyalarını, harmonik esasını ve nağaranın ritmik vurmalarını piyano sesleri aracılığıyla yaratır. Sanatsal bağımsızlık, ince zevk, ifade araçlarının seçiminde ciddiyet, modern yazı tekniği yöntemleri ile klasik eğilimlerin organik ilişkisine çaba göstermek, ulusal değerlerden dolgun bir şekilde kullanımı - Agşin Alizadenin "Dastan" piyano piyesinin önemli taraflarıdır.

Anahtar kelimeler: destan, epik lövhe, örnekleme, neofolklorizm, minimalizm.

The embodiment of ashug genres in the piano works of Azerbaijani composers

Sevinj Guliyeva

Azerbaijan National Academy of Science, Institute of Architecture and Art, PhD

Summary

Interesting compositions of the composer's creativity with ashug art in Azerbaijan have enriched the musical heritage. The composers appealed to ashug creativity in various ways, using their genre features, musical expressions, melodic, intonation, harmonic and rhythmic features. Thanks to all these features in the composer's creativity, the "ashugsayagi" style features have emerged. As an example of the use of ashug genres in piano music, we can point out the work of Akshin Alizadeh "Dastan", which should be noted as one of the most original and artistic values of Azerbaijani national piano creativity. "Dastan" of A. Alizadeh describes the ashug intonation complexes as a musical intonation dictionary, a way of thinking, a source of ideas and forms. Distinguished by the freshness of the musical language, the nature of intonation "Dastan" play has the original

compositional features. There is also the discovery in playing style in "Dastan": the composer creates with the piano sounds the timbre intonations, harmonic basis and rhythmic strokes of the drum of the main instrument of the ashug art saz. Artistic independence, exquisite taste, seriousness in the choice of expression tools, an attempt to combine classical tendencies with modern writing techniques, and the full use of national values are the key features of Agshin Alizade's "Dastan" piano play.

Keywords: dastan, epic plaque, illustration, neofolchlorism, minimalism.

Giriş:

Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının aşıq sənəti ilə əlaqələrindən maraqlı əsərlər meydana gələrək musiqi irsini zənginləşdirmişdir. Bəstəkarlar aşıq yaradıcılığına müxtəlif yollarla müraciət edərək, öz əsərlərində onun janr xüsusiyyətlərindən, musiqi ifadə vasitələrindən, melodik, intonasiya, harmonik, ritmik xüsusiyyətlərindən istifadə etmişlər. Bütün bu cəhətlərin bəstəkar yaradıcılığında təzahürləri sayəsində "aşıqsayağı" üslub xüsusiyyətləri meydana gəlmişdir.

Aşıq yaradıcılığı janrlarından fortepiano musiqisində istifadəyə nümunə olaraq, Aqşin Əlizadənin "Dastan" fortepiano əsərini göstərə bilərik ki, bu da Azərbaycan milli fortepiano yaradıcılığının son dərəcə orijinal, bədii dəyərlərindən biri kimi qeyd olunmalıdır.

"Dastan" əsərində A.Əlizadə aşıq intonasiya komplekslərini musiqimizin intonasiya lüğəti, təfəkkür tərzi, ideya və forma mənbəyi kimi səciyyələndirir. Musiqi dilinin təravəti, intonasiya təbiiliyi ilə fərqlənən "Dastan" əsərinin kompozisiya xüsusiyyətləri orijinaldır. "Dastan" pyesinin ifaçılıq üslubunda da tapıntılar var: bəstəkar aşıq sənətinin əsas çalğı aləti olan sazın tembr intonasiyalarını, harmonik əsasını və nağaranın ritmik zərbələrini fortepiano səsləri vasitəsilə yaradır. Bədii müstəqillik, incə zövq, ifadə vasitələrinin seçimində ciddilik, müasir yazı texnikası üsulları ilə klassik meyllərin üzvi əlaqəsinə səy göstərmək, milli dəyərlərdən dolğun surətdə istifadə - Aqşin Əlizadənin "Dastan" fortepiano pyesinin mühüm cəhətləridir.

Bəstəkarın istər muğam, istərsə də aşıq musiqisinə yanaşması son dərəcə həssas olmuşdur. A.Əlizadə adı çəkilən janrların intonasiya-obraz məzmununu dərindən qavrayırdı. Bunun nəticəsidir ki, "Dastan" əsərində bu janrları milli-hissi duyumla mənalandırmağı bacarmışdır.

A.Əlizadənin musiqi folkloru kontekstində obrazlı təfəkküründən zənginliyindən bəhs edərkən, maraqlı adlanması olan "Dastan"ın ilk növbədə təsviri xarakterli əsər olmasını vurğulamaq lazımdır. Bu əsər qüdrətli təfəkkür sahibi olan xalqımızın möhtəşəm tarixi, əzəmətli keçmişi, qəhrəman, nər oğulları haqqında dastanın yığcam və lakonik ifadəsidir. Belə əzəmətli təsvirçilik növünün yığcam bir pyes şəklində təqdimi folklor-intonasiya ifadəliliyinin yaradılması üçün çox mühüm şərtdir.

Aqşin Əlizadə neofolklor istiqamətin parlaq nümayəndəsi kimi çıxış edərək "Dastan"da xalq musiqisindən bütöv sitat şəklində deyil, özünəməxsus tərzdə yeni texniki vasitələrə istinadən istifadə etmişdir. Aşıq havalarının intonasiya, ritm xüsusiyyətləri bəstəkar tərəfindən yamsılanmır. Müəllif bu əsərdə təkcə milli xalq melodizmindən deyil, həm də milli rəngkarlıqdan, təbiətin yaratdığı canlı əsərlərdən ruhlanaraq folkloru yeniləşdirmişdir.

Qeyd edək ki, Aqşin Əlizadə hələ uşaqlıqdan təbiətin vurğunu olmuş, zəngin folklor yaradıcılığı mühitində boya-başa çatmışdır. Məlumdur ki, çobanlar aşıq havalarını yaylaqda, dağların qonunda sürünü otararkən çalırlar və onların melodiyası həmişə təbiəti vəsf edən intonasiyalarla zəngindir. Belə ifadəli intonasiyalar həssas folklor-musiqi duyumlu bəstəkarı hər zaman təsirləndirərək, "Dastan" tipli orijinal musiqi pyesinin yaradılmasına sövq etmişdir. Müəllifin qeyd etdiyi kimi, "Kiçik yaşlarımdan xalq musiqisi, aşıq havalarının əhatəsində böyümüşəm. Bu musiqi mənim qanıma işləyib, ruhuma hopub, bir bəstəkar kimi püxtələşməyimə təsir göstərib.

Lakin folklora münasibətim həmişə eyni cür olmayıb. Onun əsl əhəmiyyətini uzun illərin təcrübəsindən sonra dərk etdim" (1,6)

"Dastan" əsərində bəstəkarlıq möqveyindən çıxış edərək, A.Əlizadə muğam-aşıq intonasiya komplekslərini musiqimizin intonasiya lüğəti, təfəkkür tərzi, ideya və forma mənbəyi kimi səciyyələndirir. Musiqi dilinin təravəti, intonasiya təbiiliyi ilə fərqlənən "Dastan" əsərinin kompozisiya xüsusiyyətləri də orijinaldır. Əsərin forma tərtibində sənətkarın xalq musiqisinə münasibəti lakonik ştrixlərlə xarakterizə edilmişdir. A.Əlizadə ənənəvi musiqi formalarına, quruluş sxeminə xas materialın "təqdimat, inkişaf və nəticə" kimi hissələrə bölgüsü prinsipindən istifadə etsə də, bu prinsipə orijinal yanaşma nümayiş etdirir. Bəstəkar muğamın quruluş xüsusiyyətlərini ciddi intizamlı şəkildə (özü də ifadə vasitələrinin qənaətcil seçimi ilə) üçhissəli forma içərisində uzlaşdıraraq, eyni zamanda bütün musiqi toxumasını fəal variant inkişafa məruz qoyur.

"Dastan"ın sanki qəfildən, ekspressiv mövzu-tezisdən başlaması, ilk xanələrin gərginliyi, muğamın improvizasiya məğzinin minimum vasitələrlə çatdırılması - əsərin müəllif qayəsidir. A.Əlizadə Azərbaycan ənənəvi musiqi sənətinin estetikasına yeni baxış bucağından nəzər salaraq onun emosional və musiqi məzmununa dərin nüfuz etməyə nail olur.

Həm də qeyd edək ki, "Dastan" pyesində texnika musiqinin sərbəst axınına heç bir şəkildə mane olmur. Elə təsəvvür yaranır ki, əsər bədahətən meydana çıxıb. A.Əlizadənin orijinal forma təfsirində əsərin iki əsas musiqi mövzusunun inkişaf metodları yeni yollarla sınaqdan keçirilir.

Etnik musiqinin minimalizm başlanğıcı (neofolklorizm) "Dastan" əsərində özünü büruzə verməsi maraqlı cəhətlərdəndir. Bir əsər timsalında bu iki terminin yanaşı çəkilməsi təsadüfi deyil. Çünki məlumdur ki, folklor birbaşa olaraq minimalizm cizgiləri üzərində qurulur. Minimalizm təmayülü isə bir tərəfdən sadə, digər tərəfdən mürəkkəb sistem olaraq folklor ilə uyğunluq yaradır.

Bu baxımdan A.Əlizadənin "Dastan"da əldə etdiyi "minimalizm-folklorizm" sintezi qeyri-ixtiyari əmələ gəlmişdir. Bəstəkar hər zaman hesab etmişdir ki, təkcə hər hansı bir müasir texniki bəstəkarlıq metoduna istinad edərək əsər yazmaq düzgün deyil. Çərçivələrdən mümkün qədər uzaq olmaz lazımdır. Ona görə də A.Əlizadənin müasir texnikadan istifadəsi onun "Dastan" əsərində qeyri-ixtiyari alınmışdır.

Əsas mövzulardakı təsvirçilik cizgilərini iki tipə bölmək olar. Bunlar "epik" və "lirik" tiplərdir. Bütövlükdə isə fortepiano pyesi - xalqımızın taleyi və mübarizəsinin ümumiləşdirilmiş təsviri haqda dastandır, hekayətdir.

Heç şübhəsiz, əsərdə milli kolorit yaradan üsullardan biri də əsas mövzuların səslənməsi zamanı tütək və saz səsinin imitasiyasıdır. Burada xalq musiqi alətlərinin tembrini, ifaçılıq xüsusiyyətlərini təqlid etməkdən söz açmaq olar. Bəstəkar özü bunu qeyd edərək yazırdı ki, "Hərdən elə yerlər var ki, sanki milli alətlərimizdə solo çalınır. Amma dəqiq deyə bilməzsən ki, melodiya nağarada, sazda, yaxud tütəkdə səslənir. Oxşarlıq təqliddən daha çox aqogika xüsusiyyətlərinin təcəssümündən yaranır" (2, 85).

"Dastan"da bəstəkarın fortepianonu müxtəlif milli xalq çalğı alətlərinin tembrinə bənzətməyə çalışması, fortepiano palitrasını sazın və tütəyin hesabına zənginləşdirməyə səy göstərməsi yeganə hal deyil. A.Əlizadə üçün belə hallar olduqca səciyyəvidir. "Dastan"dakı belə saz və tütək bənzəyişləri bəstəkar üçün son dərəcədə yaxındır.

Əsərin əvvəlində musiqinin cərəyanı bəm registrdən başlayıb get-gedə yüksəklik fəth etməsi, zirvəyə çatmaq meyli heç şübhəsiz, muğama xas pilləvari yüksəliş strukturludur. Bir hissəli əsərin orta bölməsinin vahid inkişafı daxilində iki mövzu-obraz arasındakı hörülmələr daha da qabardılır. İnkişaf əsnasında, əsərin sonuna doğru birinci mövzunun tutqun boyaları ikinci mövzunun nəcibliyinə, mənəvi gözəlliyinə tab gətirməyərək, bərabər mübarizədə məğlub olur. Nəciblik rəmzi olan ikinci mövzu sonda dönə-dönə təsdiqlənərək, dinləyici

qəlbində hüzur və rahatlıq hissi oyadır.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, "Dastan" pyesində texnika musiqinin sərbəst axınına heç bir şəkildə mane olmur. Əsərin göz önündə, sanki bədahətən meydana çıxması onu xüsusilə təravətləndirir. Lakin ilk baxışda musiqi sadə görünsə də, burada ifanı mürəkkəbləşdirən çoxlu sayda üsullar var. A.Əlizadənin orijinal forma təfsirində əsərin iki əsas musiqi mövzusunun inkişaf metodları klasterlərlə sınaqdan keçirilir. Bir neçə eynicinsli intervallardan (sekunda və tersiya) təşkil olunmuş klasterlər səs salxımları yaradır.

Burada müəyyən səslərin və ritmik motivlərin əsasında qurulan kompozisiya metodlarından – minimalizm və repetivizmdən (təkrarlıq modeli, mikrotəkrarlar, əsərin əvvəlindən sonuna qədər muğamın ostinato müşayiətini ("do") qoruyub saxlanması, musiqi fikrini birhissəli kompozisiya daxilində mümkün qədər dinamik və yığcam inkişaf etdirmək və s) bəhs etmək olar. Fəlsəfi nöqteyi-nəzərdən belə kompozisiya metodlarına müraciəti "minimum üsulda maksimum ifadəlik" əldə etmək kimi dəyərləndirmək olar.

"Dastan" fortepiano pyesində "ənənə və müasirlik" mövqeyindən çıxış edən A.Əlizadə üçün keçmiş və müasirlik həmahəngdir. Odur ki, bəstəkar canlandırdığı fortepiano miniatüründə geniş düşüncələr üçün meydan açır. Professor A.Tağızadənin təbirincə desək: "A.Əlizadə üslubunu xalq sənətindən əxz olunmuş vasitələrin XX əsr klassiklərinin təcrübəsi ilə sadəcə uzlaşması kimi araşdırmaq olmaz. Fikrimizcə, bəstəkar müasirlik və klassika, millilik və beynəlmiləlçiliyin sintezinə nail olmuşdur. Ona görə də yeni bədii keyfiyyət yaranmışdır. Həmin keyfiyyət Azərbaycan musiqisində kəşf əhəmiyyəti daşıyır" (3, 74)

"Dastan" pyesinin ifaçılıq üslubunda da tapıntılar var: bəstəkar xalq çalğıçılarına məxsus harmonik əsası, xalq çalğı alətlərinin (tar, kamança, tütək, saz) tembr intonasiyalarını və nağaranın ritmik zərbələrini fortepiano səsləri vasitəsilə yaradır. A.Əlizadənin xalq musiqisinə yaxşı bələd olması folklor ənənələrini yaradıcı surətdə həyata keçirməsində kömək etmişdir.

Sonuç:

Aqşin Əlizadənin ən zəngin və maraqlı əsərlərindən olan "Dastan"ın akademik bəstəkarlıq üslubu millilik və müasirliyin bir sıra təmayülləri ilə birləşmişdir. Heç zaman folklordan eynilə, "köçürmə" kimi istifadə etməyən bəstəkar müəyyən xalq, folklor intonasiyalarını digər əsərlərində olduğu kimi, "Dastan" pyesində də aparıcı xətt kimi vurğulamışdır.

Bədii müstəqillik, incə zövq, ifadə vasitələrinin seçimində ciddilik, müasir yazı texnikası üsulları ilə klassik meyllərin üzvi əlaqəsinə səy göstərmək, milli dəyərlərdən dolğun surətdə istifadə - Aqşin Əlizadənin "Dastan" fortepiano pyesinin mühüm cəhətləridir. Azərbaycan milli fortepiano musiqisinin ən parlaq və rəngarəng səhifələrindən olan "Dastan" əsəri hansı istiqamətdə üz tutulmasından asılı olmayaraq, maraqlı və nümunəvidir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1. Dadaşzadə Z. Aqşın Əlizadə. Bakı - "Şur", 1992, s.6
2. Əliyeva F. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. Bakı - "Elm və həyat", 1996, s.85
3. Тагизаде А. Акшин Ализаде. Баку, «Ишыг», 1986, с.74

O-034

An Acoustic and Physiological Analysis of the Voice of the World Renowned Mugham Singer Mansum Ibragimov

Alexandria Sultan von Bruseldorff

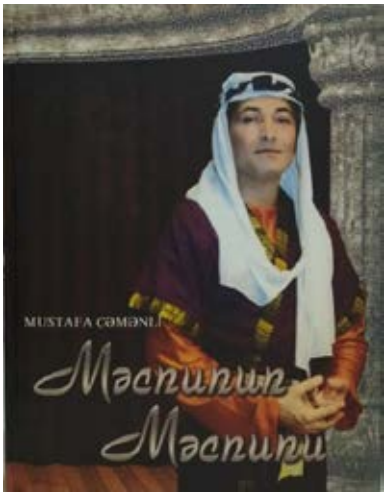
PhD candidate, Azerbaijan National Conservatory, Baku, Azerbaijan

E-mail: alexandriasultan@outlook.com

Abstract

Motivated by the ISME 2019 International conference's credo the "Legacy" I wanted to introduce the unexplored, groundbreaking topic which is part of the ongoing doctoral research on "Acoustic and physiological properties of the vocal apparatus of mugham and ashiq singers" that investigates the theory of mugham and ashiq singers' voice production through a systematic, comparative, and empirical survey. My task is to unlock a growing desire to understand how mugham and ashiq singers use their voices from a stand point of vocal pedagogy and voice science and to contribute in preservation of these ancient Azerbaijani art forms. Applying qualitative and quantitative methodologies with the use of instrumentations such as unique non-invasive software Voce Vista, EGG; Endoscopic High-speed Video this research assesses vocal production, position of the larynx during performance of the world renowned mugham singer, People's Artist of Azerbaijan, Mansum Ibragimov

Keywords: Azerbaijani mugham, singer's formant, bam, zil, acoustic parameters, endoscopic video, larynx, Mansum Ibragimov



We have many masters who carried with dignity the Azerbaijani music and mugham for generations to come. One of them is the great master of his work, the golden voice of the late 20th century, who has impressed with a rare voice full of majesty and exceptional interpretation of the role of Majnun, People's Artist of Azerbaijan and the professor of the Azerbaijan National Conservatory, Mansum Ibrahimov.

"Majnunun Majnunu" by Chemenli Mustafa

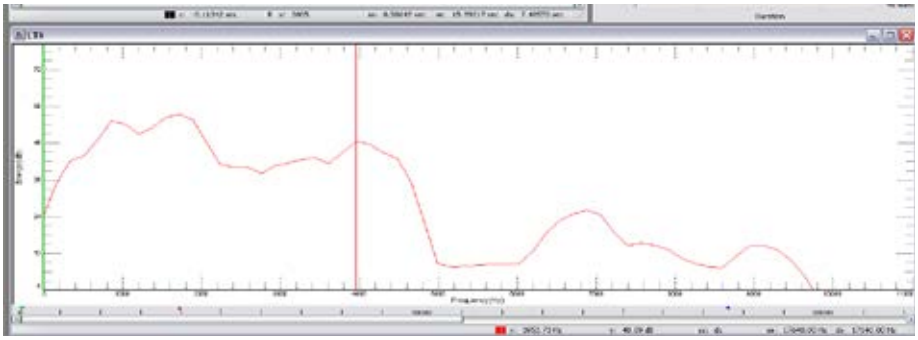
Recently, UNESCO designated Azerbaijani mugham, the traditional instrumental and vocal music of Azerbaijan, as well as the art of ashiqs, the mystic Azerbaijani minstrels, for the list of Intangible Cultural Heritage of Humanity, raising awareness, providing global recognition and highlighting the cornerstone of Azerbaijani musical, vocal and creative legacy. The singer's voice in vocal mugham and in the art of ashiq

singing is produced by one of the most complex instruments in nature, the human voice. Vocal mugham and ashiq singing is the heart and soul of Azerbaijani vocal heritage. Survived through the centuries by the means of oral expression from generation to generation, Azerbaijani mugham and the vocal art of ashiqs continue to thrive today under the patronage of one of the significant private organizations, The Heydar Aliyev Foundation. Motivated by the ISME 2019 International conference's credo the "Legacy" I wanted to bring in to the research the unexplored, groundbreaking topic that investigates the theory of mugham and ashiq singers' voice production through a systematic, comparative, and empirical survey. This work is a part of the ongoing doctoral research on "Acoustic and physiological properties of the vocal apparatus of mugham and ashiq singers". My task is to unlock a growing desire to understand how mugham and ashiq singers use their voices from a stand point of vocal pedagogy and voice science and to contribute in preservation of the vocal tonal ideals of these ancient Azerbaijani art forms. In the frame of my doctoral work applying qualitative and quantitative methodologies with the use of instrumentation and medical assistance I am assessing the vocal production, registration, breathing techniques, presence of vibrato and position of the larynx during performance of vocal mugham in low-pitched Bam or high-pitched Zil registers, as well as vocal track resonance of the vocal apparatus of a number of mugham and ashiq singers. This particular research assesses the voice of the world renowned mugham singer, People's Artist of Azerbaijan, professor of Azerbaijan National Conservatory, Mansum Ibragimov. The author of the book Majnunun Majnunu Mustafa Chemenli notes that we have many masters who carried with dignity the Azerbaijani music and mugham for generations to come. One of them is the great master of his work, the golden voice of the late 20th century, who has impressed his audience with a rare voice full of majesty and exceptional interpretation of the role of Majnun, Mansum Ibrahimov. He also writes that Mansum Ibragimov is called "Majnunun Majnunu" (the best performer of the role of Majnun) for his famous role of Majnun in the opera "Leyli and Majnun" composed by Uzeyir Hajibeyli.[1] Mansum Ibragimov is also an esteemed and knowledgeable pedagogue and the professor at the Azerbaijani National Conservatory where he continue to raise a pleiad of the talented young mugham singers winning prestigious awards at the international mugham competition arenas and performing leading roles at the Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater.

Methods and instrumentation: the subject of the research is world renowned mugham singer, *khanende*, Mansum Ibragimov. With assistance of otolaryngologist doctor of Phoniatrie, Fakhriya Asadova, LOR, Phoniator, at the Medi Planet Hospital, Baku, Azerbaijan, this research conducted Endoscopic High-speed Video during vocal production by Mansum Ibragimov. This research examines and demonstrates the voice function, particular false vocal folds and ventricular folds during performing *shur* mugham. In addition, this research demonstrates vocal acoustic parameters, common factors in the distribution of energy across frequency spectrums, particularly; presence or absence of singer's formants verses and speaker's formant in the voice of Mansum Ibragimov. This was done recording his voice by using omnidirectional microphone with flat response curve up to 20 000Hz that was recorded at the Sound Studio of the Azerbaijan International Mugham Center, and then assessed through unique non-invasive software *Voce Vista*, EGG.

1 Chemenli M. "Majnunun Majnunu", p.230-237

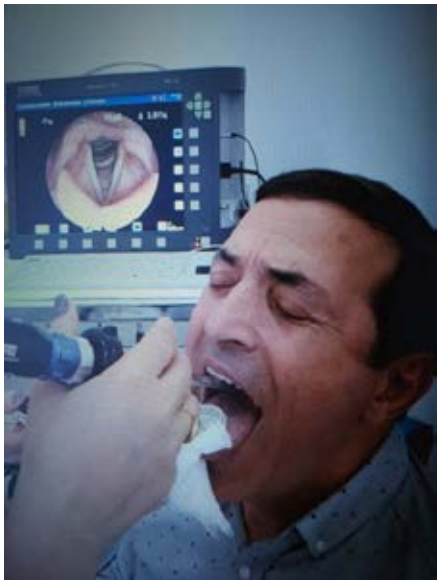
Analysis 1: **X: 3953.73 Hz, Y: 48.69 db**



Analysis 2:

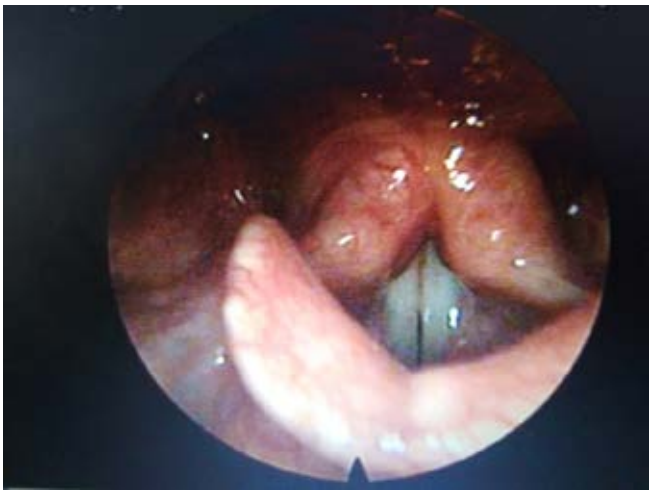
Mansum Ibragimov, Fakhriya Asadova, Alexandria Sultan von Bruseldorff
Medi Planet Hospital, Baku, Azerbaijan
During Endoscopic Analysis of M.Ibragimov's voice, April 12, 2019

Sample A



Sample B1

Sample B2



Sample C

Sample D

Discussions and conclusion:

The world renowned scientist, Ph.D., professor of music acoustics at the Royal Institute of Technology in Stockholm, Johan Sundberg who was accredited with discovery of the singer's formant was particularly curious about which acoustic component amplifies the voice of opera singers. Classically trained singers do not use microphones; however, they can be heard over a large orchestra. J. Sundberg in "The Acoustics of the Singing Voice" and his research "The Source Spectrum in Professional Singing; Articulatory Interpretation of the Singing" and "Level and Center Frequency of the Singer's Formant" explains that singer's formant which is a particular acoustic phenomenon that is recognized as an integral component of the acoustic signal of classically trained voices which allows these voices to be heard in the presence of a loud orchestra. J. Sundberg writes that this acoustic phenomenon is a prominent sound energy pick, which occurs as a result of the clustering of the third, the fourth and the fifth formants between 2.5 and 3.3 kHz, depending upon voice classification. J. Sunberg further explains that singer's formant is a result of lowered larynx that in turn

creates the conditions for a clustering of the upper formants.[1] Indeed, the ideal techniques that are applied in the production of the operatic sound require flexibility of vocal apparatus and most importantly a lowered larynx which in turn creates conditions for the singer's formant. In turn, Azerbaijani vocal mugham, which is considered as a classical-traditional vocal music in Azerbaijan, accepted as a style of throat singing. According to Melek Velizade, Ph.D. in Art history of the Baku Music Academy, in her dissertation "National specifics of children's voice training in children's choirs of Azerbaijan during mutational and pre-mutational periods", vocal classical mugham gains the support not through the breathing technique, resonators and diaphragm that classical singers use in opera training, but through the use of voice apparatus in particular as she points it is based on throat singing.[2] It should be noted that the first contribution into studying of the differences between classically trained opera school vocal production of the sound and vocal production mugham was made by a famous Azerbaijani and Soviet opera tenor, mugham music performer, and one of the founders of vocal arts and national musical theatre in Azerbaijan, Bulbul. In western vocal acoustic studies it is known fact that the throat singing requires not the lowered larynx, but the heightened larynx. Donald Gray Miller in his book, *Resonance in Singing: voice building through acoustic feedback*, points that throat singing (at this point we are not talking about Tuvan throat singing) employs more of thyroarytenoid muscle (TA) dominant approach and at that mode vocal folds are shortened and thickened. In classical vocal terminology this is called the use of the chest voice. It is important to note that American musical theatre singers and professional belters also use chest voice and when they are gradually moving to the upper range of the vocal diapason. They drag the chest voice into high range, exclusively being in thyroarytenoid muscle (TA) dominant mode rather than cricothyroid muscle (CT) dominant mode. In vocal terminology the use of (CT) muscles are called head register and in that mode vocal folds are stretched and stiffened. Classically trained singers aiming to unify the transition between two registers referring head and chest (TA) and (CT) in order to produce create evenness of the vocal line which is called *legato*.[3] However, musical theatre and belters since it is completely different genre aiming to utilize the chest voice (TA) muscle dominant approach through the compass of their vocal range while singing. Both musical theatre and opera singers have capability sing loud enough to be heard in a big auditorium, however, the latest have advantages of the presence in their sound such acoustic phenomenon as singer's formant due to many features that are particularly related to opera school voice training production. Notwithstanding, the acoustic analysis of Mansum Ibragimov clearly demonstrated the presence of singer's formant in his voice while singing *shur* mugham. How could it be possible given that based on J. Sundberg's assessment singer's formant appears only in lowered larynx condition. Yet, M. Ibragimov singing that belongs to classical mugham vocal school which is based on the throat singing demonstrates the presence of singer's formant and, therefore, tells us that he sings with stable lowered larynx. It is itself a paradox, as M. Ibragimov sings mugham based on throat singing using (TA) muscle and dragging into upper range. Is it a phenomenon that belongs only to M. Ibragimov or could it be secrets of vocal mugham schooling that is known only to Mansum? Common factors in the distribution of energy across frequency spectrums and the presence or absence of a singer's formant were investigated in the previous research carried out with the use of the Long-Term-Average-Spectrum (LTAS), and it was revealed that singer's formant was present only in several professional female mugham singers. However, the singer's formant was not present in the sound of other professional mugham female and male singers. Furthermore, the endoscopic analysis of M. Ibragimov's voice demonstrates the following abduction and adduction of the vocal folds. Sample B2 clearly demonstrates gradually closing (adducted) vocal folds to the full closure, sample C demonstrates process of adduction and Sample D –the full abduction of the

1 Sundberg J. The Acoustics of the Singing Voice, The Source Spectrum in Professional Singing; Articulatory Interpretation of the Singing, Level and Center Frequency of the Singer's Formant

2 Velizade M. National specifics of children's voice training in children's choirs of Azerbaijan during mutational and pre-mutational periods, p. 8

3 Miller D.G. Resonance in Singing: voice building through acoustic feedback, p.

vocal folds. This moment describes M.Ibragimov full healthy inhalation of the air for the new phrase during singing. Quite fascinating that endoscopic high-speed video demonstrates complete stability of ventricular folds (false folds), which is usually common to opera trained singers. Opera singers while singing maintain laryngeal stability, presence of singer's formant and diaphragmatic breathing, which create prerequisite for the stability of the ventricular (false) vocal folds. Interestingly enough, the previous endoscopic high-speed video examination of mugham singers revealed that the ventricular folds were quite active during production of vocal mugham. Incidentally, they were the same subjects who were analyzed for the absence of singer's formant. It is too soon to finalize and make conclusion as it is a part of ongoing doctoral research, however, based on aforementioned discussion from vocal pedagogical stand point it should be noted that Mansum Ibragimov's voice capacity adheres both classical vocal mugham and western classical voice training qualities.

Bibliography

- Chemenli, Mustafa (2010). *Majnunun Majnunu.* Baku: Tehsil
- Ibragimov Mansum interview by Sultan-zade von Bruseldorff A., 2018, Azerbaijani National Conservatory, Baku
- McCoy, Scott. (2004). *Your Voice: An Inside View. Princeton* New Jersey: Inside View Press
- Miller, Donald Gray. (2000). *Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice.* Roden, the Netherlands
- Miller, Donald Gray. (2008). *Resonance in Singing: Voice Building through Acoustic Feedback.* 86.Princeton, New Jersey, USA: Inside View Press
- Sundberg, Johan. (2001) *Level and center frequency of the singer's formant.* Journal of Voice June;15(2):176
- Velizade, Melek (2016) *National specifics of children's voice training in children's choirs of Azerbaijan during mutational and pre-mutational periods*

O-035

Müzik Derslerinde Uygulanan Aytürk Tekniği İle Desteklenmiş Zenginleştirilmiş Yaratici Etkinlikler Programinin Yaratıcılık Düzeyine Etkisi

Ayşen Ertükler

Milli Eğitim Bakanlığı, Ataşehir Bilim ve Sanat Merkezi, Müzik Bölümü, İstanbul, 34758, Türkiye

E-mail: aysenumit@gmail.com

Özet

Bu araştırmanın amacı, müzik dersinde ve diğer derslerde kullanılabilecek yeni ve özgün bir teknik ortaya koymak, Ertürkler tarafından geliştirilen Aytürk Tekniği ile Zenginleştirilmiş Yaratıcı Etkinlikler Programının öğrencilerin yaratıcı düşünce yeteneklerine olan etkisini tespit etmektir. Çalışma, deneysel model olarak öntest-sontest kontrol gruplu deneysel modele uygun olarak tasarlanmıştır. 2017-2018 eğitim öğretim yılı ikinci yarıyılında Şehit Öğretmen Hasan Akan İlkokulu dördüncü sınıflarından iki tanesi rassal yöntemle çalışma grubu olarak seçilmiştir. Gruplardan biri deney biri ise kontrol grubu olarak atanmıştır. Ölçme aracı olarak, Raudsepp (1983) tarafından geliştirilen "Ne kadar yaratıcısınız?" yaratıcılık testi kullanılmıştır. Kontrol grubu müzik derslerine ve okul eğitimine normal sürecinde devam ederken, deney grubu öğrencilerine okulda gördükleri derslere ek olarak "Aytürk Tekniği" ile "Zenginleştirilmiş Yaratıcı Etkinlikler Programı" uygulanmıştır. Bu çerçevede literatürde geçen öğretim yöntemleri ve tekniklerin kullanılmasının yanı sıra mevcut literatürde yer almayan yeni bir teknik de öğrenme sürecinde uygulanmıştır. Deney grubuna uygulanan etkinliklerde katılımcı, yaratıcı ve interaktif bir eğitim ortamı olması ve öğrencilere hayal kurma, yaratma ve ifade etme imkânı verilmesi amaçlanmıştır. Her etkinlikte tekniğin omurgası olan Ritmik Tablo kullanılmış, sonunda tekerleme benzeri ritmik ürünler veya müziksel ürünler elde edilmiştir. Yeni tekniğin kullanılmasıyla öğrenciler çalışma süresince amaçlanan hedeflere yönelik yaratıcı fikirler üretmiş ve konu ile ilgili kalıcı ürünler oluşturmuştur. Etkinlik sonunda etkinliklerin öğrenciler tarafından sergilenmesi sağlanmıştır. 10 haftalık deney süreci sonucunda deney grubu öğrencilerinin kontrol grubu öğrencilerine oranla yaratıcılık bakımından daha başarılı olduğu görülmüştür.

Keywords: Yaratıcılık, Müzik, Müzik Eğitimi, Drama, Müzik Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar, Eğitimde Yeni Teknikler.

O-036

Collective Singing With Young Migrants

Öğr. Gör. Canan Özgür (DMA, MSc.)

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü
Biruni Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dil ve Konuşma Terapisi Bölümü
cananozgur86@gmail.com

Abstract:

Human voice and body, being the first instrument to produce music together, helps people to share common emotions. Due to their socio-economic background, young migrant people may face exclusion. One of the many integration tools is collective singing, which should be applied with pedagogical approaches by music teachers or choir conductors. It can be unison or polyphonic, a capella or accompanied. Singing relaxes muscles and increases the lung capacity through breathing, contributing to a general physical well-being. Collective singing provides a sense of belonging without prejudices, and develops happy, emotional and strong connections between people with very different backgrounds. The status of the participants are equalized during collective singing, when everyone is a singer. Also in order to create a strong network and better integration in a new country, the language of the host country can be learned easier through the songs in a choral environment.

Keywords: Collective singing, Singing, Migrant.

INTRODUCTION

Wars, state repression, and poverty have been forcing an increasing number of migrants from Africa and the Middle East to risk their lives, travelling from their homelands to Europe. Today, Syria's devastating civil war is the source of the most global migrants (Elliot, 2019). There are many countries with a large number of migrants living in their lands. These countries need to engage their migrants to the society and their everyday life.

Singing has a great power to create social connections and affective responses. When many people sing together the music lines intermingle, resonate, amplify and create a kind of superlinearity (Elliot, 2019). Collective/choir singing unites people together, enrolling them to produce a shared music, and contributes to cultural life. According to Gordon and Gibson, choral practices provide cultural sustainability and emotional belonging. Choirs enable expressive participation in a cultural environment and struggles with exclusion. Community music lets migrant people negotiate new circumstances, isolation and entrenched social relation (Gordon and Gibson, 2017). Lanser points out to the young migrants' ambition to pursue personal development in a choir (Lanser, 2017). Youth choirs provide a unique opportunity for young people to develop as musicians, too (Hill, 2019).

In a study with Filipino migrants in New Zealand, they were asked to draw their daily lives. The most common compositional approach was representing themselves singing in their community choir, with their family, at a cultural center and at work. One of the participants told that the first thing that came to her mind was automatically singing. She depicted herself as singing all the different languages in the songs. She explained that her Filipino choir sings in different languages as a means of communicating on an emotional level. She said that she realized music goes beyond understanding of the language that one sings, it touches people's hearts,

without them even knowing what they are singing about (de Bres, 2019).

In the same study, Filipino migrants were asked about the language, too. They described themselves moving between languages in flexible ways, pointing out to the current sociolinguistic concepts of polylanguaging (Jorgensen, *et al.*, 2011), or translanguaging (Canagarajah 2011), where languages are not seen as separate entities but rather as seamlessly blended linguistic resources. One of the participants described language as just a way to express oneself. This example is parallel to the drawings of the African children; "someone who can speak several languages" showed all the languages blended within a person's brain, without visual separations between them (de Bres, 2019).

These examples point out that choir singing with many languages help migrants to harmonize with the society they are living in. People with different and harsh backgrounds maintain and develop strong relationships with each other in a peaceful and happy environment. During choir singing, judgmental and prejudiced behaviors are disregarded, so the singers have a sense of belonging and their status are equalized.

METHODS

Working with a migrant choir is definitely different than working with a regular choir. The number of the variables that the conductor/teacher deals with increase. One of the first things that the teacher should decide is the choice of the repertoire in every kind of choir. It depends according the musical background, age, or the repertoire accessibility. In a migrant choir, cultural background of the singers and the experience of being a migrant should also be considered. The initial pool of the songs should include rather lively and cheerful songs, canons, children's songs and traditional folk songs which should be taught through repetition. Teaching through repetition is recommended because the singers may not be familiar with common western musical notation. If they have never read a score in their life, they should learn by ear (Sing Me In, 2018).

The repertoire language is a crucial matter that the teacher should decide carefully. The language of the host country should definitely be included in the repertoire, so the singers will feel as a part of the culture they are living in. Also, the native language of the singers should be included, letting them share their own personal history with the teacher. Moreover, neutral language is recommended, too. An example to neutral language can be given as the songs in an African language for Syrian migrants in Germany. The songs may have no language at all, with meaningless syllables, just to have fun. When using real words, the meaning should be taught to the singers, so they will know about the story of the song. One should keep in mind that an innocent song about ships may be traumatic in case of the migrants, so the lyrics should be chosen very carefully. A common way to communicate should be found; either by a common gesture list, body language or keywords. Imitation, such as call-response method (clapping the rhythm) may be used as a rehearsal tool (Sing Me In, 2018).

One of the main difficulties is trying to keep the rehearsals simple. The teacher should never forget that the main point is to socialize and sing together. The sections of the songs can be taught by dividing the singers into physical groups in the room, so they will be able to hear their own parts more clearly. The songs with accompaniment and monophonic songs may be preferred to a capella songs and polyphonic songs for ease. Microtonal maqams and ornamental singing may be added to the repertoire, for the Eastern migrants to adapt to the choir more easily.

Leading the session in a migrant choir may be more difficult than an ordinary choir. First of all, the singers here may not volunteer to sit and sing in a choral environment; they may have religious distance to singing, or they may have limited or no experience in singing in a choir. They may not have a proper attendance or they may not know the notation of the songs. They may have language barriers and thus may not be able to talk the host language. The teacher should keep in mind that nothing may go exactly as the plans. She should focus

on the process and make it worth, and should not insist on anything that the group can not do. A controlled and directed improvisation may enhance the creativity of the group. Ice breakers such as name games, mirror games or improvisation games in the warming up of the rehearsal will definitely unite the singers (Sing Me In, 2018).

The role of the teacher is very crucial, because she is not only a musical leader, but also an organizer of the rehearsals, performances, etc., a manager, a motivator, a team-builder, and a good 'listener'. The singers have an emotional connection to the teacher who should make the singers believe that music can be a means for reconciliation. She should spend more one-to-one time with the choir members. The migrant singers may need to share more personal, logistical or psychological issues with her (Sing Me In, 2018), so she should always be ready to deal with difficult situations and problems. The role of the singers can be increased by small tasks, thus building trust. Choir participation may be promoted by choosing a group of singers who search for songs and give artistic decisions. Thus, the singers will be more satisfied and motivated for participating in a democratic environment. Also, the older singers may be assigned to help the enrollment of the younger ones, so they will feel responsible from each other, building the feelings of friendship, self-courage and self-confidence.

The performance issue changes from person to person when it is about a migrant choir. The concert may be seen as a loss of energy and time. Some think it is unnecessary and very hard to prepare. Of course there are challenges such as providing a solid group of people following the rehearsals, even the concert. Singers may not be familiar with western concert practices (e.g. going on/off the stage, standing in front of an audience, bowing after the performance), so this will lead to stage fright. Moreover, there may be financial challenges because performing may cost. However, the performance creates strong group motivation since the singers share a specific aim. The singers think that the concert is a gift given to their fellows and families. The applause at the end of the performance builds a pride; self-esteem, self-respect, accomplishment especially for children. Therefore, performance is highly recommended for the migrant choirs (Sing Me In, 2018). The singers should have a psychological preparation, e.g. creating a concert atmosphere in the rehearsals. Moreover, they should be ready to have poor musical results, and bear in mind that the most important thing is to have fun at the rehearsal period.

RESULTS AND DISCUSSION

As a result of this difficult but also fun work, one realizes that the most important thing is the enrollment of the young migrants in the society. Choir singing is one of the best ways to adapt young people in the host country, thus they should be encouraged to sing in the choir where they will be able to meet different people with different backgrounds, and share the same musical language. In conclusion, being a part of the process should be enough to satisfy the singers and the teacher. The performance result is not important in the case of the migrant choirs; instead, enjoying the experience is the key point. A successful performance can only be acquired by discipline combined with compassion and understanding. Thus, the role of the teacher is crucial while adapting the singers to the musical atmosphere and the host country at the same time. In the future studies, the adaptation and the enrollment period of the more problematic young migrants in the choir may be observed and investigated. Moreover, when dealing with young migrant singers, it may be recommended that the teachers/conductors have a psychology education, in order to solve problematic situations related to traumatic migration backgrounds and adaptation problems more easily.

REFERENCES

- Canagarajah, S. (2011). Codemeshing ın Academic Writing: Identifying Teachable Strategies of Translanguaging. The Modern Language Journal, 95(3): 401–417.
- de Bres, J. Singing Is the First Thing That Came Into My Head: Emotions And Language Maintenance Among Filipino Migrants In New Zealand. http://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/35514/1/de%20Bres%202017%20Emotions%20in%20Filipino%20language%20maintenance.pdf (ET: 29.09.2019)
- Elliot, R. Migrant Choir Inno Delle Nazioni. http://www.blackwoodgallery.ca/Web%20Images/2015/Migrant%20Choir/Migrant_Choir_Songbook.pdf (ET: 29.09.2019)
- Gordon, A., Gibson, C. (2017). Music and Community in Australian Country Towns: Choir Singing Belonging and Emotion. Ed: Driscoll, C., Darian-Smith, K., Nichols, D.. Cultural Sustainability in Rural Communities: Rethinking Australian Country Towns. Chapter 3., London: Routledge.
- Hill, Joy. (2019). The Youth Choir. The Oxford Handbook of Singing. Ed: Welch, G. F., Howard, D. M. , Nix, J. https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-9780199660773-e-30 (ET: 29.09.2019)
- Jørgensen, J. N., Karrebæk, M. S., Madsen, L. M., Møller, J. S. (2011). Polylanguaging in Superdiversity. Diversities, 1 3(2): 23–37.
- Lanser, A. (2017). Music As a Bridge: Young Women in Migrant Churches in Amsterdam. Everyday Life and The Sacred, Studies in Theology and Religion, Vol. 23.
- Sing Me In (2018). Project Handbooks of European Choral Association - Europa Cantat, https://europeanchoralassociation.org/activities/cooperation-projects/sing-me-in/sing-me-in-singing-with-groups-of-young-refugees/ (ET: 29.09.2019)

O-038

On Application of Cognitivism Principles in Teaching of Azerbaijani Traditional Music (In the case of the "Shah Khatayi" concept)

PhD, prof. Kamila Dadash-Zadeh

Chief of department of Music History and Theory of Azerbaijan State University of Culture and Arts, İnshaatchilar ave.39, Baku/Azerbaijan
kamila.dadashzade@gmail.com

Abstract

The application of methodological principles of cognitivism plays a great role in the teaching of traditional music history. Concept, one of the basic concepts of cognitive linguistics, is a term which defines mental unit of knowledge that has historically formed in minds. It is characteristic that the features of different historical periods are preserved in the structure of the concept and its internal structure.The main purpose of our report is to inform about the concept of "Shah Khatayi", which is considered to be an integral part of Azerbaijani art.

“Shah Khatayi” concept was created in the socio-historical and cultural-moral environment of the 16th century and was reflected in various spheres of Azerbaijani art.

The formation of the "Shah Khatayi" concept and its characteristic features are related to Shah Ismail Khatayi's creative work.

This concept was also reflected in the miniatures of the 16th century. The “battle” modus included in the concept of “Shah Khatai” was reflected in miniatures such as “Battle of Sultan Murad and Shah Ismayil”, the “Fortress of Baku” created during that period.

In the mugam art, “Shah Khatayi” is used as a part (“gushe”) in "Bayati - Qajar"mugham. The semantic content of gushe is related to sufi philosophy. In Ashyg art, the concept of "Shah Khatayi" appears in Ashyg Gurban's (XVI century) works, in the ashyg tunes "Shah Ismayil", "Bash divani", "Sultani", "Shah Khatayi", "Shahsevani", "Heydari", "Ayag divani".

The tunes “Bash Divani” and the “Ayag Divani” linked with the name of Shah Ismail Khatai, have different names in different performing schools. Thus, the "Bash Divani" is also named as "Majlis Divani", "Bashlangic", and the "Ayag Divani" is also named as "Osmanli Divani", "Meydan Divani", "Bahr Divani" and etc. While the "Bash Divani" air is directly linked with the mystical worldview, the content of the “Ayag Divani” is related to the spirit of war, the fighting spirit. Thus, the prototypical basis of the two “Divani” consists of the concepts of Turkish epic creativity: "sacrality" and "war".

The concept of “Shah Khatai” in ashyg art is also reflected in the “Shah Ismail” dastan (epic). As “Koroglu” and “Asli and Kerem” dastans, the “Shah Ismail” dastan is also one of the epic masterpieces with specific tunes. It can be assumed that in the ashyg art the tunes associated with the name of Shah Ismail Khatai were created in parallel with the “Shah Ismail” dastan.

Generally, the study of the manifestations of the term “Shah Khatai” in both mugham and ashyg art has led us to conclude that “Shah Khatai” is one of the most important conceptspheres of traditional Azerbaijani music. This concept reflects the most important aspects of Shah Ismail Khatai's character (sacrality and heroism).

Thus, the application of the principles of cognitivism in the teaching of traditional music allows to perceive musical history in the social-social and cultural-moral context of the nation.

Keywords: cognitivism, concept, Shah Khatayi, mugham, ashyg art

AZƏRBAYCAN ƏNƏNƏVİ MUSİQİSİNİN TƏDRİSİNDƏ KOQNİTİVİZM PRİNSİPLƏRİNİN TƏTBİQİNƏ DAİR

("Şah Xətayi" konseptinin timsalında)

Ənənəvi musiqi tarixinin tədrisində yeni elmi paradiqmanın metodoloji prinsipləri tətbiqi böyük aktuallıq kəsb edir. Qeyd etmək lazımdır ki, yalnız bu təqdirdə biz çağdaş dövrümüzə gəlib çatmış və özündə xalqın bədii təfəkkür tərzini, mental xüsusiyyətlərini, tarixi keçmişini əks etdirən ənənəvi musiqi nümunələrini əhatəli şəkildə səciyyələndirə bilərik. Fikrimizcə, etnik musiqinin araşdırılması və tədrisi sahələrində konsept nəzəriyyəsinin tətbiqi bir çox ontoloji və qnoseoloji problemlərin həllində yardımçı ola bilər. Koqnitiv linqvistikanın əsas anlayışlarından biri olan konsept (lat. *conceptus* – anlayış, məfhum, təsəvvür) biliklərin mental səviyyədə tarixən formalaşmış təfəkkür vahidinə deyilir**.** Bu cür vahidlərdən ibarət olan mürəkkəb sistem, yəni hər bir dildə mövcud olan bütün konseptlərin cəmi həmin dilin konseptsferasını təşkil edir.

Konsept nəzəriyyəsinin inkişafında A.Vejbitskayanın böyük xidmətləri olmuşdur. Alimin araşdırmalarına əsaslanaraq qeyd etmək olar ki, konsept ətraf mühitin müxtəlif obyekt və hadisələrini dil səviyyəsində ifadə edən məfhumdur. E. Roşun fikrincə isə, obyektiv varlığın kateqoriyalar üzrə təsnifatı prosesi anlayışlar deyil, prototiplər səviyyəsində baş verir. Həmin nəzəriyyəyə əsasən, hər bir kateqoriyanın mərkəzində prototip, onun periferiyasında isə ikinci dərəcəli ünsürlər durur. Səciyyəvidir ki, konseptin quruluşunda, onun daxili strukturunda müxtəlif tarixi dövrlərin özəllikləri qorunub saxlanılır. A.Vejbitskayanın qeyd etdiyi kimi, hər bir xalqın konseptsferası özünəməxsusluğu ilə seçilir. Konseptlərin milli spesifikaya malik olması faktı müxtəlif mədəniyyət tipləri arasında müqayisəli təhlil aparmaq, onların arasında həm ortaq, həm də fərqli cəhətləri üzə çıxarmaq üçün imkan yarada bilər.

Konsept anlayışı ilə sıx şəkildə bağlı olan "freym" istilahı biliklərin struktur baxımından təzahürünü bildirir. Bu nöqteyi-nəzərdən müəyyən mürəkkəb konseptlər bir neçə freym şəklində də ifadə oluna bilər.

Koqnitiv təbiətə malik olan konseptdən fərqli olaraq topos mahiyyət etibarilə kommunikativ sahəyə aiddir. Onları birləşdirən cəhət isə ondan ibarərdir ki, hər iki anlayış vasitəsilə mədəniyyət və incəsənət hadisələrinin dərin məna qatlarını və funksional özəlliklərini təsvir, tədqiq və təhlil etmək mümkünüdür. Çağdaş elmi paradiqmanın bu iki mühüm anlayışlarının müqayisəsini davam etdirərək, qeyd etmək lazımdır ki, konseptsfera daha çox batin, toposfera isə zahiri aləm ilə bağlıdır. Başqa sözlə, konseptlər dilin daşıyıcılarının təfəkküründə, toposlar isə onların nitqində təzahür edir.

Topos mətnin inkişaf qaydalarına, onun diskursuna aid olan kateqoriyalar sırasına daxildir. Kommunukativ modellər qismində çıxış edən toposlar funksional baxımdan müəyyən tipoloji situasiyalar ilə bağlıdır.

Fikrimizcə, koqnitivizmə xas olan anlayışlar Azərbaycan ənənəvi musiqisinin tədqiqi və tədrisində səmərəli şəkildə tətbiq edilə bilər. Məruzəmizin əsas məqsədi Azərbaycan incəsənitində önəmli yer tutan "Şah Xətayi" konsepti haqqında məlumat verməkdir.

Azərbaycan mənəviyyatı, mədəniyyət və incəsənətinin semantik müstəvisində Şah İsmayıl Xətayi obrazının müstəsna yeri vardır. Zəngin məna çalarları, bəzi hallarda isə öz polisemantizmi ilə seçilən bu obrazın rəngarəng təzahür formaları, əfsuslar olsun ki, lazımınca araşdırılmamışdır. Halbuki özünün dərin semantik qatlarında önəmli mədəni informasiyanı və milli-mental özəllikləri əks etdirən bu obraz Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti kontekstində hətta konsept kimi də təfsir edilə bilər.

XIV əsrin ictimai-tarixi və mədəni-mənəvi müstəvisində "Şah Xətayi" konseptinin yaranması heç də təəccüb doğurmamalıdır. Yeni ictimai-sosial zəminində meydana gəlmiş və xalq təfəkküründə Şah İsmayıl Xətayi ilə bağlı olan bütün biliklərin, hislərin və assosiyasıların inikası olan mürəkkəb tərkibli "Şah Xətayi" konseptinin prototipik əsasında, ehtimal ki, oğuz epik ənənəsinin səciyyəvi toposları durmuşdur. Təbii ki, tamamilə fərqli tarixi şəraitdə bərpa olunmuş və aktuallaşmış əski konseptlər başqa semantik müstəvidə, vahid mürəkkəb konseptin tərkibində yeni çalarlar əldə edərək freym funksiyasını yerinə yetirmişdilər.

"Şah Xətayi" konsepti Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin müxtəlif sahələrində bu və ya digər dərəcədə öz inikasını tapmışdır. Fikrimizcə, "Şah Xətayi" konseptinin yaranmasını və onun tipik xüsusiyyətlərinin biçimlənməsini Şah İsmayıl Xətayinin öz yaradıcılığı ilə əlaqələndirilməsi tarixi semantikası baxımından düzgün olardı. Böyük Ruh daşıyıcısı olan Şah İsmayıl Xətayinin yaradıcılığında qədim türk qəhrəmanlıq epik salnaməsi üçün səciyyəvi olan "qudsallıq", "savaş" və d. konseptlərin təfsiri təbii bir hal kimi qəbul olunmalıdır.

XVI əsrdən başlayaraq xalq təfəkküründə tədricən formalaşan "Şah Xətayi" konsepti o dövrün incəsənətinin müxtəlif növlərində və o cümlədən də təsviri sənətdə öz təcəssümünü tapmışdır. Təbii ki, o dövrün miniatürlərində hərbi yürüşlər və vuruş səhnələrinin təzahürü olan "savaş" modusu öz əksini tapmışdır. Öz daxili dinamizmi və mürəkkəb kompozisiyası ilə seçilən "Qara xanın Sultan Səlim ordusu ilə döyüşü", "Sultan Muradla Şah İsmayılın döyüşü", "Bakı qalası", "Qoyunölümü keçidi", "Firuzkuh qalasının alınması", "Xan Məhəmməd Ustaclının Əlaüddövlə Zülqədr oğulları ilə vuruşu" miniatürləri təsviri sənətdə "Şah Xətayi" konseptinə daxil olan "savaş" modusunu təcəssüm etdirən örnək kimi qəbul etmək olar.

XVI əsrə aid miniatürlərdə öz əksini tapmış "Şah Xətayi" konseptinin tərkib hissələrindən biri də "qudsallıq" modusudur. Həmin modus "Xütbə mərasimi" miniatürində daha qabarıq şəkildə öz təzahürünü tapmışdır.

Məlum olduğu kimi, ənənəvi incəsənətin istilahları bəzi hallarda önəmli mədəni-tarixi informasiyanın daşıyıcısı və ötürüçüsü olur. Bu baxımdan şifahi ənənəli musiqinin müəyyən terminlərinin öyrənilməsi xalqın mifik-fəlsəfi görüşlər sistemi, mental özəllikləri və bədii dəyərlərinin araşdırılması üçün zəmin yarada bilər. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisinin terminoloji toplusunun mühüm informasiyaya malik olan vahidlərindən biri də "Şah Xətayi" istilahıdır.Qeyd edək ki, 2009-cu ildə Bakıda keçirilən "Muğam aləmi" Beynəlxalq elmi simpoziumunda "Şah Xətayi" ad və janr kimi" adlı məruzəsində Stiven Blam Azərbaycan muğamı, fars rədifi və Xorasan baxşılarının ifa etdiyi havalarda tədqiq etdiyimiz istilahın bəzi təzahür formalarından bəhs etmiş, "Şah Xətayi" şeir formasının mənşə etibarilə aşıq sənətinə bağlı olması haqqında müddəa irəli sürmüş və belə qənaətə gəlmişdir ki, həmin "ritmik-melodik çərçivələr həm Xorasan, həm də Azərbaycan muğamı üçün əvəzolunmaz sayılır". Eyni zamanda alim "Azərbaycan aşıqlarının Xorasan baxşıları kimi musiqi ritmi və şeir ölçüsü eyni olan kombinasiyada 15 hecalıq şeirlərin oxuyub-oxumadıqları" faktının da ona naməlum olduğunu qeyd etmişdir. Bu məsələyə aydınlıq gətirmək üçün biz həm muğam, həm də aşıq sənətində "Şah Xətayi" istilahının mümkün qədər çox variantlarını əhatə etməyə cəhd göstərmişik.

İlk əvvəl "Şah Xətayi" konseptinin muğam sənətində təfsirinə nəzər salaq. "Vüzuhül-ərqam" risaləsində (1884) M. M. Nəvvab "Şah Xətayi"ni iki muğam dəstgahının şöbəsi kimi təqdim etmişdir. Nəvvaba görə, "Şahnaz" dəstgahında "Şah Xətayi" "Əbül-çəp" və "Azərbaycan", "Nəva" dəstgahında isə "Kərkuki" və "Əfşarı" arasında səslənən bir şöbədir. Forsad əl-Dauli Şirazinin 1904-cü ildə nəşr olunmuş elmi əsərində "Şah Xətayi" üç dəstgahda - "Şur", "Segah" və "Nəva"da səslənən guşə kimi göstərilmişdir. Bakı muğam məktəbinin nümayəndələri Mirzə Ağakərim Salikin, Ağabala Ağasəid oğlunun ifa etdikləri "Şur" dəstgahında "Şah Xətayi" "Hicaz"dan sonra səslənən guşə kimi təqdim edilmişdir. Mirzə Mansurun 1935-ci ildə musiqi məktəbləri üçün hazırladığı muğam proqramında, Ə. Bakıxanovun "Şur" cədvəlində "Şah Xətayi" "Hicaz" və "Sarənc" arasında səslənən guşədir. B. Mansurovun repertuarında "Şah Xətayi" "Şur", "Dügah", "Nəva", "Bayatı– Qacar" kimi muğamların tərkib hissəsi kimi təqdim edilmişdir .

Müasir muğam ifacılarından (xanəndələr Canəli Əkbərov, Qəzənfər Abbasov, tarzənVamiq Məmmədəliyev, kamançа ifacısı Mirnazim Əsədullayev) aldığımız məlumata görə, bu gün "Şah Xətayi" "Bayatı – Qacar"

muğamında guşə kimi ifa olunur. Guşənin semantik məzmununu səciyyələndirərək, onun desiqnatı kimi "həqiqət odu"nu (Ş.İ. Xətayi) - sakral başlanğıcı, təsəvvüf dünyagörüşünə xas olan rəmzlər sistemini qeyd etmək lazımdır. Qəzəlin yazıldığı rəməl bəhrinin özünəməxsus paradiqması guşənin modal səciyyəli metr-ritmik təşkilində də öz təcəssümünü tapır.

Aşıq yaradıcılığında "Şah Xətayi" konsepti ən parlaq və dolğun təcəssümünü aşıq Qurbaninin (XVI əsr) yaradıcılığında tapmışdır. Bu da təsadüfi deyil. Bildiyimiz kimi, Qurbani, Şah İsmayıl Xətayinin ideya-siyasi platformasını dəstəkləyən, onun "pirndən dərs alan" görkəmli sənətkar olmuş və "mürşid-i kamil"in mənəvi keyfiyyətlərini öz şeirlərində tərənnüm etmişdir. Bu baxımdan səciyyəvidir ki, Qurbaninin yaradıcılığında "qudsallıq" modusu daha qabarıq şəkildə özünü büruzə vermişdir. Məsələn, ustadın aşağıdakı misraların batin qatlarının semantikası yalnız təsəvvüf sistemi müstəvisində təfsir edilə bilər:

Mən haqq aşiqiyəm, haq yola mayil,
Kitabım Qurandır, olmuşam qayil,
Müridim, mürşidim, ey Şah İsmayıl,
Dərdimin əlindən fəryada gəldim.

"Şah İsmayıl Xətai və aşıq sənəti" probleminin hərtərəfli şəkildə işıqlandırılması "Şah İsmayıl" dastanının özünəməxsusluğunu nəzərə almadan qeyri-mümkündür. Ədəbiyyatşünaslar tərəfindən "Şah İsmayıl" əsəri "məhəbbət dastanı ilə qəhrəmanlıq dastanı hüdudlarında dayanan dastan" (anlayış M.H. Təhmasibə məxsusdur) janrına aid edilir və bir növ "qəhrəmanlıq dastanlarından məhəbbət dastanlarına keçid mərhələsi" kimi dəyərləndirilir.

Ilk əvvəl qeyd edək ki, "Koroğlu" və "Əsli və Kərəm" dastanlarında olduğu kimi, "Şah İsmayıl" dastanı da özünəməxsus havalara malik olan epik əsərdir. Fərz etmək olar ki, aşıq yaradıcılığında Şah İsmayıl Xətainin adı ilə bağlı olan havalar "Şah İsmayıl" dastanı ilə paralel olaraq yaranmışdır ki, bu da dolayısı ilə bir daha bu dastanın qədim köklərə malik olmasına dəlalət edir.

Mənşə və məzmun baxımından bəzi hallarda kəskin şəkildə fərqlənən variantlara malik olan "Şah İsmayıl" dastanı təəssüf ki, bu günə qədər kompleks halında tədqiq edilməmişdit. İlk əvvəl qeyd edək ki, dastanın əsas qəhrəmanının prototipinin, semiotik baxımdan, bir neçə denotatı mövcuddur ki, bu da dastanın poligenezisindən xəbər verir. Misal üçün, türk alimi Ziya Gökalpın fikrincə, "xalq kitabları arasında "Şah İsmayıl" ismində bir kitab vardır ki, bunun qəhrəmanı da Oğuz xandan başqa bir şey deyildir ".

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında dastan qəhrəmanının prototipi haqqında müxtəlif versiyalar mövcuddur. Məlum olduğu kimi, H. Araslı, P. Əfəndiyev və d. bu dastanın prototipi kimi I Şah İsmayılı, M. Təhmasib isə II Şah İsmayılı qeyd edirlər.

Hazırkı məruzədə təhlil etdiyimiz "Şah Xətayi" konseptinin təzahürü olan havaların əksəriyyəti aşıq Şahbazi tərəfindən ifa olunmuş "I Şah İsmayıl və Dədə Qurbani" dastanı ilə bağlıdır. Dastanın verbal mətni ilə bağlı olan bir sıra mübahisəli məsələlərə toxunmadan araşdırdığımız problemlər kontekstində qeyd etmək yerinə düşər ki, dastanın bu variantının mənayaranma prosesində Şah Xətayi" konseptinə daxil olan "qudsallıq", "savaş", "öymə" kimi modusların önəmli rolu vardır.

"Şah Xətayi" konseptinin aşıq musiqisində rəngarəng təzahür formaları mövcuddur. Ustad aşıqlardan (aşıq Murad Niyazlı, aşıq Mikayıl Azaflı, aşıq Şahbazi və d.) topladığımız məlumata görə, XVI əsrin birinci yarısında yaşamış aşıq Qurbani "Mürşidi-kamilim, Şeyx oğlu şahım" adlandırdığı Şah İsmayıl Xətayiyə altı hava həsr etmişdir: "Baş divani", "Sultanı", "Şah Xətayi", "Şahsevəni", "Heydəri", "Ayaq divani".

Səciyyəvidir ki, Azərbaycan aşıq sənətinin müxtəlif ifaçılıq məktəblərində "Şah Xətayi" (və yaxud "Şah İsmayılı") adı ilə ifa olunan bir neçə hava mövcuddur. Aşıq Məhəmmədhüseyn Dehqanın (Urmiya), aşıq Şahbazinin (Təbriz) və Məhəmməd Sadaxlının (Borçalı) ifa etdikləri havalar intonasiya məzmunu baxımından

fərqlidir. Lakin onların semantik sintaksisi səviyyəsində nəzərə çarpan qeyri-xəttiliyin inkişaf prinsipləri, özünəməxsus artikulyasiya xüsusiyyətləri bu havaların qədim mənşəyindən xəbər verir.

Biz Şah İsmayıl Xətayinin adı ilə bağlı olan "Baş Divani" və "Ayaq Divani" aşıq havaları üzərində xüsusi olaraq dayanmaq istərdik. İlk əvvəl qeyd edək ki, ayrı-ayrı ifaçılıq mühitlərində bu havaların müxtəlif adları mövcuddur. Belə ki, "Baş Divani" havasının "Məclis divani", "Başlanğıc", "Ayaq Divani"nin isə "Osmanlı divani", "Meydan divani", "Bəhr divani" və s. adları mövcuddur. Səciyyəvidir ki, hal-hazırda "Şah Xətayi" istilahı hər iki "Divani" havasına şamil edilir. Əlavə edək ki, "Baş Divani" havasının bütün semantik çalarları bilavasitə təsəvvüf dünyagörüşü ilə uzlaşdığı halda, "Ayaq Divani"nin məzmunu döyüş, mübarizə əhvali-ruhiyyəsi ilə bağlıdır. Beləliklə, iki "Divani" havasının prototipik əsasını türk epik yaradıcılığının əsas məna vahidlərindən olan – "qudsallıq" (sakrallıq) və "savaş" konseptləri təşkil etmişdir.

Məlumdur ki, Şah İsmayıl Xətayinin heca vəzni ilə yanaşı, əruz vəznində yazdığı şeirləri də aşıqlar tərəfindən ifa olunurdu. Ədəbiyyatşünaslıqda hətta belə bir fikir də mövcuddur ki, Xətayi qəzəllərinin sazla oxunması, eyni zamanda divani aşıq şeirinin də formalaşıb meydana çıxmasına səbəb olmuşdur". Təbii ki, əruz vəznində yazılan şeirlər aşıqlar tərəfindən ifa olunarkən onların sintaqmatik quruluşu müəyyən dəyəşikliklərə məruz qalırdı. Lakin eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, "Ayaq Divani" havasının bəzi ifaçılıq variantlarının metr-ritmik təşkilində əruz bəhrinin təzahürünü görmək mümükündür. Bir daha vurğulayaq ki, "Xorasanda "baxşı" adlandırılan el şairlərinə görə "Şah Xətayi" adı altı müxtəlif melodik çərçivəni özündə birləşdirən, fa`ilatün fa`ilatün fa`ilatün fa`ilün formatında 15 hecadan ibarət şeir ölçüsü ilə ahəng təşkil edən musiqi ritminə malik janrdır". Deməli, "Şah Xətayi" istilahının məna çalarlarından biri Azərbaycan muğamının eyniadlı guşəsində, "Ayaq divani" (və ya "Şah Xətayi divanisi") aşıq havasında, Xorasan baxşılarının yaradıcılığında təzahür edən və rəməl bəhrinin müəyyən qəlibinə əsaslanan freym ilə bağlıdır.

Bütün bu faktları ümumiləşdirərək çox böyük ehtimalla fərz etmək olar ki, "Şah Xətayi" istilahı ənənəvi musiqidə ilk əvvəl rəməl bəhrinin müəyyən metr-ritmik modusuna əsaslanan freymə şamil edilmişdir. Divani şeir formasının və eyniadlı aşıq havalarının XVI əsrdə, Şah İsmayıl Xətayi dövründə yaradılmasını nəzərə alsaq, sözügedən freymin xronotopunu aşağıdakı kimi təyin etmək olar: XVI əsr, Səfəvilər dövləti. Bir daha qeyd edək ki, həmin modusa əsaslanan freym bu gün də ənənəvi Azərbaycan musiqisində "Şah Xətayi" muğam guşəsində və "Ayaq divani" aşıq havasında təzahür etməkdədir. Zaman keçdikcə "Şah Xətayi" termini həm müstəqil freym, həm də bir neçə modusu özündə ehtiva edən konsept kimi tətbiq edilməyə başlamışdır. Beləliklə, həm muğam, həm də aşıq sənətində "Şah Xətayi" istilahının təzahür formalarının araşdırılması bizi belə qənaətə gətirmişdir ki, "Şah Xətayi" şifahi ənənəli Azərbaycan musiqi konseptsferasının ən zəngin konseptlərindən biridir. İfadə planında semantik paradiqma şəklində təqdim olunan bu konsept müxtəlif tarixi dövrlərə aid freymlərdən ibarətdir. Mühüm etnosemantik məzmuna malik olan bəzi freymlərin prototipik əsası yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, əski türk konseptləri ilə bağlıdır.

Ümumiyyətlə, həm muğam, həm də aşıq sənətində "Şah Xətayi" istilahının təzahür formalarının araşdırılması bizi belə qənaətə gətirmişdir ki, "Şah Xətayi" şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin konseptsferasının önəmli konseptlərindən biridir. Bu konseptdə Şah İsmayıl Xətayi obrazının ən mühüm cəhətləri (urfanilik və qəhrəmanlıq) öz əksini tapmışdır.

Beləliklə, ənənəvi musiqinin tədrisində koqnitivizm prinsiplərinin tətbiqi musiqi tarixini xalqın ictimai-sosial və mədəni-mənəvi kontekstdə qavranılması üçün imkan yaradır.

O-039

XX yüzyılda Azerbaycan ve Türk Bestecilerin Eserlerinde Alt Müzik Çalğı Aleti

Ebru Karğı

Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora öğrencisi
Ş.Badalbeyli küç.98 AZ 1014 Bakı/Azerbaycan
ebrubozdemir@yahoo.com

Özet:

XX yüzyılda Azerbaycan ve Türk bestecilerin eserlerinde alt müzik çalğı aleti Ebru KARĞI Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora öğrencisi Ş.Badalbeyli küç.98 AZ 1014 Bakı/Azerbaycan ebrubozdemir@yahoo.com Özet: Azerbaycan ve Türk bestecilerin profesyonel sanatında mevcut olan eski tarihi köklere sahip viola aleti için yazılan küçük hacimli eserler her iki ülke bestecilerinin sanatında önem arz etmiştir. Bu husus hem de alete ait yorumculuk tekniğinin ve özelliklerinin ortaya çıkarılması ilkesine de hizmet etmiştir. Her iki ülke bestecilerinin alt için yazdığı eserler geçen yüzyılın 40'lı yıllarından başlayarak 2 yönde kendi gelişimini bulmuştur. Bu yönlerden biri çağdaş Azerbaycan ve Türk milli lad intonasiyalarının, diğeri ise XX yüzyıl kompozisyon yazı tekniği ile ilgili olmuştur. Azerbaycan ve Türk bestecileri XX yüzyılın 80'li yıllarından başlayarak alt ve piyano için yazılmış küçük hacimli eserlerde XX yüzyılın çağdaş müzik yazı tekniğini geniş kullanmışlardır. Bu tekniğin kullanımı sırasında tonal, modal tekniğin genişlemesi, atonal, dizi ve seri müzik yazı tekniği, puantalizm, alletorika ve çeşitli müzik tembrlerinden kullanım ilkesi ön plana çekilmiştir. Azerbaycan ve Türk bestecilerin sanatında benzer hususlar esasen klasik yazı üslubunun bulundurulması şartı ile kendi eserlerinde lad-tonlama özelliklerinin kendine has şekilde kullanmışlardır. Bu eserlerde melodik çizginin verilmesi sırasında lad-tonlama yönelme ve modulyasiyalarına da rastlanır. Diğer benzer husus Azerbaycan ve Türk bestecilerin XX yüzyıl çağdaş müzik bestecilik yazı tekniği bazında alt için yazdıkları eserlerde alt aletinin geniş ifa imkanlarına sahip olması modern yazı tekniğinin uygulanmasını kaçınılmaz kılmıştır. Bu açıdan da Azerbaycan ve Türk bestecileri alt için yazdıkları eserlere klasik eneneli yazı üslubu bakımından yanaşmaqla beraber, hem de bu eserlere modernizm ve postmodernizm akımlarının ilkelerini dahil edebilmişlerdir. Anahtar kelimeler: alt, besteci, çalğı, icra, müzik.

Anahtar kelimeler: alt, besteci, çalğı, icra, müzik.

Giriş:

Hər iki ölkə bəstəkarlarının alt üçün yazdığı əsərlər keçən əsrin 40-cı illərindən başlayaraq 2 istiqamətdə öz inkişafını tapmışdır. Bu istiqamətlərdən biri çağdaş Azərbaycan və Türk milli lad intonasiyalarının, digəri isə XX əsr kompozisiya yazı texnikası ilə bağlı olmuşdur.

XX əsrin 40-cı illərində F.Əmirovun violonçel üçün bəstələdiyi «Elegiya» əsəri 60-cı illərdə Badim Vasileviç Barisovski tərəfindən alt aləti üçün işlənmişdir. Bu əsər sadə 3 hissəli formada olub, bayatı-şiraz, şüştər, segah və şur intonasiyaları özünü büruzə verir.

Azərbaycanda alt üçün yazılan ilk əsərlərdən biri 1970-ci illərdə yazılan alt və fortepiano üçün «Noktürn» əsəri olmuşdur. Bu əsərdə bəstəkar sadə 3 hissəli formaya $(A+B+A_1)$ müraciət etmişdir. Burada 4/4 və 8/8

ölçülərdən, Andante tempindən, şur intonasiyasına məxsus sol şur məqam pərdələrindən istifadə edilmişdir. Sol şur məqamına məxsus hicaz pərdəsinə istinad edilir.

80-cı illərdə M.Babayev şur intonasiyasına əsaslanaraq alt və fortepiano üçün I saylı «Sonata»sını yazmışdır. Bu sonata 2 hissəlidir. I hissə Sonata Allegro formasında, 4/4 ölçüdə Alle breve-dədir. Burada ekspozisiya hissədə əsas və köməkçi mövzular sol şur və fa rast məqamlarına aid edildiyi halda bu məqamların mayə pərdələrinə və sol şura məxsus şur-şahnaz pərdəsinə istinad edilir. İşləm hissədə mövzuların qarşılıqlı şəkildə istifadəsi öz əksinin tapır və do rast intonasiyası üstünlük təşkil edir və bu intonasiyalar do rast məqamının səssırasına uyğundur. II hissə 2/4 və 3/4 ölçülərdə, Moderato tempindədir. Burada istifadə olunan melodik xətt şur və şüştər intonasiyalarına əsaslanaraq sol şur və sol şüştər məqamının səssıralarına uyğun olur.

XX əsrin 80-cı illərin sonunda gənc bəstəkar C.Allahverdiyevin alt və fortepiano üçün «Skerso» yazmışdır. Bəstəkar burada mürəkkəb 3 hissəli formadan istifadə edərək hümayun intonasiyasına geniş yer verir. Bu intonasiyalar fa, sol bemol, re hümayun məqamının səssıralarına uyğunluq təşkil edir. Əsər Allegro con brio tempində başlasa da burada 2/4, 3/4, 4/4, 8/8 dəyişkən ölçülərdən geniş istifadə edilir.

Öz yazı üslubuna görə diqqət çəkən digər maraqlı əsərlərdən biri də XX əsrin 90-cı illərinin əvvəllərində Ə.Əlizadənin alt və fortepiano üçün yazdığı «Sonata»sıdır. Əsərin ekspozisiya və işləm hissələrində tamamlayıcı partiyadan, repriz hissədə isə bağlayıcı partiyadan və kodadan istifadə edilir. Bəstəkar bu əsərdə cahargah intonasiyasına əsaslanaraq ekspozisiyada re və do diyez cahargah, işləm hissədə isə şur intonasiyasına əsaslanaraq lya şur, repriz hissədə yenidən cahargah intonasiyasından istifadə edərək mi və re cahargah məqamının səssıralarına uyğun şəkildə istifadə etmişdir.

Türk bəstəkarlarının yaradıcılığında klassik üslub ilə bağlı alt aləti üçün yazılmış əsərlər əsasən 70-ci illərindən başlayaraq yaranmışdır. Bu baxımdan N.K.Aksesin «Kapriçço» əsərində cağdaş Türk musiqisinin xalq musiqi ənənələri özünü büruzə verir. Bu cəhət ifaçılıq prinsiplərinə də öz təsirini göstərir. Əsərdəki səslənmələr Türk xalq musiqisinə məxsus hicaz intonasiyası üzərindədir və 2/4, 3\4, 4\4, 5/4 dəyişkən ölçülərə rast gəlinir.

XX əsrdə Türk bəstəkarı Nejat Başegmezlerin alt və fortepiano üçün yazdığı 80-cı illərində «Armağan 1» əsərində alt alətinə verilən xüsusi diqqətin nəticəsi olaraq bəstəkar əsərlərində Türk xalq musiqisinə xas intonasiyalardan istifadə etmişdir. Bəstəkar «Armağan 1» əsərində Türk xalq musiqisinə məxsus karçiqar intonasiyasından istifadə etmişdir.

Artıq 2000-ci ildə Türk bəstəkarlarının yaradıcılığında yeni klassizm ənənələri özünü büruzə vermişdir. Bu baxımdan S.Korucunun «Empathy 1-2-3» əsərləri klassik ənənəvi prinsipləri daşımaqla yanaşı, həm də Türk xalq musiqisinə məxsus «Empathy 1» hüseyni, «Empathy 2»də busəlik, hicaz, «Empathy 3»də isə rast intonasiyalarından, ölçü baxımından «Empathy 1»də 3/8, «Empathy 2»də 3/8, 9/8, 12/8, «Empathy 3»də isə 3/4 ölçülərdən istifadə etmişdir.

Nejat Başegmezlerin yazdığı «Vals» əsəri həm də bir «Hüznlü vals» adlanır. Rondo quruluşunda olan bu əsərdə busəlik intonasiyasından istifadə etmişdir. Busəlik intonasiyası isə Azərbaycan xalq musiqisində sur intonasiyaları ilə müqayisələnə bilər.

Azərbaycan və Türk bəstəkarları XX əsrin 80-ci illərindən başlayaraq alt və fortepiano üçün yazılmış kiçik həcmli əsərlərdə XX əsrin müasir musiqi yazı texnikasından geniş istifadə etmişlər. Bu texnikanın istifadəsi zamanı tonal, modal texnikanın genişlənməsi, atonal, serial və seriyalı musiqi yazı texnikası, puantalizm, alletorika və müxtəlif musiqi tembrlərindən istifadə prinsipi ön plana çəkilmişdir.

Bəstəkar X.Mirzəzadənin geniş dünya görüşü onun əsərlərinin həm milli zəmində, həm də müasir yazı

texnikası əsasında yaranmasına səbəb olmuşdur. Maraqlı hallardan biri də odur ki, 1982-ci ildə Azərbaycanın tanınmış bəstəkarı X.Mirzəzadə solo alt üçün «Genezis» və həmin ildə Türk bəstəkarı N.Başeğmezler isə «Armağan 2» əsərini alt və fortepiano üçün yazmışdır.

Bəstəkar X.Mirzəzadə qeyd olunan əsərində aşağı istiqamətli 1/4 ton qeyd etmişdir. Ölçü prinsipinə əsaslanaraq onu demək olar ki, solo alt üçün yazılmış bu əsərdə əsasən çərək və ona bərabər olan müxtəlif ölçülü notların xanələrdə 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 çərək notlar əsasında, demək olar ki, hər xanənin ölçü prinsipi əsasında ifası özünü göstərir. Əsərdə ölçü dəyişkənliklərinin ardıcıl şəkildə istifadəsi asimmetrik xanə ardıcıllaşmaları sadə arfimetik rotasiyalaşma, burada olan struktrualizm elementlərini də özündə əks etdirir. Nüans dəyişkənliklərinin və ştrixlərin aksentli non leqatolu şəkildə verilməsi artikulyativ ifa xüsusiyyətinin yerinə yetirilməsini əks etdirmişdir. Bəstəkarın bu əsəri Sonata Allegro formasında düşünməsi və eyni zamanda yazı texnikasının da melodik motivləşmələrdə ardıcıllaşması onun dərin təfəkküründün nəticəsi kimi əks olunur. Əsəri bonqo ilə başlaması və «Genezis» adlı sonatanın meydana gəlməsi bəstəkarın postmodernizm prinsipinə meyl etməsini aydın şəkildə üzə çıxarır.

X.Mirzəzadənin 1984-cü ildə alt və fortepiano üçün yazdığı «Prelüd»ü öz intonasiya səslənmələrinə görə çahargah və hümayun səssıralarının ardıcıllaşması şəklində özünü büruzə verir ki, bu da tonal genişlənməsini və yeni ladlar prinsipini milli zəmində istifadəsi üzə çıxır. Bu 3 hissəli kiçik əsərdə ölçünün tez-tez dəyişməsi, müşayiətli akkordların sərbəst, yığma akkordlar şəklində verilməsi əsas ton şəklində müşayiətdə verilən səsin lad daxili istifadəsi əsərin modern üsluba malik olmasından, həm tonal genişlənmələrinin, həm də atonal prinsipin özünü göstərməsindən xəbər verir.

M Babayevin həmin ildə alt və fortepiano üçün yazdığı 3 hissəli II saylı Sonatası faktura, melodik motivləşmə prinsipi baxımından da diqqət çəkir. Əsərin I hissəsində bəstəkar solo alta Ad libitum-da yer verməsi, sonra müşayiətin buraya daxil edilməsi, ümumiyyətlə sonatanın hissələrinin klassik prinsipə uyğun şəkildə qorunub saxlanılması, eyni zamanda bu prinsiplər daxilində 12 tonlu dodekafoniyada atonalizmdən istifadə edilməsi əsərin və bəstəkar təfəkküründün dərin estetik prinsipindən xəbər verir. Bəstəkar bu əsərdə qarşısına çox məsuliyyətli bir vəzifə qoymuş, bu vəzifəni klassik sonata prinsipi daxilində yeni modern yazı texnikasına uyğun şəkildə təqdim etməyə çalışmışdır. Tonal mərkəzlərin özünəməxsus şəkildə əks olunması, çərək notların 2/4, 4/4, 7/4, səkkizlik notların 3/8, 5/8, 7/8 şəkildə istifadə edilməsi, ifa ştixlərin artikulyasiyalı və rotarik şəkildə istifadə edilməsi bəstəkarın dodekafonik serial texnikanın prinsiplərinə özünəməxsus şəkildə müraciətini əks etdirir. Bu cəhətlər XX əsr müasir yazı texnikasına əsaslanır.

XX əsrin 80-cı illərində N.Başeğmezlerin həmin ildə yazdığı «Armağan 2» əsəri kuplet mahnı (Lied) formasındadır. Əsərdə seriya texnikasına əsaslanan motiv ardıcıllaşmaları tonallıq genişlənməsi şəklində özünü büruzə verir. Solonun verilməsi, daha sonra buraya akkord səslənmələrinin dominantalı, obertonlu-rezonanslı, kvarta-kvintalı və eyni zamanda B.Bartok akkordlarının daxil edilməsi əsərin serial atonal şəkildə istifadə əks olunur. Harmonik və melodik düzülüşlərin relyefli şəkildə istifadəsi yığma (комбинированный) akkordların əmələ gəlməsinə səbəb olur. Bu isə XX əsr postmodernizm cərəyanının prinsiplərinə uyğundur.

Bu dövrdə Türk bəstəkarlarından İ.Usmanbaşın alt üçün yazdığı «Partita» əsəri 4 hissədən ibarət olaraq əsasən XX əsr müasir musiqi bəstəkarlıq yazı üslubu olan, aleotorik yazı üslubu özünü büruzə verir.

N.Başeğmezlerin 2001-ci ildə yazdığı «Armağan 3» əsəri kuplet mahnı formasındadır. Bu əsərdə 12 tonlu səs sistemi bəstəkar tərəfindən geniş istifadə edilmiş, xanələrdə alt alətinin partiyasında «quş stilində» sekunda, kvarta həcmli yığma akkordlarının müşayiətində «leqatura» prinsipinin artukulyasiya prinsipinə uyğun şəkildə istifadə edilməsi istər-istəməz tonal lad genişlənmələrinin seriya atonal texnikanın istifadəsini özündə əks etdirir. Bu cəhət həm də əsərin XX əsrin postmodern musiqi cərəyanına uyğunu təsdiqləyir.

Türk bəstəkarı Özkan Manavın solo alt üçün 1990-2000-ci illər ərəfəsində «Partita» bəstələmiş. Bəstəkar bu əsərdə qədim süita prinsipini əsas götürmüşdür. Qədim süita və bir neçə rəqsin birləşmə prinsipi bəstəkar təfəkküründən düşüncə tərzinin XX-əsr yeni musiqi yazı texnikasinin prinsiplərinə uyğun şəkildə təqdim edilmişdir.

Lakin bəstəkar «Partita»nın forma məzmununda müəyyən dəyişikliklər etmiş, müasir yazı texnikasını buraya daxil edərək yeni məzmunda əsər yazmağa nail olmuşdur. Ənənəvi süita formasından fərqli olaraq burada 5 hissə təqdim edilmişdir. Burada bəstəkar XX əsr musiqi yazı texnikasının seriya və aleotorik yazı prinsiplərindən istifadə etmişdir. Əsərin 4-hissəsi seriya dodekafoniya prinsipinə aid olduğu halda sonuncu V hissədə aleatorika aydın şəkildə üzə çıxır. Xanələrdə ölçülərin verilməsi əsərin əvvəlində göstərilməməsi, daha sonra isə ölçülərin qarışıq şəkildə özünə yer alması aleatorikanın burada şərti olmasını sübut edir. Yəni bu aleatorika sırf bəstəkar düşüncəsinin məhsulu kimi əks olunur. Lakin, ümumi əsərin hissələri boyu 12-tonlu səs sırasının xrammatik və enharmonuik şəkildə istifadə olunmasına əsaslansaq bu əsəri XX əsr moderinizim cərəyanına aid etmək olar. Bəstəkarın məhz Türk xalq musiqisinə məxsus olan üşşaq və kürdü məqamlarının səssıralarının qarışığından yaratdığı 12 tonlu dodekafonik səssiralarında rotarik, artikulyativ və s. strixlənmələri əsərin əsas qayəsini təşkil etmişdir. Burada 1/4 və 3/4 tonların yüksəldilmiş və əksildilmiş şəkildə istifadəsi tonal və lad genişlənməsi şəklində özünü göstərir. Ton səslənmələrinə melodik xanə motivlərinin təsiri bu səslənmələrin estetik səslənmə prinsipini hər dəfə yeni estetik prinsipə uyğun şəkildə təqdim olunmağa təkan verir.Bu isə altın bir solo alət kimi ifa imkanlarının genişliyini bir daha əks etdirir.

Türk bəstəkarı Mehmet Okonşarın Ahmet Taner Kışlalı'nın Anışına alt və fortepiano üçün yazdığı əsəri özündə sonata prinsipinin quruluşunu əks etdirir. Bu cəhət isə klassik ənənlərlə yanaşı XX-əsr müasır musiqi yazı texnikasına əsaslanmanı özümdə əks etdirir. Əsərin alt partiyasında əsasən 8-lik və 16-lıq notların istifadəsi leqatura sisteminin strukturalizm elementləri ilə əks olunması, tonal mərkəzlər 12-tonlu dodekafoniyanın özünəməxsusluğunu əks etdirir. Müşayiət partiyasında eyni notların təkrarlanmaması şərti ilə qruplaşma əsərdə puantalizm elementlərinin olduğunu da sübut edir. Burada 4/4, 3/4, 2/8, 9/8 və 12/8 dəyişkən ölçülərin istifadəsi burada serial və atonal yazı texnikansının üstünlüyündən xəbər verir. Əsərdə səslənmələrin alt partiyasında daha dərin ifa texnuikası və ifa manerası ilə əks okunması bəsəkarın bu alətə daha dərin bələd oluduğunu bir daha sübut edir. Ümumilikdə isə əsərdə olan bu priniplər onun XX əsr postmoderinim cərəyanına aid olduğunu əks edirir.

Sonuç:

Azərbaycan və Türk bəstəkarlarının yaradıcılığında oxşar cəhətlər əsasən klassik yazı üslubunun saxlanılması şərti ilə öz əsərlərində lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin özünəməxsus şəkildə istifadə etmişlər. Bu əsərlərdə melodik xəttin verilməsi zamanı lad-intonasiya yönəlmə və modulyasiyalarına da rast gəlinir. Digər oxşar cəhət Azərbaycan və Türk bəstəkarlarının XX əsr müasir musiqi bəstəkarlıq yazı texnikası əsasında alt üçün yazdıqları əsərlərdə alt alətinin geniş ifa imkanlarına malik olması müasir yazı texnikasının tətbiq olunmasını labüd etmişdir. Bu baxımdan da Azərbaycan və Türk bəstəkarları alt üçün yazdıqları əsərlərə klassik ənənəli yazı üslubu cəhətindən yanaşmaqla bərabər, həm də bu əsərlərə modernizm və postmodernizm cərəyanlarının prinsiplərini daxil edə bilmişlər.

Azərbaycan və Türk bəstəkarlarının yaradıcılığında Qərbi Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığından fərqli olaraq müasir seriya texnikasının tətbiqi zamanı 2 lad-intonasiyanın qarışıq şəkildə verilməsi nəticəsində eyni zamanda yeni dodekafonik sistemin istifadəsi dünya musiqi tarixinə bir töhvədir. Hər iki ölkə bəstəkarları öz yaradıcılıqlarında Şərq və Qərb elementlərinin istifadəsinə üstünlük vermişlər. Bu prinsip nəticəsində alt alətinin ifa keyfiyyətlərinin daha geniş prizmadan açılması bir növ XX əsrdə bu alətin yeni reformasının həyata keçirilməsini labüd olaraq meydana çıxmasını qeyd etsək yanılmarıq.

Şərq ölkələrinə məxsus muğam intonasiyaları Azərbaycan və Türk bəstəkalarının yaradıcılığının əsasını təşkil etməsi bu bəstəkarların seriya, atonal və xüsusən aleatorik texniki yazı üslubundan istifadə etməyə labüd etmişdir.

Azərbaycan və Türk bəstəkarlarının yaradıcılığında fərqli cəhətlərdən biri də ondan ibarətdir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında atonal seriya texnikası özünəməxsus şəkildə əks olunduğu halda, Türk bəstəkarlarının alt üçün yazılmış əsərlərində aleatorikaya daha çox ütünlük verilmişdir.

Araşdırmamızın nəticəsi olaraq aşağıdakı müddəalar öz əksini tapmışdır.

-Klassik musiqi ənənələrinin Azərbaycan və Türk bəstəkarlarının alt üçün bəstələdikləri əsərlərdə mövcud olması

-Lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin hər iki ölkə bəstəkarlarının alt üçün yazılmış əsərlərində məqam səssıraları ilə uyğunluğu

-XX əsr müasir musiqi bəstəkarlıq yazı üslubunun Azərbaycan və Türk bəstəkarlarının alt üçün yazılmış əsərlərinə təsiri. Bu əsərlərdə modernizm, postmodernizm cərəyanları daxilində aleotorik, struktrualizm yazı üslubunun istifadəsi.

Kaynakça:

1. Çağdaş N.L. Türk müziğinde dörtlü armoni. İzmir-1995., Piyasa Matbaası
2. Способин И.В. Музыкальная форма. М., Музыка, 1971, 399 с.
3. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. М., "Музыка", 1983.
4. Əliyeva H. Tofiq Bakıxanovun kamera-instrumental əsərlərində ifaçılıq xüsusiyyətləri. Bakı 2004, ADPU., 186 s
5. İbrahimova Ş. Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri /«Musiqi dünyası» jurnalı, №3-4(25)/2005, s.268-271

O-040

Müzik - Sağlık İlişkisini İçeren Tezlerin İncelenmesi

Yonca Karul İlyaz[1], Sadık Yöndem[2]

[1]Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Anıtpark Yerleşkesi 41300 İzmit/Kocaeli/ Turkey
yoncakarul@gmail.com
[2]Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü 14030 Bolu/Turkey
sadyon2002@yahoo.com

Özet

Üniversitelerin en önemli toplumsal işlevleri arasında, bilimsel araştırma yapmak, bilgi üretmek ve yeni buluşların ortaya çıkarılması gibi çalışmalar yer almaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak üniversitelerdeki tez çalışmalarının bilimsel bilgi üretimi açısından büyük önem taşıdığı düşünülmektedir. Araştırmada bilimsel araştırmalarda önemli biri olan yöntem bölümü ön planda tutularak, araştırmanın sağlık ve müzik alanında yazılan çalışmaların yıl dağılımları, Üniversiteler, Enstitüler, sayfa sayısı, kaynak sayısı, tez konuları, kullanılan araştırma türleri, araştırma desenleri, veri toplama araçlar, çalışma grupları, çalışma gruplarının büyüklüğü, çalışma gruplarının belirlenmesi ve veri analiz yöntemlerinin analizleri amaçlanmıştır. Bu amaçla, 36 adet tez çalışmasına ulaşılmış, araştırmada tarama modeli benimsenerek, verilerin analizinde nitel araştırma, içerik analizi ve kategorizel analiz ile incelenerek mevcut durum ortaya konulmuş ve bu doğrultu da genel bir değerlendirmeye varılmıştır. Çalışmaların konularına göre farklı niteliklerin ortaya çıkarılması bakımından sonuç kısmında bir değerlendirme yapılmıştır. Araştırmadan elde edilen sonuçların sağlık ve müzik alanında araştırma yapacak diğer araştırmacılara yol göstereceği beklenmektedir.

Anahtar kelime: Sağlık, Müzik, Müzik Terapisi, Yöntem Analizi

Giriş

Bilimsel araştırmaların herhangi bir alanda, herhangi bir konuda karşılaşılan problemlere çözüm yolları bulma, bir sorunu ortadan kaldırma, bir ihtiyacı karşılama gibi gereksinimlerle ortaya çıktığı söylenebilir. Araştırma temelde bir arama, bilinmeyeni bilinir yapma sürecidir (Arlı ve Nazik, 2003) ve hissedilen bir güçlük ile başlar (Karasar, 2009). Daha önce yapılan çalışmaların değerlendirilmesi, meta analiz yönteminde olduğu gibi farklı nitelikte aynı konu üzerine yapılmış olan çalışmaların değerlendirilmesi şeklinde olabileceği (Büyüköztürk., vd., 2008) gibi bir disiplin veya alt disiplini üzerine yapılmış olan çalışmaların değerlendirilmesi şeklinde de olabilir.

Lisansüstü eğitim süreci, bilimsel alanda derinleşmeyi sağlayan önemli eğitim aşamasıdır. Bilimsel dili öğrenmek ve araştırmalar yapmak için gerçekleştirilen bu süreçte alanların ayrışması, konularda derinlikler yakalanması ve bilgi birikimlerinin katmanlaşması sağlanır. Demirel'e göre (2007) lisansüstü eğitim, özellikle bilimsel bilgi üretimi açısından, üniversitelerin en önemli görevleri arasında yer almaktadır. Üniversiteler, en önemli toplumsal işlevlerinden birisi olan araştırma yapmak ve yeni teknolojiler üretmek görevlerinin önemli bir bölümünü lisansüstü eğitim sürecinde yapılan araştırmalar ile yerine getirir. Lisans**üstü eğitim "Bilimsel raporlama yaşantısının eğilimlerini belirleyerek ilgili bilim dalında zaman içinde** değişen/dönüşen/ gelişen durumunun saptanması, araştırmacılara çalışmalarına yöntem ve konu belirlemede temel teşkil etmektedir. (Tebiş, Okay, 2013)." Bu süreçte sosyal ve fen alanlarında Cumhuriyetin başlangıcından sonra

kurulan üniversitelerde bilimsel çalışmalar ve lisansüstü eğitimin ilk adımları atılmaya başlanmıştır. Sanat alanında ise bu düzeyde çalışmalar çok gecikmeli olarak başlamıştır. 1982 yılında YÖK yasası ile tüm yüksek öğretim kurumları bir çatı altına toplanmaya başlanınca Konservatuvarlar, Eğitim Fakültesine bağlı güzel sanatlar bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerinin ilgili bölümleri bu yapının içine girmiştir. Kurulan enstitüler aracılığı ile yürütülen lisansüstü eğitimle bu süreç işlemeye başlamış ve tezler üretilmiştir. Uzun vadeli araştırma süreci ve alana özgü zorluklara rağmen (Schmidt ve Zdzinski, 1993) günümüzde müzik alanındaki bilimsel araştırmalarda da her geçen gün hızla bir artış görülmektedir.

Sanat ve sanat eğitimini konu alan tez tarama çalışmaları olduğu gibi (Altınkurt, 2007) müzikbilimleri alanında da 2010 yılına kadar yapılmış lisansüstü çalışmaların incelendiği Karkın'ın (2010) çalışması vardır. Ayrıca yine her bilim dalında olduğu gibi müzik eğitimi alanında da yapılan araştırmalara yönelik nicelik ve nitelik bilgisi, Ece'nin (2007), Ayhan'ın (2006) Müzik eğitimi üzerine yapılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi (Kılıç, 2010) Yaylı çalgı sanatı ve eğitimi kapsamında ise Demirbatır'ın 1987-1999 yılları arasında yapılmış lisansüstü tez bibliyografya çalışması, Orhan'ın 1992-2011 yılları arasında yapılmış viyolonsel konulu lisansüstü tezleri, Tebiş ve Okay'ın 2013 yılında keman ve viyola tezleri üzerine, Yine yaylı çalgılardan viyola tezlerinin yapısal ve niteliksel özellikleri üzerine Varış'ın (2012) analiz çalışması mevcuttur. Yöndem'in (2015) gitar tezleri üzerine yaptığı araştırma önem taşımaktadır.

Araştırma problemi

Müzik-sağlık ilişkisini içeren tezler yöntem ve içerik açısından nasıl bir eğilim göstermektedir?

Problemin çözümüne yönelik aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1-Tezlerin enstitülere göre dağılımı nasıldır?

2-Sağlık ve müzik alanında yapılan tezlerde araştırılan konuların eğilimi ne yöndedir?

3-Sağlık ve müzik alanında yapılan tezler;

a-Araştırma türü

b-Çalışma grubu belirleme

c-Çalışma grubu türü

d-Veri Toplama araçları

e-Veri analiz yöntemleri bakımından nasıl bir dağılım göstermektedir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma; Türkiye'de sağlık ve müzik konu alanında yapılmış lisansüstü eğitim tezlerinin yöntem ve içeriklerini ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmada, temel bir yaklaşım olarak, durum saptamasına yönelik tarama modeli benimsenmiştir. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu biçimiyle betimleyen (Karasar, 1999) araştırma modelleridir. Bu modele göre veriler, Yükseköğretim Kurulu'nun (YÖK) web sayfasında (http//www.yok.gov.tr) yer alan tez arşivi linkinden yararlanılarak toplanmış, yirmi altı adet yüksek lisans, dokuz adet doktora ve üç adet uzmanlık olmak üzere topla 38 tane teze ulaşılmıştır. Bunların bazılarının araştırmaya uygun olmadığı saptanmış, iki tanesi çıkarılarak, otuz altı tanesi araştırmaya alınmıştır.

İçerik Analizi

Eldeki yazılı bilgilerin temel içeriklerinin ve içerdikleri mesajların özetlenmesi ve belirtilmesi işlemi olarak tanımlanmaktadır. Toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmak olarak da ifade edilebilir. Cohen, Manion ve Morrison (2007) ye göre içerik analizi eldeki yazılı bilgilerin temel içeriklerinin ve içerdikleri mesajların özetlenmesi ve belirtilmesi işlemi olarak da tanımlanmaktadır. İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla kitap, kitap bölümü, mektup, tarihsel dokümanlar, gazete başlıkları ve yazıları gibi bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanabilir (Kurtoğlu-Seferoğlu, 2012).

İçerik analizinde, dokümanlardan elde edilen nitel araştırma verilerinin işlenmesi;

Verilerin kodlanması

Temaların bulunması

Kodların ve temaların düzenlenmesi

Bulguların tanımlanması ve yorumlanması

Şeklinde dört aşamada ele alınmaktadır. (Yıldırım ve Şimşek, 2006)

Veri Toplama Aracı

Bu aşamada tezlerin incelenmesinde kullanılmak üzere " Yöndem (2015) tarafından geliştirilip araştırmasında kullandığı "Tez İnceleme Formu" kullanılmıştır.

Bu form kendi içinde üç bölümden oluşmaktadır.

-Teze ilişkin genel bilgiler

-Tez konusu

-Tezin yöntem bölümü dür.

Tez İzleme Formunda, cevabı "evet, hayır kısmen" olan çoktan seçmeli sorular olduğu gibi, cevabı sınırlandırılmayan ve açıklama gerektiren açık uçlu sorular da yer almaktadır. Tez inceleme formunda her bir araştırmacının tezle ilgili gerekli gördüğü yerler için açıklamalar yapabileceği uygun boşluklar da bırakılmıştır. Tezler, "Tez İzleme Formu" adı verilen formdaki alanlar dikkate alınarak incelenmiştir.

Tezler belirlenirken Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez merkezi veri tabanına sağlık -müzik, piyano pedagoji ve piyano -sağlık anahtar kelimeleri ile dizin bölümünden giriş yapılarak başvurulmuştur. Bu araştırmada sağlık müzik, piyano pedagoji ve piyano sağlık başlıkları altında yapılan kaynak taramada yirmi yedi adet yüksek lisans, dokuz adet doktora ve üç adet uzmanlık olmak üzere topla otuzsekiz tane teze ulaşılmıştır. Bunların bazılarının araştırmaya uygun olmadığı saptanmış, iki tanesi çıkarılarak, otuz altı tanesi araştırmaya alınmıştır. Araştırmamızın sınırlılıkları doğrultusunda ulaşılan 36 tezi incelemeden önce 1997-2018 tarihleri arasında sağlık ve müzik ilişkili tamamlanmış lisansüstü tezlerin araştırmanın alt yapısını oluşturması amacıyla bazı bilgilerinin tüm tezleri içerecek şekilde dökümünün yapılması yararlı olacaktır. Bu amaçla tezlerin üniversitelere ve yapıldıkları yıllara göre dağılım bilgileri aşağıdaki tablolarda verilmiştir.

Tablo 1. *Tezlerin Üniversitelere Göre Yüzde Dağılımı*

Üniversiteler	f	%
Pamukkale Üniversitesi	3	8,3
Atatürk Üniversitesi	3	8,3
Haliç Üniversitesi	3	8,3
Selçuk Üniversitesi	3	8,3
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	2	5,6
Bülent Ecevit Üniversitesi	2	5,6
Marmara Üniversitesi	2	5,6
İstanbul Medipol Üniversitesi	2	5,6
Adnan Menderes Üniversitesi	1	2,8
Afyon Kocatepe Üniversitesi	1	2,8
Ankara Üniversitesi	1	2,8
Başkent Üniversitesi	1	2,8
Dokuz Eylül Üniversitesi	1	2,8
Ege Üniversitesi	1	2,8
Gazi Üniversitesi	1	2,8
Gaziantep Üniversitesi	1	2,8
Hacettepe Üniversitesi	1	2,8
19 Mayıs Üniversitesi	1	2,8
Işık Üniversitesi	1	2,8
İnönü Üniversitesi	1	2,8
İstanbul Üniversitesi	1	2,8
Trakya Üniversitesi	1	2,8
Üsküdar Üniversitesi	1	2,8
Yıldız Teknik Üniversitesi	1	2,8
Total	36	100,0

Tablo 1 e göre 1997-2018 yılları arasında bu alanda en fazla tez 3 adet ile Pamukkale, Atatürk, Selçuk ve Haliç Üniversitelerinde yapılmıştır. Bunları Bolu Abant İzzet Baysal, Bülent Ecevit, Marmara ve Medipol üniversiteleri 2 şer tez ile izlemiştir. 16 üniversitede ise bu alanda 1 er tez çalışması tespit edilmiştir.

Tablo 2. *Tezlerin Yıllara Göre Yüzde Dağılımı*

Yıllar	f	%
1997	1	2,8
1998	1	2,8
2008	3	8,3
2010	4	11,1
2011	2	5,6
2012	3	8,3
2013	4	11,1
2014	2	5,6
2015	6	16,7
2016	1	2,8
2017	3	8,3
2018	6	16,7
Total	36	100,0

Tablo 2 de tezlerin yıllara göre dağılımına bakıldığında en fazla tezin 6 şar tez ile 2015 ve 2018 yıllarında olduğu daha sonra 2010 ve 2013 yıllarında 4 adet tez çalışması yapıldığı gözlenmiştir.

Tablo 1 ve 2 de 1997-2018 yılları arasında yapılan toplam 36 tezin hangi üniversitelerde, hangi düzeylerde ve hangi yıllarda yapıldıklarına yönelik araştırmanın alt yapısına katkı sağlamak amaçlı genel bir tarama yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında incelenen tezlerden elde edilen veriler betimsel istatistik yöntemlerden olan yüzde ve frekans kullanılarak çözümlenmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın kapsamına yazarları tarafından izin verilen ve tam metnine ulaşılan toplam 36 tez dahil edilmiştir. Bu tezler belirlenen araştırma problemleri doğrultusunda incelenmiştir. Tezlerdeki bilgiler tez inceleme formuna girilerek sınıflandırılmıştır.

Tablo 3. *Tezlerin Enstitülere Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
Eğitim Bilimleri	6	16,7
Fen Bilimleri	1	2,8
Güzel Sanatlar	1	2,8
Sağlık Bilimleri	16	44,4
Sosyal Bilimler	12	33,3
Total	36	100,0

Tablo 3 e bakıldığında bu alanda en fazla tezin sağlık bilimleri ve sosyal bilimler enstitülerinde yapıldığı görülmektedir. Sağlık ve müzik ilişkili tezlerin konu gereği olarak sağlık bilimleri ve sosyal bilimler enstitüsünde yoğunlaştığı söylenebilir. Eğitim bilimleri enstitülerinde de bu alana yönelik yapılan tez sayılarında yükseklik görülmektedir.

Tablo 4. *Tezlerin Konularına Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
Müzik Terapisi	19	52,8
Sağlık ve Müzik	5	13,9
Müzik Pedagojisi	11	30,6
Müzik İletişimi	1	2,8
Total	36	100,0

Tablo 4 incelendiğinde tezlerin konularının en fazla müzik terapisi üzerine yoğunlaştığı bunu müzik pedagojisi, sağlık ve müzik konularının izlediği gözlenmiştir. Müzik ve sağlık konularının ilişkilendirilebileceği tezlerin müzik terapisi üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir.

Tablo 5. *Tezlerin Kullanılan Araştırma Türüne Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
Nicel	4	11,1
Nitel	5	13,9
Karma (Nicel+Nitel)	3	8,3
Diğer (Ortam geliştirme, Tasarım Oluşturma, Alanyazım Taraması, Deneysel)	24	66,7
Total	36	100,0

Tablo 5'e bakıldığında tezlerde kullanılan araştırma türüne göre çoğunluk olarak %66,7 diğer (Deneysel, Ortam Geliştirme, Tasarım Oluşturma, Alanyazım Tarama) türlerde tercih yapıldığı gözlenmiştir. Nitel ve nicel türlerde yapılan araştırmalar birbirine yakın orandadır. Karma oranı %8,3 ise daha az kullanıldığı gözlenmiştir. Bu alanda araştırmacıların konularının durumuna göre araştırma türlerinin çoğunu birbirine yakın oranda kullandıkları söylenebilir.

Tablo 6. *Tezlerin Çalışma Gruplarına Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
Öğretmen	1	2,8
Üniversite Öğrencisi	6	16,7
Öğretim Elemanı	1	2,8
İlköğretim Öğrencisi	1	2,8
Ortaöğretim Öğrencisi	1	2,8
Web Sitesi	1	2,8
Diğer	25	69,4
Total	36	100,0

Tablo 6 tezlerin çalışma gruplarına göre çoğunluk olarak diğer (hasta, arşiv, belge, çocuk) seçeneği ile % 69,4 ardından üniversite öğrencisi %16,7 ve en son öğretmen, öğretim elemanı, ilköğretim öğrencisi, orta öğretim öğrencisi, web sitesi en az olarak görülmektedir. Diğer gruplardan sonra en fazla çalışılan grubun üniversite öğrencileri olduğu görülmektedir. Bu çalışma gruplarının üniversite çevresinden seçilmesinin kolay ulaşılabilirliği açısından tercih edildiği söylenebilir.

Tablo 7. *Tezlerin Çalışma Gruplarının Büyüklüğüne Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
1-9	2	5,6
10-30	8	22,2
31-100	15	41,7
101-200	8	22,2
201-500	3	8,3
Total	34	94,4
Total	36	100,0

Tablo 7 ye bakıldığında çalışma gruplarının büyüklükleri açısından en fazla 31-100 kişiden oluşan grubun çalışıldığı gözlenmiştir. Bu alandaki çalışmalar için veri toplama anlamında 31-100 arası grupların yeterli olduğu söylenebilir.

Tablo 8. *Tezlerin Çalışma Gruplarının Belirlenmesine Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
Seçkisiz Örneklem	1	2,8
Küme Örneklem	1	2,8
Evrenin Tamamı	6	16,7
Belirtilmemiş	28	77,8
Total	36	100,0

Tablo 8 e **göre çalışma gruplarını belirleme yöntemleri**ni incelediğimizde tezlerde % 77,8 oranında bu konunun belirtilmemiş olduğunu görmekteyiz. %16,7 oranında evrenin tamamı alınmıştır. Seçkisiz örnekleme ve küme örnekleme daha az oranlarda sıralanmıştır. Çalışma gruplarını seçme yönteminin büyük oranda belirtilmemiş olması tezlerde çalışma gruplarına yer verilmediğini göstermektedir. Bu durum çalışma konularının seçiminden ve kullanılan çalışma grubu belirleme tekniklerinden kaynaklanmaktadır.

Tablo 9. *Tezlerin Veri Toplama Araçlarına Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
Anket	3	8,3
Ölçek	10	27,8
Doküman	2	5,6
Görüşme	1	2,8
Gözlem	1	2,8
Diğer	19	52,8
Total	36	100,0

Tablo 9 da görüldüğü gibi veri toplama araçları olarak en fazla % 52,8 oranı ile diğer (envanter, ön test – son test, bilgi formu, hasta formu, standart sedasyon) seçeneğinden yararlanılmıştır. Daha sonra ölçek % 27,8 son olarak anket % 8,3 ve doküman % 5,6 oranında kullanılırken en az gözlem ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Ölçek kullanımındaki oranın yüksekliği araştırmacıların daha somut ve net sonuçlara ulaşmak düşüncelerinden kaynaklanabildiğini göstermektedir. Diğer seçeneğinde toplanan ve çoğunluğu oluşturan araçlar sağlık müzik ilişkili tezlerde disiplinler arası çalışmayı gerçekleştirmek için başvurulan diğer araçlar olarak dikkat çekmektedir.

Tablo 10. *Tezlerin Veri Analiz Yöntemlerine Göre Yüzde Dağılımı*

	f	%
Betimsel	4	11,1
t-Testi	5	13,9
Betimsel Analizi	2	5,6
İçerik Analizi	2	5,6
Diğer	23	63,9
Total	36	100,0

Tablo 10 verilerin analiz yönteminde görüldüğü üzere % 63,9 ile diğer (Kruskall Wallis testi, Mann Whitney-U testi, Shapiro Wilk, Wilcoxon testi, ki kare testi, Spearman korelasyon katsayısı, üç maymun tekniği, grafiksel analiz, varyans analizi, LSD Post Hoc testi, Kolmogorov Smirnov testi, Scheffe testi, frekans, standart sapma, aritmetik ortalama, Friedman testi,Cronbach Alfa katsayısı, Fisher's Exact testi, Bonferrani-Dun testi) seçeneği en yüksek oran ve ardından % 13.9 ile t-Testi, biraz daha düşük oranla %,11,1 betimsel ve içerik analizi görülmektedir. Diğer seçeneğinde toplanan analiz yöntemleri araştırmacıların oldukça geniş yelpazedeki analiz yöntemlerini rahatlıkla kullandıklarını göstermektedir.

Sonuç ve Öneriler

Müzik-sağlık ilişkisini içeren 1997-2018 yılları arasında yapılmış tezlerin incelenmesi sonucunda, YÖK tez veri tabanına kayıtlı çeşitli anahtar kelimelerle girildiğinde toplam 41 teze rastlanmıştır. Bu araştırmada

tezlerden 36 tanesi araştırma kapsamına alınmıştır. İncelenen tezlerin büyük çoğunluğunun sağlık bilimleri ve sosyal bilimler enstitüsünde yapılmıştır. Bunu eğitim bilimleri enstitüsü izlemektedir. Konuların kapsamı gereği yapılan tezlerin bu enstitülerde yoğunlaşmıştır. Tezlerin konuları en fazla müzik terapisi üzerine yoğunlaşmış bunu müzik pedagojisi, sağlık ve müzik konuları izlemiştir. Müzik ve sağlık konularının ilişkilendirilebileceği tezler disiplinler arası bir yaklaşımla müzik terapisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Tezlerde kullanılan araştırma türüne göre çoğunluk olarak %66,7 diğer (Deneysel, Ortam Geliştirme, Tasarım Oluşturma, Alanyazım Tarama) türlerde tercih edilmiştir. Nitel ve nicel türlerde yapılan araştırmalar birbirine yakın orandadır. Karma oranı %8,3 ise daha az kullanıldığı gözlenmiştir. Bu alanda yapılan tezlerde araştırmacılar konularının durumuna göre araştırma türlerinin çoğunu birbirine yakın oranda kullanmışlardır.

Çalışma gruplarını belirleme yöntemleri tezlerin büyük bir çoğunluğunda belirtilmemiştir. Bunun nedeninin tezlerde çalışma gruplarına yer verilmediği ya da doküman–belge çalışmalarının araştırmacılar tarafından çalışma grubu içerisine girmediği düşüncesi olabilir. Çalışma gruplarının seçilmesinde çoğunluk olarak diğer (hasta, arşiv, belge, çocuk) seçeneği, ardından üniversite öğrencisi ve en son olarak öğretmen, öğretim elemanı, ilköğretim öğrencisi, orta öğretim öğrencisi, web sitesi gelmiştir. Diğer gruplardan sonra en fazla çalışılan grubun üniversite öğrencileri olduğu görülmektedir. Bu çalışma gruplarının üniversite çevresinden seçilmesinin kolay ulaşılabilirliği açısından tercih edildiği söylenebilir. Çalışma gruplarının büyüklükleri açısından en fazla 31-100 arası grubun kullanılmıştır. Çalışma gruplarını belirleme yöntemlerine bakıldığında tezlerde %77,8 oranında bu konunun belirtilmemiş olduğunu görülmektedir. %16,7 oranında evrenin tamamı alınmıştır. Seçkisiz örnekleme ve küme örnekleme daha az oranlarda sıralanmıştır. Çalışma gruplarını seçme yönteminin büyük oranda belirtilmemiş olması tezlerde çalışma gruplarına yer verilmediğini göstermektedir. Bu durum çalışma konularının seçiminden ve kullanılan çalışma grubu belirleme tekniklerinden kaynaklanmaktadır. Veri toplama araçları olarak en fazla %52,8 oranı ile diğer (envanter, ön test – son test, bilgi formu, hasta formu, standart sedasyon) seçeneğinden yararlanılmıştır. Daha sonra ölçek, son olarak anket ve doküman oranında kullanılırken en az gözlem ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Ölçek kullanımındaki oranın yüksekliği araştırmacıların daha somut ve net sonuçlara ulaşmak düşüncelerinden kaynaklanabilmektedir. Verilerin analiz yönteminde %63,9 ile diğer (Kruskall Wallis testi, Mann Whitney-U testi, Shapiro Wilk, Wilcoxon testi, ki kare testi, Spearman korelasyon katsayısı, üç maymun tekniği, grafiksel analiz, varyans analizi, LSD Post Hoc testi, Kolmogorov Smirrov testi, Scheffe testi, frekans, standart sapma, aritmetik ortalama, Friedman testi,Cronbach Alfa katsayısı, Fisher's Exact testi, Bonferrani-Dun testi) seçeneği en yüksek oran ardından t-Testi, biraz daha düşük oranla betimsel analiz ve içerik analizi kullanılmıştır. Diğer seçeneğinde toplanan analiz yöntemleri araştırmacıların oldukça geniş yelpazedeki analiz yöntemlerini rahatlıkla kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Öneriler

- Tezlerde farklı çalışma grupları seçilebilir.
- Daha ileri aşamalarda istatistik analiz gerektiren çalışmalara yapılabilir.
- Disiplinler arası çalışmalara yönelik tez konuları çalışılabilir.

Kaynaklar

- Arlı, M. ve Nazik, H. (2003). Bilimsel Araştırmaya Giriş. 2.Baskı Ankara: Gazi Kitabevi.
- Altınkurt, L. (2007). Sanat eğitimi ile ilgili lisansüstü tezlerin incelenmesi. Milli Eğitim Dergisi 173.
- Ataman, Ö., G. (2009). Ülkemizde flüt ve flüt eğitimi alanlarında yapılan lisansüstü tezler. Kastamonu Eğitim

Dergisi 17(1):341-352.

- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. 2.Baskı Ankara: Pegem Akademi.
- Cohen, L., Manion, L. and Morrison, K. (2007). Research methods in education (6th Edition), New York, NY: Routledge
- **Çalık**, M., **Sözbilir**, M. (2014).İçerik analizinin parametreleri. Eğitim ve Bilim. 33(174), doi:10.15390/EB.2014.3412
- Demirbatır, E. (2001). Yaylı çalgılar yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez bibliyografyası. U.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi 14 (1).
- Demirel, M. (2007). Eğitim programları ve öğretim alanındaki bilim uzmanlığı tezlerinin incelenmesi üzerine bir çalışma: Hacettepe **Üniversitesi örneği. III. Lisansüstü Eğitim Sempozyumu. Eskişehir.**pp.208-212.
- Ece, A.,S. (2007). Bilimsel dergilerde yayınlanan müzik makaleleri (Bir bibliyografya denemesi). Abant İzzet Baysal Üniversity J. Social Sci. 15(2):45-81.
- Göktaş,Y., Arpacık, Ö., Küçük, S., Yıldırım, G., Aydemir, M., Reisoğlu, İ. (2012). Educational Technology Research Trends in Turkey: A Content Analysis of the 2000-2009 Decade. Educational Sciences: Theory Pract. 12(1):191-196.
- Karadağ, E. (2009). Eğitim bilimleri alanında yapılmış doktora tezlerinin tematik açıdan incelenmesi. Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 10(3):75-87
- Karasar, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi. 19.Basım Ankara: Nobel Basımevi.
- Karkın, M. (2011). Müzik bilimleri alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi 1(2).
- Kılıç, I. (2010). Müzik Eğitimi Alanındaki Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, İnönü Üniversitesi
- Krippendorff, K. (1984). Content Analysis (An Introduction to its Methodology). The Sage Comtext Series, Sage Publication. BeverlyHills.
- Kurtoğlu, M., Seferoğlu, S.S. (2012). Tezlerin Yöntem ve İçerik Açısından **İncelenmesi. Eğitim Araştırmaları Ko**ngresi (EAB-2012) Yıldız Teknik **Üniversitesi. İstanbul.**
- Orhan, Ş., Y. (2012). Türkiye'de viyolonsel alanında yapılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri. Kastamonu Eğitim Dergisi.20(2):701-716.
- Schmidt, CP, Zdzinski, SF (1993). Cited quantitative research articles in music education research journals. 1975-1990: a content analysis ofselected studies. J. Res. Music Educ. 41(1):5-18
- Selçuk, Z., Palancı, M, Kandemir, M., D**ündar, H. (2014). Eğitim ve bilim** dergisinde yayınlanan araştırmaların eğilimleri: içerik analizi. Eğitim ve Bilim Dergisi 39(173).
- **Şimşek**, A., Özdamar, N., Uysal, Ö., Kobak, K., Berk, C., Kılıçer, T., Çiğdem, H. (2009). Current Trends in Educational Technology Research in Turkey in the New Millennium Educational Sciences: Theory Practice 9(2):941-966.
- Tebiş,C., Okay, H.,H. (2013). Türkiye'de m**üzik sanatı ve eğitiminde keman** ve viyola konulu lisansüstü tezlerin konu ve yöntem olarak incelenmesi. Int. J. New Trends in Arts, Sports Sci. Educ. 2:p.2.
- Varış, A. (2012). Türkiye'de viyola üzerine yapılmış tezlerin analizi. J. Acad. Soc. Sci. Stud. 5(8):1247-1260
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2006). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Yöndem, S. (2015). An examination of graduate theses related with guitar in terms of methodology and content: A case of Turkey, Educational Research and Reviews DOI: 10.5897/ERR2015.2455

EK 1

Tez İnceleme Formu (Sadık Yöndem tarafından geliştirilmiştir. 2005)

Tez İzleme Formu							
No	Tez Adı	Yazar	Yılı	Üniversite	Enstitü	Sayfa Sayısı	Kaynak Sayısı

Tezin Konusu

Kullanılan Araştırma Türü			
Nicel	Nitel	Karma	Diğer

Araştırma Deseni					
Betimsel	Deneysel	Durum Çalışması	Tarama	Eylem Araştırması	Diğer

Veri Toplama Araçları						
Anket	Ölçek	Başarı Testi	Doküman	Görüşme	Gözlem	Diğer

Çalışma Grupları							
Öğretmen	Öğretmen Adayı	Üniversite Öğrencileri	Öğretim Elemanları	İlköğretim Öğrencileri	Ortaöğretim Öğrencileri	Web Sitesi	Diğer

Çalışma Gruplarının Büyüklüğü			
10-30	31-100	101-200	201-500

Çalışma Gruplarını Belirleme						
Amaçlı Örnekleme	Elverişli Örnekleme	Seçkisiz Örnekleme	Tabakalı Örnekleme	Küme Örnekleme	Evrenin Tamamı	Belirtilmemiş

Veri Analiz Yöntemleri									
Betimsel	t-Testi	Anova-Anova	Manova Mancova	Faktör Analizi	Nan Parametrik	Betimsel Analizi	İçerik Analizi	Korelasyon	Diğer(Tüme varım regresyon Doküman Analizi)

EK 2

İncelenen Tezlerin Listesi

Tablo 1. *Araştırılan Tezlerin Listesi*

	YÜKSEK LİSANS TEZLERİ
1.	NİGÜN ŞENGÜL *Müziğin Psikolojik Temelleri Bakımından Ses Eğitiminin İncelenmesi* ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SES EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
2.	ÖZLEM ÖMÜR *Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımın Önemi Üzerine Bir Araştırma* GAZİ ÜNİVERSİTESİ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜZİK EĞİTİMİ
3.	ATA AKDAĞ *Ses Miksajında İşitme Duyusu Ve Görsel Referansların Ayrıştırılması: Üç Maymun Tekniği* YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ESTİTÜSÜ
4.	DENİZ ÇADIR *Zihinsel Engelli Öğrenciler İçin Müzik Terapi Yöntemine Göre Hazırlanan Sosyal Beceri Öğretim Programının Etkililiğinin İncelenmesi* ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
5.	NEVRA KÜPANA *Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Pedagojisine Yönelik Algıladıkları Yeterlilikler* MARMARA ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
6.	MELTEM VİZELİ *Koroner Anjiyografi Uygulanacak Hastalarda Müzik Terapisinin Anksiyete Düzeyine Etkisi* HALİÇ ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
7.	ARZU KÖKSOY *Müzik Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma (Müziğin Duygulanımlar Üzerindeki Etkileri* KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
8.	AYŞE SEVCAN AKCAN ÜNSAL *Piyano Eğitimindeki Motivasyon Durumunun Öğretim Elemanı Ve Öğrenci Açısından İncelenmesi* SELÇUK ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
9.	NİLHAN ERTEN İşitme Engelli Koklear İmplant Kullanıcısı Çocukların [Re]Habilitasyonunda Müziğin Pragmatik Kullanımı DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
10.	VALERİYA ÖZKAN *Anna Nikolayevna Yesipova'nın Sanatsal Formasyonu Ve Piyano Öğretim Yöntemi* ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
11.	BİLSEV ARAÇ *Müzik Terapinin Cerrahi Yoğun Bakım Hastalarının Yaşam Bulgularına Etkisi* İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
12.	FATMA NUR AKDOĞAN *Müziğin İletişimdeki Rolü* ANKARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
13.	DİLEK HORUZ *Göğüs Hastalıklaeı Servisinde Yatan Koah Hastalarında Müzik Terapisinin Anksiyete Ve Bazı Klinik Bulgulara Etkisi* BÜLENT ECEVİT ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
14.	KÜBRA ARLI *Stres Ve Anksiyete İçin Alternatif Ve Tamamlayıcı Bir Model Olarak Müzik Terapi* ÜSKÜDAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
15.	ÖZGÜR BAHADIR *Müzik Terapinin Cerrahi Uygulanan 6-12 Yaş Arası Çocuklarda Anksiyete, Korku Ve Ağrı Yönetimine Etkisi* BÜLENT ECEVİT ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
16.	EMİNE ELİF ŞAHİN KARADENİZ *Demans - Alzheimer Hastalarında Farklı Müzik Terapi Uygulamalarının Zihinsel, Psikolojik, Anksiyete Ve Ajitasyon Etkileri Üzerine Karşılaştırmalı Çalışma* HALİÇ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
17.	AYLA AYDIN *Hemodiyaliz Tedavisi Alan Hastalarda Müzik Terapinin Ağrı, Yorgunluk, Anksiyete Ve Kaşıntı Semptomları Üzerine Etkisi* GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
18.	YASEMİN ÇELİK NAYIR *Güzel Sanatlar Liselerinde Piyano Eğitiminin Teknik Ve Pedagojik Açıdan İncelenmesi* HALİÇ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
19.	BENSU KİTİRİCİ *Palyatif Bakım Ünitelerinde Uygulanan Müzik Terapi Çalışmaları Üzerine Bir Araştırma* AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
20.	MERT IŞIKÇI *Müzik Terapinin Kolonoskopi Öncesi Hastaların Fiziksel Ve Ruhsal Parametreleri Üzerine Etkisinin İncelenmesi* İSTANBUL MEDİPOL ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
21.	GÖZDE ÖLÇER SEREBRAL *Palsili Çocuklarda Nörolojik Müzik Terapi Eğitiminin Yaşam Kalitesi, Katılım Ve Günlük Yaşam Aktiviteleri Üzerine Etkisi* HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

22.	FURKAN ÜÇKAYA *Müzik Terapinin Kekemelik Tedavisindeki Yeri* HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
23.	BİLGE PİRLİBEYLİOĞLU *Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 3. Ve 4. Sınıf Öğrencilerinin Piyano Performansı Özyeterlik Algıları İle Piyano Öğretim Elemanlarının Öğrencilerin Piyano Performansı Hakkındaki Görüşleri (Ege Bölgesi Örneği)* PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
24.	ENVER ŞENGÜL *Kültür Tarihi İçinde Müzikle Tedavi Ve Edirne Sultan Iı. Bayezid Darüşşifası* TRAKYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
25.	FATMAGÜL DALMIŞLI *Müzik Eğitiminde Materyal Geliştirme* PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
26.	NUR TUNCER *Bir Grup Üniversite Öğrencisinin Belirlenen Sosyal Anksiyete Düzeylerine Göre Bilinçli Farkındalık Ve Yaşam Doyumu Düzeylerinin İncelenmesi* IŞIK ÜNİVERSİTESİ, SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
	DOKTORA TEZLERİ
27.	IŞIN CANTEKİN *Müzik Terapisinin Hemodiyaliz Hastalarının Algıladıkları Stresörler Ve Anksiyete Düzeyleri Üzerine Etkisi* ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
28.	YELİZ CİĞERCİ *Koroner Arter Bypass Greft Ameliyatı Uygulanan Hastalarda Müzik Terapinin Temel Yaşam Bulguları, Ağrı, Anksiyete Ve Hastanede Kalış Sürelerine Etkisi* EGE ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
29.	YEŞİM YAMAN AKTAŞ *Mekanik Ventilasyonlu Hastanın Aspirasyon İşleminde Uygulanan Müzik Terapinin Ağrı Ve Fizyolojik Parametrelere Etkisi* ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
30.	EZGİ BABACAN *Başlangıç Piyano Eğitiminde Algısal Öğrenme Sitllerinin Uygulanabilirliği* SELÇUK ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ESTİTÜSÜ
31.	ŞEBNEM BİLGİÇ *Kemoterapi Uygulanan Hastalarda Müzik Terapinin Kemoterapi Semptomları Ve Konfor Düzeyine Etkisi* İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ESTİTÜSÜ
32.	KÜBRA GÖKALP *Müzik Terapisinin Yaşlı Kanser Hastalarının Anksiyete Ve Uyku Kalitesi Üzerine Etkisi* ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ SAĞLIK BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
33.	ÖZDEN KUŞCU *Orff-Schulwerk Pedagojisi Destekli Müzik Eğitim Programının 5 Yaş Çocuklarının Yaratıcılıklarına Etkisi* SELÇUK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
34.	AYŞE KAYA GÖKTEPE *Dinî İçerikli Müzik Terapinin Üniversite Öğrencilerinde Duygu Durumu, Kaygı Ve Algılanan Stres Düzeyi Üzerindeki Etkisi* MARMARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
35.	SENEM ZEYNEP ERCAN *Piyano Çalmaya Bağlı Sakatlanmaların Önlenmesi: Sanatlar Tıbbı, Fizyolojik Bilgilenme, Destekleyici Teknikler Ve Kişisel Tutum. Türkiye'deki Piyanistlerle Bir Çalışma* İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
	UZMANLIK TEZLERİ
36.	ERDEM YAŞAR *Genel Anestezi Altındaki Hastalarda Müziğin İntraoperatif Ve Postoperatif Etkileri* ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ TIP FAKÜLTESİ ANESTEZİYOLOJİ VE REANİMASYON ANABİLİM DALI **UZMANLIK TEZİ**
37.	MUSTAFA BAYRAKTUTAN *Sosyal Anksiyete Bozukluğu Olan Hastalarda Empati Becerisi, Aleksitimi, Depresyon, Anksiyete Düzeyleri İle Sempatik Deri Yanıtı İlişkisi Ve Tıbbi Tedavinin Etkileri* PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ TIP FAKÜLTESİ PSİKİYATRİ ANABİLİM DALI **UZMANLIK TEZİ**
38.	ÖZLEM ÖZKALAYCI *Pediatrik Dental Girişimlerde Müzik Dinletilmesinin Sedasyon Gereksinimi Ve Düzeyine Etkisi* BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ TIP FAKÜLTESİ ANESTEZİYOLOJİ ANABİLİM DALI **UZMANLIK TEZİ**

O-041

Müzik Öğretmenleri ve Müzik İcracıları için Etkili Piyano Eşlik Öğretimi- Kuzey Kıbrıs ve Türkiye'den durum analizi çalışması

Şefkat Sağlamer

[1] *Canterbury Christ Church University, Faculty of Arts and Humanities, School of Performing Arts, Canterbury Campus North Holmes Road Canterbury Kent CT1 1QU*
[2] *Doğu Akdeniz Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs, Mersin 10 Turkey*

Özet

Bu çalışma Kuzey Kıbrıs ve Türkiye'de bulunan yüksek öğrenim kurumlarındaki eşlik çalma öğretimini araştırmaktadır. Çalışma özellikle Doğu Akdeniz Üniversitesi'nde uygulanan eşlik çalma üzerine olan modül üzerine odaklanmakta ve eşlik çalma üzerine 14 haftalık bir eğitimin öğrencilerin piyano eşlik becerilerinin gelişimini ne derece desteklediğini araştırmaktadır. Eşlik çalma müzik öğretmenleri ve müzik icracılarının kariyeri için çok önemlidir. Günümüzdeki çalışmalar eşlik çalma dersinin grup piyano dersleri içerisinde öğretildiği ve dört yarıyıl süresince verildiğini gösterirken Türkiye ve Kuzey Kıbrıs'ta ayrı bir ders olarak sadece bir yarıyıl verildiğini göstermiştir. Şu anki ve önceki öğrencilerle yapılan görüşmeler ve şu an kullanılan mödülü (Öğretim modeli) alan aynı grup katılımcılarla yapılan programla ilgili öntest sontest sonuçlarından elde edilen başlangıç verileri bu kısa eşlik çalma kursunda geliştirilebilecek özel becerilerin olduğunu açığa çıkarmıştır. Bu beceriler özellikle müzikte portföy kariyer (aynı zamanda birden farklı pozisyonda çalışarak kariyer yapanlar için kullanılır. Ör: müzik öğretmenliği ve müzik icrasının aynı anda yürütülmesi gibi) sürdürmek isteyen öğrenciler için faydalıdır.

Anahtar kelimeler: "Eşlik çalma, piyano eşliği, eşlik öğretimi"

Giriş

Bu çalışmaya ilgi eşlik çalmanın nasıl öğretileceği hakkındaki kaynak azlığı ve 1943'te Gerald Moore'un *The Unashamed Accompanist* (Utanmaz Eşlikçi) adlı kitabındaki tartışma sonucu yükselmiştir. Moore, bu kitapta, çoğu zaman icra esnasında piyanistlerin rolünün solistler yanında sahne gerisi figur olarak görülmesinden dolayı görmezden gelindiğini tartışmıştır. Diğer bir yandan eşlik, piyanistlerin kaçınılmaz bir becerisi olarak düşünülmüş ve eşlik çalma üzerine ayrı bir şekilde çalışma yapmak için ilgili gösterilmemiştir. Böylelikle, eşlik çalmayı öğretmek için kullanılacak materyalleri ve müfredatı ortaya koyacak belli başlı bir kaynak olmadığı söylenebilir. Halbuki, günümüz çalışmaları bunun ayrı bir alan olarak çalışılması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu düşünce, iyi performansın algılanmasının ve icranın kalitesinin eşlikli ve eşliksiz performanslara göre değiştiğini gösteren günümüz çalışmaları ile de desteklenmiştir. Diğer bir yandan günümüz tartışmaları, piyanoda eşlikli müzik yapmanın müzik sınıfı aktivitelerine büyük bir destekçi olduğunu belirtmiştir. Bu amaçla, müzik öğretmeni ve müzik icracılarının eşlik beceri ihtiyaçlarını karşılamak için eşlik çalma üzerinde 14 haftalık bir modül tasarlanmıştır. Bu çalışma eşlik çalma öğretimi hakkında şu soruları cevaplamaya yönelmiştir (i) Eşlik çalma üzerine öğrencilerin şu anki bilgi ve becerileri nelerdir ve hangi bilgi ve becerilerin geliştirilmesi gerekmektedir? (bu soru özellikle ne öğretilmeli ve nasıl öğretilmesiyle alakalıdır) (ii) etkili bir eşlik çalma müfredatının öğeleri neler olmalıdır? (iii) önerilen Eşlik Çalma Modülü (öğretim programı) ne derece öğrenenlerin müzikal ve profesyonel becerilerini ve eşlik çalmadan duydukları hazzı desteklemektedir?

Önerilen Eşlik Çalma Modulünün Yapısı

Modül, eşlikçilere bir ezgiye kendi seçtikleri akorları ve aynı zamanda hazır notalı eşliklerle bir soliste veya solistlere eşlik yapabilme becerilerini sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Tasarım okul öncesi müziklerden (ör: tekerlemeler) üniversite seviyesindeki müzikler (liedler, düetler, vb.) düşünülerek seviyede kolaydan zora doğru bir ilerleme olacak şekilde geliştirilmiştir. Böylelikle bir müzisyen adayı eşliği olmayan bir ezgiye kendi eşlik modelini ve akorlarını kullanarak aynı zamanda bir solist veya solistlerle performans üzerine işbirlikçi bir çalışma yaparak eşlik yapabilecektir. Özetle, modül öğrencilerin şunları geliştirmesini hedeflemektedir (i) bir ezgiye uygun akor seçebilme, (ii) bir ezgiye uygun eşlik modeli/kalıbı seçebilme, (iii) akorları doğru çalabilme ve (iv) bir parçayı uygun bir eşlikle akıcı çalabilme.

Literatür Taraması

Bu çalışma esasen İşlevsel Piyano Becerileri, Eşliğin Müzisyenler ve Öğrenciler için Önemini ve Yükseköğrenimde Öğretim üzerine literatür taraması yapmıştır.

Taramadan elde edilen çıkarımlar eşlik çalmanın birçok üniversitede (özellikle Amerika'da), grup piyano derslerinde işlevsel piyano becerileri ile iki yıl öğretildiği; Türkiye ve Kuzey Kıbrıs'ta ise tüm program boyunca sadece beşinci yarıyılda bir yarıyıl olarak öğretildiğini ortaya koymuştur. İşlevsel Piyano Becerileri ve eşlik öğretimi üzerine yapılan son zamanlardaki çalışmalar şu anki uygulamaların eşlik çalma becerilerini geliştirmek için yetersiz kaldığını göstermiştir (Young, 2013). Aynı zamanda tartışmalar (Young, 2013; Kardes, 2013) eşlik çalma öğretiminin tekrardan düzenlenmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

Diğer bir yandan, genel ve enstrümantal müzik eğitimi üzerine olan araştırma çalışmaları eşlik çalmanın müzikal becerileri geliştirmede büyük etkisi olduğunu göstermiştir (Britten 2002; Ketouvouri, 2015). Aynı zamanda, müzik öğrencileri piyano eşliği ile olan müzik eğitiminden daha çok zevk almaktadır. (Lee, 2009)

Yöntem

Bu çalışma durum analizi çalışması olarak karma yöntem yaklaşımına sahiptir. Üç değişik örneklem grubunu içermektedir: (i) Şimdiki öğrenciler, (ii) geçmiş öğrenciler, ve (iii) eşlik çalma öğretmenleri. Örneklem seçimi daha önceden hiç eşlik çalma eğitimi görmeyen (şimdiki öğrenciler); daha önceden önerilen modülü alıp şu an etkin bir biçimde müzisyen ve/veya müzik öğretmeni olarak çalışan (geçmiş öğrenciler) ve değişik müzik programlarında eşlik çalma öğretimi yapan kişilere odaklanarak yapılmıştır. Bu amaçla, örneklem oluşturulması, şimdiki öğrenciler için araştırmacının çalıştığı kurum, geçmiş öğrenciler için sosyal medya (araştırmacının ve öğrencilerin birbiriyle interaktif olduğu) ve eşlik çalma öğretmenleri için resmi okul elektronik postaları aracılığıyla yapılmıştır. Eşlik çalma öğretmenlerinin okul elektronik postaları, yükseköğrenim müzik eğtiminin yapısını anlamak amacıyla Yükseköğrenim Kurulu'nun resmi internet sayfası taranarak elde edilmiştir. Bu tarama sonucu müzik eğitiminde değişik programların olduğu görülmüş ve bu programların çeşitli fakülte ve birimlere bağlı oldukları saptanmıştır. Bu yüzden, eşlik çalma öğretmenlerinin farklı programlardan seçilmesi hedeflenmiştir.

İlgili kurumlardan etik onay ve gönüllü katılım için onay alındıktan sonra bu örneklem grupları için değişik veri toplama araçları kullanılmıştır. Şimdiki öğrencilerin mevcut müzikal becerilerini araştırmak için anket; eşlik becerilerinin gelişimini tanımlamak için önerilen modül öncesi ve sonrasında Öntest ve Sontest olarak müzikal testler ve müzikal testler üzerine ve uygulanmış önerilen modülün güçlü ve zayıf yanlarını ortaya çıkarmak için Odak Grup Görüşmesi uygulanmıştır.

Geçmiş öğrenciler için,önerilen modülün eşlik becerilerini ne derece desteklediğini ve modülden ne derece haz duyduklarını araştırmak için görüşme yöntemi kullanılmıştır. Eşlik çalma öğretimi üzerine olan

tavsiye ve deneyimlerini keşfetmek için eşlik çalma öğretmenlerinin veri toplama işlemi için de görüşme yöntemi kullanılmıştır.

Pilot Çalışma Bulguları

Araştırma tüm boyutlarıyla henüz tamamlanmamıştır, bu yüzden veri toplama araçlarından elde edilen veriler halen sadece pilot verilerdir. Fakat, pilot bulgular anlamlı çıkarımlar ortaya koymuştur. Ana çıkarım önerilen modulün hem şimdiki hem de geçmiş öğrencilerin eşlik becerilerini geliştirmede oldukça destekleyici olduğudur.

Özel bir ortaöğretim kurumunda müzik öğretmeni olan bir geçmiş öğrenci görüşmeci, öğrencilerinin piyano eşliğiyle beraber şarkı söylemekten oldukça haz aldıklarını ve eşlik becerilerini edinmeseydi şu anki işini sürdüremeyeceğini vurguladı. Bu, modül aracılığıyla okul şarkılarını piyano eşliğiyle çalabiliyor olmasının öğretim kariyerine çok yardımcı olduğunu vurgulaması anlamına gelmektedir. Bu modülün armoni, solfej gibi diğer dersler için gerekli olan beceriler üzerinde de büyük etkisi olduğunu ekledi.

Bir müzik eğitimi programında bölüm başkanı olarak çalışan bir eşlik çalma öğretmeni görüşmeci de özellikle armoni bilgisinin öğrencilerin eşlik becerilerini geliştirmek için gerekli olduğunu ve öğrencilerin parçalar için uygun eşliğin ne olacağını araştırmaya hevesli olmaları gerektiğini belirtmiştir. Görüşmeci aynı zamanda temel eşlik parçalarını çalabilmek için öğrencilerin temel bir piyano seviyesine ihtiyaç duyduklarını beyan etmiştir. Ölçü sistemlerinin algısını, tempo ve parçanın dramatizasyonunu oluşturmak için öğrencilerin özellikle Alberti Bass tarzında yazılan başyapıtları analiz etmeleri gerektiğini eklemiştir.

Anketler aracılığıyla müzik öğretmenliği programında kayıtlı olan şimdiki öğrencilerden toplanan veriler öğrencilerin piyano derslerinde standart repertuardan olan parçalar yanında genelde Czerny etütlerini çalıştıklarını göstemiştir. Öğrenciler piyano çalışmaya az vakit ayırdıklarından piyano seviyelerinin zayıf olduğunu düşünmektedirler. Aynı zamanda piyano eşliğinde tecrübesiz oldukları düşüncesine sahip oldukları anlaşılmaktadır. Birçok katılımcı piyano eşliğinin müzisyen adaylar için çok önemli olduğunu düşündüklerini belirttiler.

Öntest ve sontest aşağıdaki kriterlerde eşlik çalma becerilerinin gelişmesini ortaya koymayı hedeflemiştir.

Tablo 1: Ön ve son testler için Değerlendirme Kriterleri

1. Uygun eşlik modeli kullanımı (parçanın karakterine uygun eşlik modelinin seçimi, seçilen eşlik modelini akıcı çalma, akor içinde geçen seslerinin eşlik modeline uygun dağılımı).	25/100
2. Uygun akorları uygun bir yolla yazma (uygun akor bağlanışları ve yönelimleri yapma ve akorları dereceler veya şifre olarak doğru göstermek (özellikle akor niteliklerini belli ederek); akor değişimlerininin nerde olacağını düzgün gösterecek şekilde yazma).	25/100
3. Akorları doğru ve akıcı çalmak (öğrenci tarafından yazılan akorları doğru çalmak; akorlar arası geçişleri az tereddütle ve/veya hiç tereddüt olmadan yapma).	25/100
4. Parçayı akıcı bir şekilde çalmak (melodi ve eşliğin/eşlik modelinin düzgün senkronizasyonu ve bunların akıcı çalınması) ** Bu kısım eşlik modeli kullanılmayıp ezginin blok akor eşlik modeli ile akıcı olarak çalınmasında yarı puan ile değerlendirilecektir.	25/100

Her iki test için okul müziği repertuarından iyi bilinen bir ezgi seçilmiştir ve testlerin yürütülmesi hakkında önyargıları önlemek için aynı seviyede farklı bir ezgi sontest için eklenmiştir. Öğrencilere parçaya akor

yazmak ve piyanoda deşifre yapabilmeleri için parça başına 10 dakika verilmiştir ve sonra öğrenciler, bireysel olarak verilen ezgilere ne yazdıklarını ve eşlik modeli olarak ne seçtiklerini göstermişlerdir. Öğrencilerin performansları kaydedilip analiz edilmiştir.

Test sonuçlarının analizi için, Wilcoxon Işaretli Sıralama Testi kullanılmıştır ve haftada iki öğretim yapılan 14 haftalık eşlik çalma öğretimine katılımın ardından eşlik test sonuçlarının istatistik çözümlemeleri sonucunda önemli ilerlemeler açığa çıkmıştır, $z= -2.578^{b}$, $p = 0.01$. Eşlik çalma için ortanca (medyan) değer öntestte 31.4'ten sontestte 44.8'e yükselmiştir.

Odak grup görüşmesinde, şimdiki öğrenciler böyle bir eğitime ilk defa katıldıklarını ve bu modülün eşlik becerilerini geliştirmede faydalı bir rolü olduğuna inandıklarını söylemişlerdir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma 14 haftalık eşlik çalma öğretim modülü önererek eşlik becerilerinin öğretiminin mümkün olduğunun tartışılmasını ve gerekli sonuçların çıkarılmasıyla değerlendirilmesini amaçlamıştır. Yeni sistem sadece bir soliste veya solistlere eşlik yapabilmeyi sağlamamış, aynı zamanda müzisyen adaylarının kariyerlerinde kullanacakları ezgilere kendi belirledikleri akorlarını ve eşlik modellerini seçebilmeyi sağlamıştır. Değerlendirme metotlarının potansiyelini sergilemek için şu anki öğrencilerin müzikal geçmişi için anketler, modül ve eşlik öğretimine değişik yaklaşımlar üzerine görüşmeler, öntestler ve sontestler yürütülmüştür. Şu ana dek toplanan veriler, 11 şimdiki öğrenci, 1 geçmiş öğrenci ve 1 eşlik çalma öğretmeninin kullanımıyla elde edilen pilot veriler olarak görülmektedir. Anket ve testler işe yarayıp ana veri toplamada işlemlerinde kullanılacakken eşlik çalma öğretmenlerinin görüşmelerindeki soruların tekrardan düzenlemesine ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü, pilot çalışmada yer alan görüşmeci, soruları cevaplarken çalışma için gerekli bazı detayları vermeyi atlamıştır. Bu yüzden bazı sorular genişletilmiştir.

Genel olarak bu çalışmanın araştırma sorularını cevaplamak için veri toplama araçları işe yaramıştır ve ana veri toplaması için kullanılacaktır.

Tüm bunların tespit edilmesi, müzikte başarılı bir portföy kariyerinin geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Referanslar

- Brittin, R. V. (2002). Instrumentalists' assessment of solo performances with compact disc, piano, or no accompaniment. *Journal of Research in Music Education, 50*(1), 63-74. doi:10.2307/3345693
- Kardes, B. (2013). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı programlarında kazandırılan eşlik yapabilme becerisinin program hedeflerine ulaşma durumu* (Unpublished Master Thesis) , Pamukkale University, Denizli
- Ketovuori, M. (2015). With the eye and the ear—analytical and intuitive approaches in piano playing by finnish teacher candidates. *International Journal of Music Education, 33*(2), 133-145. doi:10.1177/0255761415569117
- Lee, Y. (2009). Music practices and teachers' needs for teaching music in public preschools of south korea. *International Journal of Music Education, 27*(4), 356-371. doi:10.1177/0255761409344663
- Young, M. (2013). Authentic assessments in group piano classes: The effect on performance skills and attitudes. *MTNA E-Journal, 4*(4), 14-28. Retrieved from https://search.proquest.com/docview/1439527761

Effective Piano Accompaniment Training for Music Teachers and Music Performers - A Case Study from Turkey and Northern Cyprus

[1]Sefkat Saglamer*

[1] Canterbury Christ Church University, Faculty of Arts and Humanities, School of Performing Arts, Canterbury Campus North Holmes Road Canterbury Kent CT1 1QU
[2] Eastern Mediterranean University, Faculty of Education, Fine Arts Education Department, Famagusta, Northern Cyprus via Mersin 10 Turkey

Abstract

This study explores accompaniment playing in higher education in Turkey and Northern Cyprus. It particularly focuses on a module on accompaniment playing that is run in the Eastern Mediterranean University and it investigates the extent to which 14-weeks of training in accompaniment playing could support students' development of piano accompaniment skills. Accompaniment playing is very important for the careers of all musicians. Recent studies indicate that accompaniment playing tends to be is taught within group piano lessons and often it is only offered for four semesters whereas accompaniment playing is taught as a separate lesson and it is only offered for one semester in Turkey and Northern Cyprus. Preliminary data from interviews with current and former students as well as results from a piano accompaniment test undertaken by the same group of participants before and after the programme that I run revealed that there are specific skills that could be developed during short accompaniment playing courses. These skills are particularly useful to students wishing to pursue portfolio careers in music.

Keywords: accompaniment playing, piano accompaniment, teaching accompaniment

Introduction

The interest for this study was fuelled by coming across with fewer sources on teaching how to accompany and Gerald Moore's discussion in his book called *The Unashamed Accompanist* written in 1943. In this book, he recognised that most of the time during a performance, the role of the pianist is ignored since they are seen as a backstage figure beside the soloist. On the other hand, accompanying was considered as an inevitable skill of any pianist and had less attention on studying accompaniment playing separately. Thus, there were not any sources which put forward the curricula and the materials to be used for teaching of accompaniment playing. However, recent studies revealed that it should be taken as another field for studying. This was supported by the recent studies which demonstrated that a performance with and without accompaniment differs both in quality as well as in the perception of a good performance. On the other hand, recent discussions stated that big supporter of music classroom activities is making music on the piano with an accompaniment. To this end, a 14-week module on accompaniment playing was designed to meet the basic accompaniment skills needs of a prospective music teacher and music performer. This study seeks to answer the following questions about the instruction of accompaniment playing (i) What are the musical skills and knowledge that students on Accompaniment Playing lessons currently have and what are the skills and knowledge that they should develop? (Essentially this question is about what must be taught and how must be taught) (ii) What should be the elements of an effective accompaniment playing curriculum? and (iii) To what extent has the proposed Module for Accompaniment Playing (MAP) supported the learners' musical and professional skills as well as their enjoyment in accompaniment playing?

Structure of Proposed Accompaniment Playing Module (MAP)

The module was designed with an intention of providing skills of accompaniment making which enables accompanist to play the chords by the players' own choices for a melody and also enabling them to accompany a soloist or soloists with a ready score accompaniment. The design was developed by considering the improvement from easy to difficult levels i.e. from kindergarten songs (i.e. nursery rhymes) to university-level songs (i.e. lieds, duets, etc.). Thus a prospective musician will be able to accompany by using his/her own chords and accompaniment model for a melody without accompaniment as well as by making a collaborative work on performance with a soloist or soloists.

To sum, the module aims to enable the students to develop (i) choosing appropriate chords for a melody, (ii) choosing appropriate accompaniment model/pattern for a melody, (iii) playing the chords correctly and (iv) playing the piece with its appropriate accompaniment fluently.

Literature Review

The study mainly explored the literature review on Functional Piano Skills, Importance of Accompaniment for Musicians and Students, Teaching at Higher Education.

Inferences obtained from the review revealed that Accompaniment Playing is taught within functional piano skills through group piano lesson at many universities (especially in United States) for two years whereas is taught for one semester at fifth semester of the whole study in Turkey and Northern Cyprus (apart from individual piano lessons). Recent studies on functional piano skills and accompaniment teaching revealed that current implementations are not sufficient for developing accompaniment playing skills (Young, 2013). Also discussions (Young, 2013; Kardes, 2013) revealed that accompaniment playing instructions are needed to be re-organized.

On the other hand, research studies on general and instrumental music education revealed that accompaniment playing has a great impact on developing musical skills. (Britten 2002; Ketouvouri, 2015). Also music students enjoy music instruction more with piano accompaniment. (Lee, 2009)

Methodology

This study has mixed methods approach as a case study. It encompasses three different samples (i) current students, (ii) former students and (iii) accompaniment playing tutors. The recruitment focused on people who have never had academic accompaniment instruction (current students); people who already experienced proposed module and now actively working as musician and/or music teacher (former students) and people who are teaching accompaniment playing at different types of music programmes. To this end, the recruitment occurred through researcher's workplace for current students, social media for former students (where students and the researcher are interactive with each other) and official institution email addresses of accompaniment playing tutors. The email addresses of the tutors were obtained by navigating the official website of the council of higher education in Turkey for understanding the structure of higher education in music. Through the navigation, it was determined that the structure of higher music education has different programmes and these belong to different faculties and units. Therefore, it was aimed to recruit accompaniment playing tutors from different programmes.

Different data collections instruments were employed for these samples after taking ethical approval from the related institutions as well as taking informed consents of the participants. For current students, Questionnaires for investigation of current musical skills; Musical Tests as Pre-test and Post-test to identify the development of the accompaniment skills before and after the proposed module and Focus Group

Interviews on Musical Tests and the proposed module for exploring the strengths and weaknesses of the proposed module were employed.

For the Former Students, interviews were used for investigation of the extent the proposed module has supported their accompaniment skills and enjoyment from the module. Interviews for exploring their experience and recommendations on accompaniment playing instruction were also employed for data collection process of the Accompaniment Playing Tutors.

Pilot Study Findings

This study is not completed yet therefore the data gathered from the data collection instruments are still only pilot findings. However, pilot findings revealed meaningful inferences. The core inference was that the proposed module has been very supportive for developing both the current and former students' accompaniment skills.

The former student interviewee that is a music teacher at a secondary level private school stated that her students enjoy singing songs with piano accompaniment so much and emphasized that if she had not acquired accompaniment skills, she could not pursue her current job. This is to say that, the former student strongly emphasized that being able to play school songs on the piano with an accompaniment through the module helped her a lot in her teaching career. She added that this module has also a great impact on the skills needed for other lessons i.e. harmony and solfeggio.

The instructor interviewee that works as a chair at a music education programme stated that it is necessary for students to have knowledge of harmony for developing accompaniment skills, and be eager to investigate what accompaniment is appropriate accompaniment for the pieces in focus.

He also stated that the students need to have a basic piano level in order to be able to play basic accompaniment pieces.

He added that the students should also analyse the masterpieces, especially the ones that written in the style of "Alberti Bass", to create the perception of measure systems, tempo and dramatization of a piece.

The data gathered through the questionnaires from current students showed that students generally study Czerny Etudes alongside a piece from standard repertoire at the piano lessons.. They think their piano competence is poor since they spend less time for practicing. Also they think that they are not experienced in piano accompaniment. Many of the participants stated that piano accompaniment is very important for a prospective musician.

The pre-test and post-test aim to reveal the developments of accompaniment skills in the following criteria:

Table 1. The Criteria for Evaluating Pre and Post-Tests

5.	Use of the appropriate accompaniment model (choosing a model that match with the character of piece, playing the chosen accompaniment model fluently, spreading the voices of chords appropriately through the model).	25/100
6.	Writing the appropriate chords in an appropriate way (making an appropriate chord progression and chord leading; writing and showing the chords correctly (especially their quality) by either using degrees or leading chord writing; writing of chords properly by properly showing where the chord switch will take place).	25/100
7.	Playing the chords correctly and fluently (playing the chords written by student correctly; switching between the chords without and/or less hesitation).	25/100

8. Playing the pieces fluently (steady synchronization of the melody and accompaniment/ accompaniment model and playing them fluently). ** This section will be evaluated with half mark if the students do not use an accompaniment model but play the melody with blocked chord accompaniment fluently	25/100

A very well-known melody from the school music repertoire was chosen for both tests and for the post-test another melody with the same level was added so as to prevent bias in conducting the tests. Students were given 10 minutes for each piece to write the chords and rehearse the pieces at the piano and then they individually demonstrated what they wrote and chose as accompaniment for the given melodies. Their performances were recorded and analysed.

For the analysis of the test results, Wilcoxon Signed Rank Test was undertaken and it revealed a statistically significant improvement in the accompaniment test results following participation in the 14 week, twice-weekly instruction in Accompaniment Playing, $z = -2.578^{b}$, $p = 0.01$. The median score for Accompaniment playing increased from 31.4 in the pre-test to 44.8 in the post-test.

In the focus group interviews, the current students stated that this was their first time to get involved such training and stated that they believe this module had a fundamental role in developing the accompaniment skills.

Discussions and future work for the Study

The study aimed at discussing the opportunities for teaching of accompaniment skills by proposing a 14-weeks accompaniment training module. The novel framework provided not only accompanying a soloist(s) with the piano but also enabling prospective musicians to choose their own chords and accompaniment models for the melodies they will use in their career. To demonstrate the potential of our methods for assessment, questionnaires for the musical background of the current students, interviews about the module as well as on the different approaches of accompaniment training were conducted and pre-tests and post-tests have carried. Currently, gathered data appears as pilot data by using of 11 current students, 1 former student and 1 accompaniment playing tutors. While questionnaire and the tests worked very well and will be used for the main data collection process, the questions of the accompaniment playing tutors' interviews slightly needed to be re-organized because the interviewee was missing to give some details important for the study while answering some questions. Therefore, some questions were expanded.

Overall, the data collection instruments worked for answering the research questions of the current study and these will be used for the main data collection.

Further research on exploring which piano method books function as supporters for teaching piano accompaniment and exploring the types of students' approaches to learning accompaniment playing in more detail are anticipated coming from the current study.

Determining all these will contribute to the development of successful portfolio careers in music.

References

- Brittin, R. V. (2002). Instrumentalists' assessment of solo performances with compact disc, piano, or no accompaniment. *Journal of Research in Music Education, 50*(1), 63-74. doi:10.2307/3345693
- Kardes, B. (2013). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı programlarında kazandırılan eşlik yapabilme becerisinin program hedeflerine ulaşma durumu* (Unpublished Master Thesis) , Pamukkale University, Denizli
- Ketovuori, M. (2015). With the eye and the ear—analytical and intuitive approaches in piano playing by finnish

teacher candidates. *International Journal of Music Education, 33*(2), 133-145. doi:10.1177/0255761415569117

- Lee, Y. (2009). Music practices and teachers' needs for teaching music in public preschools of south korea. *International Journal of Music Education, 27*(4), 356-371. doi:10.1177/0255761409344663
- Young, M. (2013). Authentic assessments in group piano classes: The effect on performance skills and attitudes. *MTNA E-Journal, 4*(4), 14-28. Retrieved from https://search.proquest.com/docview/1439527761

O-042

Türkiye'de Gerçekleştirilen Müzik İle İlgili Kongrelerin İncelenmesi (Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Örneği)

Investigation Regarding the Music Performed of Congress in Turkey (Example of International Music and Dance Congress)

Tarkan Yazıcı[1] & Şefika Topalak[2]

[1] Doç. Dr., Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD., tyazici@mersin.edu.tr
[2] Dr. Öğr. Gör., Trabzon Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD., sefikat@gmail.com

ÖZET

Bu araştırmada 2015-2019 yılları arasında yapılmış Uluslararası Müzik ve Dans Kongresinde sunulmuş olan müzik bildirileri örneklem olarak alınmış ve toplam 302 bildiri içerik analizi yapılarak incelenmiştir. Sunulan tüm bildirilere Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi bildiri özet kitabından ulaşılmıştır. Bildiri özetleri kategorize edilmiş ve cinsiyet, ülke, araştırmacı sayısı, araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar, yöntem ve araştırma kategorileri ana başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Araştırmanın sonucunda; kongreye kadın araştırmacıların (%53) daha fazla katılım sağladıkları; kongreye katılım oranının Türkiye'den (%67,5) daha fazla olduğu; bildirilerde tek yazarlı araştırmaların (%72) daha fazla olduğu; en fazla farklı kurumdan kongreye katılımın 2015 (%26) yılına ait olduğu; araştırmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin (%93) kullanıldığı ve en fazla araştırmanın da tarihsel inceleme (%22,8) alt temasında yapıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye, Müzik, Kongre, Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi.

ABSTRACT

In this research, the music presentations presented at the International Music and Dance Congress between 2015-2019 were taken as samples and a total of 302 papers were analyzed by content analysis. All the papers presented were obtained from the abstract book of International Music and Dance Congress. Abstracts were categorized and classified under main headings such as gender, country, number of researchers, institutions where researchers worked, methods and research categories. As a result of the research; female researchers (53%) participated more in the congress; Congress participation rate in Turkey (67.5%) was higher; single-authored studies (72%) were higher in the reports; the attendance of the congress from the most different institutions belongs to 2015 (26%); It was found that the most qualitative research method (93%) was used in the researches and the most research was conducted in the sub-theme of historical analysis (22.8%).

Keywords: Turkey, Music, Congress, International Music and Dance Congress.

1. GİRİŞ

Çeşitli ülkelerden yöneticilerin, elçilerin, delegelerin katılmasıyla yapılan toplantı anlamına gelen kongre, bir kuruluşun temel sorunları konuşmak üzere belli sürelerle yaptığı genel toplantı, kurultay olarak tanımlanmaktadır (Acar ve Ünsal, 2013). Farklı alanlarda-konularda dünyada ve Türkiye'de sempozyum, kongre, çalıştay, panel, konferans, forum, söyleşi dibi bilimsel toplantılar düzenlenmektedir. Ulusal/uluslararası

katılımlı olan bu etkinlikler bazen bir/birkaç seferlik toplantılar olduğu gibi bazen de geleneksel halde devam etmektedir. Türkiye'de müzik, müzik eğitimi ve müzikoloji ana alanları ve alt alanlarında çeşitli sempozyum, konferans ve kongreler düzenlenmektedir. Bu bilimsel toplantılar aracılığıyla bu alanda çalışan akademisyenler, alana katkı sağlamak amacıyla ihtiyaç duydukları konularda yaptıkları araştırmaları ilgili kişilere sunmaktadırlar. Sunumlar sonundaki tartışmalar, soru-cevaplar ile fikir alış-verişi ve beyin fırtınası yoluyla gelişim sağlandığı düşünülmektedir (Ercan ve Yıldırım Orhan, 2016).

Bu çalışmaya konu etkinlik kavramının bir çeşidini oluşturan kongreler, çeşitli ülkelerden yöneticilerin, delegelerin ve diğer kişilerin katılımı ile gerçekleştirilen; bilgi alışverişinde bulunmak amacıyla düzenlenen toplantılardır (Montgomery ve Strick, 1995). Bilimsel nitelikte gerçekleştirilen kongrelerde bildiri sunumları bir dinleyici topluluğuna yönelik gerçekleştirilmektedir. Bu sunumlar daha sonra yazınsal bir metin halini almaktadır. Sunumlar birkaç oturumda ve buna birkaç günde yapılmaktadır. Her oturumun belli bir konuşmacı sayısı vardır. Konuşmacılar önceden belirlenmiş konuşma sürelerine göre sunum metni hazırlarlar ve 15-20 dakikalık bir süre içinde slayt, tepegöz vb. araçlar yardımıyla araştırmalarının sunumu gerçekleştirirler. Oturum başkanı tarafından yönetilen oturumlar, bilimsel bildiri sunum ilkeleri doğrultusunda ve bilgilendirme amaçlı olarak yapılmakta ve sunumlar sonunda 5 dakikalık bir tartışma bölümü yer alır. (İmam, 1996; Acar ve Ünsal, 2013).

Uluslararası Müzik ve Dans Kongresinin ilki 06–08 Mayıs 2015 tarihleri arasında Diyarbakır'da, ikincisi 26-28 2016 tarihleri arasında Muğla'da, üçüncüsü 20-22 Ekim 2017 tarihleri arasında Marmaris'de, dördüncüsü 19-21 Ekim 2018 tarihinde Bodrum'da ve beşincisi ise 22-27 Temmuz tarihleri arasında Ürgüp'de yapılmıştır. Bilimsel ve sanatsal içeriğiyle ve konserleriyle önemli bir uluslararası etkinlik olmaya başlayan Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi ülkemizin ve dünyanın müzik eğitimcilerini, sanatçılarını, müzikbilimcilerini buluşturan önemli bir işlevi yerine getirmeye başlamıştır. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresinin genel konu başlıkları şöyledir:

- Lisans ve Lisansüstü Eğitim-Öğretim,
- Araştırma ve Derleme,
- Disiplinlerarası İlişki,
- Özel Eğitim (Özel Gereksinimli Bireyler),
- Rekreasyon,
- Kültürel ve Sanatsal Boyut,
- Toplumsal Boyut,
- Popüler Kültür,
- Teknoloji

(http://www.imdcongress.com/index.php/kongre/konu-basliklari.html.)

Önceki çalışmaları belirleyerek incelenmeyi gerektirmek, akademik bir araştırmanın ön koşuludur. Ancak ülkemizde yapılan ön çalışmalar genelde tezleri inceleme yönündedir. Bu nedenle makalelerin ve nitelikli bildirilerinde incelenmeye alındığı çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır (Umuzdaş, 2016). Bu bağlamda çalışmada 2015-2019 yılları arasında yapılmış Uluslararası Müzik ve Dans Kongresinde sunulmuş olan müzik bildirilerinin kategorize edilerek cinsiyet, ülke, araştırmacı sayısı, araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar, yöntem, ve araştırma kategorileri başlıkları altında sınıflandırılarak incelenmesi amaçlanmıştır.

2. YÖNTEM

2015-2019 yılları arasında yapılmış Uluslararası Müzik ve Dans Kongresinde sunulmuş olan müzik bildirilerinin incelenmesine yönelik olan bu çalışma, tarama modelinde tasarlanmış betimsel bir araştırmadır.

Bu doğrultuda araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, araştırılması hedeflenen olgu/olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizidir ve araştırmalar için gerekli olan bir veri toplama tekniğidir (Madge, 1955).

2. 1. Veri Toplama Yöntemi ve Verilerin Analizi

Araştırmada incelenen ders kitaplarına "Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi"nin internet sayfasından ulaşılmıştır. Toplam 5 özet kitabı araştırma kapsamına alınmıştır. Belirlenen kitapların çözümlemesinde belirlenen dokümanların içerik analizi kullanılmıştır. Öte yandan elde edilen verilerin sunulmasında betimsel istatistik (frekans ve yüzde) kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3. 1. 2015 Yılına Ait Bulgular

Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Kadın	49	46
Erkek	58	54
Toplam	**107**	**100**

Tablo 1'e göre kongreye erkek araştırmacıların katılım oranı (%54) daha fazladır.

Tablo 2. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Türkiye	65	88
Azerbaycan	9	12
Toplam	**74**	**100**

Tablo 2'de kongreye katılım oranının Türkiye'den (%88) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı sayısı	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Tek yazarlı	43	58
İki yazarlı	20	27
Üç yazarlı	7	9
Dört ve daha fazla yazarlı	4	6
Toplam	**74**	**100**

Tablo 3'e göre tek yazarlı araştırmalar (%58) daha fazladır.

Tablo 4. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	Kurumlar
	Adnan Menderes Üniversitesi
	Aksaray Üniversitesi
	Ankara Üniversitesi
	Ardahan Üniversitesi
	Atatürk Üniversitesi
	Azerbaycan Milli Konservatuvarı
	Bakü Müzik Akademisi
	Çukurova Üniversitesi
	Dicle Üniversitesi
	Dokuz Eylül Üniversitesi
	Dumlupınar Üniversitesi
	Ege Üniversitesi
	Erciyes Üniversitesi
	Erzincan Üniversitesi
	Fatih Üniversitesi
	Gazi Üniversitesi
	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
	Giresun Üniversitesi
	Hacettepe Üniversitesi
	Haliç Üniversitesi
	İnönü Üniversitesi
	İstanbul Teknik Üniversitesi
	Kafkas Üniversitesi
	Karabük Üniversitesi
	Karadeniz Teknik Üniversitesi
	Mardin Artuklu Üniversitesi
	MEB
	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
	Necmettin Erbakan Üniversitesi
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
	Ordu Üniversitesi
	Sakarya Üniversitesi
	Sultan Qaboos Üniversitesi
	Süleyman Demirel Üniversitesi
	Trakya Üniversitesi
	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
	Yıldız Teknik Üniversitesi

Tablo 4'de kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 38 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 5. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Nitel	65	88
Nicel	9	12
Karma	-	-
Toplam	**74**	**100**

Tablo 5'e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%88) görülmektedir.

Tablo 6. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	**Alt temalar**	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Müzik Eğitimi	Özengen Müzik Eğitimi	2	2,7
	Genel Müzik Eğitimi	2	2,7
	Okul Öncesi Müzik Eğitimi	1	1,3
	Okul Öncesi Öğretmenliği	2	2,7
	İlkokul ve Ortaokul Müzik Eğitimi	2	2,7
	Lise Müzik Eğitimi	-	-
	Özel Eğitimde Müzik Eğitimi	-	-
	Mesleki Çalgı Eğitimi	3	4,1
	Güzel Sanatlar Liseleri	1	1,3
	Konservatuvarlar	3	4,1
	Müzik Akademisi	-	-
	Müzik Öğretmenliği Eğitimi	2	2,7
	Ses Eğitimi	1	1,3
	Türk Müziği Eğitimi	1	1,3
	Batı Müziği Eğitimi	-	-
	Lisansüstü Eğitim	-	-
	Yeni Öğretim-Yöntem-Yaklaşımlar	1	1,3
	Koro	1	1,3
Müzikoloji	Tarihsel İnceleme	19	25,7
	Halk Bilim	15	20,3
	Etnomüzikoloji	1	1,3
	Kompozisyon	-	-
Disiplinlerarası		6	8,2
Organoloji		2	2,7
Eser		4	5,5
Müzik ve Teknoloji		5	6,8
Toplam		**74**	**100**

Tablo 6'da yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırmanın tarihsel inceleme (%25,7) alt temasında yapılmıştır.

3. 2. 2016 Yılına Ait Bulgular

Tablo 7. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Kadın	32	45
Erkek	39	55
Toplam	**71**	**100**

Tablo 7'e göre kongreye erkek araştırmacıların katılım oranı (%55) daha fazladır.

Tablo 8. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Türkiye	48	86
Azerbaycan	8	14
Toplam	**56**	**100**

Tablo 8'de kongreye katılım oranının Türkiye'den (%86) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 9. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı sayısı	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Tek yazarlı	38	68
İki yazarlı	13	23
Üç yazarlı	4	7
Dört ve daha fazla yazarlı	1	2
Toplam	**56**	**100**

Tablo 9'a göre tek yazarlı araştırmalar (%68) daha fazladır.

Tablo 10. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Adnan Menderes Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Azerbaycan Devlet Medeniyyet ve İncesanat Üniversitesi
Azerbaycan Milli Konservatuvarı
Aksaray Üniversitesi
Bakü Müzik Akademisi
Başkent Üniversitesi
Ege Üniversitesi
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Eyyübiye Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü
Gazi Üniversitesi
Giresun Üniversitesi
Hacettepe Üniversitesi

	Hakkâri Üniversitesi
	Hitit Üniversitesi
	İnönü Üniversitesi
	İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
	İstanbul Teknik Üniversitesi
	Kafkas Üniversitesi
	Karabük Üniversitesi
	Karadeniz Teknik Üniversitesi
	MEB
	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
	Mersin Üniversitesi
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
	Necmettin Erbakan Üniversitesi
	Ordu Üniversitesi
	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
	Sakarya Üniversitesi
	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Tablo 10'da kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 31 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 11. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Nitel	51	91
Nicel	5	9
Karma	-	-
Toplam	**56**	**100**

Tablo 11'e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%91) görülmektedir.

Tablo 12. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	**Alt temalar**	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Müzik Eğitimi	Özengen Müzik Eğitimi	-	-
	Genel Müzik Eğitimi	-	-
	Okul Öncesi Öğretmenliği	-	-
	Okul Öncesi Müzik Eğitimi	1	1,8
	Sınıf Öğretmenliği	1	1,8
	İlkokul ve Ortaokul Müzik Eğitimi	3	5,4
	Lise Müzik Eğitimi	-	-
	Özel Eğitimde Müzik Eğitimi	-	-
	Mesleki Çalgı Eğitimi	1	1,8
	Güzel Sanatlar Liseleri	2	3,6

	Konservatuvarlar	-	-
	Müzik Akademisi	-	-
	Müzik Öğretmenliği Eğitimi	3	5,4
	Ses Eğitimi	2	3,6
	Türk Müziği Eğitimi	-	-
	Batı Müziği Eğitimi	-	-
	Lisansüstü Eğitim	-	-
	Yeni Öğretim-Yöntem-Yaklaşımlar	2	3,6
	Koro	-	-
Müzikoloji	Tarihsel İnceleme	6	10,7
	Halk Bilim	13	23,2
	Etnomüzikoloji	-	-
	Kompozisyon	1	1,8
Disiplinlerarası		8	14,2
Organoloji		5	8,9
Eser		4	7,1
Müzik ve Teknoloji		4	7,1
Toplam		**56**	**100**

Tablo 12'de yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırmanın halk bilim (%23,2) alt temasında yapılmıştır.

3. 3. 2017 Yılına Ait Bulgular

Tablo 13. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Kadın	48	69
Erkek	22	31
Toplam	**70**	**100**

Tablo 13'e göre kongreye kadın araştırmacıların katılım oranı (%69) daha fazladır.

Tablo 14. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Türkiye	38	62
Azerbaycan	23	38
Toplam	**61**	**100**

Tablo 14'de kongreye katılım oranının Türkiye'den (%38) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 15. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı sayısı	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Tek yazarlı	53	87
İki yazarlı	7	11
Üç yazarlı	1	2
Dört ve daha fazla yazarlı	-	-
Toplam	**61**	**100**

Tablo 15'e göre tek yazarlı araştırmalar (%87) daha fazladır.

Tablo 16. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	**Kurumlar**
	Akdeniz Üniversitesi
	Anadolu Üniversitesi
	Ankara Üniversitesi
	Azerbaycan Bakü Türk Ortaokulu
	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
	Azerbaycan Koreografi Koleji
	Bakü Müzik Akademisi
	Bakü Müzik Koleji
	Başkent Üniversitesi
	Çukurova Üniversitesi
	Dokuz Eylül Üniversitesi
	Ege Üniversitesi
	Erzincan Üniversitesi
	Eskişehir Harmony Müzik Evi
	Gazi Üniversitesi
	Gaziantep Üniversitesi
	Hacettepe Üniversitesi
	İstanbul Üniversitesi
	İstanbul Teknik Üniversitesi
	İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
	Karadeniz Teknik Üniversitesi
	MEB
	Mersin Üniversitesi
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
	Naxçıvan Devlet Üniversitesi
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
	Ordu Üniversitesi
	Sakarya Üniversitesi
	Yıldız Teknik Üniversitesi
	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Tablo 16'da kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 30 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 17. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Nitel	59	97
Nicel	2	3
Karma	-	-
Toplam	**61**	**100**

Tablo 17'ye göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%97) görülmektedir.

Tablo 18. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	**Alt temalar**	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Müzik Eğitimi	Özengen Müzik Eğitimi	-	-
	Genel Müzik Eğitimi	1	2
	Okul Öncesi Öğretmenliği	-	-
	Okul Öncesi Müzik Eğitimi	-	-
	İlkokul ve Ortaokul Müzik Eğitimi	-	-
	Lise Müzik Eğitimi	-	-
	Özel Eğitimde Müzik Eğitimi	1	2
	Mesleki Çalgı Eğitimi	3	5
	Güzel Sanatlar Liseleri	-	-
	Konservatuvarlar	-	-
	Müzik Akademisi	-	-
	Müzik Öğretmenliği Eğitimi	2	3
	Ses Eğitimi	-	-
	Türk Müziği Eğitimi	1	2
	Batı Müziği Eğitimi	-	-
	Lisansüstü Eğitim	-	-
	Yeni Öğretim-Yöntem-Yaklaşımlar	-	-
	Koro	1	2
Müzikoloji	Tarihsel İnceleme	14	22
	Halk Bilim	6	10
	Etnomüzikoloji	2	3
	Kompozisyon	1	2
Disiplinlerarası		10	16
Organoloji		3	5
Eser		11	18
Müzik ve Teknoloji		5	8
Toplam		**61**	**100**

Tablo 18'de yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırmanın tarihsel inceleme (%22) alt temasında yapılmıştır.

3. 4. 2018 Yılına Ait Bulgular

Tablo 19. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Kadın	51	67
Erkek	25	33
Toplam	**76**	**100**

Tablo 19'a göre kongreye kadın araştırmacıların katılım oranı (%67) daha fazladır.

Tablo 20. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Türkiye	27	44
Azerbaycan	31	50
İran	2	4
Mısır	1	2
Toplam	**61**	**100**

Tablo 20'de kongreye katılım oranının Azerbaycan'dan (%50) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 21. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı sayısı	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Tek yazarlı	49	80
İki yazarlı	8	13
Üç yazarlı	3	5
Dört ve daha fazla yazarlı	1	2
Toplam	**61**	**100**

Tablo 21'e göre tek yazarlı araştırmalar (%80) daha fazladır.

Tablo 22. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	**Kurumlar**
1.	Amuzeshgahe Müzik Okulu
2.	Anadolu Üniversitesi
3.	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
4.	Ankara Üniversitesi
5.	Azerbaycan Milli Konservatuvarı
6.	Bakü Koreografi Akademisi
7.	Bakü Müzik Akademisi
8.	Dokuz Eylül Üniversitesi
9.	Gazi Üniversitesi
10.	Gaziantep Üniversitesi
11.	Ege Üniversitesi

12.	Erciyes Üniversitesi
13.	Hacettepe Üniversitesi
14.	Helwan Üniversitesi
15.	İnönü Üniversitesi
16.	İstanbul Üniversitesi
17.	İstanbul Teknik Üniversitesi
18.	İzmir Demokrasi Üniversitesi
19.	MEB
20.	Karadeniz Teknik Üniversitesi
21.	Mersin Üniversitesi
22.	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
23.	Müzik Koleji
24.	Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi
25.	Okan Üniversitesi
26.	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
27.	Şuşa Humanitar Koleji

Tablo 22'de kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 27 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 23. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Nitel	59	97
Nicel	2	3
Karma	-	-
Toplam	**61**	**100**

Tablo 23'e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%97) görülmektedir.

Tablo 24. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	**Alt temalar**	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Müzik Eğitimi	Özengen Müzik Eğitimi	-	-
	Genel Müzik Eğitimi	-	-
	Okul Öncesi Öğretmenliği	-	-
	Okul Öncesi Müzik Eğitimi	-	-
	Sınıf Öğretmenliği	1	1,6
	İlkokul ve Ortaokul Müzik Eğitimi	-	-
	Lise Müzik Eğitimi	1	1,6
	Özel Eğitimde Müzik Eğitimi	1	1,6
	Mesleki Çalgı Eğitimi	-	-
	Güzel Sanatlar Liseleri	-	-
	Konservatuvarlar	-	-
	Müzik Akademisi	-	-
	Müzik Öğretmenliği Eğitimi	2	3,3
	Ses Eğitimi	1	1,6

	Türk Müziği Eğitimi	-	-
	Batı Müziği Eğitimi	-	-
	Lisansüstü Eğitim	-	-
	Yeni Öğretim-Yöntem-Yaklaşımlar	-	-
	Koro	2	3,3
Müzikoloji	Tarihsel İnceleme	19	31,2
	Halk Bilim	8	13,1
	Etnomüzikoloji	-	-
	Kompozisyon	2	3,3
Disiplinlerarası		12	19,8
Organoloji		1	1,6
Eser		10	16,4
Müzik ve Teknoloji		1	1,6
Toplam		**61**	**100**

Tablo 24'de yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırmanın tarihsel inceleme (%31,2) alt temasında yapılmıştır.

3. 5. 2019 Yılına Ait Bulgular

Tablo 25. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Kadın	21	36
Erkek	37	64
Toplam	**58**	**100**

Tablo 25'e göre kongreye erkek araştırmacıların katılım oranı (%64) daha fazladır.

Tablo 26. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Türkiye	26	52
ABD	1	2
Azerbaycan	21	42
Çin	1	2
İran	1	2
Toplam	**50**	**100**

Tablo 26'da kongreye katılım oranının Türkiye'den (%52) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 27. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı sayısı	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Tek yazarlı	34	68
İki yazarlı	10	20
Üç yazarlı	6	12
Dört ve daha fazla yazarlı	-	-
Toplam	**50**	**100**

Tablo 27'ye göre tek yazarlı araştırmalar (%68) daha fazladır.

Tablo 28. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Sıra	**Kurumlar**
	Adıyaman Üniversitesi
	Ankara Üniversitesi
	Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi
	Azerbaycan Milli Konservatuvarı
	Bakü Koreografi Akademisi
	Bakü Müzik Akademisi
	Ege Üniversitesi
	Hacettepe Üniversitesi
	İnönü Üniversitesi
	İstanbul Medipol Üniversitesi
	Marmara Üniversitesi
	MEB
	Mersin Üniversitesi
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
	Ordu Üniversitesi
	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Tablo 28'de kongreye katılan araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar görülmektedir. Verilere göre kongreye 18 farklı kurumdan katılım sağlanmıştır.

Tablo 29. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	**Frekans (f)**	**Yüzde (%)**
Nitel	47	94
Nicel	3	6
Karma	-	-
Toplam	**50**	**100**

Tablo 29'a göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%94) görülmektedir.

Tablo 30. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt temalar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Müzik Eğitimi	Özengen Müzik Eğitimi	1	2
	Genel Müzik Eğitimi	-	-
	Okul Öncesi Öğretmenliği	-	-
	Okul Öncesi Müzik Eğitimi	-	-
	İlkokul ve Ortaokul Müzik Eğitimi	6	12
	Lise Müzik Eğitimi	-	-
	Özel Eğitimde Müzik Eğitimi	-	-
	Mesleki Çalgı Eğitimi	3	6
	Güzel Sanatlar Liseleri	2	4
	Konservatuvarlar	-	-
	Müzik Akademisi	1	2
	Müzik Öğretmenliği Eğitimi	1	2
	Ses Eğitimi	2	4
	Türk Müziği Eğitimi	-	-
	Batı Müziği Eğitimi		
	Lisansüstü Eğitim	-	-
	Yeni Öğretim-Yöntem- Yaklaşımlar	-	-
	Koro	-	-
Müzikoloji	Tarihsel İnceleme	11	22
	Halk Bilim	4	8
	Etnomüzikoloji	2	4
	Kompozisyon	1	2
Disiplinlerarası		7	14
Organoloji		-	-
Eser		9	18
Müzik ve Teknoloji		-	-
Toplam		**50**	**100**

Tablo 30'da yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırmanın tarihsel inceleme (%22) alt temasında yapılmıştır.

3. 6. 2015-2019 Arasındaki Yıllara Ait Verilerin Karşılaştırılmasına Ait Bulgular

Tablo 31. Katılımcıların Cinsiyetleri

Cinsiyet	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Kadın	49	32	48	51	21	201	53
Erkek	58	39	22	25	37	181	47
Toplam	**107**	**71**	**70**	**76**	**58**	**382**	**100**

Tablo 31'e göre kongreye kadın araştırmacıların katılım oranı (%53) daha fazladır.

Tablo 32. Katılımcıların Katıldıkları Ülkeler

Ülke	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Türkiye	65	48	38	27	26	204	67,5
Azerbaycan	9	8	23	31	21	92	30,5
İran	-	-	-	2	1	3	1,0
Mısır	-	-	-	1	-	1	0,3
ABD	-	-	-	-	1	1	0,3
Çin	-	-	-	-	1	1	0,3
Toplam	**74**	**56**	**61**	**61**	**50**	**302**	**100**

Tablo 32'de kongreye katılım oranının Türkiye'den (%67,5) daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 33. Kongrede Sunulan Bildirilerin Araştırmacı Sayısı

Araştırmacı sayısı	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tek yazarlı	43	38	53	49	34	217	72
İki yazarlı	20	13	7	8	10	58	19
Üç yazarlı	7	4	1	3	6	21	7
Dört ve daha fazla yazarlı	4	1	-	1	-	6	2
Toplam	**74**	**56**	**61**	**61**	**50**	**302**	**100**

Tablo 33'e göre tek yazarlı araştırmalar (%72) daha fazladır.

Tablo 34. Katılımcıların Görev Yaptıkları Kurumlar

Yıllar	Frekans (f)	Yüzde (%)
2015	38	26
2016	31	22
2017	30	21
2018	27	19
2019	18	12
Toplam	**144**	**100**

Tablo 34'e göre en fazla farklı kurumdan kongreye katılımın 2015 (%26) yılına ait olduğu görülmektedir.

Tablo 35. Araştırma Yöntemleri

Yöntem	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nitel	65	51	59	59	47	281	93
Nicel	9	5	2	2	3	21	7
Karma	-	-	-	-	-	-	-
Toplam	**74**	**56**	**61**	**61**	**50**	**302**	**100**

Tablo 35'e göre çalışmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı (%93) görülmektedir.

Tablo 36. Araştırma Kategorileri

Kategoriler	Alt temalar	2015	2016	2017	2018	2019	Frekans (f)	Yüzde (%)
Müzik Eğitimi	Özengen Müzik Eğitimi	2	-	-	-	1	3	1,0
	Genel Müzik Eğitimi	2	-	1	-	-	3	1,0
	Okul Öncesi Müzik Eğitimi	2	1	-	-	-	3	1,0
	Okul Öncesi Öğretmenliği	1	-	-	-	-	1	0,3
	Sınıf Öğretmenliği	-	1	-	1	-	2	00,7
	İlkokul ve Ortaokul Müzik Eğitimi	2	3	-	-	6	11	3,6
	Lise Müzik Eğitimi	-	-	-	1	-	1	0,3
	Özel Eğitimde Müzik Eğitimi	-	-	1	1	-	2	0,7
	Mesleki Çalgı Eğitimi	3	1	3	-	3	10	3,3
	Güzel Sanatlar Liseleri	1	2	-	-	2	5	1,7
	Konservatuvarlar	3	-	-	-	-	3	1,0
	Müzik Akademisi	-	-	-	-	1	1	0,3
	Müzik Öğretmenliği Eğitimi	2	3	2	2	1	10	3,3
	Ses Eğitimi	1	2	-	1	2	6	2,0
	Koro	1	-	1	2	-	4	1,3
	Türk Müziği Eğitimi	1	-	1	-	-	2	0,7
	Batı Müziği Eğitimi	-	-	-	-	-	-	-
	Lisansüstü Eğitim	-	-	-	-	-	-	-
	Yeni Öğretim-Yöntem-Yaklaşımlar	1	2	-	-	-	3	1,0
	Disiplinlerarası	6	8	10	12	7	43	14,2

Müzikoloji	Tarihsel İnceleme	19	6	14	19	11	69	22,8
	Halk Bilim	15	13	6	8	4	46	15,2
	Etnomüzikoloji	1	-	2	-	2	5	1,7
	Kompozisyon	-	1	1	2	1	5	1,7
Organoloji		2	5	3	1	-	11	3,6
Eser		4	4	11	10	9	38	12,6
Müzik ve Teknoloji		5	4	5	1	-	15	5,0
Toplam		**74**	**56**	**61**	**61**	**50**	**302**	**100,0**

Tablo 36'da yapılan araştırmaların kategorileri görülmektedir. Buna göre en fazla araştırmanın tarihsel inceleme (%22,8) alt temasında yapılmıştır.

4. SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırmanın sonucunda;

- Kongreye kadın araştırmacıların (%53) daha fazla katılım sağladıkları;
- Kongreye katılım oranının Türkiye'den (%67,5) daha fazla olduğu;
- Bildirilerde tek yazarlı araştırmacıların (%72) daha fazla olduğu;
- En fazla farklı kurumdan kongreye katılımın 2015 (%26) yılına ait olduğu;
- Araştırmalarda en fazla nitel araştırma yönteminin (%93) kullanıldığı
- En fazla araştırmanın da tarihsel inceleme (%22,8) alt temasında yapıldığı ortaya çıkmıştır.

Tüm bu sonuçlar doğrultusunda erkek araştırmacıların da kongreye katılımlarının artırılması; Türkiye'den başka ülkelerin de kongreye katılım oranlarının reklam, tanıtım gibi yollarla artırılmasının sağlanması; farklı kurumlardan kongreye katılım oranının neden 2016-2017-2018 ve 2019 yıllarında daha az olduğunun araştırılması; birden çok yazarlı çalışmaların nicel-karma araştırmalarla desteklenmesiyle farklı disiplinlerarası çalışmaların da ortaya çıkabilmesi bakımından sunulan bildirilerdeki araştırmacı sayılarının artırılması önerilmektedir ki bu sayede tarihsel inceleme alt teması dışındaki alt temalar ile ilgili de araştırmalar çoğalabilecektir.

KAYNAKÇA

- Acar, S. ve Ünsal, N.Ö. (2013). Öğretim Üyelerinin Bilimsel Kongre Tercihinde Etkili Olan Unsurları ve E-Kongre Hazırbulunuşluk Düzeylerini Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 191-207.
- Ercan, H. ve Yıldırım Orhan, Ş. (2016). Türkiye'de Yapılmış Müzik Konferanslarının İncelenmesi: MÜZED İpek Yolu Konferansları Örneği. *NWSAFA*, 11 (4), 181-199.
- İmam, S. (1996). Niçin Poster. *Jeoloji Mühendisliği Dergisi*, 48, 91-93.
- Madge, J. (1955). The Tools of Social Science. Anchor Books Doubleday and Comp. *The Economic Journal*, 65 (258), 338-340.
- Montgomery, R. J. ve Strick, S. K. (1995). *Meetings, Conventions and Expositions*. New York: Van Nostand Rainhold and International Thomoson.
- Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi. "Özet Kitabı". Erişim: 04 Ağustos 2019. http://www.imdcongress.com/
- Umuzdaş, S. (2016). *Türkiye'deki Eğitimle İlgili Süreli Yayınlarda Yayınlanmış Müzik Makalelerinin İncelenmesi (NWSA Örneği)*. MÜZED Uluslararası 2. İpek Yolu Müzik Konferansı, Bolu, Özet Kitabı.

O-043

Türkiye'de Gerçekleştirilen Dans İle İlgili Kongrelerin İncelenmesi (Uluslararası Müzik Ve Dans Kongresi Örneği)

Kürşad Gülbeyaz

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi Rekreasyon Bölümü
kursadgulbeyaz@mu.edu.tr kursadgulbeyaz@hotmail.com

Özet

Bu araştırmada 2015-2019 yılları arasında yapılmış Uluslararası Müzik ve Dans Kongrelerinde sunulmuş olan dans bildirileri örneklem olarak alınmıştır. Toplamda 108 bildirinin içerik analizi yapılarak incelenmiştir. Sunulan tüm bildirilere Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Bildiri "Özet Kitaplarından" ulaşılmıştır. Bildiri özetleri cinsiyet, ülke, araştırmacı sayısı, araştırmacıların görev yaptıkları kurumlar, yöntem ve araştırma kategorileri ana başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Araştırmanın sonucunda; kongreye erkek araştırmacıların (%56,82) daha fazla katılım sağladıkları; kongreye katılım oranının Türkiye'den (%81,97) daha fazla olduğu; bildirilerde tek yazarlı araştırmaların (%62,96) daha fazla olduğu; en fazla farklı kurumdan kongreye katılımın 2015 (%25,32) yılına ait olduğu; araştırmalarda en fazla nitel araştırma yöntemin (%89,81) kullanıldığı ve en fazla araştırmanın da alan araştırması (%33,33) alt temasında yapıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye, dans, kongre, uluslararası müzik ve dans kongresi.

O-044

Muammer Sun Çocuk Şarkılarının Meb Yönergesinde Yer Alan Değerler Açısından İncelenmesi

Senem Acay Sözbir, Özlem Çamlibel Çakmak

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Müzik eğitiminin önemi uzun yıllardır yapılan araştırmalarla ortaya konmuştur. Şarkı öğretimi de bu eğitimin en önemli öğelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şarkılar; ritim, müzikalite, sesi ve nefesi doğru kullanma, müziksel işitme yeteneğini geliştirme gibi becerileri desteklemelerinin yanı sıra, sözleri ile özellikle dil gelişimine olumlu katkı sağlarken, konuları ile söyleyenin ve dinleyenin dikkatini çekmekte, onları adeta bir hikayenin içine dahil etmektedirler. Şarkı sözlerinin bu etkileri düşünüldüğünde toplumu bir arada tutan değerlere yer vermeleri, bu değerlerin gelecek nesillere aktarımı açısından büyük önem taşır. Ülkemizin yetiştirdiği en önde gelen eğitim müziği bestecilerinden olan Muammer Sun tarafından yazılan çocuk şarkıları, uzun yıllardır eğitim müziği repertuarında yer bulmuş, önemini ve anlamını yitirmeyen yapıtlardır.

Bu araştırmanın amacı Muammer Sun tarafından çocuklara ve gençlere yönelik olarak hazırlanan şarkıların MEB yönergesinde yer alan değerler açısından incelenmesidir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Doküman incelemesi kapsamında Muammer Sun'un, Sun Yayınevi tarafından 2006 yılında basılan "Çocuklar ve Gençler İçin Şarkı Demeti" isimli kitabında yer alan şarkılar, MEB değerler eğitimi yönergesinde bulunan 27 değerin işlenmesi (sevgi, sorumluluk, saygı, hoşgörü-duyarlılık, özgüven, empati, adil olma, cesaret, liderlik, nazik olma, dostluk, yardımlaşma, dayanışma, temizlik, doğruluk, dürüstlük, aile birliğine önem verme, bağımsız ve özgür düşünebilme, iyimserlik, estetik duyguların geliştirilmesi, misafirperverlik, vatanseverlik, iyilik yapma, çalışkanlık, paylaşımcı olma, şefkat- merhamet, selamlaşma, alçakgönüllülük, kültürel mirasa sahip çıkma, fedakârlık) ve kullanım sıklığı gibi değişkenlere göre kodlamalar yapılarak tablolar halinde sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Muammer Sun, müzik eğitimi, çocuk şarkıları, değerler

O-045

Senfoni İle Türküler

Ömer Türkmenoğlu

Süleyman Demirel University

Senfoni ile Türküler hakkında yapılan literatür taramasında herhangi bir bildiriye, makaleye veya kitaba rastlanılmamaktadır. Bu hususta konu ile alakalı sadece performans değil, aynı zamanda yazılı bir kaynağın var olması gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Bu sebeple yazılan bildiri önem arz etmektedir. Araştırmalarımızı daha derinlemesine yapabilmemiz için öncelikle türkülerin derlemeleri ve kayıt altına alınması hususunda nasıl bir tarihsel süreçten geçtiğine bakmamız gerekmektedir.

Yapılan araştırmalara göre ilk türkü derlemeleri 17. Yüzyılda notaya alınmıştır. Örneğin, "İstanbul'da bilinen türküler 17.yüzyılda, Leh asıllı tercüman ve müzisyen Ali Ufki Bey(Albert Bobowski) tarafından nota ile kaydedilmiştir. "Mecmuai Sazü Söz" adlı nota derlemesinde İstanbul'da duyduğu yaklaşık 160 adet türkü, varsağı, yelteme ve oyun havasını kaydeden ve bu bakımdan Türk halk müziği eserlerinin ilk derleyicisi olan Ali Ufki Bey'in eseri 1948 yılına kadar Türkiye'de bilinmiyordu. 17. yüzyıldan sonra ise, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar bir durgunluk görülmektedir. Türk müziği çevrelerinde kısıtlı kullanım alanları olan çeşitli nota yazım yöntemleri ile yalnızca bazı klasik Türk müziği eserlerinin notaları yazılmıştır. Hamparsum ve Avrupa notalarının yaygınlaştığı 19. yüzyılda ise geniş nota koleksiyonları oluşmuş ve bu koleksiyonlara İstanbul'a ait halk müziği eserleri de girmiştir. Bu meyanda Leon Hancıyan, Melekzet (Mustafa Nuri) Efendi, Muallim İsmail Hakkı Bey gibi nota yazıcıların İstanbul'da duyup notaya aldıkları yüzlerce türkü mevcuttur." Diğer yandan farklı bir bilgi olarak Anadolu'da 18.yüzyıl sonlarında ilk Türk Halk Müziği araştırmacılarından biri "aslen Kütahyalı bir Ermeni olan Gomidas Vartabed yapmıştır. Kendisi ve ailesi Türkçe konuşan Gomidas, 1892 yılında memleketi Kütahya'da bir derleme çalışması yaparak, kendi aile üyeleri başta olmak üzere 22 kişiden toplam 69 türkü derleyip notaya almıştır. Sağlığında Türkçe derlemelerini yayımlamamış olan Gomidas'ın bu çalışmalarından bazı örnekler yakın zamanlarda basılmıştır". Daha sonra türkü derlemeleri 18.yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Rauf Yekta Bey'le kendini göstermektedir. *"Halk müziğinin araştırılması ve yayımlanması gerektiğine dikkat çeken ilk müzik insanı ise Rauf Yekta Bey'dir. Rauf Yekta Bey, 1898 yılında çıkan bir yazısında Anadolu'nun çeşitli yerlerinde çok yanık ve etkileyici nağmelere rastlandığını ve bunların çok güzel örneklerinin bulunduğunu belirterek, halk müziği eserlerinin notalarıyla basılıp yayımlanması gerektiğini söylemiştir. Rauf Yekta Bey, "asıl milli musikimizin halk müziği olduğunu da yine bu yazısında vurgulamıştır.(Kaya:2019)*

Cumhuriyet dönemine gelindiğine ise ilk türkü derlemelerinin şimdiki ismi İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı olarak bilinen Dârül-elhân tarafından yapıldığı bilinmektedir. "*Milli birlik ve milli müzik fikrini destekleyecek tarzdaki halk müziği araştırmalarının Anadolu'da geniş halk kitleleri arasında yapılabileceği fikri, Cumhuriyet'in ilanından sonra resmi Türk müzik politikasının ana unsurlarından biri olmuştur. 1896 yılından beri gündemde olan halk müziği derlemeleri işini fiiliyata kavuşturan ilk kurum, Dârül-elhân'dır. 1924 yılında hazırlayıp Anadolu'nun çeşitli bölgelerine gönderdiği anket aracılığıyla derlediği 85 adet türkü ve oyun havasının notasını Anadolu Halk Şarkıları serisinin ilk iki defteri olarak 1926 yılında yayımlamıştır. Diğer yandan Maarif Vekâleti de halk müziğinin derlenmesine karar vermiş ve Seyfettin Asaf (Asal) ile Sezai Asaf (Asal) kardeşleri görevlendirmiştir. 1925 yılında Batı Anadolu ve Güney Marmara'nın çeşitli merkezlerini gezen Asal kardeşlerin derlemiş olduğu 80 adet türkü ve oyun havası, "Yurdumuzun Nağmeleri" adıyla 1926 yılında yayımlanmıştır. Bu çalışma, ülkemizdeki ilk resmi alan araştırmasıdır.* Bu derlemeler 1934 yılına kadar sürmüştür. *Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934 günü TBMM'nin dördüncü devre dördüncü içtimasının açılış nutkunda söylediği bu sözler, halk müziği derlemelerinin*

devlet tarafından yeniden ele alınmasını sağladı. Bu bağlamda, 1936 yılında, Macar besteci ve müzikolog Bela Bartok, Türk müzik insanlarına örnek bir derleme çalışması göstermek ve konferanslar vermek üzere Ankara Halkevi tarafından davet edildi. 1936 yılının Kasım ayını Türkiye'de geçiren Bartok, İstanbul Konservatuarı'nın plak arşivini inceledi, Ankara'da üç konferans ile iki konser ve Adana'da bir konferans verdi. Bartok; Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses'in eşliğinde Ankara'da ve Adana civarında 103 adet halk müziği eseri kaydetti. Dönüşünde Maarif Vekâlet'ine bir rapor da sunan Bartok, derlediği eserleri geniş bir inceleme yazısı ile birlikte kitap haline getirdi fakat bu kitap ancak ölümünden yıllar sonra, 1976'da yayımlanabildi. (Kaya:2019) Bartok'tan sonra bu çalışmalar hızla devam etmiştir bu kapsamda; çok daha geniş derleme çalışmaları yapılmıştır. *"Ankara Devlet Konservatuarı'nca gerçekleştirilen periyodik derleme gezileri kapsamında her yıl Maarif Vekâlet'ince belirlenen bölgelerde çalışılmış ve il-ilçe merkezleri başta olmak üzere bazı kasabalara, köylere ve köy enstitülerine de gidilerek 7000'den fazla eser, ses kayıt cihazları ile plağa ve tele kaydedilmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı, 16 periyodik derleme gezisinin yanı sıra iki özel derleme gezisi düzenlemiştir. Bu derlemelerin ilki, 1952 yılında teknisyen Rıza Yetişen tarafından İzmir'e bağlı Narlıdere'de ve Naldöken'de, Tahtacıların arasında gerçekleştirilmiştir. İkinci derleme ise Altaylardan göçmen olarak İstanbul'a gelen Kazakların arasın da Muzaffer Sarısözen tarafından 1955 yılında yapılmıştır. Ankara Devlet Konservatuarı'nın Folklor Arşivi'nde, piyasadan derlenen plaklar ile Arşive gelen halk sanatçılarından yapılan plak ve tel kayıtları da bulunmaktadır. Bugün Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Ses Kayıtları Arşivi ismini taşıyan söz konusu arşivde toplam 10 bin civarında folklorik ses kaydının bulunduğu tahmin edilmektedir. Arşiv bugün kullanıma kapalı olmakla birlikte plaklar 1970'li yıllarda bantlara aktarılmıştır. Bu bantların tümü TRT'de, bir kısmı ise Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda mevcut olup bu kopyalar üzerinden çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Fakat arşivde yapılmış tel kayıtlarının kopyaları başka bir kurumda mevcut olmadığı için içerikleri tamamen meçhuldür". (Kaya:2019)* Bu büyük müzik devriminden sonra türkü derlemeleri günümüze kadar hala devam etmektedir.

Konu ile ilgili en önemli ikinci unsur ise bu türkülerin ses kayıtlarının yapılmasıdır. Tarihçesine baktığımızda kayıt teknolojisinin gelişmesine bağlı olarak ses kayıtlarının derlemelerden çok daha sonra yapıldığı anlaşılmaktadır. "*Türkiye'de ses kayıt cihazı kullanılarak yapılan ilk halk müziği alan araştırması, 1902 yılında İslâhiye'de bulunan Zincirli Höyük'teki arkeolojik kazılara katılan Avusturyalı Felix von Luschan tarafından gerçekleştirilmiştir. Luschan, beraberinde getirdiği fonograf cihazı ile 25 civarında türkü kaydetmiş ve bunların bir kısmını 1903 yılında yayımlamıştır".* Fakat resmi olarak ilk ses kaydı cihazıyla ilk resmi alan araştırması Dârül-elhân tarafından yapılmıştır. Bu çalışmalara ilk defa "*Pathé marka bir ses kayıt cihazı ile 220 adet kayda hazır boş plak temin ederek 31 Temmuz 1926 tarihinde ilk alan araştırmasına başladı. Bu araştırma Güney ve Orta Anadolu'nun bir kısmını kapsıyordu. Dârül-elhân'ın müdürü ve halk müziği derleme çalışmalarının organizatörü olan folklorcu Yusuf Ziya Demircioğlu'nun başkanlığında Rauf Yekta Bey, tamburi ve besteci Dürrü Turan ile viyolonist ve besteci Ekrem Besim Tektaş'tan oluşan heyet 21 Eylül 1926 günü İstanbul'a döndüğünde, beraberinde bir kısmı plağa alınmış, çoğunun ise kulaktan notası yazılmış 200-250 civarında türkü bulunuyordu".* Alan araştırmaları yerine 1930 yılında İstanbul konservatuvarında bir stüdyo kurulmuş, İstanbul'a gelen mahalli sanatçıların ses kayıtları bu stüdyoda yapılmıştır. "*Bu şekilde, 30 kadar mahalli sanatçıdan 150 civarında eser kaydedilmiş olup bunların bir kısmı Sahibinin Sesi ve Columbia firmaları aracılığıyla piyasada satışa da sunulmuştur. Sesleri ve sazlarıyla bu plaklarda yer alan mahalli sanatçılar arasında bulunan Âşık Veysel, Picoğlu Osman, Rizeli Sadık gibi bugün de tanınan halk sanatçıları ilk defa kayıt imkânı bulmuştur. Diğer yandan, bu faaliyetle dönemin müzik sektöründe pek yer bulamamış olan mahalli sanatçılara bir alan açılmıştır". (Kaya:2019)*

Bu tarihçeleri anlattıktan sonra asıl konumuz olan senfoni ile türküler tarihçesine geldiğimizde dünyaya kıyasla Türkiye'de bu tür çalışmalara cumhuriyetin kuruluşundan sonra başlanmıştır. Dünyanın önemli bestecileri de kendi halk müziklerini birçok senfonik eserlerinde kullanmışlardır. Örneğin; Mozart, Beethoven, Chaykosky, Glinka, Prokofiev gibi bestecilerin birçok eserinde halk müziği motiflerine rastlanılmaktadır. Ülkemizde ise Türk Halk Müziğinin çoksesli olarak gelişmesinde bu düşüncenin altyapısını oluşturan (1876-

1924) Ziya Gökalp'in yazılarında şöyle tarif edilmektedir. *"Halk Müziğimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve batı müziği kurallarına göre armonize edersek, hem milli hem de Avrupalı bir müziğe sahip oluruz".* Bu serüven Türk beşlileri ile başlamıştır. Türk Halk Müziğimizin çok sesli olması fikrinin temelleri bu dönemde atılmış ve büyük gelişme göstermiştir. Mustafa Kemal Atatürk Halk Türkülerimizin çok sesli olarak yapılmasını desteklemiş ve " Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek değişler, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak, bu düzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir". Diyerek düşüncelerini söylemiştir. Daha sonra *" 1930'lu yıllar her alanda olduğu gibi müzik alanında da Batılılaşma faaliyetlerinin hız kazandığı ve bu kapsamda Türk Mûsikî İnkılâbı'nın da açık bir şekilde devlet desteği gördüğü bir dönemdir. Bu kapsamda 1934 yılında millî mûsikî çalışmalarına yön vermek için devlet eliyle bir komisyon bile kurulmuştur. Mûsikî İnkılâbı çerçevesinde müzik alanında yapılacak işleri ve yol haritasını belirlemek amacıyla, Atatürk'ün direktifi ile oluşturulan bu komisyonda Türk Beşleri de görev almıştır. Dönemin Maarif Bakanı Abidin Bey başkanlığında toplanan komisyona ``Adnan, Ulvi, Cemal Reşit, Mahmut Ragıp, Refik, Necil Kâzım, Ruhi, Necdet, Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferid Beylerle, Nimet Vahit Hanım davet edilmişlerdir". (Kaya:2019)* Türk Beşleri; türküleri senfonik, opera, oda müziği ve koro eserlerinde kullanmışlardır. Bu listede Türk Beşlerinin sözlü türkülerle ilgili senfonik düzenlemeleri bulunmaktadır.

Cemal Reşit Rey	• **Anadolu Türküleri (Dört Türkü) 1926. Bu türküler (Kel Emini Vurdular, On İkidir Efeler, Ayın On Dördü, Karşı be Karşı)** • İki Anadolu Türküsü (Yağmur, Tutam Yar Elinden Tutam) 1930. • Üç Anadolu Türküsü (Ayın Ondördü, Akkyoun,Çeşme) 1970. • **12 Anadolu Türküsü (Paris'te Heugel Yayınevince yayınlandı), 1925–1926.(Ali:1996)**
Ahmet Adnan Saygun	• **10 halk türküsü Bas ve orkestra 1968** • **Ağıtlar Tenor, koro, orkestra 1975**
Ulvi Cemal Erkin	• **Bülbül ve Ayın Ondördü, soprano ve küçük orkestra için 1932.** • **Yedi Halk Türküsü, Basbariton ve Orkestra için 1939.**
Hasan Ferit Anlar	• **Yalova Türküsü, 1932. Oda Müziği Orkestrası**
Necil Kazım Akses	• Çokseslendirilmiş Türküler 1938

Yukarıdaki listeye baktığımızda yaklaşık 50 türküye yakın senfonik düzenleme yapılmıştır. Ne yazık ki bu türkülerin senfonik düzenlemelerinin telif hakları yabancı ülkelerde olduğu için yurtiçi ve yurtdışı konser programlarında çok fazla yer almamaktadır. Aynı zamanda bu türkülerin ses kayıtları genelde yurtdışında yapılmıştır.

TRT kurumu derleme çalışmalarına günümüzde de devam etmektedir. Bu çalışmalar doğrultusunda halk türkülerimizi Marmara, Ege, Akdeniz, İç Anadolu, Karadeniz, Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleri olarak ayırmıştır. Ayrıca TRT çalışmalarını daha da derinlemesine yapmıştır ve il, ilçe, köy düzeylerinde ele almıştır. Buna örnek olarak "TRT il il Türkülerimiz" adlı albümler yayımlamıştır. Aynı zamanda Kültür Bakanlığı, Belediyeler ve Kaymakamlıklar da bu tür albüm çalışmaları yapmıştır. Fakat senfoni ile türküler alanında Türk Beşlerin düzenlemelerinden sonra konu ile ilgili çok fazla çalışmaya rastlanılmamaktadır. Son yıllarda yaklaşık 25-30 yıldır bu tür çalışmalara rastlanılmaktadır. Bu düzenlemeleri yapan bestecilerimize örnek olarak İlhan Baran, Muammer Sun, Erdal Tuğcular, Turgay Erdener ve Musa Göçmen'i söyleyebiliriz. Ancak; konser programlarında daha çok yer almasına rağmen albümlerde daha az yer almıştır. Türk Halk Müziği kültürü içerisinde çok sevilen "Teke yöresi kültürü "nün en güzel örneklerini içeresinde barındıran illerimizden birisi de Isparta ilimizdir. 2019 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Birimi

tarafından desteklenen BAP projesi kapsamında; Türkiye'de ilk defa bir ilin türküleri senfonik albüm olarak hazırlanmıştır. Bu Albüm; 10 türküden oluşmakta olup 8 türkü sözlü, 2 türkü de sözsüz olarak yapılmıştır. Bu türküler; Badılcanı Doğradım, Çayıra serdim Postu, Evlerinin Önü Mersin, Daşlı Tarla Ayrıklı, Erik Dalı Gevrek Olur, Ardıçtandır Guyuların Govası, Kesinti Zeybeği, Gıcır Gıcır Gelir Yarın Kağnısı, Çayır Çimen Geze Geze albümde yer almıştır. Türkülerin düzenlemeleri besteci ve orkestra şefi Musa Göçmen tarafından, solistliği ise tenor Ömer Türkmenoğlu tarafından yapılmıştır.

Sonuç

Türkülerimiz kültürümüzün en önemli öğelerinden biridir. Bu kültürü dünyaya yaymak hepimizin ortak görevidir. Sadece TRT kurumu ve Kültür Bakanlığı değil aynı zamanda üniversitelerin asil görevleri yer alan kültür araştırmaları kapsamında türkülerimizin çok sesli olarak yapılması konusunda eksikliğin giderilmesine katkıda bulunulması gerekmektedir. Ülkemizde bu tür çalışmaların artması dünya senfoni orkestralarında çalınmasını sağlayacaktır. Bu alanda bir sorun olarak gözüken telif hakları konusunun da ele alınması ve çözülmesi önem arz etmektedir. Aynı zamanda senfonik türküler albümlerinin çoğalması ve arşivlenmesi yeni senfonik türkülerin düzenlemelerine zenginlik katacaktır. Böylece hem ulusal hem de uluslararası konser programlarında senfonik türkülerimizin seslendirilmesi daha da kolaylaşacaktır.

Kaynakça

- TRT Yayınları Bir Dünya Müzik Dergisi Sayı:45 Temmuz 2019 (Celal Volkan Kaya)
- Sevda Cenap Vakfı Yayınlar Cemal Reşit Rey Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi (Filiz Ali)
- www.msxlabs.org

O-046

Tarihsel Süreçte Askeri Bandonun Gelişimi ve İcracilarinin Müzikal Kimliği
The Development of Military Band in The Historical Process And Musical Identity of its Performers[1]

Hasan Cankurtaran*

** Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi*
hasan_cankurtaran2007@hotmail.com

ÖZ

Tarih boyunca müzik her zaman etkileyici bir güç olmuştur ve bu güç devlet yöneticilerinin de dikkatini çekmiştir. Özellikle II.Mahmut ile beraber 1800'li yıllarda yapılan reformlar arasında müzik alanında yapılan reformlar önemli bir yer tutmuştur. Bu dönemde çok sesli batı müziğine geçiş aşamasında önemli çalışmalar olmuştur. Bu çalışmalar sonucunda Mızıka-i Humayun adıyla önemli bir kurum kurulmuştur. Bu kurum çeşitli değişimler geçirse de bugün de yine Milli Savuma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu adıyla günümüzde de askeri bandolara icracı bando astsubaylar yetiştirmektedir.

Bu araştırmada askeri müziğin tarihsel gelişim süreci ve icracılarının müziğe nasıl başladıkları, müzik kültürlerinin gelişim süreci, müziğe teknik olarak ve ruhen nasıl baktıkları, askeri kimlikleri ile müzikal kimlikleri arasında nasıl bir uyum dengesi kurdukları, müzikal açıdan kendilerini geliştirmeleri adına neler yaptıklarına dair önemli noktalara değinilmiştir. Araştırmanın yapılabilmesi için nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile Türk Silahlı Kuvvetleri' nden sekiz Bando İcracısı ile görüşmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Askeri Müzik, Bando İcracısı, Müzikal Kimlik, Çok Sesli Müzik.

ABSTRACT

Through history, music has always been an impressive force and this power has attracted the attention of state administrators. The reforms in the field of music have taken an important place especially in the 1800's with Mahmut II. During this period, there have been important studies in the transition stage of Western vocal music. As a result of these studies, an important institution was established in the name of Mızıka-i Humayun. Although this institution underwent various changes, today it is training the non-commissioned officer for military band under the name of Band Petty Officer Vocational School of National Defence University.

In this study, The historical development process of military music and how the performers started the music, the process of development of their music cultures, how they look at music technically and spiritually, how they established a balance of harmony between their military identity and their musical identity, important point about what they do in order to improve themselves musically were discussed. Qualitative research method was used for the research. With the semi-structured interview technique, interviews were conducted with eight band executives from The Turkish Armed Forces.

Keywords: Military Music, Band Performer, Musical İdentity, Polyphonic Music.

A- ASKERİ MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

1 Bu çalışma, Temmuz 2019 tarihinde 8.cilt 1. Sayı Atatürk Dergisi'nde yayınlanan makalenin kısaltılmış halidir.

Türk kültüründe ordusal müzik karakterini simgeleyen ilk resmi topluluk, 4 ayrı Hun döneminin (Orta Asya Hunları, Volga Hunları, Akhunlar / Hindistan Hunları, Avrupa Hunları) *Tuğ takımı*dır. Tuğ takımları dünyada bilinen en eski askeri müzik topluluklarından biridir. Tuğ takımlarından Mehterhane'ye kadar uzanan Türk askeri müzik geleneği, Orta Asya'dan Karahanlılara, onlardan Anadolu Selçuklularına, İlhanlılardan Memlüklere ve en son da Osmanlılara geçmiştir[1].

Osmanlı İmparatorluğu'nda çok sesli müziğin başlangıcı, Sultan II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağının Kapatılması ve dolayısıyla Mehterhane'nin kaldırılıp yerine 1826 yılında Saray Müzik Okulu da diyebileceğimiz Mızıka-i Hümayun'un kurulması ile gerçekleşmiştir. Mızıka-i Hümayun kurulmadan önce saraydaki müzik eğitimi, Enderun adı verilen okullarda yapılmakta; devletin resmi bandosu ise Yeniçeri Ocağı'na bağlı Mehterhane idi. Avrupa'da 17. yüzyıldan itibaren büyük adımlarla ilerlemeye başlayan dindışı çok sesli müzik, yavaş yavaş askeri müzik topluluklarının içerisine de girmeye başlamıştı. Özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru Mehterhane içerisinde de yer alan Batı Müziği enstrümanları, bu kurumda bir yenilik yapılması ihtiyacını ortaya çıkarıyordu. Padişah II. Mahmut'un emri ile yapılan çalışmalar sonucunda bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla binasında Mızıka-i Humayun adı altında Doğu ve Batı Müziği Bölümleri'den oluşan bir kurum 1826 yılında kurulup 1827 yılında faaliyete geçmiş oluyordu[2]. Mızıka-i Humayun'daki batı biçimi müzik eğitimi, giderek sivil eğitim kurumlarına da yayılmıştır[3].

Mehterhane modası, Ragıp Gazimihal'in aktarımına göre 18'inci asırda, Doğu Avrupa ve Batı Avrupa'da da ilgi görmüştür[4]. Aynı şekilde Osmanlı'da önemli bir yere sahip olan mehter müziğinin kaldırılmış olması, mehter aynı zamanda bir açık hava orkestrası görevi de yürüttüğü için, halkın Osmanlı-Türk müziği ile olan bağını da sona erdirmiştir[5]. Yeniçeri ocağını kapatan II. Mahmut, Osmanlı'nın mehtere bağlı olan askeri müzik anlayışını da değiştirmeye karar vermiştir[6]. Asakir-i Mansure-i Muhammediye adıyla kurduğu yeni ordu düzeninde bir bando kurmuş ve bu bando Enderun'da yetişen gençlerden oluşturulmuştur. Böylece Mızıka-i Humayun ile Enderun'da yeni bir müzik bölümü açılmış; bandodan sonra koro ve orkestra gibi seslendirme toplulukları kurulmaya başlanmıştır[7].

Mızıka-i Humayun, yerli kadrolar yetişene kadar uzun süre çalgı ve idare konularında yabancı uzmanlardan yararlanmıştır. Genel olarak yabancı elçiliklerin aracılığıyla getirilen Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli gibi uzmanlar, batı müziğinin kurumsallaşmasında önemli katkılarda bulunmuşlardır. Mızıka yani bando gerek organizasyon gerek ödüllendirme sistemleri ve araçları açısından ordunun sistemlerine benzer şekilde örgütlenmiştir. Orduda kullanılan dereceler, unvanlar ve terfi sistemleri, 20. yüzyıla kadar neredeyse aynen kullanılmıştır. Maaş, atiyye ve ek menfaatlerden oluşan maddi ödüllerin yanı sıra nişan ve madalyalar başta olmak üzere sunulan manevi ödüller bandonun himayesine ilişkin zengin ipuçları verir[8].

Kurulmasına karar verilen ilk bando takımının şefliğine İstanbul'daki yabancı asıllı vatandaşlardan Fransız Mr.Manguel getirilmiştir. Bu kişinin yeni bir bando takımını kuramıyacağı kısa zamanda anlaşıldığından dolayı, daha usta bir öğretmenin elçilikler vasıtasıyla araştırılmasına başlanmıştır. Sultan II. Mahmut bu işi yakından takip etmiştir. Yeniçeri vakasının sonu olan 1826 ile III.Selim'in "Nizamıcedid" tarihi olan 1794 arasında geçen otuz yıl böylece belirsizlik içinde geçerken; yeni esaslı teşkilat ve bando sisteminin yeni baştan ele alınmasına

1 Orhan Baba, *"Askeri Bandoyu Tanımak"*, **Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi**, S.2, (Ocak-2016), s.148-156.
2 Tayyarzade Ahmet Ataullah, **Tarih-i Ata Cilt III**, İstanbul 1874, s 109-110
3 Ali Uçan, *"Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Altmış Yılında Müzik Eğitimi"*, **Gazi** Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, II, S. 15, (Mayıs-2007), s. 1-12
4 Bahattin Kahraman, Cansevil Tebiş, **Mahmut Ragıp Gazimihal'den Seçme Müzik Makaleleri-II,** Ankara 2014, s 340
5 Rıdvan Şentürk, **Müzik ve Kimlik**, İstanbul 2016, s 63.
6 Ersin Antep, **Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu**, Ankara 2004, s 294.
7 Salih Akkaş, **Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları**, Ankara 2015,s 8.
8 Selçuk Alimdar, **Osmanlı'da Batı Müziği**, İstanbul 2016, s 85.

gerek duyulmuştur. O zamanlar İtalya bu işte en ileri durumda olduğu için; oraya başvurulmuş ve nihayet yetenekli bir müzisyen ve öğretmen olan maestro Giuseppe Donizetti işin başına getirilmiştir[9].

Giuseppe Donizetti, Osmanlı Saltanat Mızıkaları Baş Ustakarı olarak, batı müziği yöntemlerine göre bandoyu eğitmiş ve geliştirmiştir. Mızıka-i Humayun aynı zamanda bir müzik okulu özelliği kazanmıştır. Flüt, piyano, armoni ve çalgı derslerini Donizetti vermiş, Avrupa'dan hem çalgı öğretmenleri, hem de çalgılar getirtmiştir. Sultan III.Selim'in isteği üzerine Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) tarafından geliştirilen ve Hamparsum yazısı adıyla bilinen geleneksel Türk müziği yazısı Mızıka-i Humayun'da kullanılmamış, batı müziği yazısı benimsenmiştir[10].

Cumhuriyetin ilk elli yılında bazı siyasi ve estetik yargılar müzik dünyasına devlet eliyle empoze edilmiştir[11]. 1922-1924 yıllarında Mızıka-i Humayun'un adı "Makam-ı Hilafet Mızıkası" adını almıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Ankara başkent olunca, bir çok resmi kuruluş gibi Makam-ı Hilafet Mızıkası da "Riyaset-i Cumhur Musıki Heyeti" adıyla Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanmıştır. Bu musıki heyeti Müezzinan, Fasıl Takımı, Orkestra ve Bando bölümlerinden oluşmuştur. Ancak, müezzinan bölümünün yeni devlet anlayışına göre işlevinin kalmamış olması ve özel bir durumu olan fasıl takımının da zamanla üyelerinin ayrılması dolayısı ile geriye orkestra ve bando bölümleri kalmıştır. Orkestra ve bandoyu 1924-1933 yılları arasında Zeki Üngör yönetmiştir. Görevleri tamamen ayrı olan bu iki birimden orkestra, 1932 yılında çıkarılan 2021 sayılı kanunla "Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası" adıyla Milli Eğitim Bakanlığı'na; bando ise Riyaset-i Cumhur Bandosu adını alarak Milli Savunma Bakanlığı'na bağlanmıştır. Böylece ordu ve diğer bandolara personel yetiştirmek üzere, 1939 yılında Ankara Musıki Gedikli Erbaş Hazırlama Orta Okulu, Riyaseti Cumhur Armoni Mızıkası'nın yanındaki binada açılmıştır. Bu kuruluşta Riyaseti Cumhur Armoni Mızıkası Şefi Bando Yarbay Veli Kanık'ın emeği büyük olmuştur. Bandoların icracı astsubaylarını yetiştirmek amacıyla 3 yıl süreli eğitim verilmekte, ayrıca mezunlar, 8 ay kıta stajı ve 10 ay kurs gördükten sonra astsubay olarak kıtalara atanmışlardır[12].

1963 yılında ortaokula dayalı iki yıl meslek okulu ve bir yıl sınıf okulu öğretim sistemi haline gelen bu kurum, 1974-1975 Eğitim-Öğretim Yılı'nda 926 Sayılı Türk Silahlı Kuvvetleri Personel Kanunu'nun bazı maddelerini değiştiren 1424 Sayılı Kanuna göre Astsubay Hazırlama Okulları'nın öğretim süresi üç yıl, Astsubay Sınıf Okulları'nın öğretim süresi de bir yıl olarak düzenlenmiş, bu tarihten sonra Askeri Mızıka Okulu'na ortaokulu bitiren öğrencilerden müzik yetenek ve test sınavı ile kültür derslerinden yapılan test sınavını kazanan öğrenciler alınmaya başlamıştır[13].

Bando Astsubaylarının mezun olduğu Askeri Bando Okulu; 1930 da Mızıka Gedikli Sınıfı, 1939 da Musiki Gedikli Erbaş Hazırlama Orta Okulu, 1952 de Askeri Mızıka Astsubay Hazırlama Orta Okulu, 1959 da Askeri Mızıka Astsubay Sınıf Okulu , 1966 da Askeri Mızıka Okulu, 1974 de Askeri Mızıka Astsubay Hazırlama Ve Sınıf Okulu, 1985 de Silahlı Kuvvetler Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu, 2003 den itibaren ise Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı adı altında gelişim göstermiştir. 2016 yılında ise 669 sayılı olağanüstü hal kapsamında bazı tedbirler alınması ve Milli Savunma Üniversitesi kurulması için bazı kanunlarda değişiklik yapılmasına karar verilmiş olup, 24 Kasım 2016 da yayınlanan resmi gazetede bahsedilen 6756 nolu KHK ile okulun lise kısmı kapanmıştır ve Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu Milli Savunma Üniversitesine bağlanmıştır.

Türk Silahlı Kuvvetlerinde bandolarda hem asker hem de çalgı sanatçısı olarak görev yapan Bando İcracıları,

9 Mahmut Ragıp Gazimihal, **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi**, İstanbul 1955, s 41.
10 Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara 2012, s 510.
11 Cem Behar, **Musıkiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul 2008, s 8.
12 Erol Demirbatır, *"Türkiye'de Askeri Bandoculuk Eğitimi"* , **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, XVIII, S.1, (Kasım-2005), s. 67-81.
13 Doğan Çakar, **Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu**, Ankara 2004, s 190.

2016 ya kadar olan süreçte sekiz yıllık ilköğretim öğrenimini bitirmiş olan öğrenciler arasından yetenek testiyle seçilerek ve de askeri lise sınavlarında başarılı olarak okulda eğitim görmeye hak kazanmışlardır. 2016 yılında ise öğrenci alımı yapılmamıştır. Milli Savunma Üniversitesine bağlanan Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu 2017 yılından itibaren ise lise kısmı kapanmış olduğundan dolayı konservatuarların müzik lise bölümünden, güzel sanatlar liselerinden ve düz liselerden mezun olup okulun sınavına başvuran öğrencileri müzik yetenek sınavına tabi tutarak başarılı olanlar arasından öğrenci alımı yapmıştır[1].

Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulunda müzikle ilgili olan mesleki dersler üflemeli ve vurmalı çalgılar programı ve çalgı bakım onarım programı olarak iki programdan oluşmuştur. Üflemeli ve vurmalı çalgılar programında eğitim süresince öğrencilere; flüt, obua, klarinet, saksafon, trompet, kornet, trombon, fagot, bariton, küçük bas, büyük bas, korno, büğülü ve vurmalı çalgılar eğitimi verilmektedir. Yine bunlarla beraber üflemeli ve vurmalı çalgılar programında; solfej, nota okuma, piyano, müzik tarihi, müzik teknolojileri, müzik teorisi, askeri bandolar tarihi, müzikal analiz, çalgı, armoni, eşlikli çalma, oda müziği, orkestra, bireysel ses eğitimi ve piyano dersi eğitimleri verilmektedir. Çalgı bakım onarım programında ise çalgı teknik bilgisi, kamışlı çalgılar bakım onarımı, bakır çalgılar bakım onarımı, vurmalı çalgılar bakım onarımı, yaylı çalgılar bakım onarımı ve atölye bilgisi dersi eğitimleri verilmektedir. Başarılı olan öğrenciler yani icracılar eğitim öğretim görmüş olduğu ilgili programın ön lisans diploması, astsubay diploması ve yurt dışında (Avrupa Birliği ülkelerinde) geçerliliği olan diploma ekiyle birlikte astsubay olarak mezun edilmekte ve atamaları yapılmaktadır[2].

Bu araştırmada astsubayların (icracıların) müziğe nasıl başladıkları, okul ve meslek hayatlarının müzik kültürlerinin gelişim sürecine etkisi, müziğe teknik ve müzikal anlamda nasıl baktıkları, askeri kimlikleri ile müzikal kimlikleri arasında nasıl bir uyum dengesi kurdukları, müzikal açıdan kendilerini geliştirmeleri adına neler yaptıkları gibi konular hakkında Bando İcracılarının görüşleri alınmıştır ve bu araştırmada şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Askeri disiplinin Bando İcracılarının müzikal kimliklerine katkısına ilişkin görüşleri nelerdir?

2. Bando İcracılarının müziğe başlama konusunda askeri okulun katkısına ilişkin görüşleri nelerdir?

3. Bando İcracılarının müzikal anlamda kendilerini geliştirmek için bir müzisyen olarak ve asker kimlikleriyle neler yaptıklarına ilişkin görüşleri nelerdir?

4. Askeri okulda aldıkları eğitimin dinledikleri veya ilgilendikleri müzik türünü ne şekilde etkilediğini ve müzikal kimliklerinde ne gibi etkileri olduğuna ilişkin görüşleri nelerdir?

5. Askeri müziğin Türkiye'deki müzik gelişimine nasıl bir katkısı olduğuna ilişkin görüşleri nelerdir?

B. BANDO İCRACILARININ GÖRÜŞLERİ

Bu bölümde araştırmaya katılan Bando İcracılarının araştırma sorularına verdikleri yanıtlardan elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Bando İcracıları kısaca B.İ.1, B.İ.2, B.İ.3, B.İ.4, B.İ.5, B.İ.6, B.İ.7 ve B.İ.8 şeklinde kodlanmıştır.

1- Askeri Disiplinin Bando İcracılarının Müzikal Kimliklerine Katkısına İlişkin Bulgular

1 http://www.msu.edu.tr/ Erişim Tarihi: 02.02.2019
2 http://www.msu.edu.tr/ Erişim Tarihi: 02.02.2019

İcracıların askeri disiplinin müzikal kimliklerine katkısına ilişkin görüşlerini belirten ifadelerinden elde edilen bulgulara baktığımızda, askeri disiplin Bando İcracılarına katkıda bulunan önemli bir özellik olarak ön plana çıkmaktadır. Bu düşünceye kaynak olan ifadelerden B.İ.2' in düşüncelerine baktığımızda; *"Askeri okullarda şöyle bir sistem var okul hayatında çalışmaktan başka bize çok fazla seçenek bırakmıyor. İster istemez yapacak çok fazla bir şey yok; ya spor yapacaksın, ya ders çalışacaksın, ya da enstrüman çalışacaksın. Bu disiplin zaman alanı olarak sadece bunları sunuyor. Tabi ki müzik de disiplin isteyen bir alan ve askeri okul da bu anlamda Türkiye'deki birçok okula göre daha iyi imkan sunuyor"* diyerek düşüncelerini ifade ederken diğer taraftan B.İ.6 ise görüşlerinde; *"Bence askeri okulun bu konuda çok büyük etkisi var çünkü askeri okulda bir disiplin altında eğitim ve öğretim görüyoruz ve bu da dolayısıyla bizim müzik bilgimize büyük katkı sunuyor. Bence her konuda olduğu gibi müzik konusunda da bir disiplin gerekiyor. Yani çalışma veya zaman ayırma konusu olsun hepsi disiplin istiyor* diyerek düşüncelerini belirtmiştir.

B.İ.2 ve B.İ.6' in görüşleri incelendiğinde askeri disiplinin sağladığı çalışma disiplinin sağladığı olumlu katkılar görülmektedir.

2- Bando İcracılarının Müziğe Başlama Konusunda Askeri Okulun Katkısına İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

İcracıların müziğe başlama konusunda askeri okulun katkısına ilişkin görüşlerini belirten ifadelerinden elde edilen bulguları incelediğimizde müzik eğitimi almak ifadesi Bando İcracılarının görüşleri incelendiğinde ön plana çıkmıştır. Bu düşünceye kaynak olan ifadelerden B.İ.5' in düşüncelerine baktığımızda; *"Benim açımdan bir mihenk taşı çünkü okula girene kadar ilgilendiğimiz ya da okulda gösterilen müzik deneyimim dışında çok sesli müzikle tanışmam okula başladıktan sonra gerçekleşti. Müzikal çeşitlilikle tanışmamız ve aşinalığımız okula öğrenci olarak başladıktan sonra daha zenginleşti. Onun öncesinde ortaokulda milli eğitim müfredatında verilen klasik basit müzik eğitimi dışında herhangi bir müzik geçmişim yoktu"* derken B.İ.7 ise; *"Askeri okul müziğe başlamamda çok büyük etken oldu çünkü daha öncesinde hiç bir müzik bilgim ve altyapım yoktu. Tesadüf eseri askeri okula gireceğimizi düşünerek başvurduk. Askeri lise sınavlarına ve burada bir müzik yeteneği mülakatı yapıldı. Burada da hiç bir bilgimiz yokken yetenekli olduğumuz keşfedildi ve askeri okula girdik bu sayede de müzikle ilgili ilk adımımızı atmış olduk"* diyerek görüşlerini ifade etmiştir.

Bando İcracılarının görüşleri incelendiğinde askeri okulun müziğe başlama konusunda en büyük etken olduğu ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber icracıların aslında bu okula girerken bilinçli bir tercih yapmadıkları görülmektedir.

3- Bando İcracılarının Müzikal Anlamda Kendilerini Geliştirmek İçin Bir Müzisyen Olarak ve Asker Kimlikleriyle Neler Yaptıklarına İlişkin Bulgular

İcracıların müzikal anlamda kendilerini geliştirmek için bir müzisyen olarak ve asker kimlikleriyle neler yaptıklarına ilişkin görüşlerini belirten ifadelerinden elde edilen bulgulara baktığımızda askeri okulda aldıkları kaliteli müzik eğitimi ön plana çıkmıştır. Bu ifade ile Bando İcracılarının askeri okuldaki aldıkları eğitimin üzerine kişisel olarak neler yaptıkları ortaya konmuştur. Bu düşünceye kaynak olan ifadelerden B.İ.4' ün ifadelerine baktığımızda; kendisi okulda çok iyi şekilde batı müziği eğitimi aldıklarını belirtirken, dışarıdaki müzisyen arkadaşlarının da bu durumun altını çizdiklerini söylemiştir. Ayrıca kendisini geliştirme adına müzikoloji bölümünde okuduğunu ve Türk müziği öğrenmeye çalıştığını ifade etmiştir. B.İ.7 ise; Askeri disiplin ve müziğin biraz daha birbirinden farklı unsurlar olduğunu belirterek; *" Askerliğin bana kattığı şey iyi bir müzik eğitimi oldu. Bundan dolayı kendimi geliştirmede bana yardımcı oldu. Yani* neler *yapabilirim, neler ile uğraşabilirim biraz daha ilgim artmaya başladı"* diyerek enstrümanına yönelerek özel derslere devam ettiğini ve orkestralarda çaldığını ifade etmiştir. Diğer bir taraftan B.A.8 ise; *" Bende müzikal olarak çok bir gelişim olmadı ama şunu fark ettim; enstrüman teknisyeni olarak gelişimimi sağlayan nokta, iyi müzisyenlerle çalışmaktan geçti.*

Çünkü onları memnun etmek, tatmin etmek, istedikleri şeyleri yapmak örneğin değişik sesler çıkarmak gibi, parmak işlevlerini kolaylaştırmak gibi olsun, bunlar ile uğraşırken kendimi bu konuda geliştirdim. Daha önce *çalıştığım bandoda bu şansı yakaladım. İyi müzisyenle çalışmak size bu şansı veriyor"* diyerek düşüncesini ifade etmiştir.

İcracıların görüşleri incelendiğinde hepsinin askeri okulda aldıkları eğitimin sayesinde kişisel olarak farklı şekillerde kendilerini geliştirmeye devam ettikleri görülmektedir. B.İ.8'in düşünceleri incelendiğinde ise kişisel olarak asker kimliğinin enstrüman teknisyenliği konusunda kendini geliştirmeye daha fazla yardımcı olduğu konusunda görüş belirtmiştir.

4- Bando İcracılarının Askeri Okulda Aldıkları Eğitimin Dinledikleri veya İlgilendikleri Müzik Türünü Ne Şekilde Etkilediğini ve Müzikal Kimliklerinde Ne Gibi Etkileri Olduğuna İlişkin Bulgular

İcracıların askeri okulda aldıkları eğitimin dinledikleri veya ilgilendikleri müzik türünü ne şekilde etkilediğini ve müzikal kimliklerinde ne gibi etkileri olduğuna ilişkin görüşlerini belirten ifadelerinden elde edilen bulguları incelediğimizde çok sesli müzikle tanışmak, müzik yelpazesinin genişlemesi ve farklı türlerde eserler çalmak gibi konular alt boyutlar olarak ortaya çıkmıştır.

a) Çok Sesli Müzikle Tanışmak

Bu ifade ile Bando İcracılarının askeri okuldaki aldıkları eğitim ile çok sesli müzikle tanışmaları ortaya konmuştur. Bu düşünceye kaynak olan B.İ.3' ün düşüncelerine baktığımızda; " *Çok etkisi oldu çünkü bir defa çok sesli müziği tanıdım ve çok sevdim. Askeri okulu kazanamasaydım standart bir pop müzik dinleyicisi olarak hayatıma devam ederdim muhtemelen. Askeri okul bize çok sesli müziği, senfonik müziği, buna bağlı olarak her türlü müziği bize tanıttı. Müzik ufkumuzu müthiş açtı. Ondan sonra popüler müziğe geçiş yaptım"* diyerek askeri okulun katkısını ifade etmiştir.

b) Müzik Yelpazesinin Genişlemesi

Bu ifade ile Bando İcracılarının askeri okulda aldıkları eğitim sayesinde müzik yelpazelerinin nasıl genişlediği belirtilmiştir. . Bu düşünceye kaynak olan B.İ.2' in düşüncelerine baktığımızda; *"Tabi ki etkisi yadsınamayacak kadar büyük çünkü askeri okul bu anlamda iyi bir eğitim veriyor. Öncelikle batı müziğiyle ve klasik müzikle tanışıyorsun ve bunların etkisiyle aslında başka müzik çeşitleriyle de tanışıyorsun. Müzik ufkunu açtığı konusu kesinlikle tartışılamaz. Türkiye'de 14-15 yaşında kaç tane çocuk Bach, Vivaldi veya Mozart'ı bilerek büyüyor. Müzikal kültür olarak askeri okul iyi de bir müzik tarihi eğitimi veriyor. Başka müzik türleriyle ilgilenmenin de yolunu açıyor ve fikir veriyor. En azından Türkiye'de lise düzeyinde bir okulda bigband orkestra olması, eğitsel kol olarak kullanılması çok güzel bir şey. Bu anlamda önemli bir okul ve kaliteli bir eğitim var"* diyerek askeri okuldaki eğitimin etkisini ifade etmiştir.

c) Farklı Türlerde Eserler Çalmak

Bu ifade ile Bando İcracılarının askeri okulda aldıkları eğitim sayesinde farklı müzik türlerini icra edebildiği belirtilmiştir. Bu düşünceye kaynak olan B.İ.4' ün düşüncelerine baktığımızda; *"Genel olarak batı klasik müziği Türkiye'de çok dinlenen, halkımıza kadar çok inmiş bir müzik değil. Tabi ki bando okuluna girdikten sonra ve batı müziği eğitimi aldıktan sonra klasik müziği dinlemek ve çalmak bize zevk verdi. Hem klasik müziği hem de orkestralar kurulduktan sonra daha kaliteli pop müziğini, yabancı müzikleri dinlemeyi ve dinlediğimiz şeyleri anlama konusunda bana askeri okulun katkıları oldu. Caz orkestrasında çalıştığım dönemde caz müziğini öğrenmeye çalıştım ayrıca blues dizileri konusunda çalıştım ve bunların trombon çalmama katkısı oldu. Bunların yanında bandolarda bu*güne kadar her tarz müzik çaldım" diyerek askeri okulda aldığı eğitimin etkisini ifade etmiştir.

İcracıların görüşleri incelendiğinde askeri okulda aldıkları eğitimin birçok açıdan çok faydalı olduğu görülmektedir. Bu faydalarında kendilerini geliştirme adına büyük etkileri olduğu tespit edilmiştir.

5- Bando İcracılarının Askeri Müziğin Türkiye'deki Müzik Gelişimine Nasıl Bir Katkısı Olduğu Görüşlerine İlişkin Bulgular

İcracıların askeri müziğin Türkiye'deki müzik gelişimine nasıl bir katkısı olduğuna ilişkin görüşlerini belirten ifadelerinden elde edilen bulgulara baktığımızda tarihi katkısı ve çok sesli batı müziği eğitimi alt boyutlar olarak ortaya çıkmıştır.

a) Tarihi Katkısı

Bu ifade ile askeri müziğin tarihi katkısına ilişkin görüşler ortaya konmuştur. Bu düşünceye kaynak olan B.İ.7' in düşüncelerine baktığımızda; *"Askeri müziğin kuşkusuz çok büyük bir katkısı oldu. Biliyorsunuz 1831 yılında II.Mahmut döneminde Mızıka-i Humayun kuruldu. Türk müziğinin çok sesli seslendirilmesi o zaman başladı. Daha sonra cumhuriyet döneminde de 1924 yılında Mızıka-i Humayun İstanbul'dan Ankara'ya taşındı ve Musiki Muallim Mektebi olarak Mızıka-i Humayun'da bulunan insanlar enstrüman çalmanın yanında aynı zamanda Türkiye'de çok sesliliğinin eğitilmesi konusunda çok büyük bir çerçeve kazandırdılar"* diyerek düşüncesini ifade etmiştir.

b) Çok Sesli Batı Müziği Eğitimi

Bu ifade ile askeri müziğin batı müziği eğitimi ile çok sesli müziğe katkısına ilişkin görüşler ortaya konmuştur. Bu düşünceye kaynak olan B.İ.4' ün düşüncelerine baktığımızda; *"Askeri müziğe çoksesli açıdan bakarsak II. Mahmut döneminde kurulan Mızıka-i Humayun sayesinde yaşadığımız topraklara batı müziği eğitimi ve çok sesli müzik entegre edildi. Şu an günümüzde de bando okulları bu görevi devam ettirmektedir. Şu an için birçok belediye ve özel kuruluşun da bandosu veya mehteri var ama sanki askeri bandolar daha derli toplu ve birazda disiplinin etkisiyle daha kaliteli. Bu açıdan askeri müziğin Türkiye toplumuna büy*ük katkısı olduğunu düşünüyorum" diyerek düşüncesini belirtmiştir. İcracıların görüşleri incelendiğinde askeri müziğin tarihsel açıdan önemini vurguladıkları görülmektedir. Ayrıca batı müziği ve çok sesli müziğin ülkemize gelmesinde askeri müziğin payının büyük olduğuna ilişkin ifadeler belirtilmiştir.

SONUÇ

Bando İcracılarının müziğe başlama konusunda askeri okulun önemi incelendiğinde, askeri okulun bu konuda öneminin çok büyük olduğu görülmektedir. Bir katılımcı dışında bütün astsubaylar müzikle askeri okul sayesinde tanıştıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca bu okula girerken de aslında bilinçli bir tercih yapmadıklarını ifade etmişlerdir. Bu konudaki görüşler değerlendirildiğinde astsubayların müzikal kimliklerinin askeri okul sayesinde şekillendiği değerlendirilmektedir.

Müzikal açıdan kendilerini geliştirme konusunda Bando İcracılarının bireysel çabaları ve çalışmaları olduğu görülmektedir. Görüşleri incelendiğinde bir kişi haricinde hepsi farklı enstrümanlar da çalmaktalar ve ayrıca aralarında üniversitelerde farklı müzik bölümlerinde kendini geliştirmek adına eğitim alanlar olduğu sonucuna da ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra öncelikle asker olduklarından dolayı, müzik çalışmalarının yanında onlardan beklenilen diğer görevleri de yerine getirmekle yükümlü oldukları görülmektedir.

Bando İcracılarının genel görüşleri incelendiğinde askeri okulda aldıkları eğitimin onların müziğe bakış açılarını etkilediği değerlendirilmektedir. Aldıkları müzik eğitiminin müzik yelpazelerini geliştirdiği ve genişlettiği değerlendirilmekte ve okulun icracılar üzerinde müzikal açıdan, müzik ufuklarını açma konusunda çok etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Askeri müziğin Türkiye'deki müzik gelişim sürecine katkısı hakkındaki düşünceler incelendiğinde tarihsel olarak bütün katılımcılar askeri müziğin çok sesli müzik konusunda Türkiye'de bir öncü olduğunu belirtmişlerdir. Tarihsel açıdan askeri müziğin Türkiye'deki müzik açısından çok önemli olduğu düşüncesi

ağırlık kazanmıştır.

Askeri disiplinin kişilere bir çalışma disiplini verdiği yadsınamaz bir gerçektir. Bu şekilde bir eğitimden geçen Bando İcracılarının dışarıdaki müzik kaynaklı okullarda da değerlendirilmesi faydalı olabilir. Dışarıdaki müzik ortamlarında daha fazla bulunma şansı elde eden Bando İcracılarının da müzikal anlamda çok daha üst seviyede olabileceği düşünülebilinir.

KAYNAKÇA

1- Kitaplar

- AKKAŞ, Salih, **Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları,** Ankara, 2015.
- ALİMDAR, Selçuk, **Osmanlı'da Batı Müziği,** İstanbul, 2016.
- ANTEP, Ersin, **Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişim Sempozyumu,** Ankara, 2004.
- ATAULLAH, Tayyarzade Ahmet, **Tarih-i Ata Cilt III,** İstanbul, 1874.
- BEHAR, Cem, **Musıkiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik,** İstanbul, 2008.
- ÇAKAR, Doğan, **Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişim Sempozyumu,** Ankara, 2004.
- GAZİMİHAL, Ragıp, **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi,** İstanbul, 1955.
- KAHRAMAN, Bahattin & TEBİŞ, Cansevil, **Mahmut Ragıp Gazimihal'den Seçme Müzik Makaleleri-II,** Ankara, 2014.
- OLİVER, Aubert, **Historie Abregee de la Musique Ancienne et Moderne,** Paris, 1827.
- SAY, Ahmet, **Müzik Tarihi,** Ankara, 2012.
- ŞENTÜRK, Rıdvan, **Müzik ve Kimlik,** İstanbul, 2016.

2- Makaleler

- ALANER, Bülent, *"Osmanlı'dan Günümüze Çok Sesli Müzik"* , **Edebiyat Güncesi Dergisi,** S.12, (1997), s. 18-27.
- BABA, Orhan, *"Askeri Bandoyu Tanımak"* , **Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi,** S.2, (2016), s. 148-156.
- DEMİRBATIR, Erol, *"Türkiye'de Askeri Bandoculuk Eğitimi"* , **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,** S.1, (2005), s. 67-81.
- UÇAN, Ali, *"Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Altmış Yılında Müzik Eğitimi"*, **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,** S.15, (2007), s. 1-12.

3- Elektronik Kaynaklar

- http://www.msu.edu.tr/ Erişim Tarihi: 02.02.2019

FOTOĞRAFLAR

F.1: Osmanlı dönemi askeri bando

Kaynak: http://osmanli.site/wp-content/uploads

F.3: Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu

Kaynak: **http://www.msu.edu.tr**

F.4: Askeri Bandolar Festivalinde Bando Astsubayları olan icracılardan oluşan Mehter Moskova /Rusya

Kaynak: http://www.msu.edu.tr

F.5: Uluslararası Ankara Caz Festivalinde Bando Astsubaylarından oluşan icracılar

Kaynak: http://www.msu.edu.tr

F.7: Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu'nda enstrüman eğitimi

Kaynak: http://www.msu.edu.tr

O-047

Samsun Halkevi'nin Müzik Çalışmaları ve 19 Mayıs Halkevi Dergisi'ndeki Müzik Yazıları Üzerine Bir Değerlendirme

Dr. Fulya Açıksöz[1]

[1]*Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Egitimi Bölümü, Müzik Egitimi Anabilim Dalı, Samsun, 55020, Türkiye, faciksoz@omu.edu.tr*

Özet

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1931 yılında yapılan büyük kongresine göre "memleketin kültür sahasında milli mahiyette teşkilatlanmasını temin edecek bir teşkilat olması" öngörülen halkevleri, Cumhuriyetin en önemli eğitim ve kültür kurumlarından birisidir. Yurdun çeşitli yerlerinde kurularak bölgesel anlamda halk eğitimi yapmayı hedefleyen halkevleri, milliyetçilik ilkesine dayanarak tüm ulusun, ülkü birliği etmiş bir milli kütle haline gelmesi, halkçılık ilkesine uygun olarak da tüm halkın, sınıf farkından bahsedilmeksizin eğitilmesi prensibiyle kurulmuştur.

Halkevleri tarafından yürütülen kültürel teşkilatlanma hareketinin halka aktarılmasında ise halkevi dergilerinden yararlanılmıştır. Ankara Halkevi tarafından, kurumun genel yayın organı olarak 1933'den, kurumların kapatıldığı 1950'ye kadar düzenli çıkarılan Ülkü Dergisi ile hem halkevlerinin hem de Cumhuriyet fikir ve ideallerinin yayınlanmasını sağlanmıştır. Bu hareket, diğer halkevlerinin de kendi yayınlarını çıkartmalarında önayak olmuştur.

19 Şubat 1932 tarihinde, aynı anda 14 ilde kurulan halkevlerinden birisi de *Samsun Halkevi*'dir. Dokuz şubesiyle çalışmalarına başlayan Samsun Halkevi tarafından 1935-1950 yılları arasında, 114 sayıdan oluşan *19 Mayıs Dergisi* yayınlanmıştır. Samsun Halkevi'nin Ar Şubesi altındaki müzik çalışmaları ve 19 Mayıs Dergisi'ndeki müzik yazıları, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Samsun Halkevi, 19 Mayıs Dergisi, Müzik Çalışmaları.

Abstract

Community Centres (Halkevleri), which were defined as "an organization with the aim of ensuring that the country will be represented in the cultural field by its national qualities" in the great congress of the Republican People's Party in 1931, were one of the most important educational and cultural institutions of the Republic. Community centres, which were aiming to provide regional public education in various parts of the country, have been established on the principle that the whole nation has become an idealized national unity based on the "principle of nationalism", and that all the people in accordance with the "principle of populism" are educated regardless of class difference.

Community centres' magazines were used to express the cultural organization movement carried out by the community centres to the society. The Ülkü Magazine, which was published regularly by "Ankara Halkevi" as its main publication from 1933 until 1950 (when the institutions were closed), enabled publishing the ideas and ideals of both the community centres and the Republic. This movement led other community centres to publish their own publications.

On 19 February 1932, one of the community centres established in 14 provinces simultaneously is Samsun

Community Centre. Between 1935 and 1950, "Ondokuz Mayıs Magazine", which consisted of 114 issues, was published by the Samsun Community Centre. The subject of this study is the music studies under the Ar Branch of Samsun Community Centre and the music writings in the 19 Mayıs Magazine.

Key Words: Samsun Community Centre, Ondokuz Mayıs Magazine, Music Studies.

Giriş

19 Şubat 1932 tarihinde ilk kurulan halkevlerinden birisi de *Samsun Halkevi*'dir. Samsun Halkevi'nin faaliyetleri, 1935-1950 yılları arasında, 114 sayı olarak yayınlanan *19 Mayıs Dergisi* aracılığıyla duyurulmuş, ilerleyen yıllarda Samsun ili genelinde halkevi sayısı sekiz, halkodası sayısı 89 olmuştur (Gülbay,2018:608). Samsun Halkevi'nin Güzel Sanatlar Şubesi altındaki müzik çalışmaları ve 19 Mayıs Dergisi'ndeki müzik yazıları, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışma, Samsun Halkevi ve 19 Mayıs Dergisi'nin müzik alanındaki çalışmaları üzerine yapılan ilk araştırma olması bakımından önem taşımaktadır.

Halkevlerinin Kuruluşu ve Samsun Halkevi

Türk Ocakları'nın 10 Nisan 1931'de tüm haklarıyla Cumhuriyet Halk Partisi'ne devredilmesiyle birlikte partinin kültür kurumları olması planlanan halkevleri, Atatürk'ün direktifiyle 19 Şubat 1932 tarihinde açıldı. Ulus-devlet kurma ve bir milli kimlik oluşturma sürecinde halka gitmek ve halk kaynaklarını birleştirici öge olarak kullanmak fikri doğrultusunda halkevlerine düşen görev, halk kültüründeki öğeleri toplamak ve yaşatmak, bunun yanında çağdaş anlayışa uygun kültürel yapılanmayı gerçekleştirmek ve halk tarafından benimsenmesini sağlamaktı (*Hâkimiyet-i Milliye*, 19 Şubat 1932:1; 20 Şubat 1932:1-2).

Bu amaçla halkevleri, cumhuriyet idealleri uğrunda heyecan duyan tüm vatandaşlar için bir toplanma ve çalışma yeri olması düşüncesi (Halkevleri Talimatnamesi, 1932:1-2) ve devletin, halk eğitimi için hizmet verecek olan bu kurumlara yüksek desteği ("Madde:48" *C.H.P. Programı*,1935:19) temeline dayalı olarak kurulmuştur. İlk olarak 14 ilde açılan halkevlerinin sayılarını gitgide artmış, 1939 yılında ise bir halkevi açılacak kadar yapılanışa ve gelire sahip olmayan köy yerleşimlerinde, halkevleri ile aynı amaçta işleyecek olan *halkodaları* açılmasına karar verilmiştir (*C.H.P. Büyük Kurultayın Tetkikine Sunulan Program Projesi*, 1939:30).

1945 yılında çok partili siyasi hayata geçilmesinin ardından 1950'de Demokrat Parti'nin seçimleri kazanmasıyla halkevlerinin kapatılması kararı alınmıştır. 1951 yılında kapatıldıklarında 63 ilde 478 halkevi, 4322 halkodası vardır (Kaplan, 1974: 135). 1961 yılında "Türk Kültür Ocakları" adıyla dernek statüsünde açılan kurumlar 1963'te "Halkevleri" adını almış (Salihoğlu, 1974:77), 1980 yılında tekrar kapatılan kurum 1987 yılında yeniden faaliyete başlamıştır ve günümüzde 73 şubesi bulunmaktadır (*http://www.halkevleri.org.tr*).

Halkevleri Güzel Sanatlar Şubesi ve Müzik Çalışmaları

Çalışma konumuz olan birinci dönem halkevleri, dokuz şubeden oluşması öngörülen ve bir halkevinin açılabilmesi için en az üç şube şartı bulunan kurumlar olarak tasarlanmıştır. Şubelerinin bütün çalışmalarında parti programının göz önünde tutulması ve bunların her vesile ile yayılması ve kökleştirilmesi (*Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*, 1940:4) esas olan halkevlerinin bu şubeleri: *Dil, Tarih, Edebiyat Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil Şubesi, İspor Şubesi, İçtimai Yardım Şubesi, Halk Dersaneleri ve Kurslar Şubesi, Kütüphane ve Neşriyat Şubesi, Köycülük Şubesi* ve Müze ve Sergi Şubesidir (*Halkevleri Talimatnamesi*, 1932:6).

Güzel Sanatlar Şubesi, cumhuriyet dönemi kültür politikaları içinde, Atatürk'ün de direktifleriyle önemli bir yeri bulunan güzel sanatların oluşturduğu ikinci şubedir ve müziğin yanı sıra, resim, heykeltıraşlık ve mimarlık dallarını da içerir. Halkevleri talimatnamesine göre müzik kolunun görevleri: sanatkâr/amatör unsurları bir araya toplayarak ve genç yetenekleri gözeterek gelişmelerine çalışmak, halkevlerinin kutlama

programlarının müzik bölümünü hazırlamak ve halk için umumi müzik akşamları düzenlemek, halkevlerinin müzik çalışmaları ve kutlamalarında evrensel modern müzik ile milli türkülerimizi esas tutmak ve evrensel müzik teknik ve aletlerini kullanmak, halkın müzik zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi araçlardan yararlanmak, mümkün olan yerlerde açacağı kurslarla güzel sanatlara ilgi duyanların çoğalmasına çalışmak ve bölge halkının estetik duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmeye çalışmak, bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli günler ve halkevi törenlerinde milletçe, bir ağızdan söylenmelerini sağlamaya çalışmak, halk arasında, özellikle köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin notaları ve sözlerini ve milli oyunları tespit etmektir (*Halkevleri Talimatnamesi*, 1932:10-11).

Bando, Koro, Orkestra, Dağınık çalışmalar, Musiki dersleri, Konserler, Radyodan faydalanma (*Halkevleri 1940*, 1940:15) başlıklar altında çalışması öngörülen halkevlerinin müzik danışmanlığına, cumhuriyet döneminin ilk kuşak bestecisi ve müzik politikalarının temsilcilerinden Ahmet Adnan Saygun getirilmiştir. Halkevlerinin müzik çalışmalarının içerik ve yapısı, cumhuriyetin yeni müzik politikası çerçevesinde belirlenmiştir. Buna göre *halkevlerinde "beynelmilel Modern müzikle Halk Öykülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel Müzik teknik ve vasıtaları kullanılacak"* tır. Ayrıca *"ister cümbüş, Ut, Kanun gibi sırf alaturka sazlarla; ister keman, Piyano... gibi alafranga sazlarla, ister tef ve değnekle idare suretiyle"* alaturka denilen müziğe yer verilmeyecek, halk türküleri ise sadece halk sazlarıyla icra edilebilecektir. Halk türkülerine eşlik edebilecek halk sazları ise "*Cura, Bağlama, Bozok, meydansazı, Kabak, Karadeniz Kemençesi, davul, Zurna, Kaval, Darbuka, Çifte nara"* şeklinde listelenmiştir (Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 1939).

Hep bir ağızdan söylenen milli marşlarla milliyetçilik anlayışını benimsetme ve halkta milli ruh ve birlik duygusu yaratmada müziğin etkin olarak kullanıldığı cumhuriyetin ilk kuruluş yıllarında halkevlerinin önemli bir yeri olduğu, her halkevinin kendi bölgesinde, başta İstiklal Marşı olmak üzere ulusal marşların öğretilmesine çalıştığı bilinmektedir. Bu ideallere uygun olarak her bir halkevinin Güzel Sanatlar Şubesi'nde, özellikle resmi kutlamalarda ve bayramlarda marşlar seslendirmek üzere bandolar, korolar ve orkestralar kurulması öngörülmüş, birlikte şarkı söyleme alışkanlığının yerleştirilmesi amacıyla yalnız öğrencilerden değil köylülerden de korolar oluşturulmuştur. Hem marşların öğretilmesi hem de batı kaynaklı çoksesli müzik anlayışının halka sevdirilmesi ve benimsetilmesi noktasında oldukça etkin olan halkevi bandoları, bayram ve şenliklere ses ve renk katmak dışında köy köy gezerek halka bu müzik zevkini aşılamaya çalışmışlardır (*Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı?*, 1937?:41-42).

Batı müziğini benimsetme çalışmalarında yabancı müzisyenleri davet ederek konserler verdirmeye özen gösteren, bir yandan da bölge halkını ve özellikle müziğe kabiliyetli çocukları eğitmeyi görev edinen halkevlerinde, bu amaçla müzik kursları ve sık aralıklarla konserler düzenlenmiştir.

Halk arasında söylenen türkülerin, sözleriyle birlikte derlenerek notaya geçirilmesi, halkevleri müzik kısmının bir başka önemli görevidir. Ayrıca halkevleri gösterilerinde aslına uygun saz, kıyafet ve türkülerle milli halk oyunlarına da yer verilecektir. Bu oyunlardan kadınlı ve erkekli beraber oynananlarının özellikle tercih edilmesi vurgusu, çağdaşlaşma yolundaki Türkiye'nin kapalı-geleneksel toplum yapısından sıyrılmaya çalışmasının bir göstergesidir. Bahçe ve meydanlarda tüm yöre halkının toplanarak dinlediği radyo yayınlarının yanı sıra gramofonlardan da, "*merkezin tavsiyelerine uymak ve bunun dışına çıkmamak"* şartıyla plaklar dinlenebilecektir (Saygun, 1940:64).

Güzel Sanatlar Şubesi'nin çalışma prensiplerine göre *"yılda 9 kez aile toplantısı; musiki geceleri, milli türkü ve oyunlardan yararlanılarak alanlarda halk bayramları; alafranga aletlerle konser; halk türküleri ve halk sazları ile konser"* düzenlenmesi öngörülmüştür (Kaplan, 1974:137). Özellikle kuruldukları ilk yıllarda her alanda oldukça etkin olan kurumlarda, birinci yılda 373, 1934 yılında 402, 1935 yılında 776, 1936 yılında ise 1049 konser verilmiş (*Halkevleri Faaliyetleri*, 1938), köylü ya da kentli birçok kişi sinema ve tiyatroda olduğu gibi

çoksesli müzikle de ilk kez halkevlerinde tanışmıştır.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında çağdaş müzik anlayışına uygun yeni yaratıları sergilemenin sahnesi de yine halkevleri salonları olmuştur. Bizzat Atatürk'ün direktifiyle, İran Şahı Rıza Pehlevi onuruna hazırlanan Özsoy Operası ile *Taşbebek* ve *Bayönder* operaları Ankara Halkevi'nde sahnelenmiştir. Halkevleri ayrıca ünlü Macar besteci ve etnomüzikolog Béla Bartók'un Türkiye'ye getirilmesini ve çeşitli konferans ve konserler vermesini sağlamış, 1939'da Türk Beşleri'nin hepsinin birden yer aldığı ve yeni müzik anlayışının tanıtılması anlamında bir ilk olan "*Modern Türk Festivali"* de yine Ankara Halkevi'nde gerçekleştirilmiştir.

Halkevlerinin müzik çalışmaları sürekli olarak devletin denetiminde olmuş, 1940 yılında Saygun tarafından hazırlanan "*Halkevlerinde Musiki"* raporları, 1940'da yenilenen *"Halkevleri Çalışma Talimatnamesi",* 1942 yılında yine Saygun'un hazırladığı "*Halkevlerinin Müzik Faaliyetleri*" üzerine kapsamlı bir rapor ve 1946 yılında yayınlanan "*Halkevlerinde Halk Müziği"* başlıklı kitapçık, halkevlerinin müzik çalışmalarına ışık tutmuştur.

Halkevi Dergileri ve 19 Mayıs Samsun Halkevi Dergisi

Hem halkevleri faaliyetlerinin duyurulması hem de cumhuriyet fikir ve ideallerinin halka yayılması amacıyla 1933-1950 yılları arasında Ankara Halkevi tarafından hazırlanan Ülkü Dergisi yayınlanmıştır. Benzer amaçla diğer halkevlerinin de birer süreli yayın çıkarmaya başlaması, hem bölgesel faaliyetlerin hem de tüm ülkedeki kalkınma hareketinin halka duyurulmasında etkili olmuştur. 1932-1950 yılları arasında Ülkü Dergisi dahil toplam 58 halkevi dergisi yayınlanmıştır. Bazı kaynaklarda adı geçen ancak ulaşılamayan dergiler de dikkate alındığında bu sayı 63'e ulaşmaktadır (Güz, 2008:82; Karadağ, 1998:203). Kuruluş ve kapanış tarihleri ve yayın hayatları birbirinden farklı olsa da halkevi dergilerinde genel içerik, cumhuriyet devrimleri ve ulusal kalkınma hareketi ile ilgili yazı ve haberler, liderlerin nutukları, halkevlerinin faaliyetleri, yerel haberler, tarım, ekonomi, sağlık gibi halkı bilgilendirici yazılar, tarih, edebiyat, folklor ve güzel sanatlar üzerine yazılardan oluşmaktadır.

Samsun Halkevi tarafından yayına hazırlanan *19 Mayıs Dergisi ise* 1935-1950 yılları arasında çıkarılan ve toplam 114 sayıdan oluşan, en uzun soluklu halkevi dergilerindendir. Dil, Tarih, Edebiyat Şubesi tarafından yayına hazırlanan derginin ilk sayısı 1 Kasım 1935 tarihinde yayınlanmış ve dergi, Nisan 1950'ye kadar kesintili de olsa yayın hayatına devam etmiştir. Kasım 1935-Ocak 1937 ve Nisan 1940-Ocak 1941 arası her ay, Ocak 1945-Şubat 1947 arası iki/üç ayda bir, Mart 1947- Eylül 1947 arası her ay, Ekim 1947-Mart 1948 arası iki ayda bir, Nisan 1948-Mart 1950 arası her ay yayınlanan derginin kimi zaman kısa, kimi zaman uzun aralar vererek yayınlanmaya devam ettiği görülmektedir. 19 Mayıs Dergisi, Samsun Halkevi'nin faaliyetlerinin incelenmesi bakımından en temel kaynaktır.

19 Mayıs Dergisi'nde yer alan müzik alanındaki yazı ve haberler üç başlıkta incelenebilir:

1) *Derlemeler:* Bu yayınların sayısı yirmi altıdır.

2) *Müzik ve ulusal müziğimiz hakkında yazılar*: Bu yayınların sayısı yirmi üçtür.

3) *Samsun Halkevi'nin* müzik faaliyetlerini içeren haberler: Bu yayınların sayısı altmıştır.

1) 19 Mayıs Dergisi'ndeki Derlemeler

19 Mayıs Dergisi'nde herhangi bir müzik metni ya da notası bulunmayan, türkü, koşma, mani ve deyiş, şarkı türünde güfteler, *Derlemeler* başlığı altında verilmiştir. Bu yayınlarda altı *Koşma*, on *Türkü*, farklı sayıda dörtlüklerden oluşan on sekiz *Mani*, bir *Deyiş*, bir Şarkı bulunmaktadır. İlgili yazılarda bu güftelerin aşıklardan, cönklerden ya da Samsun köylülerinden derlendiği belirtilmektedir. Samsun Halkevi'nin 1939 yılı etkinlik

raporunda halk müziği derleme işleri ve Samsun folkloru ile ilgili *eski yerel şarkıların* notaya alma çalışmalarının yapıldığı belirtilmektedir (*Samsun Halkevi 1932-1939*:13). Derginin 6. sayısında da halkevinde halk ağzından derlenen türkülerin seslendirildiği bir konser yapıldığının haberi verilmekte ve gelecek sayıda bu türkülerin notalarının yayınlanacağı duyurulmaktadır (*19 Mayıs Dergisi*, Nisan 1936:32). Ancak ne bir sonraki sayıda ne de diğer sayılarda herhangi bir derleme notası yayınlanmadığı görülmüştür. Bu derlemelerin yer aldığı dergi sayıları ve ismi verilmiş olan güfteler şöyledir:

Maniler	Sayılar: 3,5,9,10,11,13,16,20, 27,31,32,33,51,52,56,67,68,70
Koşmalar	Sayılar: 3,9,20,65 (Bayburtlu Zihni'nin Koşma'sı, Kâtîbî'den Koşma),66
Türküler	Sayılar: 7 (*Eğmeler Oyununun Türküsü, Velvele Türküsü, Dolama Türküsü, Çoban Türküsü*), 9 (*Türkü*), 10 (*Kelkit Türküsü*), 17 (*Eğin Türküsü, Türkü*), 40 (*Bendolmuş Gönlüm, Bülbül*)
Deyişler	Sayılar: 77
Şarkılar	Sayılar: 10

2) 19 Mayıs Dergisi'ndeki Müzik ve Ulusal Müziğimiz Hakkında Yazılar

19 Mayıs Dergisi'nde genel olarak sanat ve müzik yazıları dışında özellikle ulusal müziğimiz, folklor ve halk müziğimiz üzerine yazıların yer aldığı görülmektedir. Bu yazıların yer aldığı dergi sayıları ve yazıların başlıkları sırasıyla şöyledir:

Sayı:2	Ulusal Müziğe Doğru
Sayı:3	Anlamak İçin Dinlemek Lazımdır
Sayı:4	Müzik Eğitimine Önem Vermeliyiz
Sayı:4	Pablo de Sarasade
Sayı:5	Musikide Eğitim Kulaktan Başlar
Sayı:6	Folklorun Önemi
Sayı:11	Finlandiya'da Musiki ve Tiyatro
Sayı:29	Mozart'ın Hayatı ve Eserleri
Sayı:30	Bizde Musiki
Sayı:31	Mozart'ın Hayatı
Sayı:32	Mozart'ın Hayatı (2)
Sayı:44	Samsun Çarşamba Türküsü
Sayı:45	Güzel Sanatlarımızda Kalkınma

Sayı:45	Musiki Çalışmalarına Hız Vermek İçin Cumhuriyet Halk Partisinin Kararları
Sayı:54	San'atkâr ve Memur
Sayı:66	Samsunlu Âşık İlmî
Sayı:71	San'at ve San'atkâr
Sayı:72	Türkiye'de Sanatçı
Sayı:77	Güzel Sanatları Sevmek
Sayı:87	San'at ve Hürriyet
Sayı:90	Sanatta Ebedilik
Sayı:94	Müziğin Sosyal Hayattaki Değeri
Sayı:108	Ölümünün Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle Frederic Chopin

Ulusal Müziğe Doğru, Anlamak için Dinlemek Lazımdır, Müzik Eğitimine Önem Vermeliyiz, Musikide Eğitim Kulaktan Başlar, Bizde Musiki, Güzel Sanatlarda Kalkınma ve *Müziğin Sosyal Hayattaki Değeri* başlıklı yazılar cumhuriyetin milli müzik anlayışı ve bu konuda yapılması gereken atılımlar üzerinedir. Yazılarda Türk müziğinin benliğine kavuşturulması gerektiği, bunun da *Anadolu'nun dili gibi saf kalmış, yabancı sesler karışmamış ve batı müziği kurallarıyla genişlemeye elverişli* halk müziği olduğu, müziğimizin Arap ve Acem etkisinden kurtarılması gerektiği üzerinde özellikle durulduğu görülmektedir. Halkın ancak çoksesli batı müziğinden örnekler dinleterek bu müziğe alıştırılabileceği, yapılacak konserlerde de daha çok, melodik olarak dinleyenlere yakın gelecek ulusal şarkılara ağırlık verilmesi gerektiği belirtilmektedir. Müzikte yükselebilmemiz için *halk şarkıları, koşmalar, maniler, okul şarkı ve marşları, yüksek melodi ve deyişlerden* yola çıkılması, ailede ve okulda kulak eğitimi yapılması, halk için kurslar açılması, bol bol radyo yayını ve konserler yapılması, okullarda müzik derslerinin arttırılması, köylere şarkı öğreten gruplar gönderilmesi, batıdan birçok alanda olduğu gibi müzikte de geri kaldığımıza değinen yazarların müzikte ilerleyebilmemiz için yaptıkları önerilerdendir. Ulusal şarkılarımızın hatta İstiklal Marşı'mızın birçok yerde türküye ve ilahiye dönüştüğüne dikkat çekilen yazılarda, önerilen bu yollarla halka doğru müziğin öğretilmesi gerektiği, halk ezgilerimizi toplayıp onları batı müziği kurallarıyla işleyerek kendi milli müziğimizi oluşturmak ve bu müziği halka sık sık dinleterek yaygınlaşmasını sağlamanın ise başlıca amaç olduğu belirtilmektedir.

San'atkâr ve Memur, San'at ve San'atkâr, Türkiye'de Sanatçı, Güzel Sanatları Sevmek, San'at ve Hürriyet ve *Sanatta Ebedilik* başlıklı yazılar, genel olarak sanat ve sanatçı nedir, sanatkarı zanaatkardan ayıran özellikler nelerdir, sanatın insan yaşamı ve toplumlar için önemi ve Türkiye'de sanatın durumu üzerine açıklayıcı yazılardır.

Pablo de Sarasade, Mozart'ın Hayatı ve Eserleri, Mozart'ın Hayatı, Mozart'ın Hayatı (2), Ölümünün Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle Frederic Chopin ve *Finlandiya'da Musiki ve Tiyatro* başlıklı yazılar, batı müziğinin önemli bestecilerinin müziksel yaşamlarının ve batı ülkelerinde müziğin durumunun konu edildiği öğretici yazı ve çevirilerdir.

Folklorun Önemi başlıklı yazıda halk kültürünün ve halk müziğinin önemi ve değeri üzerinde durulurken, halk şiirlerinden örnekler verilmiş, Samsunlu halk şairlerinden (Necmi, Zahiri, Ahmedî, Hadidî, Canikli Hacı Ali Paşa'nın oğullarından Hüseyin Paşa, Mikdat Paşa, Battal Hüseyin Paşa'nın oğullarından Tayyar Mahmut Paşa) bahsedilmiştir. *Samsun Çarşamba Türküsü* başlıklı yazıda Çarşamba Türküsü'nün sözleri ve hikayesi edebi bir dille sunulurken, *Samsunlu Âşık İlmî* başlıklı yazıda yazar, On dokuzuncu Yüzyıl sonlarında yaşamış Samsunlu Âşık İlmî üzerine yaptığı araştırmadan bahsetmiş ve İlmî'nin bir Divan'ı ile iki Koşma'sını yazısına eklemiştir.

Mayıs 1940 tarihli 45. sayıda yer alan *Musiki Çalışmalarına Hız Vermek İçin Cumhuriyet Halk Partisinin Kararları* başlıklı yazıda ise CHP'nin halkevlerindeki müzik çalışmalarına hız vermek için aldığı kararların yayınlandığı görülmektedir.

3) 19 Mayıs Dergisi'ndeki Samsun Halkevi'nin Müzik Faaliyetlerini İçeren Haberler

Samsun Halkevi'nin müzik çalışmalarının, 19 Mayıs Dergisi'nde hemen hemen her sayıda yer alan yer alan *"Haberler, Hareketler; Halkevi Faaliyetleri; Halkevi Haberleri; Halkevi Postası"* gibi değişen başlıklar altında verildiği görülmektedir. Bu haberlerin yer aldığı dergi sayıları sırasıyla şöyledir:

Haberler, Hareketler Halkevi Faaliyetleri Halkevi Haberleri Halkevi Postası	Sayılar: 2,3,5,6,7,8,9,10,11,15,17,22,28,37,39,40,41,42,44,45,46,47,48, 49,50,51,52,53,54,55,56,58,59,62,63,66,67,68,69,70,71, 2,73,74,75,76,77,78, 79,80,81,82,83,84,85,86,88,92,100,101

19 Mayıs Dergisi Işığında Samsun Halkevi'nin Müzik Çalışmaları

Samsun Halkevi müzik kolunun, diğer tüm halkevlerinde olduğu gibi müzik yoluyla milli duyguların beslenmesi ve milli müzik politikasına uygun biçimde hem evrensel müzik anlayışının hem de halkın ortak öz kültürü olan halk müziğinin benimsetilmesi anlayışıyla çalıştığı görülmektedir. Bu amaçla halkevi bünyesinde bando, klasik orkestra, koro, caz orkestrası gibi toplu müzik yapmaya olanak sunan müzik grupları kurulmuş, piyano, keman, mandolin gibi çalgıların öğretilebilmesi için kurslar açılmış, halk sazlarından oluşan grup çalışmaları yapılmış, halk türkülerinin seslendirildiği halk geceleri düzenlenmiş, konserler ve radyo yayınları yoluyla halka müzik zevki aşılanmaya çalışılmıştır.

Samsun Halkevi müzik şubesi milli bayram ve törenlerde ve halkevlerinin kuruluş yıldönümlerinde etkin olarak görev almıştır. Örneğin, 6. Kuruluş Yıldönümü'nde bando ile birlikte İstiklal Marşı hep bir ağızdan söylenmiş, halkevi tarafından yetiştirilen amatörler tarafından batı müziği eserleri seslendirilmiştir (*19 Mayıs Dergisi*, Mart 1938:29). 11. Kuruluş Yıldönümü'nde yine İstiklal Marşı ile başlayan törende Harmandalı oynanmış, müzik şubesi ve halkevi bandosu tarafından konser verilmiş (*19 Mayıs Dergisi*, Mart 1943:32), 12. Kuruluş yıldönümünde milli kıyafetler giydirilen öğrenciler tarafından halk türküleri söylenmiş, milli kıyafetlerle Karadeniz oyunları sergilenmiştir (*19 Mayıs Dergisi*, Mayıs 1944:39).

Samsun Halkevi'ne 1934 yılında bir radyo alınmış, açık alanlara koyulan iki hoparlörle halkevinde verilen müsamereler, konferanslar ve toplantıdaki nutuklar yayınlanmış, her akşam belirli bir saatte ajans haberleri ve dünya müziğinden örnekler dinletilmiştir (*Cumhuriyetimizin Yıl Dönümü Münasebetiyle Samsun Halkevi*, 1934:21-26). Derginin Eylül 1936 tarihli haberine göre halkevi dil, tarih, edebiyat şubesi ile temsil şubesi cumartesi ve pazar günleri düzenli radyo yayınlarına başlamış ve haftalık program yayınlanmıştır (*19 Mayıs Dergisi*, Eylül 1936:32).

Açılışından kısa bir süre sonra kurulan, 1933 yılı Mayıs ayına kadar da 8 kişilik küçük bir ekipten oluşan Samsun Halkevi bando takımı, daha sonra kadrosunu 15 kişiye çıkartmış ve 1934 yılında bando dershanesine kayıtlı talebe sayısı 66'ya ulaşmıştır (*Cumhuriyetimizin Yıl Dönümü Nedeniyle Samsun Halkevi*, 1934:21). 1939 yılında halkevi bandosunun 16 kişiden oluştuğu, milli törenlerde, köy gezilerinde görev aldığı belirtilmektedir (*Samsun Halkevi 1932-1939*:13). Halkevi bandosunun özellikle açık mekanlarda konserler verdiği, hatta her Pazar akşamüzeri parkta birçok parçalar çalarak halka müzik parçaları dinlettiği anlaşılmaktadır (*19 Mayıs Dergisi*, Ağustos 1942:48). Savaş koşulları ve maddi sıkıntılar halkevi müzik çalışmalarının zaman zaman aksamasına neden olmuş, 19 Mayıs dergisi haberinden anlaşıldığı üzere bando takımı 1944 yılında kapatılmış, iki yıl sonra tekrar kurulmuştur (*19 Mayıs Dergisi*, Mayıs-Haziran 1946:33).

Halkevleri müzik şubelerinin hem batı müziği hem de halk müziği alanında uğraşılarının Samsun Halkevi'nde de uygulanmakta olduğu, kısa sürede halkevinin yetiştirdiği öğrencilerden oluşan bir orkestrası olduğu ve bu orkestranın 1934 yılına kadar 16 konser verdiği görülmektedir (*Cumhuriyetimizin Yıl Dönümü Münasebetiyle Samsun Halkevi*, 1934:26). Hatta halkevinde bir filarmonik orkestra kurulması üzerine çalışıldığı (*19 Mayıs Dergisi*, Mayıs 1939:16), 30 kişiden oluşan orkestranın batı müziği eserleri içeren konserler verdiği görülmektedir (*19 Mayıs Dergisi*, Şubat 1941:31).

Bandolar ve batı stilinde orkestra çalışmalarının yanı sıra halkevlerinin müzik gruplarından biri de caz takımlarıdır. 1934 yılında Samsun Halkevi'nde de bir caz takımının hazırlığına başlandığı (*Cumhuriyetimizin Yıl Dönümü Münasebetiyle Samsun Halkevi*, 1934:26), özel günlerde, balo ve çay törenlerinde caz takımının çaldığı eserlerle halkın eğlenmesinin amaçlandığı görülmektedir.

Samsun Halkevi'nde çalgı kurslarının açıldığı, öğrenci sayılarının her geçen gün artarak devam ettiği yine 19 Mayıs Dergisi haberlerinden anlaşılmaktadır. 1934 yılı itibariyle haftanın belirli günlerinde 19 öğrenciye keman, 10 öğrenciye piyano dersi verilirken (*Cumhuriyetimizin Yıl Dönümü Münasebetiyle Samsun Halkevi*, 1934:26) 1939 yılında keman ve piyano dersi alan öğrencilerin sayısı 100'e ulaşmış, genç amatörler tarafından batı klasikleri ve halk türküleri konserleri düzenlenmiştir (*Samsun Halkevi 1932-1939*:13). Dergide daha çok keman, piyano ve mandolin kurslarının haberleri görülürken, bandoda yer almak üzere üflemeli sazlar için de kurslar düzenlendiği anlaşılmaktadır (*19 Mayıs Dergisi*, Aralık-Ocak 1948:17).

Çalgı gruplarının yanında halkevleri müzik çalışmalarının bir yönü de çok sesli korolara verilen önemdir. Özellikle milli marşların ve şarkıların hep birlikte söylenmesi ve bu yolla milli birlik duygusunun pekiştirilmesi, kurulan halkevi korolarıyla sağlanmıştır. Bu amaçla Samsun Halkevi'nde de bir koro kurulduğu, törenlerde ve milli bayramlarda İstiklal Marşı ve diğer marşların bu koro tarafından seslendirildiği, hatta koronun eleman sayısının 120'ye kadar çıktığı görülmektedir (*19 Mayıs Dergisi*, Ocak-Şubat 1947:24).

Samsun Halkevi'nde halk şairlerinin konu edildiği, türkülerin söylendiği ve milli havaların oynandığı halk gecelerinin sıkça düzenlendiği anlaşılmaktadır. Halkevi törenlerinde türkülerin de seslendirildiği, halka düzenli olarak halk müziğinden örneklerin dinletilmeye çalışıldığı, haftanın belirli bir günü hoparlörle sazlı halk türküleri yayını yapıldığı görülmektedir (*19 Mayıs Dergisi*, Ağustos 1944:39).

1939 yılı itibariyle Samsun Halkevi'nde 180 konferans, 32 temsil, 39 konser, 5 sergi, 23 ulusal bayram kutlaması düzenlenmiş, bu etkinliklere 120 bin vatandaş katılmıştır (*Samsun Halkevi 1932-1939*:10). 1939 yılı etkinlik raporunda halk müziği derleme işleri ve Samsun folkloru ile ilgili eski yerel şarkıların notaya alma çalışmalarının yapıldığı belirtilmektedir (*Samsun Halkevi 1932-1939*:13). 19 Mayıs Dergisi'nin 6. sayısında halkevinde halk ağzından derlenen türkülerin seslendirildiği bir konser yapıldığının haberi verilmekte ve gelecek sayıda bu türkülerin notalarının yayınlanacağı duyurulmuş, ancak yayınlanmamıştır (*19 Mayıs Dergisi*, Nisan 1936:32).

Sonuç

Halkevleri, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında halk ile devlet politikaları arasında bir köprü olmuş, milli birlik duygusunun kazandırılması, yenileşme hareketlerinin anlaşılması ve modern bir toplum olma yolunda bireylerin eğitilmesinde öncü olmuş, açıldıkları 1932 yılından kapatıldıkları 1950 yılına kadar sayıları 478'e çıkmış önemli eğitim kurumlarındandır. Cumhuriyet ideolojisinin milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri ve tek parti idaresinin talimatnameleri doğrultusunda şekillenen halkevlerinin, halkın her bakımdan eğitilmesi prensibiyle hareket ettiği ve hemen her alanda çalışmalar yaptığı incelenen kaynaklardan anlaşılmaktadır.

Müzik alanında kurumsallaşma çabalarının önemli bir üyesi olan ve halkın gündelik müzik yaşamında geniş yer tuttuğu görülen halkevleri, milli duyguların tezahürü ve bu yolla halkta birlik sağlanması amacıyla,

geniş halk kitlelerine ulaşmadaki hızlı ve yaygın rolü nedeniyle müzikten oldukça yararlanmıştır. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına paralel bir biçimde çalışan kurumlarda evrensel müzik zevkinin halka aşılanması ve benimsetilmesi, çalgı eğitimi ve koro, orkestra, bando, caz grupları gibi toplu müzik icra gruplarıyla batı müziği ses sisteminin öğretilmesi, halk kültürünün ve ezgilerinin derlenmesi, halk müziği eserlerinin konserler, gösteriler ve radyo aracılığıyla sergilenmesi amacıyla müzik çalışmalarına büyük önem verilmiştir.

19 Şubat 1932 tarihinde açılan ilk 14 halkevinden biri olan Samsun Halkevi, dokuz şubesinin tümüyle faaliyet göstermiş, böylelikle her yönden etkin bir halk eğitimi sağlamaya çalışmış, 19 Mayıs Dergisi'ni aralıklı da olsa 114 sayı yayınlayarak halkevi faaliyetlerini halka duyurmaya çalışmıştır. Güzel Sanatlar Şubesi Müzik Kolu ise birçok öğrenciye çalgı eğitimi vermiş, düzenlediği halk akşamlarıyla halk müziği kültürünün sergilenmesine katkıda bulunmuş, koro, orkestra, bando ve caz takımlarıyla etkin müzik çalışmaları yapmış ve konserler vermiş, tören, bayram ve kutlamalarda etkin bir şekilde görev almış, düzenli gramofon ve radyo yayını yapmış ve bütün bu etkinliklerle devletin yeni müzik anlayışına uygun çalışmalarda bulunarak cumhuriyet dönemi müzik politikasının geliştirilmesine katkıda bulunmuştur.

Kaynakça

- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (1939). *Halkevlerinin Hangi Müzik Dallarında Faaliyet Göstereceğinin Belirlendiği Rapor*, Sayı: Yok, Dosya: Yok, Fon Kodu: 490..1.0.0, Yer No: 4.20..1.
- C.H.P. Yayını (1932). *Halkevleri Talimatnamesi*, Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- C.H.P. Yayını (1935). *C.H.P. Programı*, Ankara: Ulus Basımevi.
- C.H.P. Yayını (1937?). *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı?*, Ankara: T.C. Maarif Vekâleti Derleme Müdürlüğü.
- C.H.P. Yayını (1938). *Halkevleri Faaliyetleri 1938*, Yayın Yeri: Yok.
- C.H.P. Yayını (1939). *Büyük Kurultayın Tetkikine Sunulan Program Projesi*, Ankara: T.C. Maarif Vekâleti Derleme Müdürlüğü.
- C.H.P. Yayını (1940). *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi,* Ankara: Zerbamat Matbaası.
- C.H.P. Yayını (1940). *Halkevleri 1940,* Ankara: Ulusal Matbaa.
- Gülbay, Alper. (2018). Halkevlerinin Taşradaki Yansımalarına Bir Örnek: Samsun Halkevi ve 19 Mayıs Dergisi, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi Journal Of Modern Turkish History* Studie,s XVIII/37, 605-644.
- Güz, Nurettin. (2008). Kültür Ocakları Olarak Halkevleri ve Halkevi Dergileri, Işık, Metin&Erdem, Ayhan (Ed.), *Tüm Yönleriyle Medya ve İletişim* (ss.65-95), Konya: Eğitim Kitabevi.
- Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi, 19 Şubat 1932.
- Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi, 20 Şubat 1932.
- Kaplan, Kadri. (1974). Halkevleri, Halkevleri Atatürk Enstitüsü (Ed.), *Atatürk ve Halkevleri* (ss.131-141), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karadağ, Nurhan. (1998). *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları: 1932-1951*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Salihoğlu, Mehmet. (1974). Halkevleri Nedir, Ne Değildir, Halkevleri Atatürk Enstitüsü (Ed.), *Atatürk ve Halkevleri* (ss.73-78), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Samsun Halkevi Yayını (1934). *Cumhuriyetimizin Yıldönümü Münasebetiyle Samsun Halkevi,* Samsun: Şems Matbaası.
- Samsun Halkevi Yayını (1939). *Samsun Halkevi 1932-1939*, Samsun: Güneş Basımevi.
- Saygun, Ahmed Adnan. (1940). Halkevlerinde Musiki, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Kılavuz Kitaplar: VI.
- http://www.halkevleri.org.tr (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2019

O-048

Abhaz Müzikal Kültürel Mirası İnşaasında "Azaraşüa" ve "Argizra" Geleneği(Kocaeli Örneği)

Gülşen Erdal

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
glsnerdal@gmail.com

Abhazlar İngur Irmağı'nın kuzeyinden başlayan, Kafkas Dağları ve Karadeniz kıyılarınca yer alan uzanan geniş bir bölgede yaşarlar. 19. yüzyılda Osmanlı topraklarına yaklaşık 100-150 bin Abhaz'ın geldiği bilinir. 1877-78'de Osmanlı-Rus savaşının ardından Anadolu'ya yerleşen Abhazlar, Anadolu'yu yurt bilmişlerdir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerine yerleşip buradaki yerli kültürlerle karşılaşan Abhaz'ların Sakarya, Düzce, Bilecik, Hendek, İnegöl, Bursa, İzmit ve Eskişehir'de yer almışlardır. Abhazya'dan ve sonradan Balkanlardan gelenlerin genelde buralara yerleşmiştir. Ancak, kuzey Kafkasya'dan bu günkü Karatay-Çerkez bölgesinden gelen Abhazlar ise, Samsun, Tokat, Yozgat, Kayseri ve Adana güzergahına yerleşmiştir. Cumhuriyetle beraber yeni kurulan Türk Ulus Devleti'nde, kendi yaşam döngülerini ve kültürlerini sürdürerek, kültürel bir miraslarını gençlere aktarmışlardır. Kültürel miras içinde önemli bir yer tutan müzik Abhazlar'ın çeşitli ritüellerinde önemli bir belirleyicidir Düğün ritüeli, Abhazlar'ın müzikle beraber sosyal statülerinin ve rollerinin de konumlandırılması açısından müziğin önemli olduğu bir ritüeldir. Düğünlerde söylenen Azaraşüa'lar (ki bu müzikal kültürel yapı, aynı zamanda düğünde büyüklerin nerede oturacağını, gençlerin nerede duracağını, oyun yerinin nerede kurulacağını da öğretir. Solo ve ona eşlik eden vokal (Argızra) icra edilir. Düğünlerde "İyi çalan mızıka ve iyi ritim vurulan bir tahta için" " oturduğun yerden oynatır" deyimi kullanılır. Mızıkadan sonra vokal de önemli bir öğedir. Çalınan tahta, mızıkaya tempo verir. Düğünlerde mızıkacılar, oyuna çıkan erkeklerin hangi oyun havasını sevdiklerini tahmin eder ve çalarlar. Oyun yerini ve düzenini idare eden bir genç görevli vardır. Erkekler evli-bekar olmalarına bakılmaksızın oyuna çıkarlar, ancak onlara sadece evlenmemiş kızlar eşlik edebilirler. Düğün bitiminde geline "rodöyda" diye isimlendirilen vokal müzik eşliğinde, bir miktar yol yürütülür. Rodöyda söyleyenler iki grup halinde gelini ve refakatçilerini aralarına alarak eve doğru yavaş adımlarla yürürler. Düğün "awraşa"söylenmesi ile düğünün bittiğinin ilanı ile son bulur. Görüldüğü gibi, Abhazlarda düğün ritüeli içinde yapılan müzik, sosyal statü, rol ve kimlik bağlamında yönlendirici müzikler ve danslardan oluşmaktadır. Kocaeli'de yaşayan Abhazlar bugün müzikal kültürel miraslarına sahip çıkmakta ve düğünlerinde bu müzikal mirası gençlere aktararak sergilemektedirler.

Keywords: Abhazlar, Müzik, Kocaeli

O-049

Ud'un Kısa Tarihi, El Kindi, Ziryab ve Farabi'nin Rolü

Brief History of Oud, The Role of Al Kindi, Ziryab and Farabi in Turkish and Arab Geographies'

Mehmet Bitmez

Mehmet Bitmez, İstanbul Teknik Üniverstesi, Türk Musıkîsi Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi, İstanbul

Özet

Yüzlerce yüzyıl öncesinden bugüne intikal eden müzik kültür mirası ve ud çalgısı; El Kindi;nin ortaya koyduğu müziğin teorisi, Ziryab ve Farabinin hem ses sistemi hem de Ud çalgısı üzerinde yaptıkları form ve tel ilavesi noktasında bugüne büyük miras olarak geçmiştir.Yüzlerce yıldır varlığını sürdüren ud, farklı çalgılar arasında icracıların tercihlerinde öncü olmuştur ud 18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren icra hayatına dâhil olmaya başladığından itibaren bu yüzyılda form değişikliğine uğramış ve aynı zamanda önemli icracılarında yetişmesinde önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur. Süratle yaşanan bu değişim ve gelişim sürecinde farklı coğrafyalarda (Türk ve Arap) hem besteci hem de usta icracıların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Kuramsal ve müziksel anlamda en önemli çalgısı olarak öne çıkmıştır. Bu çalışma özellikle 19. yüzyıldan itibaren farklı ulusların ud icracıları tesbit edilerek ustalık silsilesinin birbirileri ile olan münasebetleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ud, Tarih, İcracı, Türk, Arap

Abstract

The musical cultural heritage and the oud instrument, which has been inherited from hundreds of centuries ago; El Kindi, the theory of music put forward, Ziryab and Farabi on both the sound system and the addition of the form and wire on the Oud instrument has passed as a great legacy.The ud, which has existed for hundreds of years, has been a pioneer in the choice of performers among many different instruments. Ud has been transformed from the second half of the 18th century to the beginning of the executive life. In this process of rapid change and development, both composers and masters have emerged in different geographies (Turkish and Arab). He was the most important instrument in his theoretical and musical terms. In this study, the oud performers of different nations have been determined especially from the 19th century and their relationship with the mastery of mastery has been discussed.

Keywords: Oud, History, Performers, Turkish, Arab

I. Giriş

Dünyada birçok müzik türleri, farklı çalgıları ve bunların icracılarının olduğu bir gerçektir. Ulusal müziklerin benzerlikleri gerek sınır komşuluğu, kültürel yakınlık ve sistem benzerliği, gerekse kadim medeniyetlerin bir arada sosyal ve kültürel yaşam ilişkilerinin ortak noktasında buluşmalarını sağlamıştır. Ud'un ortaya çıktığı ve şekillenmeye başladığı yüzyıldan itibaren form değişikliğine uğrayarak bulunduğu ve icra edildiği topraklarda kalıcı hale gelmesiyle farklı tavırların da gelişmesinde icrayı belirleyici olmuştur.

19. yüzyıldan sonra Türk ve Arap coğrafyaları, sahip oldukları tarihi geçmişin ortak ses sisteminin müziklerinde kullandıkları çalgılar kültürlerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Bu kültürlerin müziklerini biri birinden ayıran en önemli özellik üslup ve tavırdır.

Ud çalgısı, 20. Yüzyılın başlarına kadar topluluk ve fasıl müzikleri içinde hep eşlik çalgısı olarak varlık göstermiştir ancak, 20. Yüzyıl başlarından itibarek solist kimliğini kazanmaya başlaması ilk Şerif Muhiddin Targan'ın ud için yaptığı besteleri ile bir dönem başlatmıştır.

Bir çalgı için özel bestelenmiş bu eserler Targan'ın Bağdat'da kurduğu konservatuarla başlattığı eğitim sistemi ud çalgısında da bu eserlerin tüm Türk ve Arap coğrafyalarında yayılması ve ud 'un icrada solist kimliğini de öne çıkarmıştır. Targan'ın 1934 te kurup sistemli hale getirdiği bu konservatuardan yetişen öğrencileri, eğitimle başlayan ud serüvenini icra edildiği tüm dünyada benimsenmesine öncülük etmiştir.

II. Ud ve Kısa Tarihi Süreci

Semerkant heykelcileri, Airtam frizleri, Gandhara heykelleri, Çin Türkistan'ı fresklerinde bu (Ud) çalgıyı sık sık görmek mümkündür. Bu konuda Henry George Farmer[1]ın, Udun kaynağı ile ilgili önemli araştırmaları mevcuttur. Bunlar arasında en eski belge M.Ö. Sekizinci yüzyıl'da Batı Türkistan'da pişmiş topraktan yapılmış bir heykelciktir.

> *Ud Çalgı Batı Türkistan'dan Doğu'da Çin'e ve Japonya'ya geçmiş, Batıda da Arap kültür merkezlerine yayılmıştır. Yerle-gök arasındaki uyumu yansıtması gerektiğine inanılan müziğin amacı, halkı eğitmek, onlara iyi ve yüce duygular aşılamaktı. İnsan yaşamındaki en önemli yer, törenlere ve müziğe ayrılmıştı (Selanik, 1996: 7).*

Yüzlerce yüzyıl öncesinden bugüne intikal eden müzik kültür mirası ve ud çalgısı; El Kindi;nin ortaya koyduğu müziğin teorisi, Ziryab ve Farabinin hem ses sistemi hem de Ud çalgısı üzerinde yaptıkları form ve tel ilavesi noktasında bugüne büyük miras olarak geçmiştir.

Yüzlerce yıldır varlığını sürdüren ud, farklı çalgılar arasında icracıların tercihlerinde öncü olmuştur ud 18. yüzyılın ikinci yarısından olmak üzere, icra hayatına dâhil olmaya başladığından itibaren, bu yüzyılda form değişikliğine uğramış ve aynı zamanda önemli icracılarında yetişmesinde önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Süratle yaşanan bu değişim ve gelişim sürecinde farklı coğrafyalarda (Türk ve Arap) hem besteci hem de usta icracıların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ud, kuramsal ve müziksel anlamda en önemli çalgısı olarak öne çıkmıştır.

Dünyada birçok müzik türleri, farklı çalgıları ve bunların icracılarının olduğu bir gerçektir. Ulusal müziklerin benzerlikleri gerek sınır komşuluğu, kültürel yakınlık ve sistem benzerliği, gerekse kadim medeniyetlerin bir arada sosyal ve kültürel yaşam ilişkilerinin ortak noktasında buluşmalarını sağlamıştır.

Ud'un ortaya çıktığı ve şekillenmeye başladığı yüzyıldan itibaren form değişikliğine uğrayarak bulunduğu ve icra edildiği topraklarda kalıcı hale gelmesiyle farklı tavırların da gelişmesinde icrayı belirleyici olmuştur.

1 Orta Asya'nın birçok yerinde hemen hemen iki bin yıl öncesinin kalıntılarında, içi oyulmuş tek bir ağaç gövdeli, sapa ve burgu kutusuna doğru sivrilen armut biçiminde ud şekillerine rastlanmaktadır. Ud'un karakteristik özelliği teknenin armut şeklindeki yapısı, gövdeden daha kısa bir sap ve geriye doğru kıvrık burgu kutusudur. Çin'de Pipa, İran'da Barbat, çeşitli Arap ülkeleri, Polonya, Rusya ve Balkanlar'da Khobza, Kobza, Koboz adı verilen çalgılar bu özelliklere büyük ölçüde uygun çeşitli ud tipleridir (Farmer, 1929, sayfa 7).

19. yüzyıldan sonra Türk ve Arap coğrafyaları, sahip oldukları tarihi geçmişin ortak ses sisteminin müziklerinde kullandıkları çalgılar kültürlerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Bu kültürlerin müziklerini biri birinden ayıran en önemli özellik üslup ve tavırdır.

Ud çalgısı, 20. Yüzyılın başlarına kadar topluluk ve fasıl müzikleri içinde hep eşlik çalgısı olarak varlık göstermiştir ancak, 20. Yüzyıl başlarından itibaren solist kimliğini kazanmaya başlaması ilk Şerif Muhiddin Targan'ın ud için yaptığı besteleri ile bir dönem başlatmıştır.

Bir çalgı için özel bestelenmiş ilk eserler, Targan'ın Bağdat'da kurduğu konservatuarla ve başlattığı eğitim sistemi, tüm Türk ve Arap coğrafyalarında yayılması ve ud 'un icrada solist kimliğini öne çıkmarmıştır. Targan'ın 1934 te kurup sistemli hale getirdiği bu konservatuardan yetişen öğrencileri, eğitimle başlayan ud serüvenini icra edildiği tüm dünyada benimsenmesine öncülük etmiştir.

Ud ve Tarihi Süreci

Semerkant heykelcileri, Airtam frizleri, Gandhara heykelleri, Çin Türkistan'ı fresklerinde bu (Ud) çalgıyı sık sık görmek mümkündür. Bu konuda Henry George Farmer ın, Udun kaynağı ile ilgili önemli araştırmaları mevcuttur. Bunlar arasında en eski belge M.Ö. Sekizinci yüzyıl'da Batı Türkistan'da pişmiş topraktan yapılmış bir heykelciktir.

Ud Çalgı Batı Türkistan'dan Doğu'da Çin'e ve Japonya'ya geçmiş, Batıda da Arap kültür merkezlerine yayılmıştır. Yerle-gök arasındaki uyumu yansıtması gerektiğine inanılan müziğin amacı, halkı eğitmek, onlara iyi ve yüce duygular aşılamaktı. İnsan yaşamındaki en önemli yer, törenlere ve müziğe ayrılmıştı (Selanik, 1996: 7).

«Orta Asya'nın birçok yerinde hemen hemen iki bin yıl öncesinin kalıntılarında, içi oyulmuş tek bir ağaç gövdeli, sapa ve burgu kutusuna doğru sivrilen armut biçiminde ud şekillerine rastlanmaktadır. Ud'un karakteristik özelliği teknenin armut şeklindeki yapısı, gövdeden daha kısa bir sap ve geriye doğru kıvrık burgu kutusudur.

Çin'de Pipa, İran'da Barbat, çeşitli Arap ülkeleri, Polonya, Rusya ve Balkanlar'da Khobza, Kobza, Koboz adı verilen çalgılar bu özelliklere büyük ölçüde uygun çeşitli ud tipleridir (Farmer, 1929, sayfa 7)»

4000 yıllık bir geçmişe dayanan Çin müziği M.Ö 2500 yıllarında Lyng Lun beş notalı Çin gamı daha sonra Yunan diline göre adlandırılan Pentatonik sistemin kurucusu olmuştur.

Bu dönemde ipek telli çalgılar arasında Kin'vardır. Bir çeşit lavta olan 5 telli Kin çalgısının tel sayısı 7'ye çıkmıştır. 24- 27 telli bir çalgı olan Seh (ya da Şe), hareket eden eşikler yoluyla akord edilir. Bazıları bu çalgının Kin'den daha eski olduğunu savunur. Meragalı Abdülkadir'in Doğu Türkistan'da XV. Yüzyılda milli çalgı olarak kullanıldığını yazdığı pi-pa çalgısını hatırlatıyor. Pipa, Çin müziğinde günümüzde de aynı isimle kullanılan dört telli kısa saplı bir çalgıdır.

1. El Kindi

El-Kindi[1], bir filozof, matematikçi, fizikçi, astronom, hekim, coğrafyacı ve özellike müzikte bir uzman idi. Onun bu alanların tamamına özgün katkılar yapmış olması şaşırtıcıdır. Eserlerinden dolayı, Arapların Filozofu olarak bilinir. Matematikte, sayı sistemi üzerine dört kitap yazmıştır ve modern aritmetiğin büyük bir

1 "El Kindi, El Kindi Hayatı, El Kindi Kimdir? (801- 866) Ebu Yusuf Yakup İshak El-Kindi MS.801 civarında Küfe'de doğdu. Babası Harun el-Reşit'in bir memuru idi. El-Kindi; el-Memun, el-Mutasım ve el-Mütevekkil'in bir çağdaşı idi ve büyük ölçüde Bağdat'ta yetişti. Mütevekkil tarafından resmi olarak bir hattat olarak görevlendirildi. Onun felsefi görüşlerinden dolayı, Mütevekkil ona sinirlendi ve bütün Kitaplarına el koydu. Ancak, bunlar sonradan iade edildi. El-Mutamid'in hükümdarlığı esnasında 866'te öldü."

bölümünün kuruluşunu hazırlamıştır. Arap sayılar sisteminin büyük ölçüde el-Harizmi tarafından geliştirilmiş olduğundan şüphe yoktur, ancak El-Kindi de bu konu üzerine zengin katkılarda bulunmuştur. Aynı zamanda, astronomi ile ilgili çalışmalarında yardım etmesi için küresel geometriye de katkıda bulunmuştur. Ortaçağ Avrupası'nda "Alchindus" adıyla tanınan, ilk İslam filozofudur. Felsefesinde, Platon, Aristoteles ve Plotinus'un görüşlerinin bir sentezini yapmıştır.

> *"el-Kindî'nin yaşadığı asır müzik açısından çok önemli ve büyük gelişmelerin olduğu bir dönemdir ve bu nazariyelerde o, önemli bir paya sahiptir.23 Özellikle Grekler'e ait müzik eserlerinin Arapça'ya tercümesinden sonra yeni bir merhaleye giren müzik, bu döneme kadar soyut ve yüzeysel bir sanat olarak kalmış; bu asırda mükteseb bir kültür haline gelmiştir. Artık müzisyenin sanatının icrasında şiir, kompozisyon, tetrakort (dörtlü aralık), makam, ritim unsurlarını bildiği bir dönem başlamıştır.24 Bundan dolayı el-Kindî "Grek Eserlerini Şerhedenler" ekolünün ilk temsilcisi sayılmaktadır. Zira bu dönemle birlikte müzik ilmi, artık riyazi ilimler çerçevesinde değerlendirilmiştir.25 el-Kindî ses teorisi, tetrakortlar, skalalar, intikal (geçiş) ve kompozisyon konularıyla Grekler tarzında meşgul olmaya başlamış; ilk dönem müziğinin seyrinin düzgün bir seviyeye oturtulması ve Grek müelliflerinin eserlerinin şerhedilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Müziğin bir ilim dalı olarak kurulduğu bu dönemde teorik anlamda ilk eserleri veren el-Kindî'nin müzik risâlelerinde mânâsı kapalı* birçok teknik terim mevcuttur*". Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Müzik Terimleri, Okunuşları ve Türkçe Karşılıkları, i'tilâf]:akort, uyum âhenk (Turabi, A. H. 2003)*

Kaynaklar, ''İlk İslâm filozofu'' ünvanına sahip olan Ebû Yusuf Ya'kûb İshak el-Kindi'nin 796' da Küfe'de doğdu. Babası Harun el-Reşit'in bir memuru idi. El-Kindi; el-Memun, el-Mutasım ve el-Mütevekkil'in bir çağdaşı idi ve çocukluk ve gençlik yılları Küfe ve Basra'da geçmiştir.

El-Mutamid'in hükümdarlığı esnasında 874'te Bağdat'da 78 yaşında öldüğü ifade edilmektedir.

İlim ve sanat alanlarında Arap rönesansı'nın gerçekleştirdiği parlak bir devir olan MS 9. yüzyılda yaşamış olan Ya'kub İshak el-Kindi (ö- 874) yazdığı eserlerle müzikte ilmi ekolün de kurucusu ve temsilcisi olmuştur.

Kindi, İslâm âleminde müziğin kaidelerini ortaya koyan ilk kimse olmuştur. Kindi'nin, on adet eser yazdığı bilinmekle birlikte, ancak günümüze sadece dört eseri ulaşmıştır. Müzikle ilgili kaleme aldığı eserleriyle bu alanda bir nevi Fârâbi'ye öncülük etmiş ve Fârâbi de bu yolu geliştirmiştir.

"el-Kindî'nin yaşadığı asır müzik açısından çok önemli ve büyük gelişmelerin olduğu bir dönemdir ve bu nazariyelerde o, önemli bir paya sahiptir. Özellikle Grekler'e ait müzik eserlerinin Arapça'ya tercümesinden sonra yeni bir merhaleye giren müzik, bu döneme kadar soyut ve yüzeysel bir sanat olarak kalmış; bu asırda mükteseb bir kültür haline gelmiştir.

Artık müzisyenin sanatının icrasında şiir, kompozisyon, tetrakort (dörtlü aralık), makam, ritim unsurlarını bildiği bir dönem başlamıştır.

El-Kindî ses teorisi, tetrakortlar, skalalar, intikal (geçiş) ve kompozisyon konularıyla Grekler tarzında meşgul olmaya başlamış; ilk dönem müziğinin seyrinin düzgün bir seviyeye oturtulması ve Grek müelliflerinin eserlerinin şerhedilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

(Turabi, A. H. 2003)

2. Ziryab

Mil3adî 789-857 seneleri arasında yaşayan Ziryab'dan[1] bahsedilir. Ziryab Bağdat'ta Abbasi halifelerinin sarayında Harun Al raşit ve Al-Mamun zamanında vazife gördükten sonra İspanya'da Kordoba şehrinde halife Abdurrahman'ın sarayına baş musıkîşinas olarak gönderilmiştir. Ziryab'ın Kordoba'da kurduğu konservatuar Endülüs musıkîsi'nin temelini atmıştır.

> *Ziryab'ın Ud musıkî çalgısına beşinci teli ilave ettiği bilinmektedir. Bundan kısa bir müddet evvel Urfa'da Eyüp mahallesinde bulunan bir mozaikte sihirli musıkîşinas Orfeus ve onun musıkîsinidinleyen kuşlar, aslanlar geyikler ve melekler temsil edilmektedir. Milâdî 228 senesinde yapılmış olan bu mozaik ve daha başka birçok deliller birinci, ikinci ve üçüncü asırlarda Urfa'da yazarlık ve musıkî sanatlarının gelişmiş olduğunu göstermektedir. (Dr. Rastgeldi, Edessa, Stockholm, 1971)*

''Farmer'', Ziryâb öncesinde Endülüs'te tek oktavlı (accordatura) sistemin bulunduğunu belirtmekte ve İbn Miscah tarafından oluşturulan, İshak el- Mevsılî'nin yeniden biçimlendirdiği eski Arap sisteminin Ziryâb tarafından tanıtıldığını ifade etmektedir. Sadece Ziryâb isminden hareketle İran kökenli olabileceğini söyleyenler varsa da onun siyahî oluşu Afrika kökenli olma ihtimalini güçlendirmektedir. Bir süre Bağdat'ta yaşadı ve buradan Kayrevan'a gitti, Ömrünün sonuna kadar rahat bir hayat süren Ziryab, 857 tarihinde Kurtuba'da ölmüştür.

3. Farabi

Asıl adı, "Ebû Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî" (874-950) Kimi kaynaklara göre Ud'u Farabi'nin[2] icad ettiği belirtilmiştir ancak, Farabi'nin yaşadığı dönemin çok öncesinde minyatür ve kabartmalarda ud ve benzeri çalgıların bulunmasıyla bu iddianın da zayıfladığı görülmektedir. Farabi'nin mucid olarak algılanmasının esas sebebi uda hakim bir müzisyen olması ve uda getirdiği akord sistemidir. Döneminde ud hakkında en kapsamlı bilgiyi verenlerden biri olan Farabi, o döneme kadar 4 telli bir çalgı olan uda 5. teli eklediği bilinmektedir. Ud hakkında Farabi'den sonra teferruatlı bilgiyi büyük İslâm filozofu İbni Sînâ (980-1037) da bulmaktayız.

Farâbi'nin Mûsikîdeki önemi, Doğu mûsikîsinin nazariyatı ile ilgili, Kindî'den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Mûsikînin sanat yönünü iyi bildiği, bazı mûsikî âletlerini çaldığı ve icad ettiği söylenirse de, eserlerin de ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi yoktur. Mûsikî ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Kitabü'I-Mûsikîü'I-Kebîr (Büyük Mûsikî Kitabı) adındaki eseri biri sekiz, diğeri dört bölümden oluşmuştur». Bu kitap; Gattaş Abdülmelik el-Haşebe ve Dr. Ahmed Mahmud el-Hıfni tahkikleriyle 1967 yılında Kahire'de yayınlanmıştır.

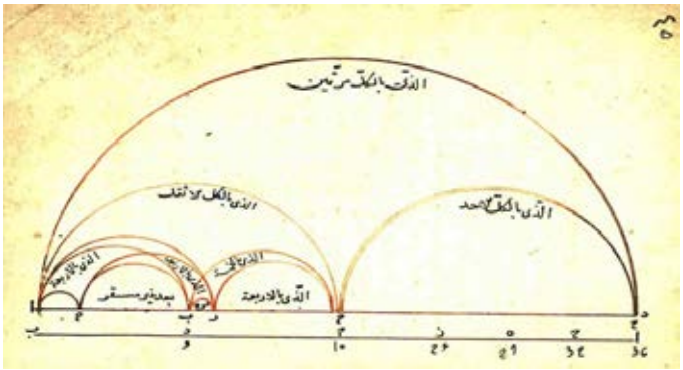
"Felsefeden Aristo'dan sonra ''Muallim-i Sâni'' (İkinci Üstad) müzik ilminde 'Muallim-i Evvel' (Birinci Üstad)

1 Miladi 789-857 seneleri arasında yaşamış olan Ziryab'dan bahsedilir. Musul'da doğan Ziriyab, Bagdat'da Abbasi halifelerinin sarayında Harun Al-Raşit ve Al-Mamun zamanında vazife gördükten sonra İspanya'da Kordoba şehrinde Halife Abdurrahman'ın sarayına baş musikişinas olarak gönderilmiştir. Ziriyab'ın Kordobada kurduğu konservatuar Endülüs musikisinin temelini atmış ve dolayısı ile hem Arap hemde İspanyol musikisine etki etmiştir. Ud musiki aletine Ziriyab'ın beşinci teli ilave ettiği bilinmektedir.

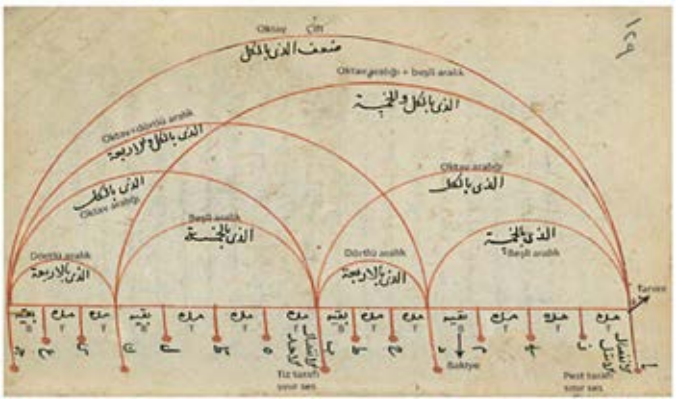
2 Farâbi'nin (874-950) Mûsikîdeki önemi, Doğu mûsikîsinin nazariyatı ile ilgili, Kindî'den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Mûsikînin sanat yönünü iyi bildiği, bazı mûsikî âletlerini çaldığı ve icad ettiği söylenirse de, eserlerin de ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi yoktur. Mûsikî ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Kitabü'I-Mûsikîü'I-Kebîr (Büyük Mûsikî Kitabı) adındaki eseri biri sekiz, diğeri dört bölümden oluşmuştur

olarak kabul edilen ve Asıl adı, Ebu Nasr Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el Fârâbî (874-950) müzik nazariyatını Aristo, Themistius ve Öklid gibi ünlü Grek alimlerin Arapçaya tercüme edilen eserlerinden tanınmıştır. El Kindi'nin eserine de vâkıf olan Fârâbi' nin müziğe dair üç eseri bulunmaktadır. Günümüze ulaşan bu eserlerde Fârâbi, sadece Greklerden eksik bir şekilde intikal eden nazarî bilgileri tamamlamış ve dahası hatalarını da düzeltmiştir. Çalgılarla ilgili detaylı bilgiler vermiş olması ve ses fiziği alanında Yunanlıları aşması, ona müzik tarihinde müstesna yer kazandırmıştır. Bazı ifadelerde ise; Farabi'nin Urfa'dan geçtiğidir. Bu durum bölgenin müzik serüveni açısından çok eskilere dayandığını da göstermesi bakımından önem arz etmektedir".(Bitmez, M. Süleymaniye Yazma Eserler 2018)

Fârâbi, yazdığı eserlerinden olan ve kendi el yazması ve çizimlerin olduğu Kitabü'I-Mûsikîü'I-Kebîr (Büyük Mûsikî Kitabı), bugün Süleymaniye yazma eserler kütüphanesinde bulunmaktadır. Mısırlı Arap yazarlardan olan Gattaş Abdülmelik el Haşebe ve Dr. Ahmet Mahmud el-Hıfni Fârâbi'nin Ud üzerinde önemli çalışmalar yaptığı ancak, ses sistemi, ses fiziği ve kuramsal çalışmalar üzerinde daha fazla yoğunlaştığını ifade edilmektedirler.



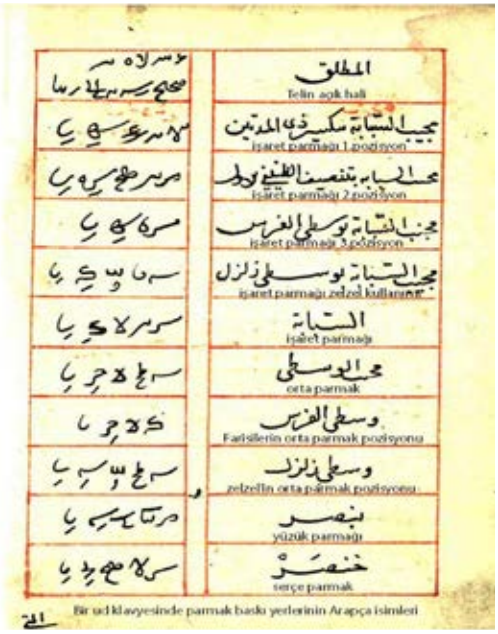
Şekil: 1, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi[3]



Şekil : 2, Süleymaniye yazma eserler kütüphanesi[4]

3 Şekil 1'de, Fârâbinin el yazmalarından olan en önemli musıkî kitabında, kendi çizimi olan bu tabloda, bugün Türk ve Arap müziği ses sisteminde kullanılan iki oktav aralığını çizdiği görülmektedir

4 Fârâbi, aynı el yazmasında yine şekil 2'deki tabloda bu defa günümüzde Türk ve Arap Müziği ses sisteminde kullanılan tam (tanini) ve Yarım (Bakiye) aralıkları olarak tanımlanan perde aralıklarını belirtmiştir. Bu tablo sadece iki oktav üzerinde detaylı inceleme yer almaktadır.



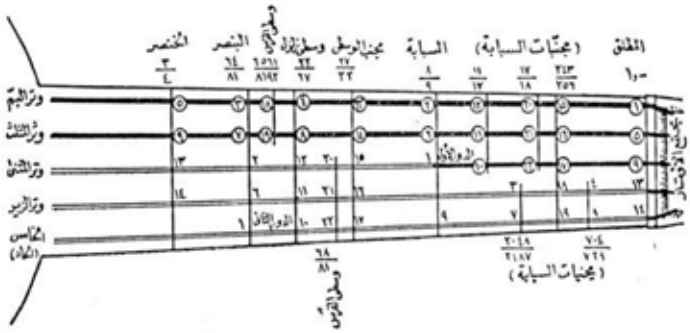
Şekil : 3, Süleymaniye yazma eserler kütüphanesi[1]

Ud'da Perdeler

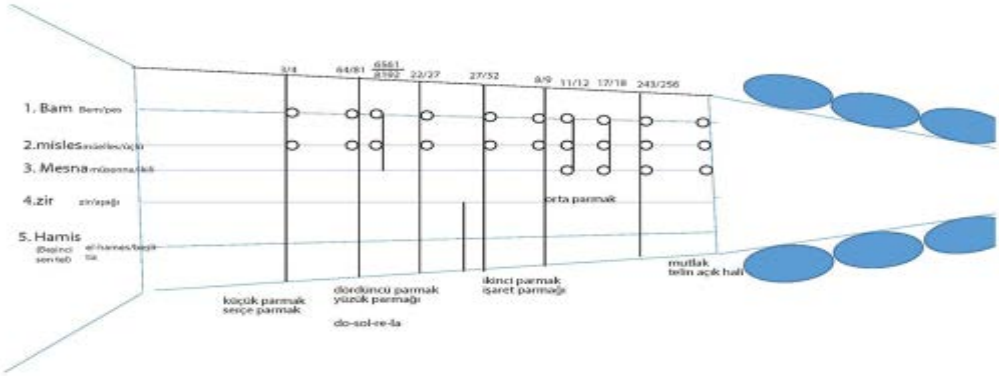
Bu sayfadaki iki şekil üzerinde (ud çalgısı için): ilki birbirinden farklı ya da ayrı perdeler, ikinci şekil ise aynı boyutta ya da aralıkta perdeler.

1- Mutlak tel/boşta
2- İlk parmağın mücennep perdesi
3- ilk parmağın perdesi
4- orta parmağın perdesi
5- yüzük parmağın perdesi
6- serçe parmağın perdesi

1 Şekil 3'de arapça olarak Fârâbi tarafından yazılmış olan perde isimleridir. Ud'da perdeler" adıyla 6 madde'den oluşan Türkçe açıklaması yer almaktadır. Kitabü'I- Mûsikîü'I-Kebîr Süleymaniye yazma eserleri sayfa, 101



Şekil: 4, Gattas Ahmed Haşebe ve Dr. Mahmud Ahmed Al-Hafni (Mısır)[2]



Şekil : 5, şekil 4'deki ud üzerindeki Arapçanın kısmi olarak Türkçe'ye uyarlamasıdır.[3]

Ud İcrasını Temsil Eden Uluslar

Kültürlerin geçiş noktaları ve yerleşik düzene geçişte kalıcı duruma gelmeleri uzun yıllar sürse de, çalgılar sürekli gelişme göstererek değişime uğramış kaldıkları yerlerin kültürleri ile şekillenmişlerdir. Bu noktada Irak (Bağdat), Mısır (Kahire), Osmanlıda (İstanbul), Suriye'de (Şam), Fas'ta (Fes), Tunus ve diğer coğrafyalar ud 'un efsaneleşmiş ve icraların da merkezi olmuşlardır. Bu coğrafyalar zaman içinde eğitimle devam eden konservatuarlarını kurmuşlar ve ud çalgısına ev sahipliği yapmışlardır. Sistemin ana merkezini İstanbul ve Kahire temsil edildiği noktasında otoriteler daha çok birleşirler. Osmanlı devletinin yüzyıllar süren Ortadoğu coğrafyasındaki hâkimiyeti ve bıraktığı etki göz önünde bulundurulduğunda, müzik kültürünün ve özellikle ud çalgısının etkisi çok net göze çarpmaktadır ve hatta merkezi konumunda olan yerlerden olan Bağdat bile sistemin kurucusu ve konservatuar ile de eğitimin şekillendiği Şerif Muhiddin Targan faktörünü göz ardı edemez.

2 Mısırlı iki müzik bilimcisi ve yazarı olan Gattas Ahmet Heşebe ve Dr.Mahmud Ahmed Al-Hıfni, birçok araştırmalarının yanında özellikle büyük müzik bilgini Fârâbi hakkında yazdıkları ve onun büyük müzik kitabı olan Kitabü'I-Mûsikiü'I-Kebîr'i çevirileri ile tanınmaktadırlar. Şekil 8'deki çizim Fârâbinin el yzmalarından yola çıkılarak ud'da bugünkü kullanılan perde sisteminin tuşe (klavye) üzerindeki yerlerini Arapça olarak gestermektedir.

3 Mehmet Bitmez tarafından bugün kullanılan Türk ud'u perde sistemine göre kısmi uyarlaması ile kısa bir bölüm yer almaktadır.

Bir Virtüoz Şerif Muhiddin Targan'ın Belirleyici Olduğu Hususlar

Targan, gerek besteciliği bakımından ortaya koyduğu eserleri, gerek Batı eğitim sistemi bilgi ve birikimi ve herekse ud icrasındaki virtüozitesi ile tüm icracılara bu gün gelinen noktanın belirleyicisi olmuştur. Bu düşünce aynı zamanda Bağdat ve dolayısı ile Arap coğrafyasının dile getirdiği bir gerçektir. İlk bakışta Targan Arap tarzı öğretmemiş hatta icra dahi etmemiştir ancak, onun eğitimde bıraktığı etki hem teknik hem de çalgıyı Türk makam geleneği ile öğretmiş olmasıdır. Bu icra zaman içinde Arap zevkinin ve müzik geleneğinin geleneksel öğeleri ile buluşarak bugüne yansımasını oluşturmuştur. 1934 yılında Irak hükümetinin resmi daveti ile Bağdat da kurduğu konservatuar, sistemli ve kuramsaldır. On iki yıl aralıksız eğitim veren Targan, Türkiye'den çok Arap coğrafyasında etkisini ortaya koymuş ve yetiştirdiği öğrencileri, onun bıraktığı teknikle ve kısmen tavrını yaymış ve bu gün tüm Arap coğrafyasında Targan ekolünün bilinir olmasını sağlamışlardır. Şerif MuhiddinTargan, 1928 yılında New York bulunduğu sırada viyolonsel ve ud konseri gerçekleştirdi. Dinleyiciler arasında önemli müzik eleştirmenlerinin de olduğu bu konserde, batı klasik eserlerine örnekleri viyolonsel ile ve kendi eserlerinden oluşan teknik repertuarla da ud icrası tüm dinleyenlerle eleştirmenlerin büyük iltifatları ve övgülerine mazhar olmuştur.

Sonuç

El Kindi, Fârâbi, Ziryab, Safiyüddin Urmevi, Fuzuli, Maragalı Abdülkadir ve daha nice müzik dâhilerinin geçtiği ve ayak bastığı bu topraklarda, kültürün ve kadim geleneklerin bir arada sonsuza dek yaşamasını müzik sanatı paydasında buluşturmuşlardır. İslâm düşünürleri geçmiş dönemlerde özellikle Grek bilim ve felsefesi etkisinde kalsalar da, mevcut mirası kendi kültür ve düşünceleriyle zenginleştirmişler ve sonuç olarak da önemli bir bir müzik literatürünün ortaya çıkmasını sağlamışlardır. İslâm dünyasının müziğe dair yazılmış en önemli eserlerinden biri ''İhvan-ı Safâ Risaleleri''dir. 9. yüzyılda derlenen elli bir risaleden beşincisi müzik ilmi olmuştur. Bu risalede sesin özellikleri, müziğin ruh dünyasına etkisi, müzik aralıklarının sayısal ifadeleri, müzik ile kozmos arasında doğan güçlü ilişki, duyu organlarının sesi alma hazzı, seslerin uyumu, mizaçlarla sesler arasında oluşan ilişki, kompozisyonlara dair kurallar, enstrümanlar, ritm ve ud konuları işlenmiştir.

El-Kindi doğu müzikleri makam geleneği ve teori üzerinde önemli çalışmalar yaptığı ortaya çıkaktadır. Bazı araştırmacı ve yazarlar, Fârâbî her ne kadar Ud çalgısının mucidi olarak ifade ediyor olsalar da incelemelerde, Fârâbi özellikle sistem, frekans, ses fiziği, ud icra üzerinde aralıklar, pozisyon ve perdeler üzerinde çalışmalara ve bunlarla ilgili kendi çizimleri olan bilimsel yaklaşımlar sergilemiştir. Fârâbi'nin Ud'a beşinci teli takmış olabileceğinin ve bunun kanıtının net olmadığı zira ondan 85 yıl önce doğmuş olan ve Kordobada kurmuş olduğu Endülüs müziğinin atası sayılan ve Kordoba'da kurduğu müzik okulu ile sistemleştirdiği Endülüs müziğinin mimarı sayılan Ziryab olduğu iddiasıdır.

Fârâbî sadece ud çalgısı üzerinde çalışmamış, bunula birlikte başka çalgıları da incelemiştir. (Ud, Bağdat Tanburu, Zurna ve Miskal gibi) Ayrıca o bir müzik nazariyatçısı, ritim konusunda araştırma ve ses fiziği üzerinde frekans hesapları inceleme alanlarında önemli çalışmalar yapmıştır. Yüzlerce yüzyıl öncesinden bugüne intikal eden müzik kültür mirası ve ud çalgısı; El Kindi;nin ortaya koyduğu müziğin teorisi, Ziryab ve Farabinin hem ses sistemi hem de Ud çalgısı üzerinde yaptıkları form ve tel ilavesi noktasında bugüne büyük miras olarak geçmiştir. Yüzlerce yıldır varlığını sürdüren ud, bugün farklı çalgılar arasında icracıların tercihlerinde öncü olmuştur ud 18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren icra hayatına dâhil olmaya başladığından itibaren bu yüzyılda form değişikliğine uğramış ve aynı zamanda önemli icracılarında yetişmesinde önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Müzikler, kuramsal temellerini ve belirli müzikal yöntemlerini yakın doğu müziğinin oluşumunu ve varlığını gerçekleştiren formlar olarak ardında bırakmış, el-Kindi, Farabi ve Ziryab, müziğin ve çalgıların

gelişim sürecinde belirleyici olma etkilerini ciddi katkılarını ortaya koymuşlar, Türkçe ve Arapça konuşulan dünyada adını "Makam, İranda Dastgâh, Kafkaslarda Mugam ve Greklerde Ekhos, Endülüs'te Flamenko'nun bir yansıması olarak da Seguiriya ve Solea'lar" olarak kendilerini ifade etmişlerdir. Başta müzik ve dolayısı ile ud, kadim kültürlerin alışverişleri ile birbirilerine benzemiş ve makam geleneğinin potasını oluşturmuşlardır. Analizlerde de görüldüğü üzere birbirilerinin içindedirler ve aynı makam karakterlerini küçük farklarla ayrı yönlerde ifade etmiş ama sonuçta benzer dili kullanmışlardır.

KAYNAKLAR

- Bitmez M, Özel Arşivi, Derleme İst.
- Bitmez, M, Şurkav, Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi Makale."Dergâh
- Makâmından Musıkî Makâmına" Sayı, 21 Ocak 2015)
- Farmer, H, G, Historıcal Facts for the Arabian usical İfluance. New York 1970
- Hasebe, G, A, / el Hıfni, A, M, Fârâbi, *Kitabü'I-Mûsikîü'I-Kebîr,* Kahire, 1967
- Hatiboğlu N, Şanlıurfa'da Yetişmiş Müzik Ustaları, Lisans Tezi, İTÜ Türk Musikîsi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim Bölümü, İstanbul 2000
- Karadeniz M.E, Türk Musıkîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür
- Yayınları, Ankara
- Kaya, M. *Felsefe metinleri (El Kindi Hayatı),* İstanbul-Klasik Yayınları, 2005
- Özkan, İ. H. Türk Musıkîsi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Yayınları, İstanbul 1987
- Öztuna Yılmaz, Türk Musikîsi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi
- Segal J.B, Edessa "The Blessed City", Oxford 1970
- Turai, A, H, Bilim ve Ütopya, *Fârâbi ve Mûsikî,* İstanbul
- Yazma Eserler Kütüphanesi, Süleymaniye, İstanbul
- Yeterlik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Eylül 2011

O-050

NLP for Stage Anxiety: A Qualitive Research

Ceren Doğan

Bartın Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı
cdogan@bartin.edu.tr

Abstract

Stage anxiety may disturb the spiritual health of the individual, especially as it may adversely affect the professional success of the people who perform music professionally. The use of beta-blockers, substances or alcohol at the presence of the musical performance may not be a solution oriented behavior. Within the light of these problems, this study aims to search the usage of Neuro-Lingiustic Programming, which is a collection of communication and behaviour change techniques, for relieving and treating stage anxiety. A qualitive design has been used for this research, interviews with the NLP experts and counseleees whom had previously gone through with NLP sessions for treating stage anxiety have been held. In addition, a session of stage anxiety treatment has been observed in order to enlighten the process. Snowball sampling method has been used for data collection. The findings were reported and suggestions were given.

Keywords: Stage anxiety, music performance, applied music

Introduction

Music performance includes diverse skills such as coordination, attention, memory, aesthetics and interpretation, and motor skills (Salmon and Meyer, 1992). Stage anxiety (Music performance anxiety, MPA); a special type of anxiety which is a fear that a potential problem that may arise during performance and the musician may fear to be negatively assessed by the audience. Physiological and psychological fear is triggered by events like a concert or a performance exam. Many musicians have discouraging experiences that suggest they will not be able to fully use their capacities. High anxiety levels lead a coaction of automatic motor reactions (Allen, 2010). Kenny (2008), who has various research in this regard, has described musical performance anxiety as a persistent, disturbing experience about performance skills to be demonstrated in front of the community, regardless of the level of ability, education or preparation of the individual.

Stage fear may lead to the development of a variety of medical and psychological symptoms, including general anxiety disorder and depression. As a result, individuals who experience MPA may be directed to inappropriate behaviors such as beta blockers, alcohol, and substance abuse. Moreover, according to various research, it was seen that there is a negative relationship between high level musical performance anxiety and healthy lifestyle (Doğan, 2013).

NLP stands for Neuro-Linguistic Programming. Neuro refers to neurology; Linguistic refers to language; programming refers to neural language functions. In other words, learning NLP is like learning the language of the mind. It is a collection of communication and behaviour change techniques NLP (as a tool in psychology) was born in the late 70's from observations by Richard Bandler on the psychotherapy sessions of the excellent therapists, namely Fritz Perls, Virginia Satir, and Milton Erickson, increasing the effects of positive suggestions for clients (Witkowsky, 2010). Because of its applicability, NLP was then utilised by practitioners in order to

assess and treat a variety of clinical symptoms including depression, anxiety, and stress. It has been used in a wide range of fields worldwide including management, business, education, and sports (NLP, 2019).

Within the light of these problems, this study aims to search the usage of NLP for relieving and treating stage anxiety. Within the light of this primary purpose, the opinions of the NLP counsellors and musicians whom participaded in NLP sessions have been taken. The interviews are based on the counselees' previous and ongoing experiences about stage and the effect of NLP.

Methodology

A qualitive design has been used for this research, interviews with 2 NLP experts and 3 counseleees whom had previously gone through with NLP sessions for treating stage anxiety have been held. In addition, a session of stage anxiety treatment has been observed in order to enlighten the process. Snowball sampling method has been used for data collection.

Findings

In this section, the interviews with the 2 counselor and 3 counselees and the session observation are reported. In the interview report, the counselees are numerated as CE1, CE2 and CE3; counsellors' opinions are listed as CR1 and CR2. The findings show that one of the counselees instrument is violin, one of them plays the flute and one is a piano performer. 2 of the counselee participants had an undergraduate degree of music education, 1 is music education undergraduate programme student. Two of the counselees took their NLP sessions 1-3 years ago, one took NLP session recently. All of the participants benefit from the usage of NLP for stage anxiety. None of them reported a regression in the effects of NLP treatment through time. Also none of them experienced poor performance regarded with stage fear after the NPL session. All of them took one NLP session.

Counselor Interviews

In this section, data gathered from the counseller interview form are given.

1. What is your opinion about the effect of NLP in the treatment of stage anxiety?

CR1. NLP aims to reprogram the mind in order to use both consciousness and unconsciousness effectively, so that in eliminating stage anxiety, NLP can minimize or even eliminate the level of intense anxiety that a person would feel when they are on stage.

CR2. With NLP, the musician visualizes the moment of stage which causes them anxiety, as an external observer without internalizing it. They have the chance to observe the symptoms of anxiety occurring in their body and mind, re-evaluate the moment as an internal observer. That way NLP may reset the effects of the symptoms at the end of the session.

2. Do you offer your counselees an alternative diagnosis or supportive treatment before the session?

CR1. Regular breathing exercises, relaxation movements can be shown. Regular meditation is known to help prevent anxiety.

CR2. It is useful to combine several methods in NLP implementation instead of a single method. Meditation, yoga, learning proper breathing might help.

3. How many sessions can be sufficient to achieve NLP results in stage anxiety?

CR1. Usually in a single NLP session, a decrease in stage anxiety or even complete disappearance may be observed. If the client experiences stage anxiety after the session, the same technique or a different NLP technique may be applied.

CR2. After one NLP session symptoms are expected to be relieved. Also if decreased or disappeared anxiety reappears in the following weeks, the same technique can be applied again, or with other techniques of NLP.

4. Do sessions take place individually or with groups?

CR1. and CR2. Sessions are individual.

5. How do the sessions process?

CR1. We ask the client to assume that they are in a cinema or theater. We allow them to make observations. We tell that they are in total control of the film and that it will be whatever they want it to be. It can make variations such as whether the film is black and white or colored, moving or stable.

We ask the person to visualize the situation that created the phobia on the cinema screen and to visualize the incident from the beginning to the end of the scene on his mind as if it was a movie. We then take the person from the external observer position in the cinema hall and gradually move him into the internal observer position. In this process, it should carefully be observed whether the counselee is comfortable or not. At the last stage, we show that the person can calmly complete the stage performance without any fear or anxiety. This last stage is repeated several times and in the last stage the situation that causes anxiety is adapted to the future. This way phobia is tested. If the client is calm in the adaptation to the future, the phobia is significantly reduced or completely gone.

CR2. Cinema technique would be the best. The counselee visualises oneself in a theatre, playing his/her own movie of music performance with absolute control of the script. Then the visions should level up to internal observer position. The sequence is repeated until the musicians' visualisations are ended without anxiety symptoms.

6. What should be the characteristics of the session room

CR1. and CR2. It is convenient for the counselee to sit comfortably in a quiet environment.

7. During the session, does the client show symptoms such as mood changes, panic or pain?

CR1. In the applied technique, while the person imagines itself on stage, may show signs of panic. In this case, the counselee is asked to slow down the visualisation of the movie theater. Support may be provided from techniques that would make the counselee feel safer.

CR2. In case of threating anxiety, the NLP expert should find the counselees trigger of panic in the visualisation. Musicians' own stage fear symptoms are expected to be seen at the sessions.

8. How long does the session take place?

CR1. Usually 30-40 minutes

CR2. Approximately half an hour.

9. Before or after the session, are there factors such as nutrition, movement and environment that the client should pay attention to?

CR1. and CR2. Physiological needs such as hunger or thirst should be fulfilled before the session.

10. After the session, how long does it take to see a reduction at anxiety?

CR1. The effect is expected to be efficient instantly.

CR2. Immediate improvement is possible.

11. After the session, when is the right time to participate in a musical performance?

CR1. There is no time limitation, even after 5 minutes is ok.

CR2. At sessions final vision, we expect to that the anxiety symptoms are relived. The effect would be more permanent if the councelee performs at stage within a month.

12. Does the effect of NLP permanent in most cases?

CR1. It depends on the counselee. It may be permanent or may need a repetition.

CR2. It was permanent for my cases.

13. After the session, are there any situations that may cause a regression of the sessions' effect?

CR1.If the person experience stage to trigger phobia, there may be stage anxiety all over again.

CR2. The counselees forthcoming stage experiences would be decisive.

14: Final statements to be refered

CR1. There may be cases where the NLP technique is not successful in any way. It is independent of the person's level of anxiety, personal history, character or external factors. In case of failure, the client should not feel bad. Not all techniques are suitable for every person. In such cases, the NLP practitioner can refer the person to different professionals.

Counselee Interviews

In this section, data gathered from the counsellee interview form are given.

1. How have your stage fear emerged?

CE1. Started at high school, I have been on stage before with no anxiety.

CE2. I had a bad stage performance.

CE3. Since I started to play an instrument.

2. Howlong have you been suffering from Stage fear.

CE1. and CE3. More than ten years.

CE2. Two years.

3. Have you had any estimation about the source of your stage fear?

CE1. At high school, my applied music instructor has changed, I was intimidated, the anxiety was there at the courses for years.

CE2. At the student concert in my school, I had a low performance and my parents scolded me at home.

CE3. I have an anxious nature.

4. Before performance, how have you been usually feeling?

CE1. Elevated heart beat, shortness of breath, thoughts of potential failure.

CE2. I could not see the sheetmusic because of panic sensation.

CE3. I have been feeling thirsty and faint. My hands go numb.

5. During the performance, how were your emotions and thoughts?

CE1. It was impossible to focus on music because of panic sensation.

CE2. Cthastrophic thoughts were flowing one by one about the sheetmusic in front of me, my technique, musicality.

CE3. The presence of the audience watching me playing makes it impossible for me to play music.

6. Have you considered a coping strategy before NLP?

CE1. I changed my instructor. I got along much better with The New one. My teacher realised that I was sensitive. I was now relieved in courses but finals were still a problem. So I used beta blockers for a while but after idle time, it also has not worked.

CE2. I saw my family physicinan whom prescribed beta blockers. It caused low blood pressure.

CE3. I took sedatives before my applied music exam once. It affects cognitive process playing music.

7. Have you tried alcohol, sedatives or antidepressants?

CE1. and CE2. People around me usually object the usage of them, no.

CE3. I only tried sedatives and it was not affective so I seeked a non-medicational way to cope.

8. When did you seek professional help?

CE1. I saw a psychologist that ended up with beta blockers.

CE2. When my current schools auction was close.

CE3. I wanted to be able to play in front of an audience, I mean even kids can do it.

9. How have you considered NLP?

CE1. A friend of mine told me about it.

CE2. I have read about an NLP session in a novel so I searched if it was convenient in my situation.

CE3. While I was searching anxiety treatment options on the web, I came across NLP.

10. Before the session, what has the councelor told you?

CE1., CE2. and CE3. That the session is going to take mostly 30 minutes, and that I may trust the process, and my stage fear may be surpassed instantly in one session. My opinions were asked about the source of my stage fear.

11. How did the session take place?

CE1. We used visualisation. The councelor leaded visions: "You come to the stage, look at the audience, start playing, bow to the audience and leave the stage." We repeated the rituel in several conditions. Like your parents are the audience your friends this time... When the part "You play, you leave. You play, you leave. You play, you leave…" comes, the specialist leads the visions really fast repeatedly and I feel a bit anxious. When we started the rituel with the vision which my former applied music teacher, I had panic sensation during the part of "play-leave" so we had to stop the session.After I calm down, the counselor informed me that we will do this again. At first, the teacher was at the backside of the concert hall, next try the teacher came a bit forward. At the last one, he was watching in the front seat and I was playing calmly. It was gone.

CE2. and CE3. Visualisation technique was used as reported in example CE1. CE2. was triggered by his parents to be the audience. CE3. was triggered by the concert hall and the audience itself so the visualisation sequence started again for small groups of audience like a home concert for the family, a classroom concert for friends, and finally the concert hall.

11. How did you feel after the session?

CE1. I was exhausted so I went to sleep.

CE2. I was a bit overwhelmed.

CE3. Even though I was feeling sensitive, I was aware that something has changed in me.

12. When did you consider a music performance after the session?

CE1. Within a month. I have never had a concert after highschool because of fear. The anxiety in finals was enough for me. A friend of mine asked me to play a few pieces at her workplace and I was willing to try.

CE2. The schools auction was 2 weeks after the session.

CE3. I gathered my family and a few friends as an audience for a home concert.

13. How was your experience?

CE1. At first I was a bit of anxious but no cthastrophic thoughts this time. At first piece my sheetmusic droped on the floor. I stoped playing and told the audience that I will take it from the beginning. This time I was even calmer. It felt like I was practising by myself. I was able to focus on the music only and other facts were like not even there. I enjoyed the appreciation afterwards.

CE2. I thought that I was playing inside a sphere which protects me from outer threats. I tried not to look at the audience. After a while, I was able to focus on music and I completed the performance without any incidents.

CE3. I was nervous still, but this time I managed to keep it under control.

Discussion and Conclusion

It should be noted that despite NLP's wide practical applications, the tool has not been well-accepted in mainstream psychology. One primary criticism of NLP is its underdeveloped scientific evidence of its effectiveness regarded to proper research methodology. The limited quality of research focused on NLP is reported in a number of review articles. (Witkowski, 2010). Thirty-five years of research on neuro-linguistic programming conducted a meta-analysis on over 300 papers reporting the use of NLP in some manner and examined 33 of these in closer detail. He concluded that NLP might be ineffective. Some studies assessed by Witkowski were also conducted by researchers with no apparent training in NLP. It's contravertial that before any such decision is made on the effectiveness (or not) of NLP, studies should be conducted with trained professionals.

Based on these outcomes, it would be suitable to consider an NLP threatment to relieve stage fear. However, it should be noted that as a result of the qualitive design of this study, the outcomes can not be generalized to the universe of individuals who are suffering from stage fear and seeking professional help.

References

- Allen, R. (2010). Free improvisation and performance anxiety among piano students. Unpublished Doctoral Thesis. Boston University, Coolege of Fine Arts, United States of America.
- Doğan, U. (2013). Ergenlerde performans kaygısını yordayan değişkenlerin modellenmesi ve buna yönelik psikoeğitim programının işlevselliği. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kenny, D. T. (2008). Music performance anxiety. A. Williamon (Ed.), International Handbook of Musicians' Health and Wellbeing. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Salmon, P.G. & Meyer, R.G. (1992). Coping with stesss and anxiety in musical performance. NY: Lexington Books.
- So What is NLP (2019). Retrieved from http://www.nlp.com/what-is-nlp/.
- Witkowski, T. (2009). Thirty-five years of research on neurolinguistic programming. NLP research data base: State of the art or pseudoscientific decoration? Polish Psychological Bulletin, 40.

O-051

Geçmişten Günümüze Orta Öğretim Kurumlarındaki Müzik Derslerinde Gitar Eğitimi Yöntemleri

In the Medium Education Institutions Guitar Education Methods in Music Courses

Elif Nun İçelli

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

ÖZET

Enstrüman çalmayı öğrenmek, ilgi, emek, zaman ve azim gerektiren bir iştir. Gerek teknolojik gelişimler ve bilgiye erişim kolaylığı gerekse yeni öğretim yöntemleriyle çalgı eğitimi, öğretim tekniği açısından oldukça çeşitlilik göstermektedir. Klasik bir eğitimden söz ederken eğitimin ilk adımı olarak müzik aleti çalmak isteyen öğrenciye öncelikle nota bilgisi vermek gerekmektedir. Ardından çalgının yapısal bilgisi ve gitar için gereken pozisyon, çalma tekniği bilgisine paralel olarak akor, armoni bilgisi verilmelidir.

Özellikle teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte daha önceden bildiğimiz klasik eğitim şekli, yerini gençler arasında ¨kolay öğrenme metotları¨ diye adlandırılan öğrenme programlarına bırakmaya başlamıştır. Akıllı telefon ve bilgisayarlardan kolayca edinilebilen bu uygulamalar, klasik yöntemlerin aksine nota bilgisi gerektirmemesinin yanı sıra erişim ve uygulama kolaylığıyla da yeni öğrenmeye başlayacak gençler için oldukça cezbedici bir hal almaktadır. Bu uygulamaların bir bölümü tamamen bilgisayar yazılımı ile öğrencinin çalmak istediği tüm parçalara renklerle uygulanarak öğretimi gerçekleştirirken, bir bölümü de nota yerine perde düzenine, tellere, parmaklara atfedilen rakamlar sistemiyle öğretim gerçekleştirmektedir.

Bu uygulamalardan belli başlı başlıklar halinde şu şekilde sıralayabiliriz;

1- Klasik Gitar Eğitim

2- Tab ile Gitar Öğretimi

3- Şema ile Akor Göstererek Gitar Öğretimi

4- App Learn Guitar gibi Yazılımla Gitar Öğretimi gibi.

Bu çalışmayla geçmişten bugüne uygulanmış olan ve hali hazırda uygulanan gitar öğretimi yöntemleri, bu öğrenme tekniklerinin yararları, uygulanabilirliği, yaygınlığı, müzik sevgisinin, bilincinin, merakının gelişimine katkıları, artıları, eksileri gibi birçok konuda müzik dersleri ve çalgı eğitimine bakış açısından yeni farkındalık sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gitar, öğretim, yöntem, müzik, eğitim.

SUMMARRY

Learning to play an instrument requires attention, effort, time and perseverance. Both technological developments and ease of access to information, as well as instrument education with new teaching methods, vary widely in terms of teaching technique. When talking about classical education, the first step of the education is to give musical information to the student who wants to play musical instruments. Then the structural know-

ledge of the instrument and the position required for the guitar should be given in parallel with the chord and harmony knowledge.

Especially with the rapid development of technology, the classical form of education, which we know before, has been replaced by learning programs called arasında easy learning methods arasında among young people. These applications, which can be easily obtained from smartphones and computers, do not require note knowledge as opposed to classical methods, but also become attractive for young people who will begin to learn with ease of access and application. While some of these applications are performed by applying color to all the pieces that the student wants to play completely with computer software, some of them perform teaching with the system of figures attributed to pitch arrangement, wires and fingers instead of notes.

These applications can be listed as the main headings as follows;

1- Classical Guitar Training

2- Guitar Teaching with Tab

3- Guitar Teaching with Chord

4- App Learn Guitar such as Guitar Teaching with Software.

With this study, it is thought that guitar teaching methods that have been applied from past to present, and the benefits of these learning techniques, applicability, prevalence, contributions to the development of love, consciousness and curiosity of the music, pros and cons will provide new awareness in terms of music lessons and instrument education.

Keywords: Guitar, teaching, method, music, education.

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ORTA ÖĞRETİM KURUMLARINDA MÜZİK DERSLERİNDE UYGULANAN GİTAR EĞİTİMİ YÖNTEMLERİ

Gitarın ne kadar eskiye dayandığı ile ilgili birçok yaklaşım vardır. Telli çalgılar (kordofonlar) sınıfından bir çalgı olan klasik gitar, uzun yıllar süren değişimlerle günümüzdeki biçimini almıştır. Ankara'daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan Hitit'ler ve Asur'lara ait kabartmalarda gitara benzeyen telli çalgıların varlığı bir gerçektir. Avrupa'ya geliş öyküsünde ise İran yoluyla Arap dünyasına, Arapların İspanya'yı fethiyle de Avrupa'ya geçtiği görüşü hâkimdir. 12. asırda Mağrip ve Latin gitarları görülürken 15. Yüzyılda lavtaya doğru gelişerek "Mandola" veya "Mandora" ismini alır. Günümüz gitarının ana çizgilerinin oluştuğu bu yüzyılda Latin gitarı, mızraplı Vihuela'dır. El Vihuelası olarak 13. yüzyıldan beri tanınan bu çalgı, 1500'lerin sonuna doğru, bugünkü gitarın doğmasındaki ilk bulguları verir. İtalya ve Fransa'da 17. ve 18. yüzyıllarda bazı gitar metotlarına rastlanır. 1778 – 1830 seneleri arasında yaşayan Fernando Sor'un pek çok gitarist yetiştirmesinin yanı sıra sonatlar, varyasyonlar, fanteziler ve etütler yazar. Bestekâr, gitarı altı telli yaparak bugünkü gitarın temelini atar. 19. Yüzyılda gitarda sesin artmasını sağlayan değişiklikler yapıldı. Gövdesi genişletildi, derinliği azaltıldı, göğüs kapağı iyice inceltildi. Yine Andres Segoiva gitarı konser salonlarına sokarak Amerika'dan Arjantin'e ve Uruguay'a kadar uzanan turneleriyle hem enstrümana hem de solistlere büyük saygınlık kazandırmış, gitarı 20. yüzyılda evrensel boyuta taşımıştır.

GİTAR EĞİTİM YÖNTEMLERİ

Enstrüman çalmayı öğrenmek, ilgi, emek, zaman ve azim gerektiren bir iştir. Gerek teknolojik gelişimler ve bilgiye erişim kolaylığı gerekse yeni öğretim yöntemleriyle çalgı eğitimi, öğretim tekniği açısından oldukça çeşitlilik göstermektedir. Klasik bir eğitimden söz ederken eğitimin ilk adımı olarak müzik aleti çalmak isteyen

öğrenciye öncelikle nota bilgisi vermek gerekir. Ardından çalgının yapısal bilgisi ve gitar için gereken pozisyon, çalma tekniği bilgisine paralel olarak akor, armoni bilgisi verilmelidir. Özellikle teknolojinin hızla gelişmesiyle ve popüler kültürün etkisiyle birlikte daha önceden bildiğimiz klasik eğitim şekli, yerini gençler arasında ¨kolay öğrenme metotları¨ olarak adlandırılan kolay öğrenme programlarına bıraktı. Klasik yöntemlerin aksine nota bilgisi gerektirmeyen bu teknolojik uygulamalara erişim ve uygulama kolaylığı da gençler için oldukça cezbedici bir hal almaktadır. Yöntemlerin bir bölümü tamamen bilgisayar yazılımı ile öğrencinin çalmak istediği tüm parçalara uygulanarak öğretimi gerçekleştirirken, kimi de nota yerine perde düzenine, tellere, parmaklara atfedilen rakamlar sistemiyle öğretim gerçekleştirmektedir.

Bu uygulamalardan başlıklar halinde kısaca söz edecek olursak;

1- Klasik Gitar Eğitim

2- Tab ile Gitar Öğretimi

3- Şema ile Akor Göstererek Gitar Öğretimi

4- App Learn Guitar gibi Yazılımla Gitar Öğretimi olarak sıralayabiliriz.

1. Klasik Gitar Eğitimi

Bilinen ve uygulanan en güvenilir eğitim yöntemi olan bu başlık altında Milli eğitim Bakanlığı'mızın Güzel Sanatlar Liseleri için hazırladığı ve tüm ülkede ortak olarak uygulanan gitar eğitimi müfredat programını örnek olarak paylaşabiliriz.

Lise için geliştirilen programda ünite temelli yaklaşım esas alınmıştır. Programda 9. sınıf düzeyinde altı, 10. sınıf düzeyinde on, 11. sınıf düzeyinde sekiz, 12. sınıf düzeyinde yedi ünite yer almaktadır. Buna göre öğrenci; terimleri, gitar çalmada oturuş ve gitarı tutuş, seslendirme parmakları, akortlama, gitarın tanıtımı ve tarihçesi, gitar öğrenme süreci, bu sürece etki eden etkenler, gitarın yapısını ve bölümlerini kavrar. Gitarın tarihî gelişimini açıklar. Gitar öğrenmenin uzun soluklu bir süreç olduğunu kavrar. Gitar öğrenme sürecinde yöntem bilgisinin işlev ve önemini kavrar. Gitar öğrenme sürecinde düzenli çalışma alışkanlığının önemini açıklar. Gitar çalmada oturuş, gitarı tutuş, seslendirme parmaklarının adları ve gitarı akortlama, gitarla çeşitli oturuş biçimlerini kavrar. Öğrenciye gitarın üç farklı oturuş ve tutuş biçimi olduğu belirtilir. Öğrenci gitarı doğru biçimde tutar. Ellerini gitar üzerinde doğru biçimde konumlandırır. Sağ el ve sol elde seslendirme parmaklarının adlarını kavrar. Gitarı akortlama yöntemlerini uygular. Öğrenci genel çalma tekniğini, sol elde perdelere basma ve sağ elde telleri tirando tekniğiyle ses üretimini kapsayan hareket biçimini belirtir. Legato, glisando, rasguado gibi teknikler genel çalma tekniğinden ayrı bir şekilde, özel çalma teknikleri kapsamında değerlendirilebilir. Genel çalma tekniği, parmak hazırlama tekniği, hareket kontrolü, eş güdüm, genel çalma tekniğinde sağ elin görev ve işlevini kavrar. Ses üretiminde parmak hazırlama tekniğini kavrar. Parmak hazırlama tekniğini boş tellerde aynı tel üzerinde uygular. Ses üretiminde parmak hazırlama tekniğinin önce boş tellerde uygulanması sağlanır. Bu yaklaşım öğrencinin, çalışırken sadece sağ el hareketlerine odaklanmasını ve bu tekniği daha verimli bir şekilde öğrenmesini sağlar. Parmak hazırlama tekniğini boş tellerde tel geçişli olarak uygular. Genel çalma tekniğinde sol elin görev ve işlevini kavrar. Sol el hareket mekaniğinde tele dokunma ve basma hareketlerini kavrar. a) Sol elde tele basma hareketini de birinci adımda, sol eldeki seslendirme parmağı görev noktasındaki tele ulaştığı vurgulanır. Bu işlemin parmağın tele dokunarak tele baskı kuvvetini uygulayacağı noktayı hissetme işlemi olduğu belirtilir. b) İkinci adımda, görev noktasına ulaşan parmağın, gereken baskı kuvvetini uygulayarak teli perdeye ulaştırdığı vurgulanır. Bu yaklaşım, öğrenciye sol elde baskı kontrolünü sağlamada yardımcı olur. Sol el hareket mekaniğinde tele dokunma hareketini uygular. Sol el hareket mekaniğinde tele basma hareketini uygular.

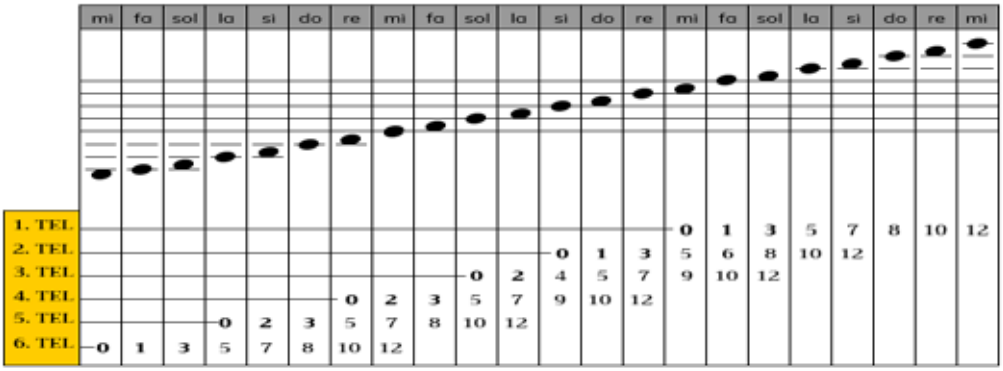
Gitar Dersi Öğretim Programı'yla öğrencilere kazandırılması hedeflenen beceriler aşağıda sunulmuştur.

1. Sağ-sol el koordinasyonu
2. Ses sürelerini kontrol etme
3. Ses yüksekliğini kontrol etme
4. Ses tınılarını kontrol etme
5. Boğumlama
6. Müzik cümlelerini yorumlama
7. Müzikal nüansları kullanma
8. Deşifre etme
9. Doğaçlama
10. 16. Gitarda Teknik ve Müzikalite,
11. Makamsal Çalma Uygulamaları,
12. Çok Sesli Çalmaya Giriş,
13. Çok Sesli Çalma Uygulamaları,
14. Gitarda Pozisyon Olgusu,
15. Gitarda Deşifre,
17. Genel Çalma Tekniğinin Uygulamaları,
18. Gitarda Flajöle Tekniği,
19. Gitarda Genel Çalma Tekniği,
20. Seslendirmede Boğumlama,
21. Gitarda Legato Tekniği,
22. Klasik Batı Müziğinde Dönemler,
23. Gitarda Legato Tekniği,
24. Gitarda Doğaçlama,
25. Gitarda Süsleme Teknikleri,
26. Müzikal İfadede Nüanslar.
27. Türkçeyi doğru, güzel ve etkili kullanma
28. Bilgi ve iletişim teknolojilerini kullanma
29. Yaratıcı düşünme
30. Analitik düşünme
31. İletişim
32. İş birliği

2. Tablatures ile gitar çalmayı öğrenme: Tablatures ya da kısaltılmış adıyla **tab,** nota okuma yerine alternatif olarak geliştirilmiş rakamsal bir sistemdir. Bu sistem sadece gitar için değil, farklı telli çalgılar için de kullanılmaktadır. Sistemde Gitar telleri imgelenerek birbirine paralel 6 çizgi gösterilir. Bu çizgilerden en üstte olanı 1. Teli, en aşağıdaki ise 6. teli simgelemektedir.

Çizgiler üzerine yerleştirilen rakamlardan "0" olanı gitarının boş tellerini simgelemektedir. "0" dışındaki diğer rakamlar ise üzerine yazıldığı telin kaçıncı perdesine basılacağını göstermektedir.

Örneğin; birinci telin üzerine yazılan "3" rakamı 1. telin 3. perdesine basılarak çalınması gerekti̇ğini gösterir. 1. telin üzerine yazılan "0" rakamı ise, birinci telde hiç bir perdeye basmadan, boş tel olarak çalınması gerekti̇ğini gösterir. Rakamlar deşifre edilirken soldan sağa doğru ilerlenir. Her bir rakam seslendirildikten sonra sırasıyla bir sonrakine geçilir.



Yukarıdaki tabloda, tabları notaya veya notaları taba çevirmenin nasıl yapıldığı gösterilmektedir. Tab okumada ve çalmada pratiklik kazanana kadar tablo sıklıkla tekrar edilir. Tablo; kaçıncı telin, kaçıncı perdesinin, hangi notanın ismini aldığını ve bu notanın dizek üzerindeki yerini göstermektedir. Dünyada en çok kullanılan öğrenme yöntemidir denebilir. Özellikle tabları yazılmış repertuar genişliği dikkat çekicidir.

3- Şema ile Akor Göstererek Gitar Öğretimi**:** Gitardaki altı tel ve perdeler tek tek gösterilir. Parmak numaraları belirtilerek perdelerde basılması gereken akor ya da arpej basılacak pozisyonun şeması çizilerek gösterilir. Öğrenci pozisyonu belirtilen parmak numaralarını taklit ederek akorları ve arpejleri öğrenir. Bilgiden ziyade taklide yönelik bir öğrenme şeklidir.

4. Akıllı telefon ve bilgisayar üzerinden uygulamalarla gitar öğrenimi: Bu öğrenme yönteminde indirilen bir programın renklerle ya da rakamlarla yapılmasını önerdiği yönergeler takip edilerek gitar çalınır. Yanlış bir notaya basılması durumunda uygulama ikaz sesi verir. Yine bilgiden ziyade taklide yönelik bir öğrenme şeklidir.

Sonuç

Bu çalışmada elde edilen en önemli sonuç; incelenen başlangıç gitar eğitimi metotları içerisinde gösterilen teknik davranışların farklılıklar göstermesidir. Temeli sağlam ve ileriye yönelik kazanımlar açısından güvenilir bir sisteme sahip olan klasik eğitim yöntemi başlangıç evresinde ve sonrasında kişinin yaşamsal disipline de büyük ölçüde katkı sunmaktadır. Günümüzde eğitim fakültelerinde ve konservatuvarlarda klasik eğitim disiplini ile yetişen öğretmenler, diğer yöntemlere öğrenip bu yöntemler hakkında bilgi sahibi ve konuya hâkim olmadan okullarından mezun olmaktadırlar. Öğretmenler, eğitimleri sırasında öğrendikleri klasik eğitimin dışında bir uygulamayı sahada çalışırken öğrenmek durumunda kalmaktadırlar. Süreç açısından uyum sorunu yaşanabilmektedir. Teknolojik gelişme okullara ve müzik atölyelerine aynı hızla yansıtılamadığından derslerde uygulama sorunu yaşanmaktadır. Teknoloji çağının etkileri ve hızlı tüketim anlayışının getirdiği sabırsızlıkla öğrencilerin sonuca çabuk varma arzularının karşılanması noktasında zorlanılmaktadır. Popüler kültür içinde bilinirliği yüksek olan ve lise çağındaki çocukların gözdesi olan gitar çalgısını, alanları olmasa da öğrenen öğretmenlerin öğrencileri ile müzik alanında daha kolay iletişim kurmaları mümkün olabilmektedir. Pedagojik biçimlenmenin çalgı eğitimi aşamasında öğrenci ve öğretmenin işbirliği noktasında önemli rolü olduğu tespit edilmiştir.

Bu verilere dayanarak günümüzde eğitimci, tek bir metoda bağlı kalmamalı, gerekli teknik davranışların öğretilmesi için birden fazla metot kullanmalıdır. Öğretmenlikte edinilmesi gereken mesleki gelişimin sadece öğrencide değil, öğretmende de mesleğini icra ederken konforlu ve tatmin edici bir hareket alanı yarattığı görülmektedir.

Kaynaklar

- Arenas, M. R. La Escuela D. L. G. (1991). Ricordi Americana S. A. E. C. Buenos Aires.
- https://www.guitardaily.net/blog/4-adimda-tab-okumayi-ogren
- Kanneci, A. (1988). Klasik Gitar Metodu. Ankara: Meteksan Ltd. Şti.
- Küçükay, B. (1992). Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu. Ankara: Evrensel Müzikevi
- http://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/20199269339305%C3%87ALGI%20E%C4%9E%C4%B0T%C4%B0M%C4%B0%20G%C4%B0TAR%209-10-11-12.pdf
- Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Sun, M. (1969). Türkiye'nin Kültür, Müzik, Tiyatro Sorunları. Ajans Türk Kültür Yayınları 2, Ankara.
- Uçan A. (1994). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

O-052

Ansambl müziğine dair Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığına bir bakış

Seadet Abdullayeva

Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi doktora öğrencisi
Ş.Badalbeyli küç.98 AZ 1014 Bakı/Azerbaycan
lala@mamedov.biz

Özet:

Ansambl müziği tarihi formasyon ve gelişimm aşamalarını XVII yüzyılda Avrupa bestecilerinin yaratıcılığında başlamıştır. İlk olarak bu anlayış ev koşullarında, kamera seslenmesine sahip müziğin seslenmesi ile ilgili olmuştur. Ansambl müziğine özel ilgi gösteren Viyana klasikleri bu janrlarda çok sayıda eserler yaratarak klasik kriterlerini şekillendirmiş oldular. Viyana klasikleri yaratıcılığında ansambl müziğinin diğer türleri de dahil olmak üzere kablolu yaylı ve nefesliler için kvartetler, piyano kvartetleri ve kvintetleri de yer almıştır. Ansambl müziğinin sonrakı gelişme aşaması romantizm dönemi ile ilgilidir. Romantik bestecilerden F.Şubert, R.Şuman, F.Şopen, İ.Brams, K.M.Veber, F.Mendelson ve diğerlerinin yaratıcılığında kamera ansamblının çeşitli türleri de dahil olmak üzere üçlü, dörtlü, kvintet, oktetlere rastlanır. Rus bestecilerin yaratıcılığında ansambl müziğinin çeşitli türleri kendi gelişiminin yeni yanlarını elde etmiş, Rus folklorunun milli intonasiyaları ile zenginleşmiştir. Ansambl müziği XX yüzyılın I yarısından başlayarak Ü.Hacıbeylinin, M.Magomayevin, A.Zeynallının sanatında ilk örneklerini bularak besteci neslinin bir sonrakı temsilcileri G.Garayev, C.Hacıyev, S.Hacıbeyov tarafından başarıyla geliştirilmiştir. Geniş katılımlı ansambl eserlerinin ortaya çıkması ise XX yüzyılın ikinci yarısında rastlar. Bu dönemde besteci sanatında yaşanan üslup yenilikleri etkisini özellikle kamera müziğine göstermiştir. E.Abbasovun, R.Hacıyevin, A.Rzayevin, X.Mirzezadenin, F,Elizadenin, F.Garayevin, İ.Hacıbeyovun, G.Mammadovun, R.Hesenovanın, F.Hüseynov, C.Abbasovun, D.Dadaşovun, E.Dadaşovanın, S.Ferecovun yaratıcılığında ansambl müziğinin çeşitli türleri yer alarak türün milli tefekkürü ve çağdaş müzik stilleri özellikleri elde etmesiyle sonuçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: ansambl, besteci, müzik, tür, sanat.

Giriş

Fransız dilində çoxluq, birlik mənasını verən ansambl sözü musiqi sənətində iki məzmuna malikdir. Ansambl dedikdə həm musiqi əsərinin hər hansı bir növü, həm də birlikdə ifa edən 2 və daha çox ifaçı kollektivi nəzərdə tutulur. Lakin hər iki məna bir-birilə əlaqəlidir və biri digərini şərtləndirir. Yəni ansamblda ifa edən ifaçıların sayı eyni zamanda ifa edilən əsərin janrını, növünü müəyyənləşdirmiş olur. Onların sırasında duet, trio, kvartet, kvintet, sekstet, septet, oktet, nonet və s. yer alır. Ansambl sözü kamera və vokal-instrumental əsərlərə aid edilə bilər. Təqdim edilən araşdırmada tədqiqat obyekti kimi instrumental ansambl əsərlərinin tarixi evolyusiya məsələləri və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında mövqeyi əsas götürülmüşdür.

Ansambl musiqisi tarixi formalaşma və inkişaf mərhələlərini XVII əsrdə Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığında başlamışdır. İlk olaraq bu anlayış ev şəraitində, kamera səslənməsinə malik musiqinin səslənməsi ilə bağlı olmuşdur. Lakin zamanla fortepiano triosu kimi kristallaşma prosesi keçən ansambl musiqisi həm janr, həm də müxtəlif növlərin yaranması, inkişafı ilə olduqca zəngin yaradıcılıq irsini əhatə etmişdir. Janrın ilk inkişaf mərhələsi fortepiano ilə simlilərin dueti ilə başlasa da, zamanla janr differensasiyası ansamblda iştirak edən alətlərin sayı ondan artıq olan nümunələr yaranmağa başladı. Alət sayından irəli gələn bu

növləşmə müxtəlif bəstəkarların yaradıcılığında fərqli mövqeyə sahib olmuşdur. Onların sırasında duet və triolar daha çox populyarlıq əldə etmiş oldu. Fortepiano və simli alətin dueti müxtəlif instrumental formaların əsasında geniş təşəkkül tapmaqla yanaşı, fortepiano triosu da öz mövqeyini gücləndirməyi bacardı. Fortepiano triosu inkişaf mərhələsinə İ.S.Bax, F.E.Baxın və barokko dövrünün digər nümayəndələrinin yaradıcılığında başlayaraq, Vyana klassiklərində janr səciyyəsini ala bildi. Ansambl musiqisinə xüsusi maraq nümayiş etdirən Vyana klassikləri bu janrlarda çoxsaylı əsərlər yaradaraq onun klassik meyarlarını müəyyənləşdirmiş oldular. İ.Haydn qırx, V.Motsart səkkiz, L.Bethoven isə səkkiz fortepiano triosu, eləcə də on dörd variasiyanın, simli və nəfəsli triolar üçün pyeslərin müəllifidir. Qeyd edək ki, Vyana klassiklərinin yaradıcılığında ansambl musiqisinin digər növləri, o cümlədən simli və nəfəslilər üçün kvartetlər, fortepiano kvartetləri və kvintetləri də yer almışdır.

Ansambl musiqisinin növbəti inkişaf mərhələsi romantizm dövrü ilə əlaqədardır. Romantik bəstəkarlardan F.Şubert, R.Şuman, F.Şopen, İ.Brams, K.M.Veber, F.Mendelson və digərlərinin yaradıcılığında kamera ansamblının müxtəlif növləri, o cümlədən trio, kvartet, kvintet, oktetlərə rast gəlinir. Romantizm dövrünə xas olan ideya-estetik görüşlər öz təsirini ansambl janrlarının üslub xüsusiyyətlərinə də göstərmişdir.

Rus bəstəkarlarının yaradıcılığında ansmabl musiqisinin müxtəlif növləri öz inkişafının yeni cəhətlərini əldə etmiş, rus folklorunun milli intonasiyaları ilə zənginləşmişdir. Trio, kvartet, kvintet kimi janrlar A.Rubinşteyn, M.Balakiryev, A.Borodin, P.Çaykovski, S.Raxmaninov, S.Taneyev, D.Şostakoviç, S.Prokofyev və başqalarının yaradıcılığında yer alır.

Ansambl musiqisinin inkişafında nəzərə çarpan əsas cəhətlərdən biri zamanla bəstəkarların çoxsaylı tərkiblərə müraciət etməsi, eləcə də tembr müxtəlifliyinin əldə edilməsi ilə bağlı olmuşdur. Bundan başqa Vyana klassiklərinin yaradıcılığından başlayaraq alətlərin bərabərhüquqlu mövqeyinin təmin olunması, eləcə də struktur quruluşunun təşkili, fortepianonun simlilərlə duet-rəqabəti, daha sonra romantik-mahnıvari intonasiyaların tətbiqi, XIX əsrin II yarısından başlayaraq rus bəstəkarlarının yaradıcılığında yeni cəhətlər əldə etməsi öz təsirini XX əsrdə formalaşmış Azərbaycan bəstəkarlarının ansambl musiqisinə də göstərmiş oldu.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında ansambl musiqisi duetlərdən başlamış və demək olar ki, bütün növləri əhatə edir. XX əsrin əvvəllərindən başlamış bəstəkar yaradıcılığında kamera musiqisinin müxtəlif janrları təşəkkül tapmağa başlamış, müasir dövrdə isə onun yeni üslub və janr xüsusiyyətlərini əxz etməklə yeni mərhələyə qədəm qoymuşdur.

Ansambl musiqisi XX əsrin I yarısından başlayaraq Ü.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, A.Zeynalının yaradıcılığında ilk nümunələrini taparaq, bəstəkar nəslinin növbəti nümayəndələri tərəfindən uğurla inkişaf etdirilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında ansambl janrlarından ən çox müraciət edilən duet və triolar daha çox populyarlıq əldə etsə də, Q.Qarayevin, C.Hacıyevin, S.Hacıbəyovun yaradıcılığında kvartet, sekstet kimi nümunələrə də rast gəlmək mümkündür. Geniş tərkibli ansambl əsərlərinin yaranması isə XX əsrin II yarısında təsadüf edir. Bu dövrdə bəstəkar yaradıcılığında baş verən üslub yenililkləri öz təsirini xüsusilə kamera musiqisinə göstərmişdir. Ə.Abbasovun, R.Hacıyevin, A.Rzayevin, X.Mirzəzadənin, F.Əlizadənin, F.Qarayevin, İ.Hacıbəyovun, Q.Məmmədovun, R.Həsənovanın, F.Hüseynov, C.Abbasovun, D.Dadaşovun, E.Dadaşovanın, S.Fərəcovun yaradıcılığında ansambl musiqisinin müxtəlif növləri yer alaraq, janrın milli təfəkkürü və müasir musiqi üslub xüsusiyyətləri əldə etməsilə nəticələnmişdir.

1931-ci ildə Ü.Hacıbəyli tərəfindən skripka, violançel və fortepiano üçün bəstələdiyi "Aşıqsayağı" triosu bu janrın ilk nümunəsi kimi mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bəstəkar klassik Avropa musiqisinə xas olan ansambl tərkibinin ifasında milli musiqi ənənələrinə sıx bağlı olan bu əsəri yaratmaqla Azərbaycan

bəstəkar musiqisinə xas olan sintez prosesinin uğurlu nəticəsini əldə etməyə nail olmuşdu. Əsərdə aşıq musiqisinin lad, harmonik, ritmik, tembr boyaları yer alaraq Avropa alətlərində maraqlı səslənmə əldə etmişdi. "Ü.Hacıbəyovun skripka, violonçel və fortepiano üçün 1931-ci ildə yazdığı "Aşıqsayağı" triosu Azərbaycan musiqisində ilk ansambl peyslərindən biridir. Hacıbəyov milli musiqi üçün yeni olan bu janrda aşıq üslubunun bəstəkarlıq texnikasının müxtəlif xüsusiyyətləri ilə vəhdətini yaradır. Aşıqsayağının Motsartın musiqisi kimi işıqlı musiqisi polifonik səslərlə zərif, incə hörülməsinə baxmayaraq, fakturanın aydınlığını,şəffaflığını saxlayır. Aşıq musiqisi üçün xarakterik olan "Şur" ladının intonasiyaları gah major, gah da minora boyanaraq, gözəl səslənmələr yaradır". (Z.Səfərova. XX əsrin dahi bəstəkarı və şəxsiyyəti./ Musiqi dünyası 1/1999) Lakin klassik ənənələrdən fərqli olaraq bəstəkar 3 hissəli silsiləni bir hissədə cəmləşdirmişdir ki, bu da romantik üslubun təsirindən irəli gəlmişdir. Digər tərəfdən Vyana klassiklərinin triolarında müşahidə edilən folklor yaradıcılığına müraciət Ü.Hacıbəylinin triosu üçün xarakterik cəhət kimi çıxış etmişdir. Lakin bu cəhət özünü sadəcə tematik planda deyil formayaradıcı aspektdə də nümayiş etdirir. Bəstəkar vokal-instrumental saz havalarına xas olan ifaçılıq üslubuna müraciət etmiş, fortepiano partiyasında saz müşayiətinin xarakterik cəhətlərini, violonçelin partiyasında nisbətən passiv mövqe daşıyan dəmkeş balaban, skripkanın partiyasında isə havanın vokal imkanlarını ifadə edən musiqi məzmunu nümayiş etdirmişdir. Bununla da bəstəkar tembr probleminin həllində sırf milli musiqi təfəkküründən qaynaqlanan üslubdan bəhrələnmişdir. Bundan başqa trionun musiqi məzmununda yer alan ostinatlıq, eləcə də mövzunun variantlı keçidləri onu xalq musiqi yaradıcılığına yaxınlaşdırmışdır. Trionun birhissəli quruluşda yazılmasında bu cəhətlərin də təsiri danılmazdır. Əsərin tematik özəyi Şur intonasiyalarına əsaslanmaqla yanaşı, gələcəkdə "Koroğlu" operasının leytmotivinə çevriləcək triolun tez-tez eşidilməsi maraq doğurur.

Nümunə 1

Fortepiano və violonçelin partiyalarında müşahidə edilən unisonluq, skripkanın xüsusi solo mövqeyə sahib olması bəstəkarın alətlərin ansambl tərkibindəki yerini müəyyən edən özünəməxsus münasibətini ifadə etmişdir. Məlumdur ki, Vyana klassiklərinin yaradıcılığından başlayaraq fortepiano ilə digər alətlərin mövqeyində müəyyən bərabərlik, eləcə də piano əsərlərinə xas olan faktura bədii-texniki elementlərin iştirakı səciyyəvi idi. Romantik bəstəkarların triolarında isə alətlər arası münasibət daha çox dialoq, qarşılıqlı etiraf kimi daxili hislərin ifadəsinə yönəlirdi. Ü.Haclbəylinin triosunda bu münasibət fortepiano və skripka arasında qurulmuşdur. Lakin burada fərdi etirafdan çox, duet münasibəti hiss olunur. Xüsusilə skripkanın partiyasında yer alan musiqi məzmunu öz orijinallığı ilə digər partiyalardan seçilir. Fortepiano partiyasında isə xalq msuqisinə xas olan ostinatlıq, eyni motivin variantlı təkrarlılığı vokal-instrumental xalq musiqi janrlarında (bir sıra aşıq havalarında, zərbi muğamlar) yer alan araçalğı funksiyasını daşıyır. Violonçel trioda daha passiv

mövqeyə sahibdir. Onun partiyasında bəzən replika xarakterli keçidlər, bir çox hallarda isə fortepiano ilə unisonluq təşkil edən frazalar, eləcə də səsaltı polifoniya özünü göstərir.

Nümunə 2

Apardığımız qısa təhlilə əsaslanaraq söyləmək olar ki, bəstəkar janrın səciyyəvi cəhətlərinin təşkilində klassik ənənələrlə yanaşı, daha çox xalq musiqi janrlarına xas olan forma, quruluş, ansambl xüsusiyyətlərindən bəhrələnmişdir. Trio janrı daha sonra öz inkişafını T.Bakıxanovun, F.Əmirovun, S.Ələsgərovun, O.Zülfüqarovun, A.Rzayevin, T.Hacıyevin, F.Əlizadənin, Ə.Abbasovun, X.Mirzəzadənin və s. yaradıcılığında tapmış, yeni cəhətlər əldə etmişdir.

Ansambl musiqisi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında digər növlərlə də təmsil olunmuşdur. Bu növlər sırasında duetlərdən başlamış geniş tərkibli ansambllara qədər müxtəlif tərkiblər özünü göstərmişdir. Xüsusilə müasir bəstəkar yaradıcılığında qeyri-ənənəvi tərkibli ansambların yer alması dövrün səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. XX əsrin II yarısından başlayaraq instrumental teatr janrının kamera musiqisinin bir növünə çevrilməsi müxtəlif tərkibli ansambl əsərlərinin yaranması ilə şərtlənmişdir. Qeyd edək ki, bu proses qarşılıqlı şəkildə hər iki istiqamətdə öz inkişafını tapmışdır. Lakin hər ansambl əsərində instrumental teatr ənənələrinin özünü göstərməsi də mühüm şərt deyildi. Bu əsərlərdə müasir bəstəkar yaradıcılığının prioritet məsələsinə çevrilən tembr problemi qabarıq şəkildə büruzə vermişdir. Müasir dövrdə musiqi alətlərinin yeni tembr imkanlarının aşkara çıxarılmasına yönələn yaradıcı təcrübələr ansambl əsərlərində aktiv tətbiq edilmişdir. Tembr problemi solo və ansambl ifasında fərqli mahiyyət kəsb etməsi öz təsirini yeni yaranan ansambl əsərlərinin tərkibinə də göstərmiş oldu. Nəticədə ansambl musiqisi öz inkişafını daha çox tərkibin genişlənməsi istiqamətində tapmış oldu.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1. Səfərova Z. XX əsrin dahi bəstəkarı və şəxsiyyəti./ Musiqi dünyası 1/1999
2. Abbasova İ. Musiqi mədəniyyətinin inkişafında fortepiano duetləri./ Musiqi dünyası 1 (74)/ 2018
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Aşıqsayağı (skripka, violonçel və fortepiano üçün). Bakı:Vektor, 2006, 20 s.
4. А.В.Васильев, Н.К.Самойлова. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра/ «Грамота», Тамбов, 2015 № 11 (61)
5. Соколова Л. Жанрово-стилистические особенности романтического фортепианного трио./ irbis-nbuv.gov.ua › irbis_nbuv › cgiirbis_64
6. Н.К.Самойлова. Фортепианный квартет в отечественной музыке: ретроспектива жанра. / Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2013. – Т. 3. – С. 3156–3160. – URL: http://e-koncept.ru/2013/53637.htm.

O-053

"Suzuki Keman Okulu 1" Keman Metodunun İlk Parçası Olan Twinkle, Twinkle Little Star Parçasının Teknik, Müzikal ve Form Açısından İncelenmesi

The Analysis of Technical, Musical and Form of Twınkle, Twınklle Little Star In "Suzuki Violin School I" Violin Method

Yasemin Kuzgun[1], Nezihe Şentürk[2]

[1]Ankara Çayyolu Bilfen Okulu
[2]Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
yaseminkuzgun1@gmail.com

Öz

Bu çalışmada başlangıç keman eğitiminde kullanılan "Suzuki Keman Okulu 1" metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçası incelenmiştir. Parçanın; sağ el, sol el teknik özellikleri, müzikal özellikleri ve form özellikleri incelenmiştir. Araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yönteminin içerik analiz modeli kullanılmıştır. Yapılan incelemeler doğrultusunda "Suzuki Keman Okulu 1" metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçasının sol el için ve sağ el için teknik özellikler taşıdığı ve bu özelliklerin başlangıç keman eğitime uygun olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda araştırmacı tarafından çalışma önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çalgı eğitimi, Suzuki keman eğitimi, Metot analizi

Abstract

In this study, the first part of the "Suzuki Violin School 1" method used in the initial violin education, Twinkle, twinkle little star was examined. Part; right hand, left hand technical characteristics, musical characteristics and form characteristics were examined. The content analysis model of the qualitative research method was used as the research method. As a result of the studies, it was concluded that Twinkle, which is the first part of the u Suzuki Violin School 1 "method, has the technical characteristics for the left hand and the right hand and that these features are suitable for beginner violin training. In line with these results, study suggestions were presented by the researcher.

Keywords: Instrument training, Suzuki violin training, method analysis

I. Giriş

"Müzik eğitimi bireyin doğasına uygun, önceden planlanmış hedeflere yönelik müzikal ve teknik boyutlardır" olarak tanımlanabilir. "Bu boyutlar ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, müzik beğenisi eğitimi, çalgı çalma eğitimi ve yaratıcılık eğitimi olarak ele alınabilir" (Bilen, 1995 s. 14). Bu boyutlardan çalgı çalma eğitimi bireyi müzikal ve teknik açıdan geliştirdiği kadar sosyal açıdan da geliştirir. Çalgı eğitimiyle birey kendini ifade etme, özgüvenli olma, disiplinli olma gibi davranışları edinir ve hayatına uygular.

Çalgı çalma eğitiminde keman çalmak önemli bir yere sahiptir. Keman çalmak müzikal ve teknik açıdan yoğun ve karmaşık bir süreçtir. Teknik açıdan iyi bir beden kurulumu iyi müzikal çalma ifadesinin önemli bir

parçasıdır. Keman çalarken beden kurulumu içinde yer alan kafanın, gövdenin, kolların duruşu ve hareketleri bireyin günlük hayatında karşılaştığı hareketlere benzememektedir. Bundan dolayıdır ki beden kurulumu için gereken kasların bu hareketlere uygun şekillenmesi ve gelişmesi önemli bir faktördür. Beden kurulumunda kullanılan kasların gelişimi için çalgı eğitim metodu kullanmak etkili bir yöntemdir. Çünkü çalgı metoduyla birey; sistematik bir çizgide ilerler, beden kurulumunu ayarlar ve bilişsel bilgiyi edinir.

Keman çalma eğitimi için yazılmış olan metotlardan Suzuki Keman Okulu metot serisi kendi içinde sistematik bir ilerlemeye sahip bir çalgı metodur. Shinichi Suzuki tarafından yazılan bu metot basitten karmaşığa 10 seriden oluşmaktadır. Metot ilk önceleri okul öncesi yaş grubu için düzenlemiş ve başlama yaşı olarak olarak üç yaş belirlenmiştir. Daha sonraki yıllarda her yaş grubuna uygulanmıştır. Shinichi Suzuki' nin çalgılar içinde ilk olarak kemana uyarladığı bu metot daha sonraki zamanlarda çeşitli çalgılara uyarlanmıştır. Diğer çalgılar için yazılmış olan metotlar şunlardır:

- *Suzuki Piyano Okulu* (6 kitap. Warner Brothers tarafından 7 kitap olarak yayınlanmıştır)
- *Suzuki Çello Okulu* (10 kitap)
- *Suzuki Viyola Okulu* (6 kitap)
- *Suzuki Gitar Okulu* (4 kitap)
- *Suzuki-Takahashi Yanflüt Okulu* (11 kitap)
- *Suzuki Arp Okulu* (2 kitap)
- *Suzuki Blokflüt Okulu* (4 kitap)
- *Suzuki Ses Okulu* (2 kitap) (Tecimer, 2005, s. 115-128).

Günümüzde Türkçe' ye çevrilen Suzuki okulu metotları; keman, çello, piyano ve gitar için yazılmış metotlardır. Suzuki keman okulu serisinin Türkiye'de henüz ilk üç serisi Türkçe' ye çevrilmiştir. Suzuki keman okulunun Editörü: Övünç Yaman, Hümeyra Koçak Türkçe çevirisi: Övünç Yaman Grafik düzenlemesi: Mürsel Kaynar' a aittir. Suzuki metodunun yayına çıkan kitapları Türkiye Suzuki Müzik Eğitim Derneği Başkanı Jülide Yalçın tarafından onaylanmıştır ve 2015 yılında basılmıştır. Suzuki keman okulu 1 metodunun içinde 17 parçadan oluşan repertuarının yanı sıra önsöz, çalışma ilkeleri, sınıfta dersler, evde çalışma, akort, bakım adlı başlıklar bulunmaktadır. Görsel olarak metotta; kemanın ve arşenin bölümleri, arşenin keman üzerindeki konumu, yayın ve kolun her tel seviyesi için duruşu, sol el parmak şekilleri bulunmaktadır. Ayrıca metot içinde çalışma önerilerine, öneriler için hazırlanmış sembollere ve sembollerin açıklamalarına yer verilmiştir.

1.1. Shinichi Suzuki ve Suzuki Keman Okulu Metodu

Suzuki okulu metodu; dünyaca ünlü keman sanatçısı ve eğitimcisi Shinichi Suzuki' ye ait, özünde sevgiyle eğitmenin vurgusunu yapan "ana dil yaklaşımı" olarak da bilinen çalgı eğitimi metodudur.

Shinichi Suzuki Japonya'nın Nagoya kentinde doğmuştur. Babasının keman yapım fabrikası olduğundan Suzuki'nin kemana olan ilgilisi her daim olmuştur. Çok isteyerek başladığı kemana babasının olumsuz yorumlarından dolayı ara vermiştir. Fakat ilgisi kaybolmadığı için 1921 yılında Berlin' e gitmiş ve orada Prof. Karl Klinger' in öğrencisi olmuştur. Ardından,

"Suzuki 1930'lu yıllarda Tokyo'da *İmparatorluk Müzik Okulu'*nu kurmuş ve orada keman dersleri vermeye başlamıştır. Aynı zamanda Tokyo Yaylı Çalgılar Orkestrası'nın şefi olmuştur. O yıllarda kendisinden Toshiyo Eto, Koji Toyoda gibi çocuklara ders vermesi istendiği zaman, önce bu çocuklar ile daha sonra ise diğer küçük çocuklar üzerinde pedagojik gözlemler ve denemeler yapmaya başlamış, bu gözlem ve denemeler sonucunda Suzuki öğretim yaklaşımının temelini oluşturmuştur. Suzuki 1946'da Matsumoto'ya giderek orada yeni bir müzik okulunun açılmasına yardım etmiş ve aynı okulda çocuklara keman öğretmeye başlamıştır. Bu okul 1950'de *Yetenek Eğitimi Araştırma Enstitüsü'*ne dönüştürülmüştür.

Bu enstitünün amacı çocuklara verilen eğitim ile insanlara ve kültürlerine saygılı nesiller yetiştirmek ve her çocuğun bir dünya vatandaşı olabildiği güzel bir dünya yaratmaktır." (Say, 2013, s. 92).

Shinichi Suzuki' nin müzik anlayışında "sevgiyle eğitmek" kitabında anlaşıldığı üzere sevgiyle bireye yaklaşmak önemlidir. Suzuki' ye (2010) göre "İnsanın hayattaki en önemli görevi; sevgiyi, hakikati, erdemi ve güzelliği aramaktır. (Suzuki, 2010. s.1) bu doğrultuda öğrencilerine yaklaşmış ve öğrencileriyle keman derslerini sevgiyle yapmıştır.

Suzuki metodundaki parçalar teknik, müzikalite ve form açısından basitten karmaşığa doğru sıralanıp metot dizisini oluşturmuştur. Keman okulu metot dizisi 10 seriden oluşmaktadır. Repertuarın parçalarına bakıldığında (Vorrieter, 2011) Suzuki metodu repertuvarı için;

> …. altıncı yüzyıla kadar uzanan ayinsel formlara dayanan geleneksel Klasik Batı müziğine dayanır. Bach, Handel ve Mozart'ın, konçertolarını, senfonilerini düzen ve uyum içinde insanın ruhunu daha yüksek bir konuma taşıyor. Dr. Suzuki'nin bu harika duyguyu hissetmesi ve onu yansıtmak istemesinin temel nedenlerinden biridir. Parçalar sadece teknik beceriler geliştirmek için değil, repertuar aracılığıyla sürekli genişleyen duygusallığa ulaşmak için de kademeli olarak ilerler. Suzuki, "Müzik hayranlık uyandıran bir kalp yetiştirmek amacıyla var" diye yazdı. "İnsanın hayattaki nihai amacı nedir? Aşk, hakikat, erdem ve güzelliği aramaktır (s. 48) demiştir.

1.2. Problem Durumu

"Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçasının teknik, form ve müzikal özellikleri nelerdir? olarak belirlenmiştir.

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, keman eğitiminde kullanılan "Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçasını teknik, müzikal ve form açısından incelemektir. Ayrıca araştırmacının görüşleri doğrultusunda belirlenen güçlüklerin saptanması ve bu güçlüklere yönelik çalışma önerilerinin sunulması amaçlanmıştır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma;

1. "Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunu kullanan bireylere yol göstermesi,
2. Bu alanda çalışanlara analitik bakış açısı kazandırması,
3. İlgili alanda literatürde sınırlı sayıda kaynak olması,
4. Çalgı eğitiminin vazgeçilmez unsuru olan metotlara dikkat çekmesi bakımından önemlidir.

1.5. Alt Problemler

"Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçasının sol el teknik özellikleri nelerdir?

"Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçasının sağ el teknik özellikleri nelerdir?

"Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçasının müzikalite özellikleri nelerdir?

"Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçasının form şeması nedir?

1.6. Varsayımlar

Araştırma için belirlenen betimsel yöntemin, problemin çözümü için uygun olduğu, veri toplama araçlarının araştırmanın problemi ve alt problemleri için uygun olduğu ve metodu kullanacak bireylerin tutuş ve duruş pozisyonlarını bildiği varsayılmıştır.

1.7. Sınırlılıklar

Araştırma Suzuki keman okulu serisinin ilk cildi olan "Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star ile sınırlıdır. "Suzuki Keman Okulu 1" keman metodunun diğer 16 parçası ve Suzuki keman okulu metot serisinin diğer dokuz kitabı kapsam dışında tutulmuştur.

II. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeline, çalışma eserine, verilerin toplanmasına ve verilerin analizine yönelik bilgiler verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel bir araştırma olup, "Suzuki keman okulu 1" keman metodunun ilk parçasını teknik müzikal, form açısından incelemeye yöneliktir. Yöntem olarak içerik analiz modelinin betimsel yöntemi kullanılmıştır.

Nitel araştırma "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanmaktadır" (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39).

"İçerik analizi, iletişimin açık/belirgin içeriğinin nesnel, sistematik ve nicel tanımlamasına yönelik bir araştırma tekniğidir" (Berelson, 1952, s. 18).

2.2. Çalışma Eseri

Araştırmanın çalışma eseri, Suzuki keman okulunun on metot serisinden ilk cildi olan "Suzuki keman okulu 1" keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star' dır. Bu varyasyonlar; teknik, müzikal ve form açısından incelenmiştir.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın verileri, belgesel tarama tekniği kullanılarak toplanmıştır. Bu teknik ile ilgili olarak Karasar (2009), araştırmacıların zamanlarının büyük bir kısmının, önceden yapılan araştırmaları inceleyerek değerlendirmeleriyle geçtiğini; araştırmada yorumun esas olduğunu ve veri toplamanın "yorum" için önkoşul olduğu göz önünde bulundurulduğunda, belgesel tarama ile de özgün araştırmaların yapılabileceğini vurgulamaktadır (Karasar, 2009, s. 184). Bundan yola çıkarak araştırmacının deneyimleri doğrultusunda "Suzuki Keman Okulu 1" metodunun teknik, müzikal, form analizi yapılmıştır.

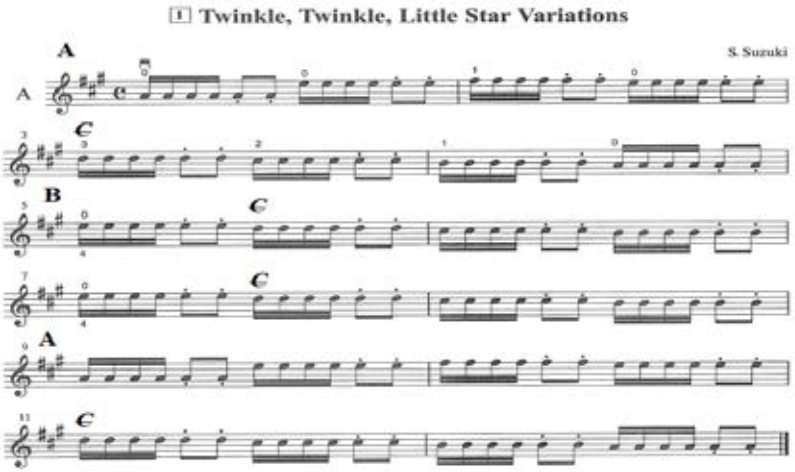
2.4. Verilerin Analizi

Araştırmanın alt problemleri doğrultusunda "Suzuki Keman Okulu 1" metodunun ilk parçası sırasıyla teknik, müzikal ve form açısından analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda metodun daha etkili

kullanılması için çalışma önerileri sunulmuştur.

III. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Suzuki keman okulu 1 keman metodunun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star paröasının teknik, müzikal ve form özellikleri incelenmiştir. Twinkle, twinkle little star; Theme ve Theme' nın çeşitlendirilmesiyle adlandırılan A, B, C, D ve E olmak üzere beş parçadan oluşmaktadır.



Şekil 1. Örnek

3.1. Twinkle, Twinkle, Little Star

Genel özellikler

Adı : Twinkle, Twinkle, Little Star A (Şekil 1. Örnek)

Bestecisi : Halk şarkısı

Parça No : 1-A varyasyonu

Ton : La majör

1. Probleme göre sağ el için teknik özellikler:

Şekil 2. Örnek

Twinkle, twinkle, little star' ın A varyasyonu detaşe ve staccato yay tekniği ile çalınmaktadır (Şekil 2. Örnek). Ritim kalıplarına bir rumuz verilmesi öğrencinin bilgiyi somutlaştırması adına önemlidir. Örneğin: tikitiki tak-tak, çikolata bom-bom …vs.

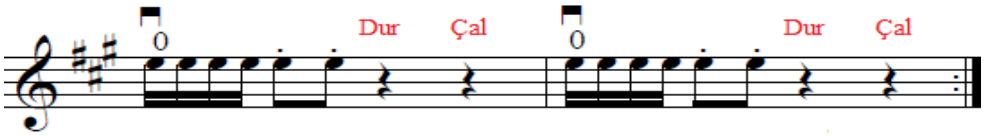
1.1. Yay önerisi:

Şekil 3. Örnek

Yayın dengeli kullanımı için sağ kolun işlevli kullanılabilmesi önemlidir. Bu sebeple yay üzerinde çalışma bölgesi belirlenmesi ve bu çalışma bölgesinde parçanın çalınması önerilir. Bu parçada önerilen yay bölgesi 2. bölgedir. (Şekil 3. Örnek)

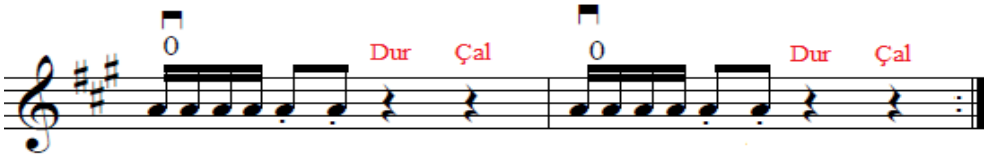
1.2. Araştırmacının çalışma önerisi:

1. aşama:



Şekil 4. Örnek

2. aşama:



Şekil 5. Örnek

3. aşama:

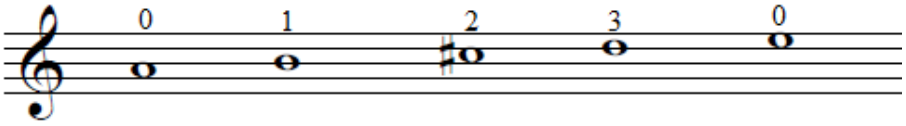
Şekil 6. Örnek

Twinkle, twinkle, little star A varyasyonuna geçilmeden önce yukarıdaki çalışma önerilerinin çalınması önerilir. (Şekil 4, 5, 6. Örnek) Bu çalışmalar yapılırken dur/değiştir/çal vb. gibi komutların ritmik verilmesi, öğrenenin hareketi doğru zamanda yapmasını sağlar

2. Probleme göre sol el için teknik özellikler:

2.1. Parmak seçenekleri:

Şekil 7. Örnek



Şekil 8. Örnek

Twinkle, twinkle, little star parçasında kemanın ilk iki teli olan la ve mi telleri kullanılmıştır. Parmak seçeneği verilmemiştir. (Şekil 7, 8. Örnek)

2.2. Parmak tutma:

Parçada parmak tutma işareti bulunmamaktadır.

2.3. Parmak sıralama:

Artikülasyonun gelişimi ve parmakların tuşe üzerindeki konumuna alışması için 3. 5. 7. 11. Ölçülerde önerilen parmak sıralamaların yapılması önem taşımaktadır. Parmak sıralama nota

üzerinde " " işareti ile gösterilmiştir.

3.2. Araştırmacının Çalışma Önerisi

1. aşama:

Şekil 9. Örnek

2. aşama:

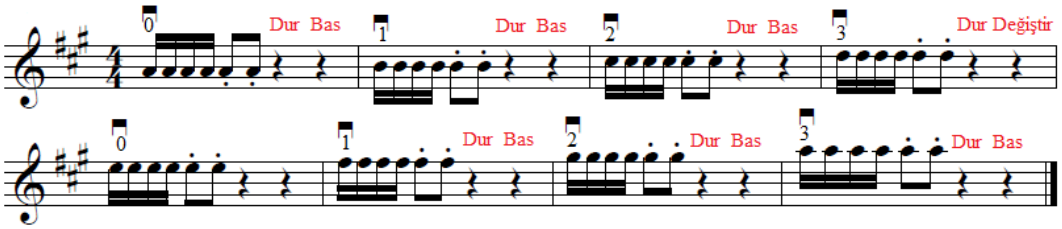
Şekil 10. Örnek

3. aşama:

Şekil 11. Örnek

1,2,3. Aşamaların çalınmasıyla t (Şekil. 9, 10, 11. Örnek)

3.3. Araştırmacının Çalışma Önerisi



Şekil 12. Örnek

Twinkle, twinkle, little star varyasyonlarına geçmeden önce parçanın tonuyla aynı olan la majör, tonunda gam çalışması yapmak, tonalizasyon ve parmakların tuşe üzerindeki konumlanması için önemlidir. Ton çalışması: (Şekil 12. Örnek)

- Her sus işareti kendi içinde komut barındırır.
- Her komut kendi sus değerince ritmik verilir.

3. probleme göre müzikalite özellikleri;

Şekil 13. Örnek

Twinkle, twinkle, little star parçasının; B, C, D, E varyasyonları yukarıda verilmiştir. Parçanın A varyasyonu diğer varyasyonlarla aynı müzikalite ve form şemasına sahiptir. Ancak ritim kalıbı olarak farklılık göstermektedir. Bu nedenle A varyasyonunda önerilen yayın kullanım alan olan 2. bölge; B, C, D, E varyasyonları için de geçerlidir. (Şekil 13. Örnek)

3. Probleme göre müzikalite özellikleri:

Parça;

- 4/4'lük ölçü birimiyle,
- İlk ölçüden parçanın bitişine kadar f gürlükte çalınmaktadır.

4. Probleme göre form şeması:

Metodun 1. parçasının form analizi yapılmış ve tabloda belirtilmiştir.

Tablo 1.

Form Analizi

Form Ögesi	A	B	A
	a-b	c-c	a-b
Ölçü Numarası	1-4	5-8	9-12

12 ölçüden oluşan bu parça ABA formunda yazılmıştır.1 ve 4. Ölçüleri arası A, 5. ve 8. Ölçüleri arası B, 9. Ve 12. Ölçüleri A bölümlerini oluşturmaktadır (Tablo 1).

IV. Sonuçlar

Suzuki keman okulu 1 metonun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star ve varyasyonlarının;

- Theme olarak adlandırılan bir parçası vardır ve bu parçanın beş varyasyonu olup A, B, C, D, E olarak adlandırıldığı,
- Staccato yay teknikleriyle çalındığı,
- Nota değerlerinde onaltılık, sekizlik, dörtlük, ikilik notalardan ve sekizlik sustan oluştuğu,
- La majör tonunda olduğu ve kemanın ilk iki teli olan mi ve la tellerinde çalındığı,
- Müzikal ifade olarak forte dinamiğinin kullanıldığı,
- Parçanın 12 ölçüden oluştuğu ve ABA formunda yazıldığı sonucuna varılmıştır.

V. Öneriler

Suzuki keman okulu 1 metonun ilk parçası olan Twinkle, twinkle little star parçası için;

- Yay tekniklerinin etkili uygulanması için yayın 4 eşit parçaya bölünmesi ve bu bölümlerden 2. bölgesinin kullanılması,
- Çalışma önerileri; kolaydan zora, basitten karmaşığa ilkeleri esas alınarak verilmiş olup bu önerilerin uygulanması,
- A Varyasyonunda önerilen tüm çalışma önerilerinin B, C, D, E varyasyonlarına da uygulanması önerilir.

Kaynakça

- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research.* Glencoe, Ilinois: The Free.
- Bilen, S. (1995). İşbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi ve güdüsel süreçler üzerindeki etkileri. (Doktora tezi). https://tez.yok.gov.tr sayfasından erişilmiştir.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi.* (20. Baskı). Ankara: Nobel.
- Say, G. (2013). *Beşikten başlayan müzik eğitimi.* İstanbul: Cinius.
- Suzuki, S. (2010). *Sevgiyle eğitmek.* **İstanbul: Porte Müzik Eğitim Malzemeleri Pazarlama.**
- Tecimer, B. (2005). Suzuki metodu okulu. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *6*(9), 115-128 https://www.pegem.net/Akademi/3-8265-Suzuki-Okulu-Metodu.aspx sayfasından erişilmiştir.
- Vorrieter, V. (2011) Song of memory American Suzuki. *Journal the official publication of the Suzuki Association of the Americas, Inc. 40*(1) 47-49 https://suzukiassociation.org/ news/ journal/40.1/ sayfasından erişilmiştir.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* (7. Baskı). Ankara: Seçkin.

O-054

Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Bütünleşik Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Alanında Yaklaşımlar ve Uygulamalar Üzerindeki Deneyimleri

Pre-School Teacher Candidates' Approaches, Applications and Experıences in The Field of Music Education and Integrated Musıc Culture

Heran Mirillo

Özet

Bu araştırmanın amacı, Uluslararası Final Üniversitesi, Okul Öncesi Öğretmenliği programı dahilinde Müzik Eğitimi dersi alan öğretmen adaylarının, bütünleşik müzik kültürü ile müzik eğitimi yaklaşımları ve uygulamaları üzerindeki deneyimlerinin incelenmesidir. Araştırmada nitel veri toplama tekniğinde kullanılan durum çalışması uygulanmıştır. Öğrencilerin eğitimle ilgili deneyimlerini, dönem boyunca haftalık olarak tutulan öğrenci günlükleri notları oluşturmuştur. Öğrenci günlükleri deneyim esasına bağlı olarak incelenmiştir. Söz konusu deneyimler dersin öğretim görevlisi tarafından yapılan, öğretmen bazlı sunum ve uygulama çalışmalarını temel alan gözlem deneyimleridir. Öğrenci günlükleri; dönem boyunca öğretim görevlisi tarafından aktarılan müzik kültürü, müzik eğitimi alanındaki yaklaşımlar, uygulamaların öğrenciler üzerinde bıraktığı etkiler ve kazandırdıkları, öğretmen bazlı sunum ve uygulamalardan edindikleri bilgileri ve sınıfta yaptıkları uygulamalara katkısı doğrultusundaki deneyimlerini kapsamaktadır. Bu araştırmaya ışık tutacak olan verilerin belirlenmesinde, öğrencilerin süreç boyunca tuttukları yansıtıcı günlüklerden elde edilen notların içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Okul öncesi dönemde verilecek olan müzik eğitimini nesillere aktarmada, özümsenmiş müzik kültürü ve bu kültürün gelişmesini hedefleyen yaklaşımlar ve uygulamaların deneyimlenerek değerlendirilmesinin önemi büyüktür.

Anahtar kelimeler: Müzik eğitimi, Okul Öncesinde müzik Eğitimi, Müzik Kültürü, Müzik Eğitimi Yaklaşımları ve Uygulamaları, Öğrenci Deneyimleri, Öğrenci Günlükleri.

Abstract

This research, conducted in accordance with the International Final University in Kyrenia, Cyprus aims to examine pre-school teacher candidates' utilization of music education approaches and applications in reference to their experiences and its influence on the integrated music culture. The qualitative method was used for data collection in this case study. Pre-school teacher candidates noted educational experiences in their diaries on a weekly basis throughout the semester. The student (teacher candidates) diaries included: music culture transferred during the semester, music education approaches, music education applications and the benefits and effect of music applications on the students. Accordingly, the teacher candidates' presentation of information acquired and the benefit of the experience was also noted. Content analysis was used to analyse the diaries written during the semester. The results of this data are especially significant in the evaluation of the study. The music education which will be transferred to future generations in the pre-school period will be affected by what is experienced during the music education approaches and applications. Evaluation of these experiences are crucial for the further development of the integrated music culture.

Keywords: Music Education, Pre-School Music Education, Music Culture, Music Education Approaches and Applications, Teacher Candidates' Experiences, Teacher Candidates' Diaries.

O-055

Türkiye Diasporasında Çerkeslerin Müzik Gelenekleri ve "Pşıne" Çalgısı

Alan Abrek Koçkar*

Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Ankara, 06800, Türkiye
** abrek.kockar@gmail.com*

Özet

Çerkesler Kuzey-Batı Kafkasyanın yerli halklarındandır. 1768 yılında başlayan Rusya'nın Kafkasya işgali nedeniyle birçoğu göç etmiştir. Düşüşe geçen bir kültürde kimliklerini kaybetmemek için, yaşama tutunma aracı olarak geleneksel müziklerini korumaya çalışmışlardır. Sosyal yaşamlarında müzik ve dansla iç içe olan Çerkesler kaybolan çalgılarının, müziklerinin ve danslarının yerine yenilerini koymuştur. Göç ile beraberlerinde getirdikleri çalgı, müzik ve dans kültürleri zamanla "Pşıne" çalgısında yoğunlaşmıştır. Türkiye diasporasında yaşayan Çerkeslerin geleneksel toplantılarında kullanmak üzere çoğunlukla "Pşıne" tercih ettikleri görülmüştür. Bu çalgının akordeonla benzerlik gösteren çoksesli yapısı, Çerkes müzik kültürünün çoksesli yapısıyla uyum göstermiş; Nart destanları, iş şarkıları ve hatta ağıt melodilerinin kolaylıkla geleneksel dans ve toplantı müziğine aktarılmasını ve çeşitlendirilmesine olanak sağlamıştır. "Pşıne" Çerkes müzik geleneğinin hayata döndürülmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Son yıllarda Türkiye'nin belli bölgelerinde "Pşıne" eğitimi ve eğitim metodları üzerine çalışmalar artış kazanmıştır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak daha önce yazarlar tarafından ve çeşitli araştırmacılar tarafından derlenmiş ses kayıtlarına dayalı kaynaklar taranmış, yayınlar ve görüntü kaynakları ile internet taraması gerçekleştirilmiştir. Taranan kaynaklardan bazı sesli ve görüntülü örnekler karekod aracılığı ile çalışma sonuna eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çerkes Müziği, Göç, Kafkasya, "Pşıne" Çalgısı.

O-056

Mezopotamya ve Anadolu Kültürünün Müzik ve Çalgılara Katkısı

Contribution of Mesopotamian and Anatolian Culture to Music and Instruments

Jülide Begüm Yalçın Dıttgen

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Başkemancı
julideyviolin@gmail.com

Music and instruments are inseparable concepts. At the same time, the instruments as high-ranking cultural assets are not only simple instruments in which sound, loudness, timbre, sound intensity are generated. They are the indispensable elements of rituals, conversation, communication, and more importantly art in Mesopotamia and Anatolia. The importance of instruments as high-ranking cultural assets in the Sumerian period (B.C.) is proven by the numerous classifications made. Cuneiform texts, instrument finds and illustrated descriptions play an important role in revealing music culture of the time.

Cuneiform script originating from Mesopotamia has, in essence, been an important type of scriptspreading out from Asia Minor, used in the writing of various languages from different groups.

Cuneiform texts give us instrument names rather than instrument types. The lexical (glossary) lists, which are available in two languages, Sumerian-Akkadian, which sometimes include descriptions of instruments, give us the Sumerian and Akkadian names of the instruments. In some cases, besides the instrument names, there are certain clues with occasional addendums regarding the material from which the instrument is made.

Also, after the Sumerians, the Akkadians, Babylonian, Assyrian and Hittite States improved the musical and instrumental knowledge of their preceeding societies and left important works for the peoples who came after them in Anatolia.

Keywords: Mesopotamia, Sumerian, Akkad, Babylon, Assyrian, Hittite, Asia Minor, Instrument, Cuneiform, Ritual

O-057

Müzik Teknolojilerinin Müzik Eğitimi Kurumlarına Adaptasyonu

Yavuz Durak[1*], Selen Baytemur[2]

[1]Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bolu, 14280, Türkiye"
[2]Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bolu, 14280, Türkiye"
** ydurak27@gmail.com , sebaytemur@gmail.com"*

GİRİŞ

Günümüz gelişen dünya teknoloji evrimi içerisinde özellikle müzik alanına yapılan yatırımlar sonucunda ülkemizdeki müzik teknolojisi kullanımı gözle görünür bir biçimde artmaktadır."Dijital ses teknolojisinin temelleri 1937'de Alec H. Reeves'in Fransa'da İnternational Telephone & Telegraph şirketi için çalışırken PCM, Pulse Code Modulation'ı keşfetmesine dayanır." (Önen,2016). Bu bağlamda ülkemizde özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda ders içeriklerinde bulunmamasına rağmen bu konudaki eğilimler pozitif yöndedir. Sanatın diğer alanlarındaki üretimler, işin doğası gereği zaten kalıcı ve somuttur, ancak müzik alanında seslerin çalındığı andan itibaren gerek arşiv gerekse kalıcılık anlamında depolanması ancak kayıt yoluyla yapılabilmektedir. Bu durum eğitimin her alanında gerekli bir olgu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin midi bağlantısı yoluyla aktif bilgisayar iletişim destekli piyano eğitimi ve bunun gibi diğer çalgılara uygulanacak olan midi ve audio bağlantılar sayesinde öğrenci merkezli ve öz denetimli eğitimin uygulanması mümkündür. MİDİ kelime anlamı olarak açılımı "Müsical İnstrument Digital İnterface" yani müzikal çalgıların elektronik ve özellikle bilgisayar ortamında aynı dili kullanmalarını sağlayan bağlantı anlamına gelmektedir. "MİDİ, elektronik enstrumanşlar, bilgisayarlar, *sequencer*'lar ve bu standardı destekleyen diğer tüm elektronik ve dijital cihazlar arasında müzikal performans ve cihaz kontrolü gibi bilgilerin akışını ve paylaşımını sağlayan dijital bir veri aktarımı protokolüdür." (Önen, 2016). Aynı zamanda eğitim ortamlarının digital ve görsel somutluğu kullanışlı hale getiren yazılım ve teknik ekipman ile donatılması da eğitimin kalitesini üst çizgilere çekeceği, tartışılmaz bir gerçektir.

Keywords:"Müzik Teknolojileri","Müzik Eğitimi", "Dijitalleşme"

MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik Eğitimi 3 ana boyutuyla ele alınır.

1. **Genel Müzik Eğitimi:** Okullarda program dahilinde verilen herkesin ulaşabildiği ve hakkı olduğu müzik eğitimidir. "*Genel Müzik Eğitimi*, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun ayrım gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir 'insanca yaşam' için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar." (Uçan, 2005)

2. **Özengen Müzik Eğitimi:** Müziği amatör olarak öğrenmek isteyen bireylerin özel kurslar veya özel dersler yoluyla müzik eğitimi sürecine girmesidir. *"Özengen Müzik Eğitimi*, müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar." (Uçan, 2005).

3. **Mesleki Müzik Eğitimi:** Müziği kendine meslek olarak edinmek isteyen bireylerin, bu konuda özel bir seçme yöntemi vasıtasıyla ilgili kurumlarda, alan uzmanları tarafından eğitilmesi ve müziksel davranışlarını

bu yönde geliştirmelerini sağlayan süreçtir. "*Mesleki Müzik Eğitimi,* müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eyilimi gösteren seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da *mesleğin gerektirdiği* müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar." (Uçan, 2005)

Genel müzik eğitimi içerisinde özellikle son yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı**nın**, Eğitim teknolojileri açısından okullara sağladığı çok büyük yenilikler ve gelişimler söz konusudur. Özellikle kodlama derslerinin müfredata alınması ile birlikte eğitim teknolojileri içerisindeki bilgisayar ve yazılım teknolojileri çağdaş eğitimde yerini yavaş yavaş almaya başlamıştır. Bunun yanı sıra akıllı tahtaların dersliklerde kullanılmaya başlaması ile birlikte bu tahtaların yazılımlarında sunulmaya başlayan Audio-Mp3 dönüştürücü programlar, transpose, tuning gibi basit de olsa müzik öğretmenlerinin hayatlarını büyük ölçüde kolaylaştıran etmenler ve özellikle görsel destekli müzik dinleyebilme imkanlarıyla birlikte müzik dersleri çok daha etkili ve verimli kılmaya başlamıştır. Tüm bu gelişimleri eğitim teknolojileri başlığı altında toplayabiliriz.

EĞİTİM TEKNOLOJİLERİ

4. 21. yüzyıl, günümüzde teknolojik ilerlemelerin çok yoğun yaşandığı ve artık teknolojinin bir gereksinim olduğu, hatta onsuz yapamadığımız bir çağ haline dönüşmüştür."Sözlük anlamı "bilginin, sanayideki işlemlerde sistematik olarak uygulamaya alınması" demek olan teknoloji, geniş anlamda, araştırma, geliştirme, üretim, pazarlama, satış ve satış sonrası hizmeti kapsayan bir sanayi sürecinin, etkin ve verimli bir biçimde gerçekleştirilmesi için kullanılabilecek bilgi ve becerilerin tümüdür."(http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/H-Arapgir.html).

Hatta bu gelişime ayak uyduramayan insanların çok basit günlük işlerde bile çok büyük zorluklar çektiğini görmekteyiz. Örneğin çok basit bir para transferini artık akıllı telefonlardan birkaç saniyede halledebilirken, bu teknolojiye ayak uyduramayan insanların evlerinden kalkıp ya da işlerini bırakıp bankalarda saatlerini harcaması, teknolojinin bizlere ne kadar çok zaman kazandırdığınının da bir göstergesidir.Aynı durum eğitim de karşımıza çıkmaktadır."Eğitim teknolojisi öğretme/öğrenme biliminin sınıf ortamı aracılığıyla gerçek dünya şartlarına uygulanmasıyla elde edilen bilgiler bütünüdür. Bu süreç içerisinde geliştirilen her türlü yöntem ve araç da bu uygulamaya yardım etmek amacını taşır"(https://dergipark.org.tr/download/article-file/93075).

Milli Eğitim Bakanlığının MEBSİS sistemi sayesinde bu arayüzü kullanan öğretmenlerin tüm öğrenci takip, değerlendirme, müfredat vb. gibi konularda evlerinden veya okullarından her türlü işlemi yapmasına olanak vermektedir. Benzer uygulamalar Üniversitelerde YÖKSİS aracılığıyla tüm öğretim elemanlarına sunulmaktadır. Aynı zamanda e-devlet sistemi üzerinden tüm vatandaşların her türlü özlük hakları işlemleri gerçekleştirilebilmektedir.

İşte tüm bu gelişmeleri müzik eğitimi alanına transfer edecek olursak benzer durumlar bu alanın tüm yönlerine büyük kolaylıklar sağlamaktadır.

MÜZİK TEKNOLOJİLERİ

Eğitim teknolojilerinin içerisinde bir alt dal olarak nitelendirebileceğimiz müzik teknolojileri, günümüz bilgi çağında teknolojik gelişim firmalarının en çok yatırım yaptığı alanlardan birisidir. "Teknoloji, son yüzyılda müzik perspektifini değiştirmede en etkili araç olmuştur.Dikkat çekici bir nokta ise müziğin diğer alanlara oranla teknolojik gelişmeler içerisinde en hızlı gelişim gösteren alanlar içinde yer almasıdır." (http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/H-Arapgir.html). Teknoloji evriminin bizlere sağladığı en büyük kolaylık olarak nitelendirebileceğimiz elektronik ve digital cihazların uygulamalarının sayısal olarak bilgisayar arayüzlerinde kullanılmasıdır. Bu duruma basit bir örnek verecek olursak; akıllı telefonlarımızdaki tüm uygulamalar gerçekte var olan ama sürekli elimizin altında olmayan cihaz, yazılım, deck, pusula, oyun vb.

gibi tüm somut olguların sanal olarak cebimizde bulunmasını sağlayan sistemdir. İşte bu sebeple müzik alanı; içerisinde bulunan tüm enstruman, akort aleti, ses modülü, effectör, processor, nota, ve bunun gibi yüzlerce ekipman ya da cihazın, sayısal olarak kopyalanıp bilgisayarımıza yüklenmesine olanak sağlayan çok geniş bir alan olduğu için, yatırımın yapılacağı vazgeçilemez olanaklar sağlayan bir havuzdur.

Bu havuz; tüm stüdyo ortamlarının evimize tek bir bilgisayar olarak girmesini sağlayan bir yatırım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Durum böyleyken ülkemizin bu gelişimler karşısında geri kalması düşünülemez. Her ne kadar üretim olmasa da bu konuda aşırı tüketim içerisinde gündemi takip eden bir ülke olduğumuz kesindir. Özellikle müzik sektöründeki profesyonel stüdyolarda ve ses kayıt teknolojileri ile amatörce ilgilenen büyük bir kesimin evlerinde hali hazırda kullanılmakta olan bu sistemler yavaş yavaş müzik eğitiminin içerisinde yer almaya başlamıştır.

Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde kurulmaya başlanan Müzik Teknolojileri bölümleri, bu konunun artık bir alan uzmanlığı gereksinimini karşılamaya yönelik adımlardan bir tanesidir. Ancak ülkemizde müzik eğitimi veren kurumların birçoğunda bu konu, programlarında ders olarak okutulmaktan bile çok uzaktadır. Güzel Sanatlar Liseleri ve Konservatuvarlarda küçük yaşlarda başlanan müzik eğitimi içerisinde mutlak suretle bu konu irdelenmelidir. Çünkü daha önce de bahsettiğimiz üzere müzik olgusunu kalıcı hale getirmenin ve ses kayıt işlemlerini kalıcı kılmanın tek yolu Eğitim teknolojileri içerisindeki Müzik Teknolojilerinin bu okullara adaptasyonundan geçmektedir.

MEKANSAL AKUSTİK DEĞERLENDİRMELER

Müzik teknolojilerinin içerisindeki mekansal akustik değerlendirmeler müzik sanatının vazgeçilmez bir unsurudur. Bilindiği gibi yoğun ses geri dönüşümlü müzik ortamlarındaki tüm çalışmalar yanıltıcı ve duruluktan uzak değerlendirmelere yol açmaktadır. "Sert yüzeyler sesi yansıtır. Yumuşak yüzeyler sesi emer. Ses emici paneller için özel akustik malzemeler satılmaktadır. Bunların yanı sıra kalın perdeler, taş yünü, sünger, cam elyafı ve benzeri malzemeler kullanılabilir. Genel düşüncenin aksine yumurta kapları akustik açıdan uygun bir malzeme değildir." (Önen, 2016)

Müzik eğitimi veren tüm okulların öncelikle akustik değerlendirmeleri yapılarak, fiziksel şartları sağlanmalıdır. Sağlıklı bir müziksel ortam ancak yalıtılmış ve akustik açıdan düzenlenmiş mekanlarda gerçekleşebilir. Doğru bir duyum ve kendini dinleyerek değerlendirme doğru akustikte daha gerçekçi olacaktır. Öğrencilerin ve öğretmenlerin kendilerini daha iyi duymalarını sağlayan bu ortamlar, özdenetimli eğitime daha iyi imkan sağlayacaktır.

DİJİTALLEŞME İLE MÜZİK MİRASININ KORUNMASI

Günümüz teknoloji evrimi sayesinde gelişen ve bu sayede globalleşen dünyamızda, tüm sanat akımlarının dünya mirası açısından korunması ve bu sayede gelecek nesillere aktarmında dijitalleşme, büyük önem arz etmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve sosyal medyanın ön plana çıktığı bu teknoloji çağında, özellikle müzik alanında üretilen ve üretilecek olan her yapıt, gelecek nesiller için tıpkı bir arkeolojik buluntu gibi korunmaya muhtaçtır. İşte bu noktada özellikle ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlara öncelikli görevler düşmektedir.

Çalışmanın başında belirtildiği üzere müzik eğitiminin boyutlarından en çok sorumluluk verilen mesleki müzik eğitimi, müzik mirasımızın korunmasından öncelikli sorumlu olmalıdır. Mesleki eğitimin içerisinde müzik eğitiminin birçok boyutu bulunmakla birlikte esasen müzik teknolojileri de bu başlığın içerisinde yer almaktadır."Müzik sanatçılığı eğitimi (bestecilik eğitimi, seslendiricilik/yorumculuk eğitimi), müzikbilimcilik

eğitimi, müzik öğretmenliği (eğitimciliği) eğitimi, müzik teknologluğu eğitimi, mesleki müzik eğitiminin başlıca dallarını (kollarını) oluşturur." (Uçan 2005).Çünkü bu mesleki boyut, profesyonel eğitimi içermektedir. Bu sebepledir ki mesleki müzik eğitimi veren kurumlarımızda müzik teknolojileri eğitimi çok büyük gereklilik arz etmektedir. Oysa ki bu ders Güzel Sanatlar Fakültelerinin şayet kurulmuş ise, Müzik Teknolojileri bölümü dışında hiçbir kurumun ders kataloğunda bulunmamaktadır. Eğer mirasımıza sahip çıkmak ve korumak istiyorsak, bu alan'a ait dersler, Konservatuvarlarda ve Öğretmen yetiştirme programlarında ve hatta Güzel Sanatlar Liselerinde bile müfredata adapte edilmelidir. Özellikle müzik öğretiminin çeşitli boyutlarında, müzik teknolojilerinden yararlanmak, hem hız, hem kalıcılık hem de kalite yönünden faydalar sağlayacaktır.

ÖZDENETİMLİ MÜZİK EĞİTİMİ

Özdenetimli müzik eğitimi, öğrencinin kendisini değerlendirmesine fırsat sağlayan ve her seferinde daha iyiye ulaşma sürecini destekleyen bir eğitim türü boyutudur." Öz-denetim, kişinin istenmeyen davranışsal eğilimlerini bölme ve onları gerçekleştirmekten kaçınmasının yanı sıra içinden gelen tepkileri bastırma ya da değiştirme becerisidir." (Tangney, Baumeister ve Boone, 2004.)Bu sebeple; müzik teknolojileri yardımıyla çalıştığı etüd egzersiz veya eserleri dinleyip değerlendirmesine fırsat verilecek müziksel ortamlar, öğrecinin başarısını arttıracaktır. Bu bağlamda MİDİ veya AUDİO kayıtların öğrenci tarafından öğretmeni gözetiminde editlenmesi sırasında öğrenci tüm yanlışlarını sessel olarak değil grafiksel olarak algısında somutlaştırdığı için hatalarını görerek her seferinde daha iyiye gitme yolunda olumlu gelişimler gösterecektir. Ses kayıt teknolojilerinin müzik eğitiminde bu denli aktif kullanılmasını sağlayabilmek, öncelikle çalgı eğitimi müfredat programına bu alanın entegre edilmesiyle sağlanabilir. Ancak şu anki durumda müzik öğretmenliği programında müzik teknolojileri dersi bulunmamakla birlikte lisansüstü eğitimde yerini almaya başlamıştır. Müzik teknolojileri alnında yetişmiş uzmanı sayısının da az olması, bu konunun akademik olarak irdelenmesini engellemektedir. Güzel Sanatlar Fakültelerinde Bölüm veya Anabilim dalı bazında bulunan Müzik Teknolojileri, bünyesindeki akademik yapılanmayı az sayıdaki alan uzmanlarıyla yürütmeye çalışmaktadır.

SONUÇ

Müzik teknolojileri bağlamında yapılacak olan her türlü mesleki, özengen ve genel müzik eğitimi evreleri günümüz teknoloji çağında güncellenmiş eğitim süreçleri olacaktır. Program hazırlama, geliştirme, değerlendirme boyutlarının geliştirme evresi, doğrudan bu araştırmanın konusuyla ilgilidir. Çünkü eğitimde daha iyiye ulaşmanın yolu, gelişimden geçmektedir. Geliştirilmeyen öğretim programları, güncellenmemiş nesiller yetiştirmemize sebep olur. Teknoloji gündelik hayatımızın her evresine girmişken, eğitimin tüm boyutlarına da adepte olmalıdır. Günlük hayatımızı kolaylaştıran ve hızlandıran bu gelişimler, hiç şüphesiz ki eğitimi de geliştirip hızlandıracaktır.

Bu bağlamda özellikle müzik eğitimi konusunda yapılacak olan programsal geliştirmelere ihitiyaç vardır. Müzik teknolojilerinin programlara adaptasyonu, müziğe bu kadar yatırımın yapıldığı bir çağda yalnızca ekonomik ve sosyal gelişimi değil eğitimi de desteklemiş olacaktır.

KAYNAKÇA

- Önen, U. (2016) Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri. İstanbul: Çitlembik Yayınları
- Uçan, A.(2005) MÜZİK EĞİTİMİ TEMEL KAVRAMLAR-İLKELER-YAKLAŞIMLAR-VE TÜRKİYE'DEKİ DURUM. Ankara:Evrensel Müzikevi
- http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/H-Arapgir.html
- https://dergipark.org.tr/download/article-file/93075
- Tangney, J.P., Baumeister, R.F. ve Boone, A.L.(2004). High self-control predicts good adjustment, less pathology, better grades and interpersonal succes. Journal of Personality,72(2), 272-322.

O-058

The Role and Significance of Gilman Salakhov in The Musical Culture of Azerbaijan

Bayramova Nigar Ağaverdi qızı

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
zarifa.bayramova.93@gmail.com

People who have a special place in the history of the development of musical culture in Azerbaijan, one of them is the former school of the great composer Uzeyir Hajibeyli, conductor, art director of the Azerbaijan State Song and Dance Ensemble, honoured art worker Gilman Salakhov. As an artistic director, Kilman Salakhov took into account all the features of the ensemble, composing songs and dances for the harmonious performance of both the choir and the solo and dance group, as well as enriching the repertoire day and night. Famous dances performed by famous dancers on the world stage include the famous dances "Nelbaki", "Dances with Gaval" and "Naz elama". Gilman Salakhov also reworked folk songs and dances and converted into the sheet music: "Alimda sazin kurbani", "Ay gozal", "Galma", "Muleyli", "Kashangi", "Turachi", "Lala", "Kazagi" and others can be shown. In the early XX century, our great composer Uzeyir Hajibeyli turned folk music into music and created the first Azerbaijani folk instrument orchestra under the Broadcasting Committee in 1931, along with Gilman Salakhov, Said Rustamov, Alovsat Sadigov, Bahram Mansurov, Khosrov Malikov and others were also members of the orchestra. Along with continuing his teaching career, Kilman Salakhov also acted as a kamancha performer in the orchestra, as well as the editor-in-chief of music at the Broadcasting Committee.

Remarkable songs and dances, ashiks and sophistication of mugham art were performed by famous Azerbaijani singers and mugham singers. Born of this necessity, in 1936 Uzeyir Hajibeyli created the "Song and Dance Ensemble" at the Azerbaijan Philharmonic named after M. Magomaev. In 1938, Uzeyir Hajibeyli appointed his assistant conductor, choirmaster and kamancha performer Gilman Salakhov as an art director. Gilman Salakhov, who began his career as an art director of the "Song and Dance Ensemble", played an important role in the further development, recognition and popularity of the ensemble. He travelled to the regions of Azerbaijan, selected talented young performers and dancers from there, attracted them with this ensemble and put his strength and energy into the daily development of the ensemble. Azerbaijani music was created and honed by people over the centuries, reflecting the spiritual power of the people, the desire for freedom, thoughts and hopes. Azerbaijani music has passed through generations and lived in oral traditions. Gilman Salakhov, who graduated from the school of Uzeyir Hajibeyli, also learned folk songs and folk dances in this language. Gilman Salakhov, who was an art director of the song and dance ensemble for 25 years, played an important role in the development of this ensemble and its acquisition of state status. Along with the fact that Gilman Salakhov was an art director of this ensemble, he was also an outstanding conductor, chorus master, composer and kamancha performer. The author of many dances and songs, Gilman Salakhov also engaged in teaching activities. He was the first teacher of notes in the kamancha class at the College of Music after Asaf Zeynalli. The honoured artist of the Republic Gilman Salakhov played a special role in the development of our musical culture.

Key words: analysis, composer, culture, music, work.

QILMAN SALAHOVUN AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

Azərbaycan musiqisi qədimliyi, zənginliyi, mədəniyyəti ilə daima seçilmişdir. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin inkişafında özünəməxsus yeri olan insanlar olmuşdur. Onlardan biri də görkəmli bəstəkar, dirijor, Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblının bədii rəhbəri, Əməkdar İncəsənət xadimi Qilman Salahovdur.

Qılman Salahov hələ uşaq ikən Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin əsasını qoyan dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli ilə tanışlığı olmuşdur. Qılman Salahov 1906-cı il martın 16-da Balaxanıda anadan olmuşdur. 3 yaşında ikən o ailəsi ilə birlikdə atası Balaməmməd kişinin Bakı şəhərində tikdirdiyi evlərinə köçmüş və şəhərdə yaşamağa başlamışlar. Erkən yaşlarında atasını itirmiş Qılmanı dayısı Ağanəsim kişi (tar ifaçısı) Üzeyir bəyin yanına aparıb, bu uşağın güclü musiqi duyumu olduğunu demişdir. Üzeyir bəy də ona violençel alətində Leopold Rastropoviçin (Mstislav Rastropoviçin atası) sinifində dərs almağı məsləhət görmüşdür. Bir il həmin sinifdə təhsil aldıqdan sonra bu alətdə çalmağın uşaq üçün ağır olduğunu görən Üzeyir bəy ona öz iş otagında olan kamançasını vermişdi. Qılman Salahovun kamançaya olan sevgisi sonradan Üzeyir bəyin yaratdığı Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi məktəbində və Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun (indiki Musiqi kolleci) kamança sinifində təhsil almağı ona nəsib etmişdir. 1927-ci ildə Əhməd Bakıxanov tərəfindən yaradılan "Solistlər" ansamblını (texnikumun nəzdində) üzvləri arasında Qılman Salahov kamança ifaçısı kimi çıxış edirdi.

XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqisini nota köçürərək 1931-ci ildə Radio Verilişləri Komitəsinin nəzdində ilk dəfə notlu Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri Orkestrini yaradır ki, həmin orkestrin üzvləri arasında Qılman Salahovla yanaşı Səid Rüstəmov, Ələvsət Sadıqov, Bəhram Mansurov, Xosrov Məlikov və başqaları da vardı. Qılman Salahov pedaqoji fəaliyyətini davam etdirməklə yanaşı, həmin orkestrdə kamança ifaçısı kimi çıxış edir, eyni zamanda Radio Verilişləri Komitəsində musiqi üzrə baş redaktor vəzifəsində çalışır.

Möcüzəli mahnı və rəqslər, aşıq havaları, muğam sənətinin incəlikləri məşhur Azərbaycan ifaçıları və xanəndələri tərəfindən səslənmişdir. Bu zərurətdən doğaraq 1936-cı ildə Üzeyir Hacıbəyli M. Maqomayev adına Azərbaycan Filarmoniyasında "Mahnı və Rəqs ansamblı"nı yaradır. Həmin ansambla bədii rəhbər kimi 1938-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli öz assistenti drijor, xormeyster, kamança ifaçısı Qılman Salahovu təyin edir. "Mahnı və Rəqs ansamblı"nın bədii rəhbəri kimi işləməyə başlayan Qılman Salahov bu ansamblın daha da inkişaf etməsində, tanınmasında, məşhurlaşmasında böyük rolu olmuşdur. O, Azərbaycanın bölgələrinə gedib, ordan istedadlı gənc ifaçıları və rəqqasları seçib, onları bu ansambla cəlb etmiş, özünün güc və enerjisini bu ansamblın gündən-günə çiçəklənməsinə sərf etmişdir.

Azərbaycan musiqisi əsrlərlə xalq tərəfindən yaranıb, cilalanmış, xalqın mənəvi gücü, azadlıq arzusu, fikir və ümidlərini özündə əks etdirmişdir. Azərbaycan musiqisi nəsillərdən-nəsillərə keçərək, şifahi ən-ənələrdə yaşamışdır. Üzeyir Hacıbəyli məktəbini keçmiş Qılman Salahov da xalq mahnılarını, xalq rəqslərini xalqin dilindən öyrənib nota salmişdı. O, xalq mahnilarindan "Əlimdə sazın qurban", "Muleyli"-ni xor üçün işləmişdir.

1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və İncəsənət 10 günlüyü-dekadası keçirildi. Bu dekadada Qılman Salahovun rəhbərlik etdiyi "Mahnı və Rəqs ansamblı" da öz uğurlu çıxışını etdi. Bu uğurlu çıxışlarına görə sonradan ansambla Dövlət Statusu verilərək" Azərbaycan dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı" adlandırıldı. 1939-cu ildə isə Üzeyir Hacıbəylinin təklifi ilə Moskvada keçirilən I Ümumittifaq İfaçılıq müsabiqəsinin Qılman Salahov (kamança ifaçısı kimi) laureatı olmuşdur. 1940-cı ildə isə Azərbaycan dövləti tərəfindən musiqi sahəsində misilsiz əməyi qiymətləndirilərək Qılman Salahova Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət Xadimi fəxri adı verildi.13 iyun 1958-ci ildə Azərbaycan SSR Ali Sovetinin qərarı ilə

ansambla "Azərbaycanın Əməkdar kollektivi" adı verildi.

Hələ Sovetlər birliyində ilk dəfə 1958-ci ildə Azərbaycan Mahnı və Rəqs ansamblı Çinə böyük konsert proqramıilə səfər etmişdir. Konsertdə onlar nəinki Azərbaycan mahnı və rəqsləri, həmçinin də Çin xalq rəqslərini ifa etmişdilər. Ansamblın üzvləri arasında Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti Rübabə Muradova, rəqqasələrdən xalq artistləri Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, rəqqaslardan Böyükağa Məmmədov, Əlibaba Abdullayev də vardı. Çində dörd ay qastrol səfərində olan ansamblın uğurları hədsiz idi. Konsertdə Çin Xalq Respublikasının Dövlət şurasının sədri Coy En-laem şəxsən özü iştirak etmiş və ansamblın bütün üzvləri ilə (başda Qılman Salahov olmaqla) görüşmüş, 10 gün də əlavə ansamblın Çin ölkəsində qalmasını xahiş etmişdir. Ordan da ansambl qonşu ölkə olan Monqolustan Xalq Respublikasına dəvət almış, 20 gün də həmin ölkədə uğurlu konsertlər vermişdilər. Qastrol səfərindən qayıtdıqdan sonra ansamblın uğurlu cıxışları haqqında o dövrün "Pravda", "Kommunist", "Bakinskiy raboçiy" qəzetlərində məqalələr dərc edilmişdi.

Qılman Salahov ansamblın mürəkkəb, qızğın iş fəaliyyətilə məşğul olmasına baxmayaraq, bəstəkarlıqda da öz qələmini sınamışdır. O, məşhur "Nəlbəki" rəqsinin müəllifi olmuş, bundan başqa "Sevgilim", "Kürd", "Qaval", "Naz eləmə" rəqslərini yazmışdır. "Qaval", "Naz eləmə" rəqsləri ilə Əminə Dilbazi bütün dünyanı gəzmişdi. "Naz eləmə"rəqsiylə Əminə Dilbazi Mahmud Esembayevlə birlikdə Azərbaycanın xalq artisti, görkəmli rejissor Tofiq Tağızadənin çəkdiyi "Əmək və qızılgül" filmində çəkilmişlər. Qılman Salahov Azərbaycan xalq çalgı alətləri orkestri üçün yazdığı "Bulaq başında" suitası, "Azərbaycan toyu", "Dədə Qorqud" kimi tamaşalarına yazdığı musiqiləri ilə də tanınırdı. Həmçinin onun yazdığı "Könül verdim", "Birdənəsən" mahnıları o illər dillər əzbəri idi.Qılman Salahov Niyazi və Andrey Babayevlə birlikdə "Bir baxçanın çiçəkləri" adlı əsərini yazmışdılar. Həmin əsər hal-hazırda Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti fonotekasının "Qızıl fond"-unda saxlanılır.

Qılman Salahov kamançada müşaiət edərək Xan Şuşinski, Zülfi Adıgözəlov, Seyid Şuşinski, Rübabə Muradova, Şövkət Ələkbərova, Tükəzban İsmayılova kimi məşhur xanəndələrlə Azərbaycanin rayonlarında konsertlərdə, el bayramlarında, xalq şənliklərində iştirak etmişdi.

Cabbar Qaryağdıoğlunun anadan olmasının 75 illiyində Cabbar Qaryağdıoğlu özü "Heyratı" zərbi mugamını Qurban Pirimov (tar) və Qılman Salahovun (kamança) müşaiəti ilə trio şəklində oxumuşdur. Bu konsert də Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti fonotekasının "Qızıl fondu"nda saxlanılır.

1959-cu ildə Moskvada II dəfə Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və İncəsənət 10 günlük-dekadası keçirilmişdi. Dekada da Dövlət Mahni və Rəqs ansamblının bədii rəhbəri Qılman Salahov başda olmaqla Respublikanın Xalq artistləri rəqqasə Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, rəqqas Əlibala Abdullayev, bəstəkar Tofiq Quliyev çıxış edirdi. Həmin dekada da Xan Şuşinski, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova "Qarabağ şikəstəsi" ni oxumuşdular. Bu dekada da uğurlu çıxış nümayiş etdirdiklərinə görə ansambl gurultulu alqışlarla qarşılandı.

Qılman Salahov həmçinin müəllimlik fəaliyyətini də davam etdirirdi. O, Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda ilk dəfə kamança üzrə not sinfində dərs deyən müəllimlərdən olmuşdur. Onun tələbələri Azərbaycan Republikasının Əməkdar artistləri Tələt Bakıxanov, Hafiz Mirzəbəyov, Rugiyyə Rzayeva (Ağabacı Rzayevanın bacısı), Firuz Əlizadə və başqaları olmuşdu.Tələbəsi Ruqiyyə Rzayeva öz müəllimi haqqında belə yazırdı – "Qılman müəllim tələbələrinə tək düzgün çalmagı deyil, kamançanı diz üstə saxlamagı, barmaqları nə vəziyyətdə simlərin üzərində hərəkət etməsini, qolun kamançanın qoluna nisbətən nə vəziyyətdə saxlanılmasına çox fikir verərdi, ən əsas cəhət isə biləng idi. Qılman müəllimi başqa kamança çalanlardan fərqləndirən cəhət onda idi ki, onun qolu sakit dayanıb yayı tutmuş biləng isə bir hərəkətlə rəqs edənlərin biləngi kimi arxaya və yana aparmaqla simlərə sürtülur, ona görə səs də həzin, ürəyə yatar çıxırdı..."

Bütün bu kimi işlərlə yanaşı Qılman Salahov ürək xəstəliyindən əziyyət çəkiridi. O, 1974-cü il oktyabrın 12-də xəstəxanada ürək çatışmazlığından gözlərini əbədi olaraq yumdu. Ölümündən sonra Əhməd Bakıxanov adına ev muzeyində Qılman Salahovun xatirəsini əbədiləşdirmək üçün xüsusi bir guşə ayrıldı. Həmin guşədə Qılman Salahovun kamançası, əlyazmaları, şəxsi əşyaları, fotoşəkilləri saxlanılır.Azərbaycan xalqı öz sənətkarını unutmur, onu yad etmək üçün həmin muzeyə gəlir, əbədiyaşar Qılman Salahovu yad edirlər.

Azərbaycan xalqı xoşbəxtdir ki, musiqi mədəniyyətimizin əsasını qoymuş Üzeyir Hacıbəyli kimi dahi bəstəkarın məktəbini keçmiş görkəmli pedaqoq, bədii rəhbər, dirijor, bəstəkar Qılman Salahov kimi yetirməsi xalqımızın yaddaşında bu gün də yaşayır, yaşayacaqdır.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Azərbaycan xalq çalgı alətləri orkestri üçün orkestrləşdirmə (metodik tövsiyyələr). Tərtib edənlər Ələsgərov S., Abdullayeva S., Bakı, 1999,-47s.
2. Qafarova M. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Dərs vəsaiti. Bakı. ADPU-nəşriyyatı. 226 səh.
3. Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II cild, Bakı, Elm, 1965,-412 səh.
4. İsazadə Ə., Quliyev X. Bəhram Mansurov. Bakı, İşıq, 1982,-43 səh.
5. С. Гаджибеков., Т. Кулиев. Заслуженный Коллектив Азербайджана Государственный Ансамбль Песни и Танца. Типография «Красный Восток» Министерства культуры Азербайджанской ССР. Баку. Тираж 2000. Заказ. 188. (rus dilində)

Məqalədə Qılman Salahovun şəxsi arxivindən də istifadə olunub.

O-059

Azerbaycan müzik kültürünün tebliğinde uluslararası festivallerin rolü

Maral Asadova

Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi doktora öğrencisi
e-mail: maralhasanova@gmail.com

Özet:

Günümüzde Azerbaycan kültürünün gelişmesinde önemli hususlardan biri ülkenin kültürel zenginlikleri dünyada tanıtılması ile bağlıdır. Müzik kültürü alanında yabancı ülkelerde düzenlenen Azerbaycan kültürü günleri, bestecilerin ve müzik icraçılarının turneleri, müzik eğitimi alanında değişin, uluslararası festival ve yarışmaların yapılması büyük önem arz etmektedir. Günümüzde konser, festival ve yarışmalarda önemli organizatörleri Haydar Aliyev Vakfı, Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Azerbaycan Besteciler Birliğidir. Özellikle son yıllarda Azerbaycan, uluslararası festivallerin ülkesi olarak tanınmıştır.

Ülkede yapılan bu gibi tedbirlerden "Mugam dünyası" Uluslararası Müzik Festivali'ni, Üzeyir Hacıbeyli adına, Kara Karayev adına, Dmitri Şostakoviç adına, Mstislav Rostropoviç adına Uluslararası Müzik Festivallarını, Gebele, Şeki "İpek yolu", Gence " Zeriflik " Uluslararası Müzik Festivallarını, Bakü Uluslararası caz Festivali, "Jara" Uluslararası Estrada Müzik Festivali'ni söyleyebiliriz. Tüm bu festivallerin meramı ve amacı farklı olduğu gibi, onların programları da çeşitlidir. Uluslararası müzik festivallerinde Azerbaycan ve Avrupa klasik müziği, çağdaş bestecilik eserleri, muğam, caz, estrada vb. müzik alanları yer almaktadır. Bütün bunlar halklar arasındaki kültürel bağları güçlendirmek ve müziği kültürlerarası bir iletişim yoluna dönüştürmektir.

Anahtar kelimeler: müzik, festival, yarışma, uluslararası ilişkiler, program.

The role of international festivals in the promotion of Azerbaijani music culture.

Maral Asadova

Baku Music Academy named after by Uzeyir Hajibeyli, Doctorate

Summary:

One of the main aspects of the development of Azerbaijani culture in the modern world is the recognition of the cultural values of the country in the world. Azerbaijani culture days abroad, tours of composers and music performers, exchange of music education, international festivals and competitions are very important in the field of music culture. The main organizers of concerts, festivals and competitions in modern times are The Heydar Aliyev Foundation, the Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan and the Composers Union of Azerbaijan.

Azerbaijan is known as a country of international festivals in recent years. We can name international events like "Space of Mugam", Uzeyir Hajibeyli, Gara Garayev, Dmitri Shostakovich, Mstislav Rostropovich International Music Festivals, Gabala, Shaki "Silk Road", Ganja “Tenderness” International Festival, Baku International Jazz Festival, “Jara” International Pop Music Festival. All these festivals have different objectives and purposes, their programs are colourful. Azerbaijan and European classical music, contemporary compo-

sitions, mugam, jazz, pop and other music fields are covered at International Music Festivals. All of this is to enhance cultural ties between peoples and to transform music into a means of intercultural communication.

Keywords: music, festival, competition, internatioanl relations, program.

Giriş:

Müasir dövrdə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında əsas cəhətlərdən biri ölkənin mədəni sərvətlərinin dünyada tanıdılması ilə bağlıdır. Musiqi mədəniyyəti sahəsində xarici ölkələrdə keçirilən Azərbaycan mədəniyyəti günləri, bəstəkarların və musiqi ifaçılarının qastrolları, musiqi təhsili sahəsində mübadilə, beynəlxalq festival və müsabiqələrin keçirilməsi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Müasir dövrdə konsert, festival və müsabiqələrin keçirilməsində rəhbərlik və təşkilatçılıq baxımından Heydər Əliyev Fondunun, Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının və digər təşkilatlar və fondların mühüm əhəmiyyətli rolu vardır.

Xüsusilə son illərdə Azərbaycan beynəlxalq festivallar ölkəsi kimi tanınmışdır. Ölkədə keçirilən bu kimi tədbirlərdən "Muğam aləmi" Beynəlxalq Musiqi Festivalını, Üzeyir Hacıbəyli adına, Qara Qarayev adına, Dmitri Şostakoviç adına, Mstislav Rostropoviç adına Beynəlxalq Musiqi Festivallarını, Qəbələ, Şəki "İpək yolu", Gəncə "Zəriflik" Beynəlxalq Musiqi Festivallarını, Bakı Beynəlxalq Caz Festivalı, "Jara" Beynəlxalq Estrada Musiqi Festivalını qeyd edə bilərik.

Bütün bu festivalların məramı və məqsədi müxtəlif olduğu kimi, onların proqramları da rəngarəngdir. Beynəlxalq Musiqi Festivallarında Azərbaycan və Avropa klassik musiqisi, müasir bəstəkarlıq əsərləri, muğam, caz, estrada və s. musiqi sahələri əhatə olunur. Bütün bunlar xalqlar arasındakı mədəni əlaqələri genişləndirməkdən, musiqini xalqlararası ünsiyyət vasitəsinə çevirməkdən ibarətdir.

Azərbaycanda beynəlxalq musiqi festivalları ölkənin musiqi incəsənətinin və mədəniyyətinin, konsert həyatının, ifaçılıq sənətinin inkişafında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu festivallar Azərbaycanın musiqi incəsənəti, yaradıcılığı və ifaçılığı üzrə yenilikləri və nailiyyətləri beynəlxalq aləmdə tanıdır və təbliğ edir. Bir cəhəti də xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, bu festivallar peşəkar sənət adamlarının dəstəyini qazanmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivalı 2009-cu ildən etibarən hər il mütəmadi olaraq keçirilir. Festivalın başlanması hər il dahi bəstəkar, Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin və onun məsləkdaşı, görkəmli dirijor və bəstəkar Müslüm Maqomayevin anadan olduğu günə - 18 sentyabr "Milli Musiqi Günü"nə təsadüf edir. Bu bayramın əsası hələ 1975-ci ildən, Ümummilli lider Heydər Əliyevin sərəncamı ilə qoyulmuşdur. Sentyabrın 18-də tanınmış sənətkarlar, mədəni ictimaiyyətin təmsilçiləri Fəxri xiyabandakı Üzeyir Hacıbəylinin, burada uyuyan görkəmli mədəniyyət xadimlərinin məzarlarını ziyarət edirlər. Milli Musiqi Günü ilə bağlı Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının qarşısında təntənəli tədbir keçirilir. Tədbir dahi bəstəkarın ev-muzeyində xatirə mərasimi ilə davam edir. Daha sonra respublikanın konsert zallarında və teatrlarında mövsüm açıq elan edilərək, müxtəlif tamaşalar, musiqili proqramlar nümayiş olunur. Bu, artıq Azərbaycanın mədəni həyatında bir ənənəyə çevrilmişdir. Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivalı da bu ənənəvi tədbirlərlə başlanır. Festival konsertlərində müxtəlif ölkələrin tanınmış musiqiçiləri, bədii kollektivləri, solistləri və dirijorları iştirak edirlər. Bakı şəhərinin müxtəlif mədəniyyət ocaqlarında təşkil olunan tədbirlərdə musiqisevərlər Üzeyir Hacıbəyli ilə yanaşı, digər tanınmış yerli və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini dinləyirlər.

Bu rəngarəng tədbirlər silsiləsinə bir qayda olaraq, simfonik, kamera-instrumental, xor, vokal konsertləri daxil edilir, görkəmli ifaçıların və gənc istedadların iştirakı ilə akademik, klassik musiqidən ibarət konsertlər verilir. Beynəlxalq festivalın konsertlərində xarici ölkələrin professional ifaçıları və musiqi kollektivlərinin çıxışları da hər dəfə dinləyicilər tərəfindən maraqla və rəğbətlə qarşılanır. Maraqlıdır ki, bu beynəlxalq festival-

ların tədbirlər planında elmi konfranslar, "dəyirmi masa"lar, bəstəkarların yubileyləri, diskussiylar, bəzən ustad dərsləri də öz əksini tapır.

Bu tədbirlərdə professional musiqi icitmaiyyətinin bütün təbəqələrinin bədii, peşə və mənəvi maraqları ifadə olunur. Belə geniş məzmunlu proqramlar isə festivalı əsil sosial-mədəni hadisəyə, cəmiyyətin musiqi bayramına və professionalların ünsiyyət məkanına çevirir.

Konsert proqramlarında bəstəkarlar, ifaçılar, janr, repertuar müxtəlif olsa da, konsertlər əsasən bəstəkarlar tərəfindən yazılmış klassik və müasir akademik musiqiyə həsr olunmuşdur. Festivallara xarici ölkə musiqiçilərinin və orkestrlərinin qatılması onun beynəlxalq miqyasda maraqla qarşılanmasından xəbər verir.

Azərbaycanda 2009-cu ilin martından "Muğam aləmi" Beynəlxalq Muğam Festivallarının təşkili mütəmadi xarakter kəsb etmişdir. Festival Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, UNESCO-nun və İSESCO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi ilə keçirilir. Festivalda azərbaycanlı və xarici muğam ustalarının konsertlərində, Beynəlxalq Muğam Müsabiqəsində və Beynəlxalq Elmi Simpoziumda muğamsevərlər, elmi tədqiqatçılar və dünyanın bir çox ölkələrindən dəvət olunmuş xarici qonaqlar iştirak edirlər.

"Muğam aləmi" Beynəlxalq Muğam Festivallarının əsas tərkib hissəsi olan muğam konsertlərində yeddi muğamın müxtəlif ifaçılar tərəfindən oxunması ənənəvi hal almışdır. Festival çərçivəsində opera və musiqili komediya tamaşaları, simfonik muğamların ifaları, beynəlxalq muğam müsabiqəsi qaliblərinin çıxışları, məşhur musiqiçilərin konsertləri qədim və həmişəyaşar muğam sənətinin bütün zənginliyini nümayiş etdirərək, festival proqramını rəngarəng və yaddaqalan edir.

Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalı 2009-cu ildən respublikamızın musiqi həyatında hər il açıq havada iyul-avqust aylarında mütəmadi təşkil olunur. Festivalın bədii rəhbəri, SSRİ və Azərbaycan xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylidir. Bu festivalın konsertləri öz proqramlarında Avropa, Rusiya, Asiya, Azərbaycan bəstəkarlarının klassik və müasir musiqi əsərlərini əhatə edir. Beynəlxalq əhəmiyyətə malik olan bu musiqi festivalında ölkəmizi təmsil edən musiqiçilərlə yanaşı, dünyanın bir çox ölkə və şəhərlərindən məşhur musiqiçilər, professional musiqi kollektivləri iştirak edir. Beynəlxalq müsabiqələr laureatları, tanınmış Azərbaycan, Amerika, İtaliya, Rusiya və Fransa skripkaçıları, dirijorları, vokalçıları və pianoçularının çıxış etdiyi festivallar çərçivəsində dünya şöhrətli musiqiçilərin iştirakı ilə ustad dərsləri keçirilir, müxtəlif müsabiqələr təşkil olunur.

Qəbələ festivallarının proqramlarında akademik musiqi ilə yanaşı, caz və muğam musiqisinin də səslənməsi yaxşı bir festival ənənəsinə çevrilib. Festivalın təşkilatçıları və musiqi rəhbərləri musiqi incəsənətinin bütün professional sahələrinə müraciət etməklə, dinləyici auditoriyasının da bədii-estetik maraq dairəsini genişləndirmişlər.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən ölkəmizin qədim və gözəl şəhərlərindən biri olan Şəkidə "İpək yolu" Beynəlxalq Musiqi Festivalının keçirilməsi də əlamətdardır. Festivalın bədii rəhbəri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, UNESCO-nun "Sülh artisti", Azərbaycanın xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadənin təşəbbüsü və təşkilatçılığı ilə 2010-cu ildən başlayaraq hər il keçirilən bu Festivalda dünyanın hər tərəfindən - Çin, Norveç, Polşa, Ukrayna, Cənubi Koreya, Hindistan və digər ölkələrdən gəlmiş musiqiçilərlə Azərbaycan musiqiçilərinin görüşləri, birgə konsert proqramları Şərq-Qərb kontekstində musiqi mədəniyyətinin rəngarəng bir mənzərəsini gözümüz qarşısında canlandırır.

"İpək yolu" festivalında ənənəvi musiqi yaradıcılığından nümunələr: muğamlar və raqalar, folklor və orta əsrlərin mərasim musiqisi; klassik və müasir Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı; müxtəlif musiqi janrlarına – opera, kvartet, simfonik, vokal, xor musiqisinə aid əsərlər səslənir. Göründüyü kimi, beynəlxalq festivalların əsas istiqaməti klassik musiqi və ya muğamla bağlı olsa da burada janr rəngarəngliyi özünü qabarıq göstərir. Belə ki, klassik musiqi festivallarının proqramına muğam konsertləri daxil edilir, muğamla bağlı

ənənəvi festivallarda isə klassik musiqi konsertlərinə, səhnə əsərlərinə yer verilir.

Sonuç:

Beləliklə, Azərbaycanda beynəlxalq musiqi festivallarının keçirilməsi sayəsində həm musiqimizin dünya səviyyəsində tanınmasına nail oluruq və həm də çoxəsrlik mədəni ənənələrimiz dünyaya inteqrasiya olunur. Azərbaycanda keçirilən beynəlxalq musiqi festivalları müasir mədəni həyatının ənənəsi kimi tanınaraq, ölkəmizin beynəlxalq musiqi prosesləri ilə canlı və fəal dialoqunu təmin edirlər. Tədbirlərə müxtəlif ölkələrin musiqi kollektivlərinin, peşəkar musiqiçilərin, musiqi xadimlərinin və dirijorların qatılması bu festivalların xalqlararası mədəni əlaqələrin inkişafına xidmət etməsini əyani olaraq təsdiqləyir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1.http://www.heydar-aliyev-foundation.org. Heydər Əliyev Fondunun rəsmi saytı.

2.Mugam.az. "Muğam aləmi" Beynəlxalq Musiqi Festivalının rəsmi saytı.

3.Silkroad-az.com. "İpək yolu" Beynəlxalq Musiqi Festivalının rəsmi saytı.

O-060

Napoliten Altılı Akorunun Türk Müziği Armonizasyonunda Kullanımı

Bahadır Çokamay

Dr.Öğr.Üyesi, Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü.

ÖZET

Bu çalışmada, Napoliten altılı akorunun Türk müziği armonizasyonunda kullanımı üzerine bir inceleme yapılmıştır. Çalışmada ilk olarak Napoliten altılı akorunun tanımı yapılmış ve dominant akorunun geciktirici ve öteleyici etkileri üzerinde durulmuştur. Ardından tonal armonide eserler vermiş dört Türk bestecinin türkü armonizasyonlarındaki napoliten altılı akor kullanımları incelenmiştir. İnceleme sonucunda Türk müziği armonizasyonlarında Napoliten altılı akorunun, Romantik dönem bestecileri gibi kök halinde kullanıldığı, nihavend ve hüseyni makam dizilerinde daha kullanışlı olduğu değerlendirilmiştir.

GİRİŞ

Türk müziği çokseslendirmesi üzerine Osmanlıdan günümüze bir çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar daha çok uygulama bazlı olup kuramsal yanı geri plana atılmıştır. Kuramsal çalışmalara ilişkin yapılan araştırmada genel olarak dörtlü akorların ve aralıkların kullanıldığı yöntem oldukça yaygındır. Bunun yanı sıra Saadettin Arel, Samim Bilgen gibi besteciler üçlü armoni olarak da bilinen tonal armoninin Türk müziği çokseslendirmesine uygunluğu ile ilgili görüşler belirtmişlerdir. Kaldı ki geçmişten günümüze dörtlü armoni uygulamaları daha akademik düzlemde ve bir bestecilik tekniği olarak kullanılırken üçlü armoni ve uygulamalarının yaygınlığı, Türk müziğinin Batı çalgılarının eşliğiyle icra edildiği her alanda görülmektedir.

Üçlü/Üçlüsel/Tonal/Klasik Armoni ifadeleri kısaca Batı (Avrupa) müziği armoni anlayışının temelini oluşturan ve üçlü aralıkların hiyerarşik kullanımına dayanan armoni sistemidir. Batı müziği armonisi, çokseslilliğin ilk ortaya çıkışında olmasa da özellikle 17.yüzyıldan sonra Avrupa müziğinde kendini hissettirmiş, 18.yüzyılda yazılan çeşitli kitaplarla kuramsal hale gelmiştir. Napoliten altılı akoru da tam da bu dönemlerde Napoli'de yaşamış, eğitim görmüş ya da eser vermiş bestecilerin eserlerinde görülen ortak bir akor yapısı olarak ortaya çıkmıştır. Bu akor türü, armonik ilerleyişte dominant akorunu geciktirici özelliğiyle işlevsel bir akordur. Bu akorun armonik işlevinin yanı sıra, Türk müziği armonizasyonunda/ çokseslendirilmesinde kullanılmasının, müzikal dokuya estetik bir anlayış getirdiği de düşünülebilir.

1. NAPOLİTEN ALTILI AKORU

Temelinde I–V–I ilerleyişinin olduğu tonal müzikte armonik gelişim, büyük oranda dominant akorunun ulaşılması sürecine odaklanmaktadır. Dominantı önceleme amacıyla kullanılabilecek en renkli akorlardan birisi hiç şüphesiz Napoliten akorudur.[1]

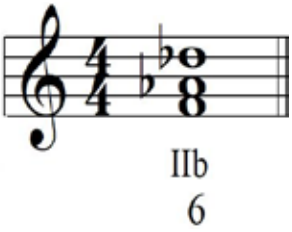
Napoliten Altılısı [2](Alm. Neapolitanischer Sextakkord; İng. Neapolitan sixth chord), özellikle Napoli ekolünde[3] kullanılan, hüzünlü, acılı tınısıyla Romantik bestecileri de etkileyen kromatik akordur (Aktüze, 2010: 415).

1 https://www.academia.edu/18567586/Tonal_Armonide_Kromatizm_I (Erişim Tarihi: 07.01.2018)

2 Napoliten altılı akorunun adlandırması birçok kaynakta farklıdır: Napoliten akor, Napoliten altılısı gibi.

3 (Alm. Neapolitanische Schule; İng. Neapolitan School) 1650-1750 yılları arasında Napoli'de yaşayan, öğrenim gören, eser veren A. Scarlatti, F.Durante, N.Porpora, N.Logroscino, G.B.Pergolesi, N.Jommelli, N.Piccinni, G.Paisiello, D.Cimarosa ve A.Hasse gibi yabancı bestecilerden oluşan; Floransa, Venedik, Roma gibi kentlerde gelişip bir yüzyıl sonra Napoli'ye ulaşan

Subdominantın alterasyonlu akorları arasında en yaygın olanı, armonik majör ve minörde kurulan ve birlisi pesleşen II6 akorudur. Bu akor kendi gelişiminin Napoliten bestecilerinin eserlerinde bulunduğu için Napoliten Altılısı olarak isim almaktadır. Akor, tonik veya VI.derece akorundan sonra seslenerek, kendisinden sonra dominant (D2) veya kadans fonksiyonunu alır. Akor aynı zamanda plagal kadanslarda da kullanılabilir (Elhankızı, 2012: 125).



Şekil 1: Napoliten Altılı Akoru

Napoliten Altılı akoru, kök sesi ile beşlisi yarım perde pesleştirilen bir eksenüstü akorunun birinci çevrimidir. Uyumsuz bir akor olmamasına rağmen, altçeken işlevi taşıması yüzünden, normal olarak çeken akoruna ya da kalış 6/4'sına bağlanır. İlk ortaya çıkışı Purcell kadar eskidir (Karolyi, 1999: 90).

Şekil 2: Napoliten Altılısı Bağlantısı

operada Scarlatti ile recitatif ve aryanın ayrılmasını sağlayan, müzik ve şarkıyı dramatik unsurlarla güçlendiren, İtalyan Uvertür stilini gerçekleştiren, arya eşliğinde yaylı çalgılara önem veren, solo şarkı ve çalgı eşliğinde virtüözlüğü gözeten, ciddi ve komik opera ayrımlarını yaparak komik operayı geliştiren, da capo aryayı, koloratur ve kadanslarla Bravour aryaya dönüştüren, 1760'dan sonra Jommelli'nin Opera Seria'daki reformuyla J.Chr. Bach, Gluck ve Mozart'ı etkileyen ekoldür (Aktüze, 2010: 415).

Şekil 3**:** Beethoven, Piyano Sonatı op.27, no.2'de Napoliten Altılı Akoru Kullanımı

Napoliten akoru Romantik dönemde daha çok kök halinde kullanılmıştır.

Şekil 4**:** F.Chopin, Prelude'de Napoliten Altılı Akorunun Kök Halinde Kullanımı

2. NAPOLİTEN ALTILI AKORUNUN ÖRNEK TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNDE ARMONİZASYON UYGULAMALARI

Türk müziği ve armoni, özellikle 19.yüzyıldan itibaren Türk müzik camiasının meşgul olduğu bir konu olmuş, hala üzerinde tartışılan bir kavram olmuştur. Tek sesli Türk müziğinin Batı müziğinin armoni kuralları çerçevesinde çoksesli hale getirilmek istenmesi tam da bu tartışmaların merkezinde yer alır. Türk müziği armonizasyonu bir başka deyişle çokseslendirilmesi tampere bir çalgı olan piyano ile Türk müziği çalmanın İstanbul'da çalınmasıyla başladığını söylemek çok da yanlış olmaz. Özellikle Avrupa'da 17.ve 18.yüzyıllarda a la Turca stilinin yaygın olmasına benzer bir şekilde Osmanlıdaki modernleşme hareketlerinin bir uzantısı olan Türk müziğinin çok sesli olarak icrası ya da tampere çalgılarla (özellikle) çalınma isteği Türk müziğinin çokseslendirilmesi çabalarına katkı sunmuştur. Monodik yapıdaki Türk müziğinin çokseslendirilmesi/armonizasyonu bazı çevrelerce hoş karşılanmasa da Batı müziğinin armonisi ve polifonisi ile yapılan bir çok arayış başarılı bulunmuştur. Özellikle Cumhuriyet döneminde yurtdışına gönderilen genç müzisyenler döndüklerinde başarılı birer besteci olmuşlar ve Türk Ulusal müziğinin yaratılması yolunda aşama kaydetmişler, eserlerinde yerel motiflere, usüllere yer vermişlerdir.

Türk müziği armonizasyonunda genel olarak tonal armoniyi tercih eden besteci A.Samim Bilgen'in (1910-2005) Piyano ve Şan İçin Türk Halk Havaları Kitabından "Urfalıyım" türküsünde napoliten akor kullanımı göze çarpmaktadır. Re kararlı hüseyni makam dizisindeki türkü genel olarak incelendiğinde IV-I bağlantısıyla

eksene dönüş yaparken, besteci piyanonun iki ölçülük ara ezgisinde tonik akor olan Re minöre dönüşte, napoliten akora yer vermiştir. Napoliten akor, burada Romantik dönem bestecilerinin sık başvurduğu gibi kök halinde kullanılmıştır.

Şekil 5**:** A.Samim Bilgen'in Piyano ve Şan İçin Türk Halk Havaları Kitabından No.2 "Urfalıyım" Türküsünde Napoliten Akor Kullanımı (13.-14.ölçüler arası)

Bulgaristan doğumlu Türk besteci Özcan Sönmez (1966), "*müziğinde akorları başka bir planda gördüğünü, napoliten akoru ile karışık maj 7 veya benzer kombinasyonlarını kullandığından bahsetmiştir*". [1] Aşağıdaki örnekte de bestecinin belirttiği gibi, napoliten akor sesinin kök sesi (Fa) ile dominant akor sesinin birinci (Si) ve üçüncü (Re#) sesleri birlikte kullanılmış ve tonik (Mi Minör) bağlantısı yapılmıştır.

Şekil 6**:** Özcan Sönmez'in Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği Düzenlemeleri Ktabından Yıldızların Altında Parçasında Napoliten Akor Yapısının Kullanımı (13.-16.ölçüler arası)

Azeri besteci Tofiq (Tevfik) Guliyev'in (1917-2000) *"Sana da Galmaz"* adlı Azeri türküsündeki eşlikte napoliten akor görülmektedir. Mi karar Nihavend makamındaki ezginin bas hattında Fa majör akoru kırık akor

1 Özcan Sönmez ile 28.09.2019 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

şeklinde duyurulurken, sağ elde gerilimi sağlayan farklı bir akor yapısı mevcuttur. Bas hattındaki napoliten akor, üst partideki diğer akorla içiçe geçmiş polikordal[1] (çoklu akor) bir yapı olarak ortaya çıkar. Burada da napoliten akor kök halindedir.

Şekil 7**:** Tofiq Guliyev'in Sana da Galmaz Türküsünde Napoliten Akor Kullanımı

Son yıllarda eserleriyle olduğu kadar halk türkülerini ses-piyano ve ses-orkestra için uyarlamasıyla da dikkat çeken besteci Turgay Erdener (1957), eserlerinde ve düzenlemelerinde bir çok teknikten faydalanmıştır. Re kararlı Nihavend makam dizisindeki Laçin adlı halk türküsünün ses ve orkestra düzenlemesi incelendiğinde, genel olarak tonal armoniden faydalanmış, armonik yapı, kontrapuntal yapıyla birlikte eşgüdümlü olarak ilerlemiştir. Erdener bu türkü çokseslendirmesinde I-IV-V kadansını temel alsa da kromatik yürüyüşleri de kullanmıştır. Geniş bir renk paletinde olan düzenlemede napoliten altılı akoru 24.ölçüde görülmektedir. Napoliten altılı akorundan sonra II-V bağlantısıyla cümle tamamlanır. Besteci napoliten altılı akorunu burada hem kromatizmin bir öğesi olarak kullanmış hem de dominant akorunun eksene geçişini geciktirmiştir. Napoliten altılı akorunu besteci kök halinde kullanmıştır.

1 *"...Akor sesleri en iyi şekilde aralıksal ilişli etkileşimi içinde düzenlenir; fakat bu düzenleme tonal armoni sisٹemine mensup farklı iki akordan yapılmışsa polikord oluşur..."* (Persichetti'den Aktaran Dolgun, 2008: 51)

Şekil 8**:** Turgay Erdener'in Laçin Adlı Halk Türküsünü Solo ve Orkestra İçin Düzenlemesinde Napoliten Akorunun Kullanımı

SONUÇ

Türk müziği armonizasyonu/çokseslendirmesinde bir çok yöntem ve metod denenmiştir. Bunlardan biri olan tonal armoni kurallarıyla armonize etme yöntemi, en yaygın olanlarından biridir. Batı müziğinin temelini de oluşturan tonal armoninin kendine has kurallarını Türk müziğinin makamsal ezgilerine uygulamada bazı olumsuz yanlar olduğu varsayılsa da burada önemli olan, her iki farklı ses sahasının zenginliğinin ortaya çıkarılmasındaki işlemlerin ve uygulamaların akustik olarak, estetik ve zengin olmasına dikkat edilmesi gereğidir.

Tonal armoninin kromatizm başlığı altında ele alınan Napoliten altılı akoru, Batı müziğinde sıkça kullanılmış ve özellikle dominantın eksene gidişinde, uzatma ya da geciktirici işlevi gören bir akor olarak yer almıştır. Adını, Napoli Okulu bestecilerinin eserlerinde sık kullanmasıyla alan bu akor, özellikle Romantik besteciler tarafından kök halinde kullanılmıştır. Fonksiyonel armoninin önemli bir parçası olan Napoliten altılı akoru, Türk müziğinin çokseslendirmesinde de bazı Türk besteciler tarafından kullanılmıştır.

Çalışma için dört Türk bestecinin Türk müziği armonizasyonu yapıtları incelenmiş, Napoliten altılı akor kullanılan kesitler tespit edilmiştir. Yapılan incelemede şu sonuçlara varılmıştır:

-Türk bestecileri Türk müziği armonizasyonlarında Napoliten altılı akora kök halinde yer vermişlerdir.

- Besteciler, hüseyni-nihavend gibi Batı müziğindeki minör modlarla duyum benzerliği olan makam dizilerindeki türkülerde Napoliten altılı akoru kullanmışlardır.

- Türk müziği armonizasyonunda Napoliten altılı akor, farklı akor yapılarıyla da polikordal bir dokuda kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak; Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bilgen, A.S. (1935). *Türk Halk Havaları, Piyano ve Şan İçin*. İstanbul: Andre Jorjoviç Nota Basımevi.
- Dolgun, A. (2008). *Necil Kâzım Akses' in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Elhankızı, A. (2012). *Armoni- Klasik Batı Sistemine Rus Ekolü Yaklaşımları*. Konya: Eğitim Kitabevi.
- Karolyi, O. (1999). *Müziğe Giriş*. (Çev.: Mehmet Nemutlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sönmez, Ö. (2017). Çoksesli Koro Repertuvarı, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği Düzenlemeleri. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- https://www.academia.edu/18567586/Tonal_Armonide_Kromatizm_I (Erişim Tarihi: ____07.01.2018)

O-061

Parafraz (Paraphrase) Türü ve Franz Liszt'in *"Grand March Paraphrase"* Piyano Eserinin İncelenmesi

Bahadır Çokamay

Dr.Öğr.Üyesi, Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, ünlü Macar besteci ve piyanist Franz Liszt'in, Guiseppe Donizetti'nin Sultan Abdülmecid için yazdığı Mecidiye Marşı'nı kullandığı *"Grand March Paraphrase"* adlı piyano eseri incelenmiştir. İlk olarak parafraz türü ile ilgili bilgi verilmiş, Franz Liszt'in parafraz türündeki anlayışı belirtilmiş ve *"Grand March Paraphrase"* eseri tarihsel bir anlatımdan sonra müzikal olarak incelenmiştir. Mecidiye Marşı'nın form ve armonik yapısı Liszt tarafından bir çok değişikliğe uğratılarak tekrar bestelenmiş olduğundan bahsetmek mümkündür. Eserde marşın temaları ritmik olarak serbest bir şekilde geliştirilmiş, armonik yapı Liszt'in 20.yüzyıla taşan anlayışının aksine daha sade tutulmuş ama kromatizm anlayışından vazgeçilmemiştir. Grand march paraphrase, armonik ve form yapısıyla ve de piyanistik anlamdaki üst düzeyiyle piyano edebiyatının önemli eserleri arasında olduğu değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Parafraz, Franz Liszt, Piyano.

GİRİŞ

Müzikte form ve tür birbirine bağlı fakat kendi içinde bağımsız iki kavram olup, her zaman karıştırılagelmiştir. Biçim ve form arasındaki benzer yanlar, form ve tür arasında daha kalın hatlarla ayrılmaktadır. Bu türlerden biri olan *parafraz*'ın kökeni 16.yüzyıla dayansa da 19.yüzyılda Liszt, Chopin gibi bestecilerin özellikle piyano müziğinde kullandıkları serbest formda yazılmış bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Parafraz, çok basit bir anlatımla önceden bilinen bir temanın kompozisyon teknikleri kullanılarak tekrar bestelenmesi ve uyarlanması olarak görülebilir. Müzik tarihinde parafraz türü söylendiğinde akla gelen ilk isim şüphesiz, 19.yüzyılın ünlü piyano virtüözü ve bestecisi Franz Liszt'tir. Liszt'in müzik tarihindeki en önemli özelliklerinden birisi, parafraz gibi piyano edebiyatına kazandırdığı egzersiz, etüd, opera ve senfoni transkripsiyonlarıdır. Bu tür ve formdaki eserlerle çalgının kullanım alanını genişletmiş dolayısıyla modern piyano tekniğinin yaratıcısı olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Liszt, eserlerindeki melodi, armoni, form ve orkestrasyon kurgusundaki bir çok yeniliğin yanı sıra, Richard Wagner'i ve ardından empresyonist bestecileri etkilemiş, geleceğe dönük bir müzikal yazım geliştirmiştir.

Dönemin yazılı kaynaklarına dayandırılan bilgiler ışığında, Liszt'in piyano çalımı konusundaki teknik kusursuzluğu, doğaçlama[1] çalmadaki yeteneği bir ekol olarak anılmasına sebeptir. Liszt'in piyano çalgısının ses olanaklarını ve tekniğini zorlayan eserler yazmasının da sebebi olarak dönemin ünlü keman virtüözü ve bestecisi Niccolo Paganini'nin keman tekniğinden çok etkilenmiş olduğu görülür.

Piyano icrasındaki yeteneğini bestecilik üzerine de göstermiş, eserlerindeki (20.yüzyıla ışık tutan kromatizm ve zaman zaman birbirine geçen armonilerle tonal armoniyi zorlayan) armonik anlayış ve senfonik şiir,

1 Walker'a göre; *Liszt'in karakterini biçimlendiren esin kaynaklarından biri olan çingelenerin, doğaçlama yaparak çalmaları ve şarkı söylemeleri Liszt'in doğaçlama yetisine etkisi olmuştur. Hatta daha çocuk yaşta babası tarafından ezberden çalmaya, deşifre ve doğaçlama yapmaya teşvik edilmiştir* (Walker 1983).

parafraz, transkripsiyon gibi türlerdeki sayısız eseri, müzik tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Parafraz türündeki önemli eserlerinden biri de Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği Mecidiye Marşı temaları üzerine kurguladığı *"Grand March Paraphrase"*'dır.

1. PARAFRAZ TÜRÜ

Tür, biçim ya da form olduğu ile ilgili tartışmaların yanı sıra, birçok kaynakta *transkripsiyon, uyarlama, düzenleme, aranjman* gibi terimlerle eşdeğer görülen *parafraz,* esas olarak başlı başına bir türdür. Her ne kadar aralarında bir takım benzerlikler olsa da hepsinin ortak yanı armonize ediliş biçimidir. Parafraz'a en yakın tür olarak görülebilecek fantezi, parafraz ile birlikte özgün uyarlamalar olarak görülebilir ve bestecinin bestecilik tekniği bütünsel olarak en belirleyici faktördür.

"Transkripsiyon ve aranjman kavramlarının tanımı konusunda karşıt fikirler olsa da, bestecilerin bu iki kavramı birbirlerinin yerine dönüşümlü olarak kullandıkları görülmektedir. Parafraz ise, bu üç kavram arasında en serbest olanı olarak düşünülebilir. Bu tür, genellikle var olan eserlerin bazı kısımlarının, örneğin operalardaki aryalar gibi çeşitli temaların, virtüözlük içerecek bir şekilde düzenlenmesi sonucu ortaya çıkar" (Kennedy'den Aktaran Basmacıoğlu, 2017: 162).

Parafraz (Paraphrase), müzikte bir eserin aslını korumak koşuluyla, serbestçe yeniden işlenerek başka çalgı, ses ya da topluluklarına uyarlanarak düzenlenmesi olarak tanımlanabilir. Terim Yunanca; *paraphrasis (zenginleştirilmiş söz)*'den kaynaklanmaktadır. *"Yunancada, bir metnin açıklayıcı bilgiyle tekrar yazılması olan, edebiyatta bir eseri yazıldığı stilden bir başkasına; örneğin şiiri nesire ya da nesiri şiire uygulamak karşılığında kullanılmaktadır"* (Aktüze, 2010: 446). Rönesans döneminde, eski bir kilise şarkısını (örneğin, cantus planus gibi) ritmik ya da melodik süslemelerle çoksesli olarak düzenlemeye de *parafraz* denmiştir (Say, 1550 .(16 :2005'li yıllarda uygulanan çeşitleme biçimi çeşitli türleriyle, kısa bir motifin aynı ses alanı içinde ve bas partisinde tekrarıyla *ground* adını alırken, yaygın bir oyun ya da şarkının önce yalın, özgün bir biçimde gelmesi, sonra devamlı olarak değişik açılardan gelişmesi olarak *parafraz* adını almıştır (Say, 1995: 142). J.S.Bach, org müziğini koral ile birleştirdiği bir tür olarak *parafrazlı koral*'i[1] de kullanmıştır.

19.yüzyılda, çoğunlukla melodik ve sade bir opera aryasının, solo piyano için serbest bir biçimde işlenmesi ve yeniden yaratılması karşılığı kullanılmıştır. Belli sınırlar içinde anlatılamayan bir tür olan parafraz, 19.yüzyılın ortalarından itibaren varyasyon, divertimento, kapriçyo gibi türlerle aynı çizgide görülmüş, hatta potpori ile karıştırılmaya başlanmıştır. Sovyet müzikolog M.Druskin'e göre; *"Opera temaları üzerine parafrazlar 1920-1930'lu yılların piyanistleri arasında revaçtaydı. Mozart ve Beethoven döneminde oda müziği konserlerinde varyasyonlar favori türü olduğu gibi, Romantizm Döneminin salon müziğinde de "serbest emprovizasyon" ve parafraz gözde eserler olmuştur"* (Rotari, 2017: 16).

Parafraz türünün başlıca bestecisi Franz Liszt, parlak piyano kariyerinin yanı sıra bestecilik anlayışıyla müzik tarihinde kendini kanıtlamıştır. Solo ve orkestra için bir çok eser bestelemiş Liszt, aynı zamanda gençlik yıllarından itibaren kendinden önceki ve çağdaşı başka bestecilerin eserlerine ilgi duymuş, bir çok orkestra eserini piyano için düzenlemiştir. "1833'de Berlioz'un Fantastik Senfonisi'ni piyanoya uyarlayarak *"orkestra renklerini ve etkilerini"* bu çalgıdan elde etmeye çalışmıştır. Özgür fantezi özelliğindeki parafrazları, ilk dönemindeki piyano konserlerinin programını da oluşturmuştur. Liszt, özellikle doğaçlama yönteminden oldukça yararlandığı parafrazlarında yaşanan olayların esinlendiği konuları müziğine aktarmıştır" (Say, 1995: 381).

"Liszt'in genel olarak operalardan yaptığı uyarlamalar için kullandığı parafraz, oldukça serbest bir form yapısında esas temanın piyanoya aktarılması olarak düşünülebilir. İşlenmek istenen tema ya da temalar piya-

1 *"Koronu söylediği armonilenmiş koralle birlikte ezgisel çeşitleme biçimne giren çalgısal bir çizginin duyurulmasıdır, Örnek: Hz.İsa; Mutluluğun sürsün korali"* (Hoider, 2016: 45).

noya aktarımında virtüozite önemli bir yer tutar. Parçaların başında ve sonunda formu daha da sağlamlaştıran, Liszt'in müzikal dehasını ortaya koyan farklı buluşlarla, orijinal temadan da yararlanılarak oluşturulmuş kesitler görülür. Verdi'nin *Rigoletto* ve *Ernani* operaları üzerine yaptığı parafrazlar en ünlüleridir ve Paganini'den yaptığı etüt düzenlemelerine de parafraz ismini vermiştir" (Cebeci, 2013: 43).

Opera temaları üzerine yaklaşık 70 parafraz eseri veren besteci, bu eserleri 1824-1847 tarihleri arasında konser turnelerinde çalmak için yazmış, Verdi'nin Rigoletto operasının üçüncü perdesindeki kuartet üzerine yazdığı ünlü parafrazını, eski öğrencisi ünlü piyanist Hans von Bülow' a adamıştır (Scheideler, 2010: XI).

2. GUISEPPE DONİZETTİ'NİN MECİDİYE MARŞI

2.1 Tarihsel Süreç

Osmanlı'da 19.yüzyılın başındaki Batılılaşma hareketleri ve modernizm akımının etkileri sosyal hayatta ve özellikle askeri sistemde kendini göstermiş, askeri sistemdeki değişiklikler müzikal anlayışa da yansımıştır. Yeniçeri Ocağının kaldırılması ile devletin resmi müzik kurumu Mehterhane de kaldırılmış, onun yerine yeni ordu düzeni bünyesinde bir bando teşkilatının kurulmasına karar verilmiştir. Dönemin padişahı II.Mahmud'un Batı müziği hakkındaki bilgisi ve görgüsünün de katkılarıyla yabancı bir müzik adamının bu müzik kurumunun başına getirilmesi planlanmıştı. İlk olarak İstanbul'daki yabancı tebaa'dan Bay Manguel başa getirilmiş fakat kısa sürede bu konudaki yetersizliği ortaya çıkınca, Muzika-i Humayun adı verilen bu kurumun başına daha profesyonel birinin getirilmesi kararlaştırılmıştır.

"1827'de Sardunya temsilcisinden, kurulması düşünülen ordu bandosuna benzer bir müzik topluluğunda görev alacak olanları yetiştirmek üzere, bir şef gönderilmesinin istenmesi sonucu (Budak 2006:67), Sardunya yetkililerince belirlenen ve bir dönem Napolyon Bonapart'ın ordusunda da bando şefliği görevinde bulunmuş olan *Giuseppe Donizetti*, 13 Aralık 1828'de İstanbul'a gelmiş ve *"Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakârı"* olarak Muzika-i Hümayun'un yönetimini devralmıştır.

Resim 1: Guiseppe Donizetti

"1829'da İkinci Mahmut için marş besteleyen Donizetti, 1839'da tahta geçen Abdülmecit için *de "Mecidiye Marşı"*nı bestelemiştir. Bu marş 1839-1846 yılları arasında resmi marş olarak kabul edilmiştir" (Üngör, 1965: 134).

2.1 Marşın İncelenmesi

Marş (sözsüz) [1], Fa minör tonunda olup, ikili (binary) form yapısındadır. Birinci kesit (A) birbirini tamamlayan ve bütünlük sağlayan iki farklı periyoddan oluşur (a-b). İkinci kesit Fa majör tonundadır. Ritmik olarak birinci kesitteki a periyodunu andırır. İkinci kesitin ikinci periyodunda farklı ton değişimleri olur ve adeta sonat allegro formundaki gelişme gibi temalar gelişme gösterir. Marş, D.C. yaparak ilk kesitin sonuna kadar devam eder ve biter. Marşın armonik yapısında I-IV, I-V gibi temel fonksiyonlar vardır. Marşın ezgisel teması marş formuna uygun bir şekilde hareketli ve dinamiktir. Eşlik yapısı oldukça sade ve marş formuna uygundur.

A (Fa Minör)																
	(a)								(b)							
Ölçü Sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Ton	Fm-Bbm	Fm	C	Fm	Fm-Bbm/Db	Eb	Ab/Eb-Eb7	Ab	Kromatik Yürüyüş		Db	C	Fm-C7	Fm- Fm/Db	Bbm-C	Fm

B (Fa Majör)																		
	(a)											(b)						
Ölçü Sayısı	17	18	19	20	21	22	23	24	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
Ton	F	F	C	F	F	F	G-G7	C	Dm	Gm/Bb-C7	F	A-Dm/A-A	A-G7	C-Fm/C-C	C	F	Dm	Gm-C7	F

Tablo 1: Guiseppe Donizetti'nin Mecidiye Marşı'nın Form Planı

"Giuseppe Donizetti'nin İstanbul''a gelişinin dördüncü ayında Sultan II. Mahmud''a takdim ettiği ve günümüzde "Mahmudiye Marşı" olarak bilinen eserin, yeni bandonun icra kabiliyetinden kaynaklanabilecek sıkıntılardan dolayı basit ve anlaşılır bir şekilde yazıldığı anlaşılmaktadır. Öte yanında İstanbul'da on yıl gibi bir zaman geçirmiş olmanın verdiği kulak dolgunluğu ile Donizetti'nin Sultan I. Abdülmecid için bestelediği "Mecidiye Marşı'nın, gerek melodik yapısı bakımından gerekse Osmanlı Musikisi''nden esinlenerek oluşturulmuş ezgi öbeklerinin varlığı açısından "Mahmudiye Marşı'na nazaran daha ileri bir seviyede bestelendiği görülmektedir. Bu durum işitsel olarak da kolaylıkla tespit edilebilir. Dolayısıyla saltanata ve padişaha olan bu yaklaşım, ülke dışındaki müzisyenlerin de dikkatini çekerek çeşitli nedenlerle padişaha takdim edilmek üzere pek çok marşın gönderilmesine sebebiyet vermiştir" (Altıntuğ, 2010: 30-31).

1 *"Osmanlı Devleti''nde Saltanat Marşı olarak kabul edilen; Mahmudiye, Mecidiye ve Aziziye Marşları'nın beste*cilerinin *yabancı olması münasebetiyle, gerek marş formunun özellikleri bakımından gerekse yabancı müzisyenlerin Türkçeye vakıf olamamaları, takdim edilen marşların sözsel içeriklerinin olmayışının doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan incelendiğinde resmi marş olarak kabul edilen Hamidiye Marşı'nın bestecisinin Türk olması anlatılmak istenilen müzikal ifadenin söz ya da şiirlere desteklenmesi gereksinimi doğurmuş olabilir. İlk sözlü Osmanlı Marşı olmasının yanında Hamidiye Marşı, bestekârının Türk olması sebebiyle de tarihe bir ilk olarak geçmiştir"* (Altıntuğ, 2010: 43).

Örnek 1**:** Guiseppe Donizetti'nin Mecidiye Marşı (Bando Redüksiyonu)

3. FRANZ LİSZT'İN *"GRAND MARCH PARAPHRASE"* PİYANO ESERİ

3.1 Tarihsel Süreç

19.yüzyılın önemli bestecisi Liszt aynı zamanda piyanodaki virtüözitesiyle ön plandaydı. Avrupa'nın birçok şehrinde verdiği konserler izleyiciler tarafından doldurulmakta, eleştirmenler tarafından da tam not almaktaydı. 19.yüzyılın sonlarına doğru birçok ünlü müzisyen İstanbul'a gelerek padişahın huzurunda konserler vermiş ve isimlerini burada da duyurmuşlardı. Liszt de 1847'de Bükreş ve Kiev konserlerinden sonra Haziran ayında İstanbul'da konser vermişti. [2]

2 *"Liszt, 1838 yılında sevgilisi Marie d'Agoult ile birlikte İstanbul'a gelerek bir konser vermek istemiştir. Sanatçının bu isteğinin altında birkaç neden yatmaktadır. Emre Aracı'ya göre: "Onu Türkiye'ye çeken belki de müzik dünyası açısından en çok Felicien David'in eserlerinde ifade bulan Saint-Simon Hareketi'ne olan yakınlığı ve bu hareketin mistik Doğu'ya olan ilgisi idi."Bunun yanı sıra bir neden daha ortaya atılmaktadır. Prof. Dr. Namık Sinan Turan'a göre : "En spekülatif iddiada ise onu İstanbul'a getiren gerekçenin Paris'te Kontes d'Agoult'dan ayrılması ile doğan kötü havadan uzaklaşmak, aynı zamanda hastalığı nedeniyle Viyana'da görevi boş kalan Gaetano Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'in kapellmeister (şef) ağabeyi Giuseppe'yle yakınlaşmak olduğu ileri sürülür. Böylece onun desteğini kazanarak Viyana'da görev alabilmeyi ummaktadır"* (Aracı, 2011 ve Turan, 2010'dan Aktaran: Sakarya, 12-13).

Resim 2: Franz Liszt

"Franz Liszt, sırf Kiev turnesinden ve Kontes Iwanowska'dan aldığı ilham iledir ki, on yıldır büyük bir heyecanla planlamaya çalıştığı Türkiye projesini, 1847 yılının Haziran ayında gerçekleştirmeye muvaffak oldu. Liszt'in ilk hayat arkadaşı olan Kontes d'Agoult, bu tarihten 10 yıl önce, arkadaşlarından birine yazdığı mektupta, sanatçının bu idealini şu cümle ile anlatmıştı: ***"Franz, hep Sultandan bahsediyor, Osmanlı İmparatorluğuna hümaniter müziği sokmak istiyor"****.*[1]

"Liszt, saraydaki iki resitalinin yanısıra Rus Elçiliği ve Büyükdere'deki Franchini köşkünde de konserler vermiştir. Bunlardan Franchini salonundaki konserin afişi büyük bir şans eseri günümüze kadar ulaşmış ve daha önce çeşitli Türk kaynaklarında da yayımlanmıştır. Bu programa bakıldığında ilk iki eser, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* ve *Réminiscences de Norma*'nın, İngiliz dergisinde ilan edilen eserlerle aynı olduğu dikkat çekmektedir. Liszt ayrıca kendisiyle ziyareti boyunca ilgilenen Muzika-yı Humayun'un yöneticisi Donizetti Paşa'nın da Sultan Abdülmecid için yazmış olduğu *Mecidiye Marşı* üzerine çeşitleme tarzı bir piyano eseri bestelemiş ve bunu ertesi yıl *Grande Paraphrase de la marche de J. Donizetti* başlığı altında Schlesinger yayınevine Berlin'de bastırmıştır" (Aracı, 2011: 60).

"Donizetti Paşa, oğlu Andrea'ya yazdığı 9 Haziran 1847 tarihli bir mektupta, Liszt'in kendisinden Sultan için bestelediği iki marşın notalarını istediğini, onlardan hareketle bir varyasyon yazmayı düşündüğünü belirtmiştir" (Demirci, 2011: 427).

Buradan da anlaşılacağı üzere Liszt'in parafrazı, İstanbul'a geldikten sonra (8 Haziran 1847) yazmış olabileceği, hatta bir rivayete göre padişahın kendisinden virtüözitesini gösteren bir eser çalmasını istedikten sonra doğaçlama olarak bu parafrazı çalmış olabileceği düşünülebilir.

3.2 Eserin İncelenmesi

Liszt, Padişah I.Abdülmecid'e ithafen yazdığı parafrazında piyano virtüözitesini gösteren pasajlara yer vermiştir. Büyük atlamalı aralıklari arpejler, kadansı hatırlatan kesitler, zorlu parmak geçişleri olan bölümler Liszt'in aynı zamanda piyanodaki icra üstünlüğünü de kanıtlamaktadır. Liszt, piyanonun sonoritesinden daha fazla yararlanmak ve piyanistik anlamda güç pasajların icracıyı daha az yoracağını öngörerek parafrazın tonalitesini orijinal ton olan Fa minör'den Sol minör'e almış olduğu düşünülmektedir. Liszt'in Wagner'in leitmotif

1 Cevdet Memduh Altar'ın *Franz Liszt, 150. Doğum Yıldönümünde* yazısından ("UNESCO Haberleri" Ekim 1961 Seri: III, Sayı: 41)

anlayışından yola çıkarak benimsediği, *tematik transformasyonun bütünsel bir yapı içinde birleştirici bir yöntem olarak ele alınması fikri*[2], parafrazın bir çok kesitinde göze çarpmaktadır. Liszt, Wagner'den etkilendiği kadar onu da etkilemiştir. Liszt-Wagner ikilisinde karşılıklı etkileşim açık bir biçimde görülmektedir. Parafraz, *Andante maestoso, Tempo di Marcia animato, Meno Allegro Tempo della Marcia, Animato assai* başlıklarında dört kesitten oluşur.

Marş temposunun aksine daha ağırbaşlı ve gösterişli (Andante maestoso) bir şekilde başlayan parafraz, *f* **nüansda** ana temanın bas rejisterde duyurulmasıyla başlar. Temanın dörtlük notalarının olduğu yerlerde sol ve sağ el geçişlerinden yararlanılarak yapılan hızlı arpejler dikkat çekicidir.

Örnek 2: Parafraz, Temanın sunumu

İlk ara kesitte 20. ve 23. ölçülerde, ikinci ara kesitte 46.ve 49.ölçülerdeki *tremolando* belirteçli motifler Liszt'in piyano müziğinin adeta bir yansıması gibidir.

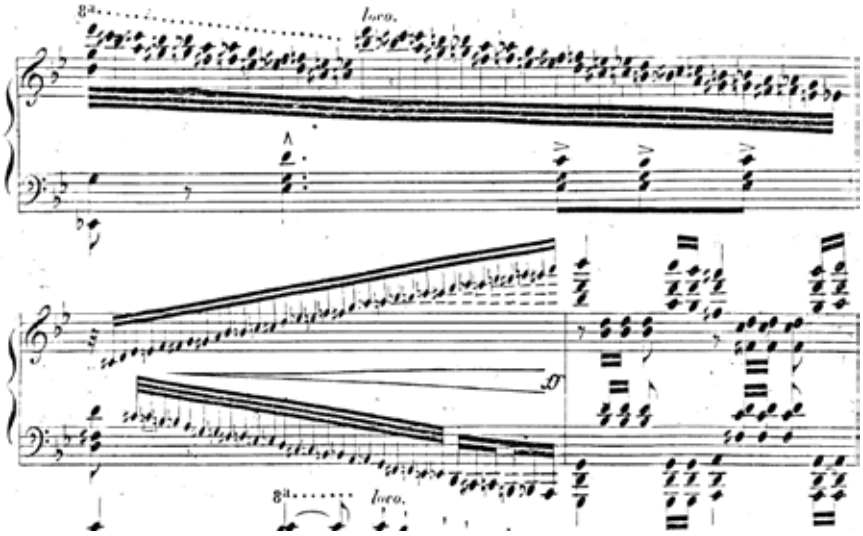
Lee'ye göre, *"Liszt, tremoloyu alışılmışın dışında bir etki olarak kullanmış, müziğin dokusuyla organik olarak bütünleşmiş bir parçası haline dönüştürmüştür. Liszt bir çok piyano eseri bestecisinin aksine, müziğin içerisinde birleştirme zorluğundan dolayı tremololardan kaçınmamış ve kullanmıştır"* (2016: 74)

2 Nikşiç, N. (2015). Franz Liszt'in I. Piyano Konçertosu'nun (Mib Majör) İncelenmesi, Hacettepe Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu), Ankara.

Örnek **3:** Parafraz, 20.ve 23.ölçülerde tremolando

Örnek **4:** Parafraz, 46.ve 49.ölçülerde tremolando

Parafrazın ilk kesitinin sonlarına doğru üçlü aralıktaki kromatik dizi, sol elde devam eden sekizlik süre değerindeki kromatik yapıyı daha kısa süre değerinde inici bir şekilde taklit eder. Devamında sol ve sağ el ters olarak inici-çıkıcı bir şekilde pasaja yoğunluk kazandırır. Bu bölümde Liszt'in müzikal yazımında Chopin'in (Örnek: op:25 no:6, Sol diyez minör) etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.



Örnek 5: Parafraz, (52.-53.ölçüler arası)

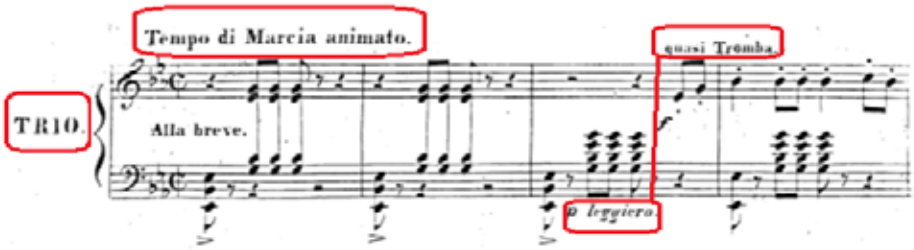
Liszt, piyano eserlerinde yukarıdaki pasaja benzer bir çok pasaja yer vermektedir.

Örnek 6: Liszt, Konser Etüdü No.3 (40.ölçü)

Parafrazın *tempo di marcia animato* başlıklı trio[1] kesiti Mib majörde gelmektedir ve orijinal temanın aksine

1 Marş formunun üçüncü bölümünde bulunmasından dolayı bu adı alan *Trio*, genellikle alt dominant tonunda olur. Melodik yapı önceki bölümlere göre daha sakin ve yumuşaktır ve uzun süreli notalardan oluşur (Mamuk, 1982: 59).

birinci kesitin büyük üçlü altında majör tonalitesindedir. Bu kesit her ne kadar trio adına alsa da parafrazın ikinci kesittir. Liszt, ayrıca kesitin üst ve alt partileri arasında *leggiero (hafif)- quasi trompa (trompet gibi)* belirterek kontrast bir ilişki sağlamıştır.



Örnek **7:** Parafraz, *tempo di marcia animato* başlıklı Trio Kesit (61.-64.ölçüler arası)

Kesit, başlığı, ritmik ve armonik yapısıyla Liszt'in Macar Rapsodisi No.15'in girişiyle benzer karakterdedir.

Örnek **8:** Macar Rapsodisi No: 15 (14.-18.ölçüler arası)

80.ölçüde başlayan ezginin sekvens haldeki yürüyüşü, Mib majördeki trio temasını Solb majör' e taşır.

Örnek **9:** Parafraz, 80.-87. Ölçüler arası sekvens yürüyüş ve Trio temasının Solb majörde duyurulması

Liszt eserde tonal armoni anlayışını kullanmasının yanı sıra 20 yüzyıla ışık tutacak şekilde bir çok eserinde yer verdiği gibi, kromatik pasajları yoğun olarak kullanmış, tonaliteleri ve ezgileri adeta yan yana dizmiştir. Özellikle kromatizm ve şaşırtıcı akorlar armonik stilini bu eserde de yansıtır. Parafraz'da Liszt'in armonik anlayışında öneme sahip kromatik dokuya yer verilmektedir. Gerilimli bir etki yaratılmak istenen pasajlarda özellikle *cresc.* kullanılmaktadır.

"Liszt'in gençlik döneminden itibaren kullandığı kromatik armoni anlayışı Weimar döneminde daha keskin bir şekle bürünmüş, 1870'li yıllara gelindiğinde tonal bağlamın sınırlarını zorlayan bir anlayışa dönüşmüştür" (İlhan, 2014: 12).

Örnek **10:** Parafraz, 102.-111. Ölçüler arası kromatik yürüyüş

Liszt eserde disonans aralıklara, atonalite sınırına dayanacak kadar yer verse de atonal bir yapı görünmemektedir.

"Hem mutlak bir ton merkezi olmayan temalar vasıtasıyla, hem de birçok armonik detay vasıtasıyla, müziği kendinden sonra gelenler tarafından sahip çıkılmış, tonaliteye savaş açmış ilk bestecilerdendir" (Schoenberg'den Aktaran Bayhan, 2019: 36).

Parafraz'da geniş aralıklı beşli ve çevrim akorları, oktav ve akor kümeleri, müziğin daha geniş bir ses alanına yayılmasını sağlamıştır.

"Mozart'ın piyanoda kullandığı beş oktavlık ses perdesi Beethoven'da altı oktava genişlemiş, Liszt ise yedi oktavlık ses perdesi kullanarak bir ilke imza atmıştır. Piyanonun ses perdesi genişleyip sonoritesi arttıkça, doğuşkanların yarattığı ses paleti de genişleyecektir" (Lee, 2016, s. 13).

Parafrazın 118.ve 129.ölçüler arası Liszt'in piyano yazımındaki müzikal anlayışının bir özeti gibidir.

Örnek **11:** Parafraz, 118.-129.ölçüler arası

SONUÇ

Romantik dönemin Chopin ve Schumann ile birlikte önemli piyano virtüözü ve bestecisi olan Franz Liszt, *Senfonik Şiir (poeme symphonique)* türünü orkestra müziğine kazandırmasının yanı sıra piyano edebiyatına, çeşitli formlarda, türlerde eserler kazandırmıştır.

Bu formlardan biri olan parafraz, özellikle opera eserlerinin piyanoya transkripsiyonunda kullanılmış yaygın bir formdur. Özellikle icracıya serbest bir şekilde piyanistik ustalığını göstermeye imkan veren bu tür, Liszt tarafından Osmanlı padişahı I.Abdülmecid'e ithafen, Mecidiye Marşı'nın piyanoya parafraz formuyla uyarlanmış haliyle sunulmuş ve büyük beğeni toplamıştır.

Eser, Fa Minör tonundaki marşın aksine Sol minörde yazılmış, piyano çalgısının imkanları sonuna kadar kullanmış, büyük atlamalı aralıkları, hızlı ve el değişimi olan arpejleri, ses katlamaları, parmak tekniğini zorlayacak seviyede pasajlarıyla piyano edebiyatının önemli eserleri arasındadır. Parafrazda hızlı pasajların çok olduğu, nüans farklılıklarının keskinliği, oktav, çift ses, kromatik ve oktav dizilerinin çok olduğu gözlenmektedir. Eseri klasik bir form yapısında incelemek güç olsa da Birinci Piyano Konçertosu'ndaki gibi, temanın bir çok kez kullanılıp geliştirildiği bir yapı olan *monotematizm (bir, iki veya en fazla üç temanın sürekli tekrar edilerek ve sürekli geliştirilerek yazıldığı form türü)* türünde ele almak mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak; Ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, C.M. (1961). *Franz Liszt, 150. Doğum Yıldönümünde* ("UNESCO Haberleri" Ekim 1961 Seri: III, Sayı: 41)

http://cevadmemduhaltar.com/makale-franz-liszt.html (Erişim Tarihi: 16.07.2019).

- Altıntuğ, O. (2010). *Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Avrupalı Müzisyenlerin Padişahlara İthafen Yazdıkları Marşlar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Uşak Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü,Uşak.
- Aracı, E. (2011). *"Franz Liszt İstanbul'da."* Andante Dergisi. Aralık 2011 Sayısı.
- Basmacıoğlu, S.K. (2017). *Franz Liszt'ten Günümüze Piyano Transkripsiyon Sanatının Kısa Tarihçesi.* Porte Akademik Dergisi, Autumn 2016 / Sprıng 2017, Volume 14/15.
- Bayhan, D. (2019). *Franz Lıszt'in Deux Legendes Adlı Eserinde Piyanonun Bir Anlatıcı Olarak Rolü.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). **İstanbul Üniversitesi**/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cebeci, Ö. (2013). *Liszt ve Ses Transkripsiyonları*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirci, D. (2011). *W. A. Mozart'ın Eserlerinde Mehter Müziği Etkisi,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Başkent Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Hodeir, A. (2016). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İ. Usmanbaş (Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlhan, T.(2014). *Franz Liszt Dante Sonatı'nın İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu) Hacettepe Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Lee, T.H.N. (2016). *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*, University of Washington, Washington.
- Mamuk, Ö. (1982). *Form Bilgisi*. Ankara: KKK Ankara Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü.
- Rotari, O. (2017). *F. Lıszt'in Operalar Üzerine Yazdığı Piyano Transkripsiyonları ve Parafrazların İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). **İstanbul Üniversi**tesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Nikşiç, N. (2015). *Franz Liszt'in I. Piyano Konçertosu'nun (Mib Majör) İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Sakarya, U.C. (2017). Franz Liszt'in İstanbul Seyahati ve Verdiği Konserler. İTÜ Müzik Bilimi Kulübü Dergisi: Porte, Yıl : 2017 Sayı : 10. www.muzikbilimi.itu.edu.tr (Erişim Tarihi: 16.07.2019).
- Scheideler, U. (2010). *Rigoletto - Concert Paraphrase.* G. Henle Verlag.
- Üngör, E. (1966). *Türk Marşları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Walker, A. (1983). *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847, Vol. I*. New York: Alfred A.Knopf, Inc.
- https://imslp.org/wiki/ (Erişim Tarihi: 30.03.2019).

AUTHOR INDEX

AUTHOR INDEX

Symbols
Əfsanə Ağayar 278, 283

A
Abdullah Uz 250
Afsanə Ağayar 278, 283
Ahmet Selim Doğan 83
Alan Abrek Koçkar 486
Alev Müezzinoğlu 209
Alexandria Sultan von Bruseldorff 63, 358
Ali Uçan 16
Ayşegül Göklen 232
Ayşen Ertükler 364

B
Bahadır Çokamay 500, 507
Başak Gorgoretti 209
Bayramova Nigar Ağaverdi 492

C
Canan Özgür 365
Carina Joly 85
Ceren Doğan 456
Çiğdem Çınar 244

E
Ebru Kargı 374
Elif Nun Gökçe 463
Elif Nun İçelli 463
Evren Kutlay 58

F
Farah Tahirova 126
Fulya Açıksöz 436

G
Gönül Paçacı Tunçay 48
Güllü İsmayılova 134
Gülşen Erdal 445

H
Habibe Mammadova 328
Hakan Bağcı 303
Hasan Cankurtaran 425
Hatıra Ahmedli Cafer 89
Helin Özkan 343
Heran Mirillo 485
Hüseyin Yükrük 263

J
Jalə Elman 188
Jülide Begüm Yalçın Dıttgen 487

K
Kamila Dadash-Zadeh 369
Kürşad Gülbeyaz 419

L
Lee Higgins 44

M
Magali Kleber 51
Maral Asadova 496
Masafumi Ogawa 72
Mehmet Bitmez 446
Meral Mete 195
Muzaffer Özgü Bulut 194

N
Naile Mirmemmedli 246
Narmin Garalova 284
Nevra Küpana 296
Nezihe Şentürk 474
Nicat Paşayev 288
Nurcan Bahadır 217

O
Olga Haşimova 292
Ömer Türkmenoğlu 421
Özlem Çamlibel Çakmak 420

P
Pınar Beşevli Solmaz 335

R
Rena Mammadova 223

S
Sadık Yöndem 232, 379
Şafak Ceylan 263
Seadet Abdullayeva 470
Şefika Topalak 175, 401
Sefkat Saglamer 396
Şefkat Sağlamer 392
Selen Baytemur 488
Senem Acay Sözbir 420
Sevan Nart 317
Sevinc Rüstəmova 228
Seyhan Bulut 174
Sezer Dinçer 232

T
Tarkan Yazıcı 175, 401
Tuğba Tuğçe Topdemir 303

U
Uğur Alpagut 154, 217, 244

Y
Yasemin Kuzgun 474
Yavuz Durak 488
Yonca Karul İlyaz 154, 379

Z
Zeynep Bulgulu 105

Legacy Conference
Istanbul 2019

September 4-7, 2019
Kadir Has University

ismelegacyconferenceistanbul.org