

Müzik Araştırmalarında Yeni Yönelimler

Editör: Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI

Müzik Araştırmalarında Yeni Yönelimler

Editör:

Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgurayinlari.com

✉ info@ozgurayinlari.com

Müzik Araştırmalarında Yeni Yönelimler

Editor: Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI

Language: Turkish-English

Publication Date: 2025

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8554-89-2

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1123>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Onuk Natonski, Ö. (ed) (2025). *Müzik Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1123>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgurayinlari.com/>



Ön Söz

Müzik, tarih boyunca yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bireysel kimliğin, toplumsal belleğin, teknik yaratıcılığın ve kültürel dönüşümün taşıyıcısı olmuştur. Bu kitapta bir araya gelen çalışmalar, müzik araştırmalarının giderek daha fazla çok katmanlı, disiplinlerarası ve eleştirel bir çerçeveye doğru evrildiğini ortaya koymaktadır. Geleneksel Türk müziği formlarının tarihsel analizinden bireysel benlik yapılanmasına, feminist müzikoloji perspektiflerinden yapay zekâ teknolojilerinin müziksel ifadedeki rolüne kadar uzanan bu geniş tematik yelpaze, müzik bilgisinin farklı yönlerine dair özgün katkılar sunmaktadır.

Araştırmalar, müzik alanındaki güncel sorunsalların yalnızca tarihsel veya teknik değil; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve felsefi bağlamlar içinde düşünülmesi gerektiğini göstermektedir. Özellikle bireyin sesle kurduğu ilişkiden çalgı tekniklerindeki dönüşümlere, kültürel yayınlar üzerinden yürütülen arşivsel okumalardan makamsal ifadenin çağdaş araçlarla yeniden yorumlanmasına kadar uzanan bu katkılar, müzik araştırmalarının durağan değil, yaşayan ve dönüşen bir alan olduğunu hatırlatmaktadır.

Kitapta yer alan her çalışma, farklı metodolojik yaklaşımlar ve teorik açılımlar yoluyla müziğe dair düşünme biçimimizi zenginleştirirken, aynı zamanda gelecekte yapılacak araştırmalara da ilham olabilecek tartışmalar ortaya koymaktadır. Bu yönüyle bu derleme, hem akademik çevrelerde hem de uygulayıcı alanlarda, müzik araştırmalarının yönünü tayin etmeye aday bir kaynak niteliğindedir.

Müziğin geçmişine kök salarken geleceğe doğru yeni yollar arayan araştırmacı bakışlara katkı sunması dileğiyle...

İçindekiler

Ön Söz

iii

Bölüm 1

Türk Mûsikîsinin Sâz Mûsikîsi ve Din Dışı Sözlü Mûsikî Formlarının Muhtasar Tarihçeleri Ekseninde İncelenmesi 1

Fatih Tüysüz

Bölüm 2

Müzik Bağlamında Benlik Yapılanması 55

Derya Kaçmaz

Bölüm 3

Feminist Müzikoloji Perspektifiyle Erken Cumhuriyet Döneminde Kadınların Müzikteki Konumuna İlişkin Bir Değerlendirme 67

Duygu Ulusoy Yılmaz

Bölüm 4

Yeni Türk Mecmuası'nda Yer Alan Musikî Bahisleri Üzerine 83

Gamze Köprülü Yazıcı

Bölüm 5

Yapay Zekâ'nın Türk Müziğine Yansımaları 99

Aziz Destegül

Gamze Köprülü Yazıcı

Beş Telli Kontrbasta Makamsal İfade: Renaud Garcia-Fons Tekniklerinin Türk Müziği İcrasına Yansımaları 109

Hasan Mert

Türk Mûsikîsinin Sâz Mûsikîsi ve Din Dışı Sözlü Mûsikî Formlarının Muhtasar Tarihçeleri Ekseninde İncelenmesi

Fatih Tüysüz¹

Özet

Bu bölümde, Türk mûsikîsinin “sâz mûsikîsi” (enstrümantal) ve din dışı “sözlü mûsikî” (vokal) formları, muhtasar bir mûsikî tarihi perspektifi içinde ele alınarak, bu formların gelişimini ve şekillenmesini belirleyen unsurlar sistematik biçimde incelenmiştir. Sözlü mûsikî şubesinin altında değerlendirilen Türk din mûsikî formaları ise kapsamlı ve müstakil bir inceleme alanı oluşturdukları için bu incelemenin dışında bırakılmıştır. Diğer tüm mûsikîlerde olduğu gibi, “klasik” Türk mûsikîsine has eserlerin kendilerine özgü karakteristik yapıları, özellikle İstanbul merkezli Osmanlı mûsikî geleneği içerisinde belirginlik kazanan bir “form tasnifi anlayışını” da beraberinde getirmiştir. Tüm bu tarihsel süreçte giderek çeşitlilik kazanan mûsikî formları böylece, bu anlayış çerçevesinde güfteli-güftesiz oluşlarına, güfte içeriklerine, bestelenme amaçlarına, icrâ edildikleri mekânlara, icrâ tavırlarına, icrâlarında tercih edilen sâzlara, bestelendikleri usûllere ve hatta nağme yapılarına göre tasnif edilegelmiştir. Bu bağlamda, Türk mûsikîsi eserlerinin formal mânâda belirlenmesinde etkin rol oynayan tüm bu “aslî unsurlar” temel alınarak, “Taksîm, Peşrev, Medhâl, Sâz Semâî, Longa, Sirto, Oyun Havası, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek, Aranağme” gibi enstrümantal formlar ile birlikte, “Kâr, Beste, Semâî, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçe ve Tavşanca, Gazel, Mehter Marşları gibi vokal formlar, tarihsel süreçte ortaya çıkışları, gelişimleri ve değişimleri açısından bu çalışma kapsamında ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Ayrıca bu çalışma, Türk mûsikîsinin “sâz mûsikîsi” ve din dışı “sözlü mûsikî” formlarını, yalnızca tarihsel süreçteki gelişimleri ve değişimleri açısından bir değerlendirmeye tabi tutmakla kalmayıp, tüm bu formal yapıları günümüz mûsikîsi açısından “biçimsel dönüşüm” ve “işlevsel çeşitlilik” bağlamında, bütüncül bir çerçeve içerisinde araştırmacıların istifadesine sunmayı da amaçlamaktadır.

1 Dr. Öğr. Üyesi Fatih TÜYSÜZ, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, fatihtuysuz58@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2908-7619>

1. Sâz Müsîkîsi Formları

Türk müsîkîsinde yalnız sâzendelerin icrâ etmeleri maksadıyla bestelenmiş güftesiz eserlere “sâz müsîkî” formları denilmektedir. Başta her birinin kendine özgü karakteristik biçimsel yapıları/bölmümlere sahip olması dışında, bestelenme amaçları, icrâ edildikleri mekânlar, icrâ tavırları, icrâlarında tercih edilen sâzlar, bestelendikleri usûller ve hatta seyirsel nağme yapıları gibi birçok ayırt edici özellikler sergileyen sâz müsîkîsi formları; müsîkî literatüründe genel olarak “Taksîm, Peşrev, Medhâl, Sâz Semâî, Longa, Sirto, Oyun Havası, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek ve Aranağme” şeklinde tasnif edilmektedir (Tüysüz, 2022, s.2-85); (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.8-17).

1.1. Taksîm

Arapça’dan dilimize geçen “taksîm” kelimesi, lügatlerde “parçalara ayırmak” anlamına gelir (Şemseddin Sami, 2015, s.426). Bir müsîkî terimi olarak taksîm kelimesine ilk defa XV. yüzyılda, mürettibi bilinmeyen bir güfte mecmûasında rastlanmaktadır. *Nevbet-i Mürettep* adını taşıyan bu mecmûada, “nevbet-i mürettep”² olarak adlandırılan formda icrâ edilen eserlerin güftesi verilmiş olup “taksîm” adını taşıyan bölümünde ise sözler, özellikle hecelere ayrılarak yazılmıştır. IX. yüzyıldan, XV. yüzyıla kadar taksîm anlamında kullanıldığı kuvvetle muhtemel olan “nehavt”, “nehavt eylemek” ya da “makâm göstermek” terimlerine de kadim kaynaklarda zaman zaman rastlanmaktadır (Akdoğan, 1989, s.1). Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Müsîkî ‘alâ Vechi’l-Hurufât* adlı eserinde; “Taksîm, müsîkîyle uğraşanların ilim gücüne teslim, saz çalanların veya okuyucunun iradesine havale olunur ki onlar da makâmları ve terkîbleri diledikleri şekilde bir araya toplayıp güzel ve tatlı nağmeler meydana getirsinler; ortaya koysunlar. Sözüün kısısı diledikleri şekilde hareket etmelerine ruhsat verilmiştir. Yeter ki makâmdan makâma geçerken bir soğukluk belirmesin. Her makâma güzelce girilsin ve her makâmdan güzelce çıksın. Taksîmin nağmesi sevimli ve cana yakın, makâmların gerçekleştirilişi ise sağlam bir zincir gibi dayanıklı görünsün...” şeklinde bilgilere rastlanılmaktadır. Kantemiroğlu, Taksîmin önemini ise şu şekilde dile getirmektedir: “Ayrıca bilmiş ol ki, Pers diyarındaki sâzendeler ve hânendeler, Taksîm nağmesini Peşrev şeklinde bestelemişlerdir. Öyle ki, her bir makâmın Taksîmini, terkîb terkîb, kısım kısım talebelerine öğretirler. Fakat Rum diyarının müsîkîsinâsları arasında bu tür kalıplı Taksîm makbul sayılmaz ve müsîkî dairesinin dışında bırakılır. Neden dışarıda bırakıldığı soranlara da şu delili gösterirler: Gerek Beste, gerek Kâr ve Nakış, gerek Peşrev ve Semâî, usûle bağlı olmaları bakımından, bestekârların

2 Nevbet-i Mürettep, günümüzdeki fasıl icrasına benzer şekilde, art arda gelen birçok eserin sıralı bir şekilde icrâ edildiği bir formdur.

ilim gücünü ortaya koyar. Taksîm nağmesi ise musikîsinin kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, mûsikîşinâs, ilim gücüyle, o anda ince bir bileşim ortaya çıkaracak, güzel bir düzenle makâmları birbirine bağlayacak, makâmlar arasındaki uyumsuzlukları uyuşma ve anlaşma hâline getirecek ve kendine mahsus işitilmedik, yepyeni bir nağme icat edecektir...” (Tura, 2000, s.134-135). Taksîm konusunda Kantemiroğlu’nun *Taksîm-i Külli-i Külli-yât* adını verdiği bütün makâmlarda icrâ edilen Taksîminden de söz etmek çok önem arz etmektedir. Kantemiroğlu, geniş ses sahasıyla Hüseyinî’yi üstün bir makâm kılan makâmlar hiyerarşisindeki ayrıcalıklı konumu dolayısıyla, bütün makâmlar üzerindeki Taksîmin genellikle Hüseyinî makâmında icrâ edildiğini belirtir. *Taksîm-i Külli-i Külli-yât* denilen, bütün makâmlara geçkili Hüseyinî Taksîmin tarifi bütün bir İslâm kültüründe benzeri olmayan, Türk mûsikîsi kaynaklarında eşsiz bir eser olarak yerini korumaktadır. Yine Kantemir’e göre Taksîm, kolay bulunmayacak bir saz ustalığı gerektirir (Judetz, 2000, s.54).

Taksîm en yalın şekilde, sâzende veya hânende tarafından irticâlen yapılan nağmeler olarak tanımlanabilir. Daha eski dönemlerde yalnız sâzendelerin değil hânendelerin de yaptığı³ irticâli nağmeler Taksîm olarak kabul edilse de günümüzde “taksîm etmek” veya “taksîm yapmak” denildiğinde, bir sâzendenin, herhangi bir makâmın seyir özelliklerini usûlsüz olarak yansıttığı improvize (doğaçlama şeklinde) besteler anlaşılmaktadır. Bu ifadelerden daha kadim olanı ve doğru olanı her ne kadar “taksîm etmek” ise de “taksîm yapmak” tabiri daha çok kullanılmaktadır. Bu bağlamda Taksîmler, doğaçlama yöntemiyle icrâ edilen form olmaları nedeniyle bir sâzendenin aynı makâmda başka bir zaman yapacağı Taksîm icrâsında benzer nağmeleri kullansa da aynı nağmeleri mükerrer (tekrar edilmiş) olarak kullanması pek mümkün olmamaktadır. Taksîm icrâlarında her ne kadar bir usûle bağlı kalınmasa da bazı Taksîmlerin bir usûlün vuruluşu esnasında (ritim eşliği ile birlikte) yapılması da mümkündür. Taksîmler genellikle tek sâzende tarafından icrâ edilse de ikili, üçlü sâz gruplarınca da yapılabilir. Taksîmler

3 Günümüzde Taksîm formu, yalnızca sâzendelerin sâzlarıyla makâmın seyirsel yapısını ustalıkla gösterdiği bir icrâ şekli olarak bilinse de hânendelerin usûlsüz ve irticâlen icrâ ettikleri eserler de esasen bir Taksîm şekli olarak kabul edilmektedir. Nitekim, Kantemiroğlu da Taksîm hakkında bilgiler verirken “hânende ve sâzende Taksîmi” şeklinde bir ayırım yapmaktadır. Türk mûsikîsinin Gazel; Türk din mûsikîsinin Ezân, Kâmet, Mevlîd vb.; Türk halk mûsikîsinin “uzun havalardan” Bozlak, Maya, Ağır vb. sözlü formlar, tıpkı sâzla yapılan Taksîm formunda olduğu gibi, o eserin makâm seyrine uygun ve irticâli olarak hânendeler tarafından icrâ edilmektedir. Bu bakımdan bahsi geçen sözlü formlar da bir çeşit Taksîm kabul edilmektedir. Dolayısıyla bazı literatür kaynaklarında Taksîm çeşitleri “sözel taksîm” ve “çalgısal taksîm” olarak iki başlık altında ele alınmaktadır. Bu kitap bölümünde, Türk din mûsikîsi ve Türk halk mûsikîsi formlarına yer verilmemesi nedeniyle “sözel” ve “çalgısal” şeklinde bir tasnif yapılmamış olup, “Gazel” formunda bu konuya değinilerek Taksîm formunun yalnız sâz ile yapılan çeşitleri ele alınmıştır. Bu dipnotta geçen bilgilerin ayrıntıları için bkz. (Yücel, 2016, s.112-113); (Ak, 1996, s.186).

de “zemîn” (giriş), “meyân” ve “karâr cümlesi” olmak üzere üç bölümlü bir kompozisyon yapısı içerisinde değerlendirilmektedir. Zemînde, tıpkı diğer çok bölümlü kompozisyon yapılarında olduğu gibi, Taksîm yapılan makâmın temel seyri içerisinde gezinilme zorunluluğu bulunmaktadır. Bu gezinme “yerinde tam karâr”, “tiz karâr” veya “güçlü perdede muvakkat (yarım) karâr” ile nihayete erdirilebilir. Seyre göre bu üç tür karârdan biri tercih edildikten sonra ise meyâna geçilir. Meyânda yakın makâm çeşnileri gösterilebileceği gibi tamamen müstakil makâm geçkileri de yapılabilir. Meyânı müteakiben yine Taksîm yapılan makâmın temel seyrine riayet edilerek “yerinde tam karâr” edilir. Bir makâm dizisinin değişik bölümlerini belirterek perdelerde gezinme, daha doğrusu gam yapma Taksîm sayılmamalıdır. Taksîmlerde tercih edilecek nağmesel motifler, kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta, ağır veya yürük hızlarda icra edilmelidir. Taksîmlerde kalite ise sâzendenin yeteneği ve mûsikî zevkine göre yaptığı Taksîm icrâsında net bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Tüysüz, 2022, s.38).

Kullanıldığı yer ve amaca göre Taksîm formunun çeşitleri şunlardır:

1.1.1. Giriş Taksîmi: Türk mûsikîsinde geleneksel olarak takım ve fasıl icrâlarına Peşrev ile başlanmaktadır. Bu sebeple bu tür icrâlardan önce Taksîm yapılması, geleneksel uygulamalarla örtüşmemektedir. Fakat XX. yüzyıldan itibaren mûsikî icrâlarında yeni anlayışların baş göstermesiyle birlikte, koro ve solo icrâlarından önce Peşrevlerin yerine Taksîm yapılması da neredeyse artık geleneksel bir uygulama hâline gelmiştir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15). Dolayısıyla günümüzde hâlen, her ne kadar klasik takım ve fasıl icrâlarına Taksîmle başlanılmasa da çeşitli konserlerde Aranağmesi bulunmayan ya da Aranağmesi tercihen icrâ edilmeyen eserlerden önce Taksîmle başlanılması, artık neredeyse yadırganmayacak derecede kabul görmeye başlamıştır. XX. yüzyıldan günümüze uzanan ve “Giriş Taksîmi” şeklinde ifade edilen bu çeşit Taksîm icrâlarıyla koro veya solo icrâsına başlamadan önce seslendirilecek eserin/eserlerin makâm seyrinin, tüm hânende ve sâzendelere hissettirilmesi amaçlanmaktadır.

1.1.2. Baş Taksîm: Türk mûsikîsinde özellikle Mevlevî Âyınlarının icrâsında, Na’t-ı Şerîf’ten sonra İlk Peşrevden önce sonra yapılan Taksîmlerdir (Tüysüz, 2022, s.40). Geleneksel olarak bu Taksîmi, mutribândan serneyzenin yapması uygun sayılmışsa da diğer neyzenlerin icrâları da kabul görmüştür. Günümüz Mevlevî Mukabelelerinde muhtelif sâzların da bu icrâyı yaptıkları görülmektedir.

Gelenekte, sâz eserlerinin icrâlarında bir baş Taksîmin ardından Peşreve başlanılan uygulamaların da olduğu ifade edilmektedir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15).

1.1.3. Son Taksîm: Mevlevî Âyîn-i Şerîflerinin sonunda yapılan Taksîmlerdir. Bu icrânın yapılmasındaki amaç, âyînin bittiği hissini uyandırmaktır (Yücel, 2016, s.114).

1.1.4. Ara Taksîmî: Fasil veya takımlarda⁴ ilk kısımdan ikinci kısma geçiş için verilen arada yapılan Taksîmdir (Tüysüz, 2022, s.40). Takım ve fasıllarda ikinci kısma geçilirken herhangi bir makâm değişimi söz konusu olmaması nedeniyle bu Taksîmi icrâ eden sâzendenin, mevcut makâmın bütün seyir özelliklerini ustalıkla sergilemesi çok büyük önem arz etmektedir. Şayet Taksîmde muhtelif makâm çeşnileri ya da geçkileri yapılacaksa daha sonra tekrar ana makâma ustalıkla geçilerek karâr edilmesi de Taksîmin kalitesini ön plana çıkaracaktır. Ara Taksîmi, sâz sanatkârının ustalığını sergileyeceği önemli icrâ çeşitlerinden biridir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15).

1.1.5. Geçiş Taksîmî: Bir makâmda başlayıp farklı bir makâma geçilen Taksîmlerdir (Tüysüz, 2022, s.40). Makâm geçişleri yapılırken kulakları tedirgin etmemek için mümkünse yakın makâmlardan istifade edilmeli ve kulaklar geçiş yapılacak makâma alıştırılarak karâr edilmelidir (Özkan, 201, s.478).

1.1.6. Ritimli Taksîm: Longa, Sirto, Oyun Havası, Şarkı vb. formların arasında ya da bir bölümünü takiben icrâ edilen, o esnada genelde diğer sâzların “dem tuttuğu” yani karâr sesini verdiği” ritim eşliği ile icrâ edilen Taksîmlerdir. Ritim sâzların tutacağı temponun yanında diğer sâzlar da karâr, güçlü ve asma karâr perdelerinde tempolu kalışlar veya nağmeler yapabilir (Tüysüz, 2022, s.40). Ritim Taksîmlere genellikle makâmın güçlü perdesi civarından ya da tiz durağından başlanmaktadır (Yücel, 2016, s.114). Taksîm eden sâz, nağmsel seyir esnasında asma karâr perdelerine uğradığında diğer sâzlar da bu perdelerde asma karâr tutarlar. Asma karârlardan sonra ise karâr ya da tiz karâr edilir. Ritimli Taksîm icrâlarında istenilirse başka perdeler “göçürme” yapılarak farklı makâmlara da geçiş yapılabilir. Taksîm

4 Sâz mûsikîsinin Peşrev formuyla başlayıp Sâz Semâî ya da daha yakın dönemlerdeki değişimle birlikte Longa veya Sirto gibi son derece kıvrak formlarıyla sonlandırılan; Peşrev ve Sâz Semâî arasında ise sözlü mûsikînin eserlerinin hacim ve usûllerine göre sıralandırılması suretiyle yapılan icrâlara “fasıl” denilmektedir. Günümüzde fasıl için “takım” tabiri de kullanılır hâle gelmiştir. Geleneksel bir fasıl/takım, birkaç bestekârın muhtelif eserlerinden seçilebileceği gibi tek bir bestekârın takım sıralamasına uygun eserlerinden de meydana getirilebilir. Hacı Sâdullâh Ağa’nın (ö.1808) *Bayâtî-Arabân Takım*’ı, buna örnek olarak verilebilir. Mûsikî tarihimizin günümüze kadarki dönemleri dikkate alındığında klasik bir takım; “Taksîm, Peşrev, Kâr veya Kârçe, I. Beste, II. Beste, Ara Taksîmi, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı, Sâz Semâî veya Longa-Sirto-Mandıra” formlarından müteşekkildir. Günümüzde gittikçe azalan bu kadim icrâ türü, değişen mûsikî zevklerine göre daha küçük bir yapıya bürünerek yeni bir “fasıl anlayışını” da beraberinde getirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda bir fasıl, az-çok değişikliklerle artık “Peşrev, Şarkı (Aksak Semâî veya Ağır Aksak usûllerinde), Sengîn Semâî, Ara Taksîmi, Şarkı (Usûlü değişebilir), Yürük Semâî, Sâz Semâî veya Longa-Sirto” sıralamasıyla icrâ edilmektedir.

seyri içerisinde çeşitli “şed” yollarını kullanarak aynı ya da başka bir makâmı yine seyir yapısına uygun tizlik veya pestlikte başka muhtelif perdelere aktarmaya “perde göçürme” ya da “perde kaldırma” denilmektedir. Bu icrâ şekli, Türk mûsikîsinde transpozisyonun oldukça fazla kullanımından kaynaklanmaktadır. Makâmın doğal seyri içerisinde farklı çeşniler veya geçkiler yapmak amacıyla uğranılan perdeler, yalnız bu çeşit Taksîmlerde sâz sanatkârlarının değil, aynı zamanda sözlü Taksîmlerde ses icrâcılarının da ustalık seviyelerinin bir göstergesi olarak önem arz etmektedir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15).

1.1.7. Karışık-Karma Taksîm: Birden çok sâzendenin sırasıyla ve daha ziyade “soru- cevap” tarzında icrâ ettikleri Taksîmlerdir. Bu şekilde yapılan müşterek icrâlara “karabatak” denilmektedir (Yücel, 2016, s.114). Karma Taksîmler, bir sâzendenin o esnada irticalen bestelediği soru cümlelerine, bir diğer sâzendenin en uygun şekilde cevap cümlesi ile ya da farklı bir nağme ile tekrar soru cümlesi ile karşılık vermesi şeklinde yapılır. Sâzendeler bu şekilde, “nağmesel sohbet” tarzında bir icrâ ile o makâmda veya muhtelif makâmlarda gezinmek suretiyle karâr ederler. Bu çeşit Taksîm icrâlarında da perde göçürme yapılabilir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15). Bu icrâ üslubundan dolayı, sâzendelerin karma olarak yaptıkları Taksîmlere “Karabatak Taksîm” de denilmektedir.

1.1.8. Fihrist Taksîmi: Bir makâmıdan başlayarak yakın veya uzak birçok makâma geçki yapılan Taksîmlerdir. İcrâsı oldukça güçtür. Fihrist Taksîmler, çok üstün bir makâm ve seyir bilgisi gerektirir. Biçim olarak Kâr-ı Nâtıklara benzetilebilir. Fihrist Taksîmler oldukça uzun bir icrâ süresine sahiptir. Geleneksel olarak genelde Râst makâmında başlanır. Muhtelif makâmlarda da yapılan bu Taksîmlerde yine başlanılan makâmıda karâr etmek âdet olmuştur (Özkan, 201, s.478). Günümüzde, bu Taksîmlerde kullanılan makâmlar hususunda daha serbest tercihlere de rastlanılmaktadır.

1.1.9. Konser Taksîmi: Herhangi bir konsere ait belirli bir bölümde, yalnız bir sâzende tarafından yapılan ve icrâcının dilediği sürede ve dilediği bir makâmıdan başlayıp, yine dilediği kadar makâmıda gezindiği Taksîmlerdir. Konser Taksîmi, başlanılan makâmıda karâr edilebileceği gibi, farklı bir makâmıda da bitirilebilmektedir (Özkan, 2010, s.478).

1.1.10. Serbest Taksîm: Tamamen sâzendenin mûsikî zevkine göre yaptığı serbest Taksîmlerdir.

1.2. Peşrev (Pîşrev)

Farsça’dan dilimize geçen ve Türk mûsikîsinde bir forma karşılık gelen “pîşrev” ismi; “pîş” (ön) ve ”rev” (gitmek) kelimelerinin birleşimiyle

meydana gelmiş, lügatlerde “önden giden” anlamına gelir (Şemseddin Sami, 2015, s.352). Zamanla Türkçede “peşrev” şeklini alarak Türk mûsikîsinde “en başta icrâ edilen eser” anlamında kullanılmaya başlamıştır. Forma, bu ismin verilmesinin sebebi, Peşrevlerin her çeşit mûsikî faslının, konserlerin ve çeşitli mûsikî dinletilerinin en başında icrâ edilmesi geleneğinden ileri gelmektedir. Klasik fasılda ise Peşrev ile mûsikînin başlaması kesin bir kâide hâline gelmiştir. Peşrevlerin, aynı makâmda icrâ edilecek eserlerin nağmelerine kulakları alıştırmak gibi bir görevi vardır. Peşrevler genel olarak her birine “hâne” denilen dört ana bölümden meydana gelir. Repertuvarımızda az sayıda olsa da iki, üç ve beş hâneli örnekleri mevcuttur. Ayrıca, Darb-ı Fetih usûlüyle ölçülen Peşrevlerin beş hâneli olması da bir gelenek olagelmıştır. Fakat bu Peşrevlerin de gerçekte dört hâneli oldukları, “zeyilli” yani “eklemeli” oldukları için beş hâneli sanıldıkları, ikinci hânelerinin esasında zeyil olduğu da iddia edilmektedir (Özkan, 2007, s.253). Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435), *Câmi’u’l-Elhân* isimli eserinde, Peşrevlerin 15 hâneye kadar çıkabileceğini, tek hâneli Peşreve “zahme” isminin verildiğini ifade etse de bu biçime sahip bir Peşrev örneğine günümüzde rastlanılmamaktadır (Abdülkâdir Merâgî, h.1366, s.251). Peşrev besteciliğinde çığır açtığı bilinen Kantemiroğlu (ö.1723) da *Kitâbu İlmi’l-Mûsikî alâ Vecchi’l-Hurufât* isimli eserinde bu formun, üç hâne ve mülâzimeli, üç hâneli, dört hâneli ve zeyilli olmak üzere dört çeşit olduğunu belirtmektedir (Dimitri Kantemiroğlu, 2001, s.184). Fakat XVI. asırdan itibaren Türk mûsikîsinde Peşrev formu, aşağı yukarı hiçbir değişikliğe uğramadan zamanımıza gelmiştir (Öztuna, 2000, s.354).

Peşrevlerde her hânedan sonra nağmeleri hiç değişmeksizin tekrar eden “mülâzime” adlı bir bölüm gelir. Günümüzde mülâzime bölümüne “teslîm” denilmektedir. Halbuki mülâzime, teslîm bölümünden farklılık arz eder. Teslîm, hepsinde olmasa da bazı Peşrevlerde her hânenin son kısımlarında, o hâneyi sonraki hâneye veya varsa mülâzimeye bağlayan ve aynı nağmelerden müteşekkil daha küçük mûsikî cümlelerinden ibarettir ki buna “terkîb-i intikâl” adı verilir. Ayrıca, teslîmlerin en sondaki motifleri, bir sonraki geçilecek bölümün makâmına veya başlangıç perdelerine uygun birkaç notadan meydana gelir. Bu mûsikî cümleleri, hâneleri mülâzimeye intikal ettirmek için de zeyledilir. Bazı mülâzimelerin sonunda ise tıpkı muhtelif dolap ölçülerini andıran “intikâl nağmeleri” bulunmakta olup bu küçük sâz parçacıkları da yine teslîmlerin sonunda yer alan motifler gibi bir diğer hânenin başındaki melodik yapıya göre bestelenirler (Tüysüz, 2022, s.47). Hânelerinde teslîm (terkîb-i intikâl) bulunan Peşrevlere Neyzen Sâlih Dede’nin (ö. 1888?) *Acem-aşîrân Peşrev*’i; mülâzimesinde intikâl nağmeleri bulunan Peşrevlere ise Yusuf Paşa’nın (ö. 1884) *Segâh Peşrev*’i örnek olarak verilebilir (Notam 1A, t.y.)

Genellikle büyük, az da olsa küçük usûllerle ölçülen Peşrevlerde hiçbir zaman aksak usûller kullanılmaz. Bu sebeple küçük usûllerden daha ziyade Sofyân, Düyek gibi usûller tercih edilmiştir. Büyük usûllerin birçok çeşidinin kullanıldığı Peşrevlerde en fazla Devr-i Kebîr usûlünün tercih edildiği görülmektedir. Peşrevler, birinci hânedeki makâmın ismiyle anılır. Diğer hânelerde muhtelif makâmlara geçkiler yapılır ancak mülâzime ile yine ilk makâma geçilmesi zorunluluğu vardır. Peşrevlerin birinci hânesinde bir makâmda seyredildikten sonra hâne sonunda genellikle o makâmın güçlüsünde “yarım karâr” yapılır.⁵ Ardından gelen mülâzime ise birinci hânedeki makâmı aynı makâmda olmak suretiyle nağmeleri güçlü perdesinden karâr perdesine taşır. Nihayetinde birinci hânedeki makâmın “durak perdesi”nde “tam karâr” yapılır. Yakın veya uzak makâmlara geçkiler yapılan diğer hânelerin ardından icrâ edilen mülâzime hânesinin ustalık, kulakta kalacak, melodik ve makâmın seyrine uygun bir şekilde bestelenmesine özen gösterilmesi gerekir. Çeşitli makâm geçkilerini tanıtmak amacıyla yapılan Peşrevlere “Fihrist Peşrev” adı verilir. Bu çeşit Peşrevlerin özellikle ikinci, üçüncü ve dördüncü hânelerinde yakın ve uzak makâmlara geçkiler yapılır. Bir sâzla bütün sâzların karşılıklı, sorulu-cevaplı icrâsı için bestelenmiş Peşrevlere ise “Batak, Bataklı veya Kara Batak Peşrevi” denir (Tüysüz, 2022, s.49-50).

Peşrevler, muhtelif form yapılarına göre 4 gruba ayrılmaktadır:

Üç Hâneli Peşrev:

1. Hâne A+B (Mülâzime) 2. Hâne C+B (Mülâzime) 3. Hâne D+B (Mülâzime)

Dört Hâneli Peşrev:

1. Hâne A+B (Mülâzime) 2. Hâne C+B (Mülâzime)
3. Hâne D+B (Mülâzime) 4. Hâne E+B (Mülâzime)

İlk Hânesi Mülâzime Hânesi Olan Dört Hâneli Peşrev:

1. Hâne A (Aynı zamanda Mülâzime) 2. Hâne B+A (Mülâzime)
3. Hâne C+A (Mülâzime) 4. Hâne D+A (Mülâzime)

5 Mûsikî cümlesinin bittiğini hissettiren perdelere “karâr perdesi” denir Üç türlü karâr vardır. Tam Karâr: Mûsikînin bittiğini bildiren sestir ve o makâma ait en önemli perdedir. Yarım Karâr (muvaqqat karâr): Tam bir bitmişlik hissi vermez ve mûsikî cümlesinin tekrardan başlayacağı duygusunu uyandırır. Asma Karâr: Zayıf bir bitmişlik hissi verir ve her makâma göre değişir.

Beş Hâneli Peşrev:

1. Hâne A+B (Teslim) 2. Hâne C+B (Teslim) 3. Hâne D+B (Teslim)

4. Hâne E+B (Teslim) 5. Hâne F+B (Teslim)

“Üç Hâneli Peşrevlere” bestekârı meçhul, Sâkil usûlünde *Acem Peşrev*’i (Tüysüz, 2022, s.51); “Dört Hâneli Peşrevlere” İsmail Hakkı Bey’in (ö. 1927) Devr-i Kebîr usûlünde *Acem-kürdî Peşrev*’i; “ilk hânesi aynı zamanda mülâzime hânesi olan Peşrevlere” bestekârı Seyid Ahmed Ağa’nın (ö.1794) Darbeyn⁶ usûllerinde *Rahâtülervâh Peşrev*’i (Ezgi, 1933/I, s.169); “Beş Hâneli Peşrevlere” el-Fârâbî’ye (ö.950) ait olduğu iddia edilen Darb-ı Fetih usûlünde *Hicâz Uzzâl Peşrev*’i (Tüysüz, 2022, s.55) örnek verilebilir.

Form yapılarına göre ayrılan Peşrevlerin yanı sıra, yukarıda da bahsettiğimiz üzere “Fihrist Peşrevlere” Tanbûrî Hâfız Alî Efendi’nin (ö.1890?) muhtelif usûllerde⁷ *Karçiğâr Fihrist Peşrev*’i (Notam 1A, t.y.) ile “Karabatak Peşrevlere” Hızır Ağa’nın (ö.1796?) Sakîl usûlünde *Segâh Karabatak Peşrev*’i (Ezgi, 1933/III, s.35-36) örnek verilebilir.

Türk mûsikîsi tarihinin bazı kadim kaynaklarında Peşrevlerin yapılarıyla ilgili çeşitli bilgilere rastlanılmaktadır. Bu kaynaklardan önde gelenleri arasında yer alan Alî Ufkî’nin (ö. 1675) *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli eserinde 160 (Cevher, 1995, s.51); Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* isimli eserinde 314 (Tura, 2000/I, s.L); Kutbunnâyî Osmân Dede’nin (ö. 1729) *Nota-i Türkî* isimli eserinde 65 Peşrev kaydedilmiştir (Tüysüz, 2023a, s.263).

1.3. Medhal

Arapça “duhûl” kökünden türeyerek dilimize geçen ve Türk mûsikîsinde bir forma karşılık gelen “medhal” ismi, lügatlerde “giriş, girilecek kapı” anlamına gelmektedir (Şemseddin Sami, 2015, s.1313). XX. yüzyılda icrâ edilmeye başlayan bu formu, “Peşrevlerin daha kısa olan şekli” olarak tanımlamak mümkündür. Zira Medhaller, genellikle aksak olmayan küçük usûllerle ölçülmüş ve fasıl başlarında Peşrev yerine icrâ edilmek için bestelenmiş daha kısa sâz eserleridir (Özkan, 1998, s.81). Türk mûsikîsinde Medhal formunu ilk kez Ali Rıfat Çağatay (ö. 1935) kullanmıştır (Yücel, 2016, s.119). Bu formda en fazla eser veren Alâeddin Yavaşca’nın (ö.2021)

6 Darbeyn: Hareketleri birbirine benzeyen farklı iki ya da daha fazla usûlün birbirine eklenmesinden müteşekkil usûllerdir (Çakar, 1996, s.349). Seyid Ahmet Ağa’nın *Rahâtülervâh Peşrev*’i, 2 Devr-i Kebîr ve 2 Ber-efşân usûlü ile bestelenmiştir.

7 Çifte Düyek, Fâhte, Çember, Devr-i Kebîr, Ber-efşân usûlleri.

ise muhtelif makâmlarda bestelediği 25 Medhali bulunmaktadır (Notam 1A, t.y.).

Genellikle Peşrev ve Sâz Semâîlerine benzer şekilde müstakil bir hâne ve teslîm bölümleri bulunmayan Medhallerin (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.11), “A+B” , “A+B C+B” ve daha serbest form yapısına sahip olan örnekleri bulunduğu gibi, tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi; “dört hâne + mülâzime” şeklinde bestelenmiş, “A+B C+B D+B E+B” form yapısına sahip örnekleri de mevcuttur. “Tek Bölümden Meydana Gelen Medhallere” Alâeddin Yavaşa’nın Sofyân usûlünde *Muhayyer Medhal*i⁸ (Notam 1A, t.y.); “Dört Hâne + Mülâzimeli Medhallere” Refik Fersan’ın (ö. 1965) Hafif usûlünde *Râst Medhal Musahabât-ı Mûsikiyye*’si örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.44). Repertuvarımızda, yukarıda zikredilen form yapıları dışında bestelenmiş, muhtelif şekillere sahip Medhal örneklerine de rastlanılmaktadır.

1.4. Sâz Semâî

Türk-İslâm mûsikîsi tarihinin dönemleri incelendiğinde, Sâz Semâîlerinin ilk ne zaman, ne amaçla ve ne şekil yapılarla ortaya çıktıklarına dair net bilgilere rastlanılmamaktadır. Yılmaz Öztuna (ö. 2012); Sâz Semâîlerinin çok eski bir form olduğunu, kadim Arap mûsikîsinde tıpkı bugünkü Sâz Semâîleri gibi fasılların sonunda icrâ edildiğini ve bu mânâda Arapçada “çıkış” anlamına gelen “hurûc” tabiriyle marûf bir sâz eseri olduğunu ifade etmektedir. Öztuna ayrıca, Sâz Semâîlerinin Sultân Vele’d’e (ö. 1312) izâfe edildiğinden ve XIII. asrın sonlarına ait bir form olduğundan bahsetmekte ve Mevlevî Âyînlerinde de Sâz Semâî kısımlarının olduğuna dikkatleri çekmektedir (Öztuna, 2006/II, s.268)⁹. Günümüze ulaşan pek çok Mevlevî

8 Tek bir bölümden meydana bu şekildeki Medhaller, bestelendikleri makâmın seyrinde önemli yer tutan “karâr, tiz karâr, güçlü ve asma karâr” perdeleriyle meydana getirilen “cümle” ya da “soru-cevap cümlecigi” nağmeleri dikkate alınarak bir analize tabi tutulduğunda, “A+B” form yapısına sahip olarak da değerlendirilebilirler. Bu bağlamda, yukarıda bahsettiğimiz Alâeddin Yavaşa’ya ait *Muhayyer Medhal*’in “A+B” form yapısı kabul edilebileceği bilgileri için bkz. (Tüysüz, 2022, s.46). Bu türden bir yaklaşımla “tek bölümden müteşekkil” bazı Medhallerin ise çeşitli dönüş ve tekrar işaretlerinin kullanımıyla sağlanan mükerrer nağmeleri dikkate alındığında “A+B+C”; “A+B+C+B” form yapılarıyla izahı da mümkün olabilmektedir. “A+B+C” yapılarının “C” bölümlerinde ayrıca usûl değişimi de söz konusu olabilmektedir.

9 Yılmaz Öztuna aynı eserde, bu formun isminin bir zamanlar radyolarda “*yanlış ve câhilâne bir müdahale ile*”; “Sâz Semâî” ya da “Sâz Semâî” olarak zikredildiğini ve bu isimlendirmenin “*ağır bir yanlış*” olduğunu ifade etmekte olup, doğru kullanım şeklinin ise “Sâz Semâîsi” olduğunu belirtmektedir. Fakat “semâî” gibi Arapçada “nispet yâ’sı” olarak bilinen “yâ” harfiyle ya da “ayn, elif” harfleriyle biten kelimelerin, Öztuna’nın “ağır yanlış” olarak belirttiği üzere “-sı, -si” ekleri almamış kullanımlarına, özellikle ilâhiyât, mûsikî ve edebiyât sahası literatüründe oldukça sık rastlanılmaktadır. Bu mânâda “mısra” ve “câmi” gibi kelimelerin kullanımı, konumuz açısından yerinde bir örnek teşkil edecektir. Zira, Arapça gramerindeki “terkib/izâfet yapıları” içerisinde kullanılan bazı kelimelerin, Türkçedeki tamlama yapısı içinde yazımları değişkenlik gösterebilmektedir. Böylece, Arapçadan dilimize geçen “semâî” kelimesi

Âyînindeki selâm bölümlerine zeyledilmiş “sâz eseri” yapıları dikkate alındığında, bugünkü mânâda müstakil bir form olan Sâz Semâîlerine şekilsel olarak benzemeseler de Öztuna’ya ait bu yaklaşım, formun tarihî açıdan köklerine inilmesi adına kanaatimizce büyük önem taşımaktadır.

Sâz Semâîleri, hem klasik faslın hem de günümüzde icrâ edilen fasılların en sonunda icrâ edilen mûsikî eserleridir. “Semâî ailesi usûlleri” olarak adlandırabileceğimiz Aksak Semâî, Sengin Semâî ve Yürük Semâî gibi usûllerle bestelendikleri için bir form olarak bu ismi almışlardır. Sözlü mûsikîmizde de bu usûllerle bestelenen eserler, Ağır Semâî, Sengin Semâî, Yürük Semâî gibi form isimlerine sahiptir. Dolayısıyla aslında birer usûl adı olan bu isimler, aynı zamanda forma da ismini vermiştir (Tüysüz, 2022, s.61). Yılmaz Öztuna bu konuda; *“Vaktiyle Ağır ve Yürük Semâîler’e ‘Beste Semâîsi’, buna mukabil Yürük Semâî -ve daha muahharen- Aksak Semâî gibi Semâî usûlleri ile bestelenen Peşreve de ‘Sâz Semâîsi’ denilirdi... Vaktiyle Sâz Semâîleri, Ağır Semâîler gibi Sengin Semâî ve bir mertebe yürüğü olan Yürük Semâî Aksak Semâî’nin bir mertebe yürüğü olan Curcuna usûlleri ile de ölçülmüşse de artık yalnız 10/8 Aksak Semâî usûlünden başkası kullanılmamaktadır”* şeklinde bilgiler sunmaktadır (Öztuna, 2006/II, s.268). Peşrevler kadar sık kullanılmaya başlanan Sâz Semâîleri, yukarıda mezkûr usûllerden ziyade, zamanla 10/8’lik Aksak Semâî usûlü ile bestelenmiş ve bilhassa XIX. yüzyıl itibarıyla bu usûl dışında bestelen Sâz Semâîleri giderek kaybolmaya yüz tutmuştur (Özalp, 1986, s.7).

Sâz Semâîleri de tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi “hâne” ve “mülâzime” bölümlerine sahiptir. Fakat dört hâneli biçime sahip olanları, ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Türk mûsikîsi tarihinin daha eski dönemlerinde ise az sayıda üç hâneli olanları, nâdiren de olsa beş hâneli örneklerine rastlanılmaktadır (Özkan, 2009, s.220). Kantemiroğlu (ö. 1723) bu konuda, *Kitâbu İlmi’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* isimli meşhur eserinde, Anadolu ve Rumeli mûsikîşinâslarına

de ister cins isim, isterse bir eserin veya usûlün özel ismi olarak değerlendirilsin; bazı ekler olarak kullanıldığında Türkçe gramer kurallarına göre standart olmayan muhtelif şekillerde yazılabilmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz ortak disiplinler dâhilinde, özellikle Osmanlı yazma eserlerinin transkripsiyonlu diliçi aktarımlarının yapıldığı birçok akademik çalışmada da bu türden muhtelif kullanımların kabul edildiği görülmektedir. Mesela; “سماعى عطرى” şeklinde bir terkîb; “Semâî-i İtrî” şeklinde Türkçeye aktarılıp, tamlananda yer alan “î” harfinin, atfî yâ’sı ile fonetik olarak kaynaşması sebebiyle “İtrî’nin Semâîi” şeklinde bir telaffuzla okunurken, “İtrî’nin Semâî” şeklinde bir yazım tercih edilebilmektedir. Netice olarak, yalnız yazılı kaynaklarda değil (Ezgi, 1933/III, s.37-51); (Notam 1A, t.y.), “tıpkı bir zamanlar radyolarda kullanıldığı gibi”, sözlü ifadeler içerisinde de “sâz semâî” kullanımının tercih edildiği günümüz mûsikî çevrelerinde hâlen müşâhede edilmektedir. Bu sebeplerle biz de “geleneksel” bir terminoloji anlayışıyla Türk mûsikîsi literatüründe oldukça yaygın bir şekilde kullanılagelen “Sâz Semâî” ismini tercih etmeyi uygun gördük.

ait Sâz Semâîlerinin üç hâneli ve bir mülâzimedan meydana geldiğini, Acemlere ait Sâz Semâîlerinin ise yalnız üç hâneli olduğunu, mülâzime yerine de ilk hânenin icrâ edildiğini, daha sonra Sâz Semâîsini müteakiben, tek bir hânenin tarafından icrâ edilen Taksîmle¹⁰ faslın nihayete erdiğini belirtmektedir (Dimitri Kantemiroğlu, 2001, s.185).

Peşrev konusunda da değindığımız üzere ve tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi, Sâz Semâîlerinde de teslîm bölümleri, yanlış bir şekilde mülâzime yerine kullanılmaktadır. Konu bütünlüğünün bozulmaması maksadıyla tekrar etmeliyiz ki aslında teslîm bölümleri, her hânenin sonunda o hâneyi mülâzimeye bağlayan (teslim eden), kısa ve değişmeyen ya da çok az değişkenlik gösteren bir nağme veya nağme parçasıdır. Bu nağme parçası, nasıl ki Peşrevlerde “terkîb-i intikal” ismini alıyorsa Sâz Semâîlerinde de bu isimle anılır. Mülâzime ise her hânenin sonra bestesi hiç değişmeyen, her hâneyi birinci hânenin makâmına döndürerek onda karâr ettiren başlı başına bir bölümdür. Sâz Semâîleri yine, tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi birinci hânedeki makâmın adıyla anılır; “Râst Sâz Semâî”, “Nühüft Sâz Semâî” gibi. Dört hâneli ve mülâzimli bir Sâz Semâî formunun yapısı şu şekildedir: Birinci hânedeki makâmın tüm özellikleri belirtilerek seyredilir ve hâne sonunda genellikle o makâmın güçlü perdesinde yarım karâr bazen de durak perdesinde tam karâr yapılır. Birinci hâne müstakilse iki defa tekrar edilebilir. Ancak mülâzime ile bağlantılı ise bir defa icrâ edilip mülâzimeye geçilir. Mülâzimedan de birinci hânenin makâmında seyredilip sonunda o makâmın durak perdesinde tam karâr yapılır. Gerek Peşrev gerek Sâz Semâîlerinde mülâzimenin sanatlı, ustalıkla olmasına ve kulakta kalıcı nağmelerle bestelenmesine dikkat edilir. Denilebilir ki Peşrev ve Sâz Semâîlerinin bestelenmesinde, “daha çarpıcı nağmelerin kullanılması açısından” bestekârın üzerinde en çok emek sarfettiği bölüm mülâzimedan. Mülâzimeler genellikle mükerrer icrâ edilir. İkinci hânedeki başka bir makâma geçilebileceği gibi birinci hânedeki makâmda tekrar kalınabilir. Bu hânedeki makâm geçkisi yapılmamış bazı Sâz Semâî örnekleri de vardır. Genelde mükerrer icrâ edilmeyen ikinci hâne, bazen tekrarlı şekilde bestelenebilmektedir. İkinci hânenin sonunda teslîm varsa teslîm ile yoksa doğrudan mülâzimeyle birinci hâne makâmına geçilmiş olunur. Üçüncü hâne, Beste, Semâî, Şarkı, Taksîm gibi formlardaki “meyân = miyân” adını alan bölüme karşılık gelmektedir. Zira eserin tam ortasında bulunması sebebiyle bu hânedeki yapılan geçki ya da çeşnileri, tıpkı Taksîmlerde yapılan meyân gibi düşünülmelidir. Üçüncü hânedeki genellikle tiz perdelere çıkılır veya önceki hânelerle uyumlu tiz bir makâma geçilerek daha parlak nağmeler kullanılır. Bu hâne de bir kez icrâ edilebileceği gibi röpriz

10 Hânendeler tarafından yapılan Taksîmler için, kitap bölümünün “Taksîm” başlığı altında yer verilen konulara bkz.

dönüşüyle mükerrer icrâsı da mümkün olabilmektedir. Dördüncü hânedeki ise usûl geçkisi yapılması zorunlu bir durumdur. Hatta bu formun en belirgin özellikleri başında, dördüncü hânedeki bu usûl geçkisi zikredilebilir. Daha ziyade, Semâî, Yürük Semâî, Sengin Semâî, Birleşik Nîm-Sofyan, Birleşik Sofyan gibi semâî usûllerinin tercih edildiği bu hânedeki başka bir usûle, meselâ Devr-i Hindî, Devr-i Tûran, Curcuna, Aksak, Oynak vb. usûllere geçilmiş az sayıda esere de rastlanmaktadır. Ayrıca iki veya daha fazla usûl geçkisinin yapıldığı eserler vardır. Makâm geçkisi yapmak bu hâne için de söz konusu olmakla beraber yapılmasa da olur. Zira usûl geçkisi ve eserin yürükleşmesi, makâm geçkisi yapmaksızın “nağmelerin canlandırılması” noktasında yeterli olabilmektedir. Dördüncü hâne genellikle hareketli, canlı ve kulakta yer edici nağmelerle bestelenir. Bu hâne tek, iki yahut daha fazla kısımlı olabilir. Bu kısımlardan ilki ve ikincisi mükerrer icrâ edilebilir. Bazı Sâz Semâîlerinin dördüncü hânesinde mülâzime bölümü, dördüncü hânedeki geçki yapılan usûlle taklit edilebilir. Bu takdirde mülâzimeye dönüldüğünde hoş bir tesir meydana gelir. Dördüncü hânenin sonunda eser, tekrar Aksak Semâî usûlüne alıştırmak maksadıyla ağırlaştırılarak icrâ edilmelidir. Burada yapılan tam karârın ardından tekrar mülâzimeye dönülür. Dördüncü hânenin ardından mülâzime icrâ edilirken eserin başlangıç hızında; tekrarında ise mülâzime gayet yürükleştirilir. Nağmenin yapısına göre istenilirse son ölçüsü ağırlaştırılarak eser bitirilir. Sâz Semâîlerinin son mülâzime icrâsında bu yürükleşme, geleneksel bir uygulama olarak günümüz icrâlarında da görülmektedir (Tüysüz, 2022, s.62-63).

Suphi Ezgi ise *Nazârî ve Amelî Türk Mûsikîsi* isimli eserinde, Sâz Semâîlerine ait bazı muhtelif form yapılarını notalarıyla birlikte paylaşmış olup (Ezgi, 1933/III, s.37-51), bu bölümde XIX. yüzyıldan günümüze kadar uzanan dönemlerde asıl şeklini alan Aksâk Semâî usûlü ile ölçülmüş “dört hâne + mülâzime” yapısıyla ön plana çıkan Sâz Semâîleriyle birlikte, tıpkı Peşrev formunda olduğu gibi “ilk hânesi aynı zamanda mülâzimesi olan” Sâz Semâîleri inceleneceği için, repertuvarımızda çok az sayıda yer alan Suphi Ezgi’nin sunduğu diğer muhtelif Sâz Semâîsi şekillerine değinilmemiştir. Bu bağlamda, günümüzde yaygın şekilde kullanılan Sâz Semâîleri, dört hâneli, mülâzimeli, dördüncü hânesinde usûl geçkisi yapılan ve ilk üç hânesiyle mülâzimesi Aksak Semâî usûlü ile ölçülmüş özellikler sergilemektedir. Geleneksel olarak dördüncü hânesinde ise Semâî, Yürük Semâî, Sengin Semâî, Birleşik Nîm-Sofyan, Birleşik Sofyan vb. usûllerden biri tercih edilmektedir. Fakat günümüzde bazı bestekârlarımızın dördüncü hânedeki aksak usûlleri tercih ettiği örnekler de mevcuttur. Ayrıca, bu hânedeki iki veya daha fazla usûl geçkisi yapılan eserlere de rastlanılmaktadır. Dördüncü hânesinde usûl geçkisi yapılmamış veya Curcuna usûlü gibi Aksak Semâînin bir mertebe

yürük olanına geçilmiş eserlere ise çok az rastlanılmaktadır. Dördüncü hânelerinde iki veya daha fazla usûle geçki yapılan ve XX. yüzyıl ürünü olan, özel maksatlarla yahut tasvirî amaçla bestelenmiş bazı Sâz Semâîleri vardır. Bu eserler, mûsikîmizde belli bir biçimle açıklanamayan, fantezi veya deneme niteliğinde eserler olmakla birlikte giderek yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Tüysüz, 2022, s.61).

Bu durumda en sık rastlanılan birinci, ikinci üçüncü hâneleri ile mülâzime hânesi Aksak Semâî, dördüncü hânesi yukarıda belirttiğimiz muhtelif usûllerde ölçülmüş Sâz Semâî yapısı şu şekildedir:

1. Hâne A+B (Mülâzime) 2. Hâne C+B (Mülâzime)
3. Hâne D+B (Mülâzime) 4. Hâne E+B (Mülâzime)

İlk hânesi aynı zamanda mülâzimesi olan ve tüm hâneleri Aksak Semâî usûlüyle ölçülmüş Sâz Semâî yapısı ise şu şekildedir:

1. Hâne A (Aynı zamanda Mülâzime) 2. Hâne B+A (Mülâzime)
3. Hâne C+A (Mülâzime)

“Dört Hâneli Sâz Semâîlerine” Neyzen Azîz Dede’nin (ö. 1905) dördüncü hânesi Sengîn Semâî usûlünde *Uşşâk Sâz Semâî* (Notam 1A, t.y.); “ilk hânesi aynı zamanda mülâzime hânesi olan Sâz Semâîlerine” bestekârı Kutbü’n-Nâyî Osmân Dede’nin (ö.1729) *Muhayyer-sümbüle Sâz Semâî* (Ezgi, 1933/ III, s.47) örnek olarak verilebilir.

Türk mûsikîsi tarihinin bazı kadim kaynaklarında Sâz Semâîlerinin yapılarıyla ilgili çeşitli bilgilere rastlanılmaktadır. Bu kaynaklardan önde gelenleri arasında yer alan Alî Ufkî’nin (ö. 1675) *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli eserinde 44 (Cevher, 1995, s.50); Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* isimli eserinde 39 Sâz Semâî kaydedilmiştir (Tura, 2000/I, s.L).

1.5. Longa

Forma ismini veren “longa” kelimesi Latince kökenlidir. Bir mûsikî formu olarak ise Roman müziğine aittir. XIX. yüzyıldan itibaren Türk mûsikîsinde kullanılmaya başlanmıştır. Bir sonraki konu başlığı altında ele aldığımız Sirtolar gibi Longalar da birer “Oyun Havası” mûsikîsi olarak kabul edilmektedir. Longalar, fasılların sonunda kullanılmaktadır (Özalp,

1992, s.27). Daha önce de belirttiğimiz üzere, fasılların sonun esasen Sâz Semâîleri icrâ edilmekte olup, Longalar ancak tercihen Sâz Semâîlerinin yerine kullanılırlar. Bu formun bir diğer önemli özelliği ise genellikle 2/4'lük Nîm Sofyân usûlü ile ölçülmüş olmasıdır (Hatipoğlu, 1996, s.28). Tercihen Sofyân usûlüyle de bestelenebilen kendine has hareketli, oynak, parlak bir tarzı olan Longaların, “yürükçe” icrâ edilmeleri gerekmektedir. Longa formu, genellikle dört hânedan oluşmaktadır. Muhtelif hâne sayılarına sahip Longa örnekleri de repertuvarımızda mevcuttur. Hânelerden mülâzimeye farklı sıralamayla geçen birçok esere rastlanılması sebebiyle Longalara ait kesin bir form yapısından ve standart bir icrâ şeklinden söz etmek de pek mümkün olamamaktadır. Bazı Longalarda mülâzimler arasında Taksîmlere de yer verilmektedir. Bu Taksîmler esnasında sâzlar, usûllü bir dem tutmaktadır. Bu Taksîmler de tıpkı “Usûllü-Ritimli Taksîm” özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla Longalarda tekrar edilen bölümler, Peşrev ve Sâz Semâîlerindeki mülâzime anlayışıyla pek örtüşmemektedir. Nitekim, İsmail Hakkı Özkan da bu tespitlerimizi destekler nitelikte Longa formu hakkında; *“Yapı bakımından yine pîşreve benzer. Ancak pîşrevden daha serbest bir duruma sahiptir. 2-3-4 hâneli olabilir. Hatta teslîmli veya teslîmsiz dahi olabilirler. Longalar bir çeşit oyun havasıdır. Çoğunlukla 2/4 Nîm Sofyân usûlüyle ölçülmüşlerdir. Yürük ve oynaktırlar...”* şeklinde bilgiler vermektedir (Özkan, 1998, s.81). Türk mûsikîsinde Longalarıyla öne çıkan bazı bestekârların isimleri şu şekildedir: Kemanî Sebuḥ (ö. 1894), Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Santûrî Edhem Efendi (ö. 1926), Muallim İsmail Hakkı Bey (ö. 1926), Haydar Tatlıyay (ö. 1963) ve Refik Fersan (ö. 1965) (Yavaşca, 2002, s.97). Bu bestekârlardan en çok Longaya sahip olan Santûrî Edhem Efendi’nin, repertuvarımızda yalnızca ikisinin Sirta olduğunda ihtilaf edilen toplam 16 eseri bulunmaktadır (Notam 1A, t.y.). Muhtelif serbest yapıya sahip olanların hâricinde, Peşrevlere ve Sâz Semâîlerine benzer hâne ve mülâzime yapısıyla bestelenmiş Longalara, Santûrî Edhem Efendi’nin Nîm Sofyân usûlünde *Şehnâz Longa’sı* örnek olarak verilebilir. Bu eserin bazı yeni notalarında usûlünün Sofyân olarak yazıldığına rastlanılsa da bestekârın yaşadığı dönemlerde istinsâh edilen birkaç nüshada eserin Nîm Sofyân olarak ölçüldüğü görülmektedir. Eserin form yapısı ise “A+B C+B D+B” şeklindedir. (Notam 1A, t.y.).

1.6. Sirta

Forma ismini veren “sirta” kelimesi, köken itibarı ile Yunancaya dayanmaktadır. Erkek ve kadınların müşterek olarak mûsikî eşliğinde oynamaları için bestelenmişlerdir. Yürük ve coşkulu bir şekilde icrâ edilen Sirtolar da tıpkı Longalar gibi fasılların sonlarında Sâz Semâînin yerine kullanılmaktadır. Sirtolar da tıpkı Longalar gibi XIX. yüzyıldan itibaren

Türk mûsikîsinde kullanılmaya başlanan birer “Oyun Havası” mûsikîsi olarak kabul edilmektedir (Yücel, 2016, s.117-118). Yılmaz Öztuna bu form hakkında: “*Yunan sirtakisinden alınmıştır; fakat Yunan sirtoları da daima Türk Mûsikîsi makâmları ile bestelenmiştir. Birbirlerinin omuzlarına el atmış veya el ele tutuşmuş kadınlı erkekli müteaddid [belli bir sayıda] kimseleri, bir halka teşkil etmek suretiyle oyun sırasında çalınan Sirto, bir çeşit farandoledir (dans)*” şeklinde bilgiler vermektedir (Öztuna, 2000, s.429). Nîm Sofyân usûlü ile ölçülmelerine rağmen Sirtolar ayrıca, Longalardan daha serbest yapılıdır. Hem hâneli hem de hânesiz olanları mevcuttur. Hânelerden müteşekkil olan Sirtoların son hânelerinde usûl geçkisi yapılabilmektedir. Çok yürük, herhangi bir küçük usûlle ölçülmüş ve “Sirto” isimli bir oyunu oynamak için bestelenmiş sâz eserleri olarak da tanımlanan Sirtolar, Türk mûsikîsi bestekârlarından daha çok Nâyî Râşid Efendi (ö. 1892), Kemânî Sebulh (ö. 1894), Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Santûrî Edhem Efendi (ö. 1926), Şeyhzâde Celâleddin Efendi (ö.?), Muallim İsmail Hakkı Bey (ö. 1926), Haydar Tatlıyay (ö. 1963) ve Refik Fersan (ö. 1965) gibi isimler tarafından bestelenmiştir (Yücel, 2016, s.118).

Peşrev ve Sâz Semâîlerinde de olduğu gibi bazı Sirtolarda ilk hâneler bazen mülâzime olarak da icrâ edilebilmektedir. Nîm Sofyân usûlünü daha sıklıkla gördüğümüz Sirtoların bölümleri yani hâneleri arasında yahut mülâzimeye geçilmeden hemen önce, tıpkı Longalarda olduğu gibi usûl üzerine Taksîm de yapılabilmektedir. Bu benzerliğe rağmen şekilleri açısından Longalardan daha serbest bir icrâ edilen Sirtolar, “moderato” yani, çok yürük hıza göre biraz daha ağır bir hızla (orta hızla) icrâ edilebilmektedir. Sofyân usûlüyle de ölçülebilen bazı Sirtolarda ise hâne, teslîm ve mülâzime yapılarının olup olmaması bir önem arz etmez. Meyân bölümü gibi bir fonksiyona sahip bölüm veya hânelere ise “susta” ismi verilmektedir. (Yücel, 2016, s.118). Longalara az-çok benzeseler de genel olarak Sirtoların da standart bir icrâ şekilleri bulunmamaktadır. Zira, repertuvarımızı incelediğimizde birçok muhtelif şekle sahip Sirto örneklerine rastlanılmaktadır. Her ne kadar bazı kaynaklarda Sirtoların form yapıları kesin bir şekilde verilmişse de bu formda besteler yapan bestekârların birbirlerinden farklı bir form anlayışıyla muhtelif şekillerde bestelemiş oldukları eserler dikkate alındığında, Sirtoların da maalesef kesin bir form yapısından ve standart bir icrâ şeklinden söz etmek pek mümkün olamamaktadır. Muhtelif serbest yapıya sahip olanların hâricinde, Peşrevlere ve Sâz Semâîlerine benzer hâne ve mülâzime yapılarıyla bestelenmiş Sirtolara, Hâfız Ahmed Mûkerrem Akıncı’nın (ö. 1940) Nîm Sofyân usûlünde *Acem-aşîrân Sirto*’su örnek olarak verilebilir. Eserin form yapısı ise “A+B C+B D+B” şeklindedir (Notam 1A, t.y). İlk hânesi aynı zamanda mülâzime olarak icrâ edilen ve “A (aynı zamanda mülâzime) B+A

C+A” yapısına sahip Sirtoya ise Tanbûrî Cemil Bey’in (ö. 1916) *Nikrîz Sîrto*’su örnek olarak verilebilir (Notam 1A, t.y).

1.7. Oyun Havası

Oyun Havaları, raks ve oyun figürlerine göre nağmeler seçilerek bestelenmiş, kıvrak, coşturucu oyun mûsikîleridir. Rumeli kaynaklı olan bu otantik eserler, ait oldukları yöreye göre “Laz Havası”, Çerkez Havası”, “Kasap Havası” vb. şekilleri mevcuttur. Bestelendikleri makâma göre “Hicâz Oyun Havası”, “Uşşâk Oyun Havası” vb. özel isimlerle de anılırlar (Aktaş ve Şenyayla, 2019, 13). Hüseyin Sâdeddin Arel (ö. 1955), Haydar Tathıyay (ö. 1963), Baki Duyarlar (ö. 2003) ve Aslan Hepgür (ö. 2011) bazı önemli Oyun Havası bestekârları arasında zikredilebilir. Belirli bir icrâ şekli olmayan ve bestekârının mûsikî zevkine göre bestelenen Oyun Havalarının kesinlik kazanmış bir form yapılarından da söz edilememektedir. Tercihen, 2 zamanlıdan 10 zamanlı usûllere kadar ölçülebirlirler.

1.8. Mandıra

Genellikle Köçekçe takımlarında icrâ edilen ve bir Oyun Havası olarak kabul edilen Mandıra formu (Öztuna, 2006/II, s.27), 7/8’lik Devr-i Turân usûlünün ikinci mertebesi 7/16’lıkla ölçülüp usûl yapısı açısından daha ziyade Karadeniz yörelerine has Oyun Havalarını andırmaktadır. Teslîm ve mülâzime bölümleri bulunmayan Mandıralar genellikle üç veya dört hânedan müteşekkil yapılarıyla ön plana çıkmaktadırlar. Longa ve Sirtolarda olduğu gibi eserin bölümleri arasında Taksîm de yapılabilmektedir (Özalp, 1992, s.7). Longa ve Sirtolara göre çok daha serbest form yapıları bulunan Mandıraların da tıpkı Oyun Havalarında olduğu gibi kesinlik kazanmış bir form yapılarından söz edilememektedir. Repertuvarımızda çok fazla örneği bulunmasa da Türk mûsikîsinin başta gelen Mandıra örnekleri arasında Lavtacı Andon’un (ö. 1915?) *Hicâz Mandıra*’sı yer almaktadır.

1.9. Çiftetelli

Çiftetelliler de birer Oyun Havası eseri olup, raks ve oyun figürlerine göre nağmelerin seçilerek bestelendiği, kıvrak, coşturucu oyun mûsikîleridir. Bu mûsikîler İstanbul kökenli olup başta düğün merasimleri olmak üzere birçok eğlence meclisinde raks ve oyun için icrâ edilirler. Çiftetelliler önce gayet ağır başlayıp daha sonra yürükleşmeye başlarlar. Birçoğu Düyek usûlünde bestelenir (Yücel, 2016, s.120). Alâeddin Yavaşca, bestelenmiş Çiftetellilerin yanında ritim sâzlar başta olmak üzere diğer sâzların, usûle ve ritme uygun irticâli nağmeleriyle yapılan mûsikîleri de Çiftetelli olarak tanımlamakta, hatta bu çeşit oyun mûsikîlerinde kemanın yayının çoğu zaman iki tele

değdirilmesi sebebiyle bu ismin forma verilmiş olabileceğini ifade etmektedir (Yavaşca, 2002, s.94). Bu formun da kesinlik kazanmış bir yapısından söz edilememektedir. Türk mûsikîsinin başta gelen Çiftetelli örnekleri arasında “Kadifeden kesesi...” güftesiyle marûf, Klarnetî İbrahim Efendi’ye (ö.1925) atfedilen (ö. 1915?) *Uşşâk Bahriye Çiftetellisi* yer almaktadır (Notam 1A, t.y.).

1.10. Zeybek

Türk halk mûsikîsin de formlarından biri olan Zeybekler, usûl yapıları, nağmelerindeki makâmsal zenginlikler göz önünde bulundurulduğunda, tıpkı Şarkılara benzer özellikler sergileyen Rumeli ve İstanbul Türküleri gibi esasında Türk mûsikîsinin bir formu olarak değerlendirilmelerinde de bir sakınca bulunmayan Oyun Havası şeklindeki sâz eserleridir. Bu sebeple “Zeybek Havası” olarak da anılırlar. Oldukça fazla sayıda anonim örnekleri bulunan Zeybekler, birçok Türk mûsikîsi bestekârınca da bestelenmiştir. Güfteli Zeybek örnekleri bulunsu da konu başlığımız gereği bu kısımda güftesiz şekillerini esas aldığımız Zeybekler, Aksak usûlü ve bu usûlün muhtelif mertebeleri ile ölçülürler. Oldukça ağır bir ritimle icrâ edilirler. Fakat bilhassa kadınlar için bestelenen eserler, nispeten daha yürük icrâ edilmektedir. Zeybeklerin de muhtelif form yapılarına sahip birçok örneği bulunması sebebiyle kesinlik kazanmış bir form yapılarından söz edilememektedir. Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Udî Nevres Bey (ö. 1937), Muallim İsmail Hakkı Bey (ö. 1926), Sedat Öztoprak (ö. 1947), Ahmed Yektâ Madran (ö. 1950), Yesârî Âsım Arsoy (ö.1992) ve Baki Duyarlar (ö. 2003) bazı önemli Zeybek bestekârları arasında zikredilebilir. Repertuvarımızda oldukça fazla sayıda bestelenmiş Zeybek örneği bulunsu da Türk mûsikîsinin başta gelen Zeybek örnekleri arasında Tanbûrî Cemil Bey’in (ö. 1916) Aksak usûlündeki *Nikrîz Zeybek*’i yer almaktadır (Notam 1A, t.y.).

1.11. Aranağme

Türk mûsikîsinde Aranağme, güfteli formlardan iki eser arasında icrâ edilen ve bu eserleri birbirine bağlamaya yarayan küçük sâz eserleri veya sâz nağmelerini ifade eder. Herhangi güfteli mûsikî eserinin özellikle başında icrâ edilen birkaç ölçülük sâz eserlerine de o eserin “Aranağmesi” denilmektedir. Aranağmeler, mûsikî eserlerinin icrâ edildiği yerlere göre bir eserin başında icrâ edildiği gibi o eserin sonunda da icrâ edilebilir. Meselâ, Taksîm ile başlanan bir eserde genelde o eserin Aranağmesi icrâ edilmez. Çünkü zaten icrâ edilen bu Taksîm, Aranağmenin yerine kullanılmıştır. Böylece Taksîmin ardından icrâ edilen ilk eserin Aranağmesi, o eserin sonunda icrâ edilmiş ve kendisine bağlanacak sonraki eserin başında kullanılmış olacaktır. Bu durumda, herhangi bir eser için bestelenmiş bir Aranağme, o eserden hemen

sonra aynı makâmda icrâ edilecek bir diğer eserin Aranağmesi olarak da icrâ edilebilmektedir. Mûsikîmizde herhangi bir esere ait olmaksızın müstakil olarak bestelenmiş birçok Aranağme örneği de bulunmaktadır. Bunlara ise “Beylik Aranağme” denilmektedir. Bu müstakil Aranağmelerin, aynı makâmda olmak şartıyla birbirinden farklı birçok eserin hem başında hem de sonunda icrâ edildiği durumlar olmaktadır. Özellikle fasıl mûsikîsinde Aranağmeler çok daha fazla öne çıkmaktadır. Bilindiği üzere fasıllarda Ara Taksîme kadar her bir eserin belirli bir usûl sıralaması dâhilinde ara verilmeksizin birbirleri ardınca icrâ edilmeleri şartı bulunmaktadır. Bir eserden diğerine geçilirken eğer bir veya birkaç ölçülük küçük bir sâz nağmesiyle ya da bir-iki saniyelik bir susma süresi ile bir sonraki esere geçilmemişse, iki eser arasında mutlaka sonraki eserin usûlüne uygun bir Aranağme icrâ etmek, artık geleneksel bir uygulama hâline gelmiştir. Fasıllarda eserler arası bütünlüğü sağlamak ve eserleri birbirine bağlamak için bestelenen Aranağmelere, “Bağlantı Aranağmesi” denilmektedir. Klasik (büyük) sasil icrâlarında Kâr, Beste ve Semâî gibi eserlerde ise Şarkı formundakine benzer Aranağmelere ya da sâz nağmelerine fazla rastlanılmamaktadır. Daha ziyade Şarkı, Türkü, Köçekçe vb. daha küçük formal yapıya sahip eserlerde “zemîn, nakarat, miyân” gibi çeşitli ana bölümleri birbirine bağlayan küçük sâz parçaları bulunmaktadır. Buna rağmen Şarkı formundaki bazı eserlerde ise hiç Aranağmeye rastlanılmamaktadır. Eğer Şarkılar bir Aranağmeye sahipse o Şarkının bestelendiği usûlle ölçülme zorunluluğu bulunmaktadır. Şarkılar için bestelenmiş bazı Aranağmelerin ise o Şarkıya ait motiflere benzer veya aynı nağmelerle bestelendiği artık genel geçer bir âdet hâline gelmiştir. Şarkı, Türkü, Köçekçe vb. küçük formlarda bazen mısra ortalarında da sâzlar için yazılmış bölümler olabilmektedir. Bu çeşit küçük nağmeler de birer Aranağme olarak kabul edilseler de bu bir veya birkaç ölçüden meydana gelen saz nağmeleri “Ara Sâz” ismiyle de anılmaktadır (Tüysüz, 2022, s.77).

Aranağmeler hakkında Alâeddin Yavaşca şu bilgileri sunmaktadır: *“Eskiden başta ve dörtlükler arasında kullanılan Aranağmeler pek nadirdi. Mustafa Çavuş’un yaptığı Şarkılarda, yer yer Dede Efendi’nin, Şâkir Ağa’nın, Dellâlzâde’nin, Hacı Ârif Bey’in, Şevki Bey’in Seyh Edhem Efendi’nin Şarkılarında küçük pasajlar hâlinde görülürdü. Ali Rıf’at Bey, Rahmi Bey gibi bestekârlardan sonra “Aranağmeler” daha çok ilgi görmüş, Sadettin Kaynak’la şarkıların vazgeçilmez parçası olmuştur”* (Yavaşca, 2002, s.106).

İsmail Hakkı Özkan ise Aranağme formunu şöyle tanımlamaktadır: *“Şarkıların başında çalınan, o Şarkının makâm ve usûlünde, ölçü sayısı Şarkı ile orantılı sâz parçalarıdır”* (Özkan, 1998, s.82).

Alâeddin Yavaşca ve İsmail Hakkı Özkan'a ait yukarıda verilen bilgilerden yola çıkarak biz de Aranağmelerin genel form özellikleri ve dâhil edildikleri A + B + C + B klasik form yapısına sahip Şarkı formunu şekilsel anlamda nasıl etkiledikleri hakkında şunları söyleyebiliriz:

- Aranağmeler genellikle Şarkı formunun başında, o esere başlanmadan icrâ edilen sâz parçaları olarak bestelenir. Bu nedenle ileriki konularımızda sözlü formlar içinde daha detaylı ele alacağımız “Zemîn + Nakarat + Miyân + Nakarat” yani; A + B + C + B form yapısına sahip Şarkı formunun ana bölümleriyle “mükemmel simetri” meydana getirirler.
- Aranağmeler çoğu zaman makâmın seyir yapısında önemli bir yere sahip tam karâr, yarım karâr ve asma karâr perdelerinin kullanılmasına göre “soru cümlecîği + cevap cümlecîği = X” veya “cümle + cümle = X” yapısına sahip bestelenirler. Bu özelliklerinden dolayı Aranağmeler, önünde ya da sonunda icrâ edildikleri eserin form şemasına bakılmaksızın, “tamamı tek başına bir bölüm” olarak değerlendirilebilecek bir özellik sergilerler. Buna rağmen, A + B + C + B şemasına sahip klasik bir Şarkı yapısı içerisinde yer alan Aranağmeler, bu şemaya ilave edilmiş müstakil bir “X Bölümü” olarak kabul edilip, ister Şarkıdan önce isterse Şarkının ardından icrâ edilsinler; asla o Şarkının ana form şeması olan A + B + C + B’yi değiştirmezler.¹¹
- Bu durumda Aranağmeli bir Şarkı icrâsında form yapısı:
- “(X: Aranağme) + A: Zemîn + B: Nakarat + C: Miyân + B: Nakarat + (X: Aranağme)” şeklinde ifade edilir.

Türk mûsikîsi repertuvarında yukarıda da bahsettiğimiz gibi, herhangi bir esere dâhil edilmeksizin bestelenmiş Aranağmelerin sayısı da oldukça fazladır. Bu Aranağmelerin de kesinleşmiş bir form yapısı bulunmayıp hem bestelendikleri makâmın seyir özelliklerine göre genelde tek başlarına bir bölüm, hem de başlı başına müstakil bir mûsikî formu olma özellikleri sergilerler. Tek bölümden müteşekkil olanların dışında “A + B” yapısına sahip daha hacimli örnekleri de mevcuttur. Bu yapıya uygun olarak, genelde

11 Bu örnekte, bir Şarkının sonunda icrâ edilen Aranağme bölümüne dikkat çekilmiştir. Bu durum, Şarkı formunun klasikleşmiş “A + B + C + B” form şemasını değiştirmez. Çünkü burada “X Bölümü” olarak değerlendirilen Aranağme, Şarkının sonunda değil, başında da icrâ edilebilirdi. Aksi takdirde Aranağmeli bir Şarkının form şeması “A: Aranağme + B: Zemîn + C: Nakarat + D: Miyân + C: Nakarat” yani A + B + C + D + C olarak kabul edilmek zorunda kalırdı. O hâlde Aranağmeler, ister Şarkıların başında ister Şarkıların sonunda icrâ edilsinler; form yapısını değiştirmezler fakat Şarkıların ana bölümleriyle simetrik ölçü sayılarına sahip olmaları nedeniyle “tek başlarına bir bölüm” olma özelliği sergileyebilirler.

İsmail Hakkı Bey'in *Âteş-i Âşkınla cânâ dil kebâp olmaktadır* isimli Şarkısı ile icrâ edilen, Ağır Aksak usûlünde *Ferâh-fezâ Aranağme* örnek verilebilir (Barut, 2009, s.20).

2. Sözlü Mûsikîsi Formları

Farsçada “söylemek/demek” mastarından türemiş olan “goften” kelimesi, Türkçeye “güfte” olarak geçmiş ve “söylenmiş söz” anlamına gelmektedir (Kantar, 2015, s.1282). Güfte tabiri mûsikî literatüründe ise ıstılâhî olarak; “Kâr, Beste, Semâî, Şarkı, Türkü vb. din dışı (lâ-dinî) eserlerin sözü” mânâsında kullanılmaktadır. Günümüzde bu anlamda “şarkı sözü” tabiri daha yaygındır. Güfte kelimesi ayrıca “bestelenmek üzere yazılmış şiir” anlamına da gelir. Fakat her şiir, bir güfte olarak değerlendirilmez. Bu bakımdan güfte kaleme alan kişiye ya da sözlü bir eserin güfte sahibine “güftekâr” adı verilir. Türk Mûsikîsi sözlü formlarının tasnifinde güftelerinin ihtiva ettikleri konular, bir tasnif kriteri olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda dinî temalı konuları ihtiva eden Türk din mûsikîsi formlarına ait güfteler, lâ-dinî formların güftelerinden ayırt edilmeleri maksadıyla “metin” olarak adlandırılır (Tüysüz, 2022, s.88). Türk mûsikîsinin sözlü formları yalnız güftelerinin konularına göre değil, tıpkı sâz mûsikîsi formlarında olduğu gibi biçimsel yapıları, bestelenme amaçları, icrâ edildikleri mekânlar, icrâ tavırları, icrâlarında tercih edilen sâzlar, bestelendikleri usûller vb. özelliklerine göre de tasnif edilmektedirler. Mûsikî literatüründe din dışı sözlü mûsikîsi formları genel olarak “Kâr, Beste, Semâî, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçe ve Tavşanca, Gazel ve Mehter Marşları” şeklinde tasnif edilmektedir.

2.1. Kâr

Farsça’da “iş, amel” anlamına gelen “kâr” kelimesi (Şemseddin Sami, 2015, s.1136), Türk mûsikîsi din dışı sözlü formlarının en büyüğüdür (Özkan, 2001, s.356). Suphi Ezgi, Kârların tarihçesini Abdülkâdir Merâgî’ye (ö.1435) dayandırmakta olup, *Câmiü’l-Elhân*’da “amel” olarak zikredilen eser şeklinin esasen bugünkü Kâr formu olduğunu ve Merâgî döneminde ortaya çıktığını ifade etmektedir. Ezgi, bu tespiti Hâfız Post’un (ö. 1694) *Güfte Mecmûası*’nda, Koca Osmân’ın (ö. 1660?) *Niyâz-nâme* isimli Kârının “Amel-i Koca Osmân”; aynı eserin Şeyhü’l-İslâm Ebû İshâk-zâde Mehmed Esâd Efendi’nin (ö. 1753) *Atrâbü’l-Âsâr*’ında ise “Kâr” şeklinde tahrir edildiğini belirterek, bu iki yazmada “amel” ve “kâr” tabirlerinin eş anlamlı kullanıldığına dayandırmaktadır. Ayrıca Hâfız Post’un tertip ettiği mezkûr mecmûada da Kâr formunun bazen “amel” bazen de “kâr” tabirleriyle kaydedildiğini zikretmektedir (Ezgi, 1933/V, s.302). Oldukça sanatlı eserler olmaları sebebiyle bestekârının sanat gücünü ve maharetini gösterdiği en

gösterişli form olma özelliği sergilerler. Kâr formunun mûsikî tarihimizde en aşağı dört-beş yüzyıllık bir geçmişi vardır. Bu forma ait en kuvvetli mahsûlleri ise Abdülkâdir Merâgî (ö.1435) başta olmak üzere, Hâce Abdülâlî (ö.?), Koca Osmân (ö. 1660?), Ayıntâbi Mehmed Bey (ö.1680?), Buhûrîzâde Mustafâ İtrî (ö.1712?), Sâdullâh Ağa (ö. 1808), Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (ö. 1846) gibi Türk mûsikîsinin büyük bestekârları vermiştir. XIX. yüzyılda Kâr formu, bestekârlar tarafından fazla bestelenmemiş olsa da Hacı Fâik Bey (ö. 1891) ve bilhassa Zekâî Dede (ö. 1897) gibi önemli isimler, önceki dönemlerde bestelenen Kârların ayarında bir sanat ve estetiğe sahip eserler bestelemiştir (Tüysüz, 2022, s.129). Yılmaz Öztuna Kâr formu ile ilgili olarak; *“Son asırlarda pek az kullanılmış olmakla beraber, XVIII. Asırdan önce en gözde formlardan biriydi. Bestekârın kudreti, bilhassa kârlarında gösterdiği başarı ile ölçülürdü. Güfte murabbâ, çok defa da fazla mısralıdır ve terennüm çok boldur. Ekseriyâ terennümle başlar. Kantemiroğlu, Edvârî’nda Kârların Yürük Semâî ile Sâz Semâî arasında okunduğunu yazmaktadır.”* şeklinde bilgiler vermektedir (Öztuna, 2006/I, s.432). Cem Behar ise Kantemiroğlu’nun fasıl sıralamasında Şarkı formuna yer verilmediğini, bu sıralamanın “Taksîm, Peşrev, Beste, Nakış, Kâr, Semâî, Sâz Semâî, Son Taksîm” şeklinde olduğunu belirtmektedir (Behar, 2010, s.196). Bu bilgiler, Kârların XVI. ve XVII. yüzyıllardaki fasıl düzeninde “sondan bir önceki sözlü form” olduğunu ve fasılın en başına alınmasının daha sonraki dönemlere denk geldiğini göstermektedir. Türk mûsikîsi repertuarında birçok makâmda bestelenmiş örnekleri mevcut olan Kârların güfteleri genellikle Farsça olup, bununla birlikte Türkçe güfteye sahip Kârlar da bulunmaktadır. Güfteler 4, 6, 8 veya daha fazla mısradan meydana gelebilir. Hem zeyilli hem de zeyilsiz olabilen Kârlar, mısra sayısına bağlı olarak şekillenen ve “bend” veya “hâne” denilen yapılardan müteşekkildir. Genellikle büyük, bazen de aksak olmayan küçük usûllerle ölçülmüşlerdir. İçinde usûl geçkisi olan Kârlara “Kâr-ı Murassa’ ” adı verilir. Fakat eserlerde usûl geçkisi yapılması zorunlu değildir. Bu formda genel itibarıyla Düyek, Devr-i Revân (Mevlevî Devr-i Revânı = Âyîn Devr-i Revânı), Devr-i Kebîr, Muhammes, Evsat, Haff, Sakîl, Nîm Sakîl, Türk-i Darb, Zencîr gibi usûller tercih edilmiştir (Özkan, 2001, s.356). Eserlerin bazen ilk hânelerinde, genelde ise meyân hânelerinde yakın makâmlara geçkiler görülmektedir. Kârların meyân hânelerinde de bazen usûl geçkilerine de rastlanılmaktadır. Bu usûller yürük olabileceği gibi orta veya ağırca da olabilirler. Kârları öteki büyük formalardan ilk bakışta ayıran en önemli özellikleri ise genelde güftede yer almayan fakat bestelenen eserin usûlün darplarıyla bir bakıma sayısal manada uyumu sağlamak maksadıyla güfteye ilave edilmiş ve “terennüm” ismi verilen bir çeşit söz öbeğini ifade eden bir kısımla başlamalarıdır (Tüysüz, 2022, s.129). Repertuarımızda

terennümü olmayan Kâr eserleri de mevcut olup, Buhûrîzâde İtrî'nin (ö.1712?) muhtelif usûllerde ölçülmüş meşhur *Nevâ Kâr*'ı ise doğrudan güfte ile başlamaktadır (Notam 1A, t.y.). Alâeddin Yavaşca (ö. 2021) bu formla ve özellikle bu formun yapısını belirlemede esas teşkil eden unsurlardan biri olan terennümlerle ilgili olarak; *“Kârlarda yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girilir, eser boyunca ya her dizenin sonunda veya ikişer dizenin sonunda terennümler yer alır. Terennümler, Kârların bina edilişinde, adeta yapının harcıdır.”* Şeklinde bilgiler sunmaktadır (Yavaşca, 2002, s.403). Türk Mûsikîsi sözlü eserlerinin güftelerinde yer alan ve form şemasının belirlenmesinde çok büyük rolü olan terennümlerin iki çeşidi bulunmaktadır;

- İk'âî Terennüm (Ritmik Terennüm): Bestekârın, eserin güftesine sonradan kendisinin eklediği ve kendi başlarına bir anlamı olmayan, fakat bir araya geldikleri zaman usûl ile yakından ilgili bir gidiş gösteren hece gruplarıdır. Meselâ; “yel lel li”, “yel lel li ye le lel”, “tene nen ni”, “ten nen ni te ne nen”, “te ne nen nâ dir”, “tâ dir ney”, “nâ te ne dir ney”... gibi.
- Lâfzî Terennüm (Sözlü Terennüm): Bestekârın, eserin güftesine sonradan kendisinin eklediği ve bu defa tek başlarına da bir anlam ifade eden kelime ya da söz öbekleridir. Meselâ “kurbânın olam”, “hey cânım hey”, “hey mîrîm”, “a cânım”, “a sultânım”, “mihribânım”, “âh yârim”, “yâr gülüm”... gibi.

Suphi Ezgi (ö. 1962), *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* adlı eserinde, Kâr formuna ait form şemasını Kantemiroğlu'ndan üç şekilde nakletmiştir (Ezgi, 1933/V, s.302). Şimdi bu üç form şemasını da birlikte inceleyecek olursak:

Birinci şekil:

$$\text{İk'âî Terennüm} = A + 1. \text{ mısra} = B + \text{Lâfzî Terennüm} = C$$

$$\text{İk'âî Terennüm} = A + 2. \text{ mısra} = B + \text{Lâfzî Terennüm} = C$$

$$3. \text{ mısra} = D + \text{İk'âî Terennüm} = E$$

$$\text{İk'âî Terennüm} = A + 4. \text{ mısra} = B + \text{Lâfzî Terennüm} = C$$

Yukarıda verilen Kârlara ait ilk form şemasında hem ik'âî hem de lafzî terennümlerin yapısal manada bir bölümü meydana getirecek kadar önemli yapı taşlarından oldukları dikkatleri çekmektedir. Bu şemada dikkatimizi çeken diğer bir önemli ayrıntısı da ik'âî terennümlerin forma ait A ve E

bölümlemlerini, lafzî terennümlemlerin yalnız C bölümünü, 1., 2. ve 4. mısraların B, 3. mısranın da D bölümünü meydana getirmesidir.

İkinci şekil:

Terennüm = A + 1., 2. mısra = B + Terennüm = C

Terennüm = A + 3., 4. mısra = B + Terennüm = C

Terennüm = D + 5., 6. mısra = E + Terennüm = F + Terennümün son bölümü = C

Kârlara ait bu ikinci form şemasında görüldüğü üzere terennümler “ik’at” ya da “lafzî” olarak ayırt edilmemiş, güftenin mısraları eserin B ve E bölümlemlerini, terennümler ise A, C, D, F bölümlemlerini meydana getirmektedir.

Üçüncü şekil:

İkinci şekle bir kuyruk, yani bir zeyil katılmakla meydana gelir.

Birinci şekil Kârlara Abdülkâdir Merâğî’nin (ö. 1435) *Râst Kâr-ı Muhteşem*’i (Tüysüz, 2022, s.140); ikinci şekil Kârlara Abdülkâdir Merâğî’nin *Segâh Şeş-Avâz Kâr*’ı (Tüysüz, 2022, s.131) ve üçüncü şekil Kârlara, Hâfız Post’un *Güfte Mecmûası*’nda Abdülkâdir Merâğî’ye hasredilen *Acem Kâr*¹² (Ezgi, 1933/V, s.302-306) örnek olarak verilebilir.

Güfteleri “hiciv” olarak kaleme alınmış manzûmelerden seçilmiş Kârlara “Hiciv Kârı”, birden fazla bestekârın birlikte besteledikleri Kârlara ise “Kâr-ı Müşterek” adı verilmektedir (Yücel, 2016, s.24).

2.1.1. Kâr-ı Nâtık

Lügatlerde “nâtık” kelimesi “söyleyen, lakırdı eden” vs. anlamlarına gelmektedir (Şemseddin Samî, 2015, s.1449). Bir müsikî formu olan Kâr-ı Nâtık ise çeşitli müsikî kaynaklarında “esasen bir çeşit Kâr formudur” şeklinde tanımlanır. Kâr-ı Nâtık, bir bakıma “Sözlü Kâr” anlamına da gelir. Bu formu

12 Suphi Ezgi, bu eserin Merâğî’ye ait olamayacağını, zira onun telif ettiği eserlerde ne Acem makâmının ne de Muhammes usûlünün ismine rastlanılmadığını; bu eserin Osmanlı dönemlerinde bestelendiğini ve o dönemlerde bir âdet olduğu üzere, bestekârın kendini gizleme sebebiyle eserini Merâğî’ye atfettiğini bildirmektedir. Konuyla ilgili bkz. (Ezgi, 1933/V, s.306).

Kârlardan ayıran en önemli farklarının başında güfte yapıları yer almaktadır (Yücel, 2016, s.28). Genellikle Gazel (gazel-i müzeyyel) veyahut Mesnevî nazım şeklinde yazılmış olan bu uzun güftelerin her mısra veya beytinde tevriye, cinas gibi edebî sanatlar çerçevesinde bir ya da birden fazla makâmla usûl ismi yer almaktadır. Kârlarla arasındaki bir diğer belirgin fark ise güfte hangi makâmda terennüm ediliyorsa, o makâmın isminin güfte içinde geçmesidir (Tüysüz, 2022, s.147). Alâeddin Yavaşca bu konuda, “*Genellikle Türk Müsikisi’nin makâm seyirlerini ve yakın makâmlarla uzak makâmların uyumlarını sağlamayı bilen şairler tarafından özellikle yazılmış güftelerin her beytinde bir makâm adı ve bazan da usûl adı zikredilmiştir. Beyitlerle beraber birbirine münasebetli makâmların ve usûllerin isimleri de sıralanır.*” şeklinde bilgiler sunmaktadır (Yavaşca, 2002, s.442). Nitekim, Kâr-ı Nâtıkların güftelerinin her mısrası, o mısrayla bir ilişki kurularak ayrı bir makâm veya usûlden söz etmektedir. Yani Kâr-ı Nâtık güftelerinin her mısrası, o mısradaki zikredilen makâm ve usûl ile bestelenmek zorundadır. Dolayısıyla bu formun her bir mısrasında ayrı bir makâm veyâ usûle geçki yapılarak eserin sonuna kadar gidilmektedir. Bu nedenle Kâr-ı Nâtık bestelemek isteyen bestekârlar, zor makâm geçkilerinin art arda gelmesinden ötürü, bestelenmesi pek güç olan, son derece yüksek bestekârlık bilgisi ve ustalığı gerektiren bu eserleri hem mûsikîdeki üstünlüklerini göstermek hem de makâm ve usûl geçkisi gibi mûsikînin en zirvedeki konularını kendilerinden meşk eden talebelerine göstermek adına bestelemişlerdir. Kâr-ı Nâtıklar hangi makâmla başlamışlarsa o makâmın adıyla anılırlar. Aynı şekilde başladıkları makâmla sona ererler. Mûsikîmizin zenginliği ve formların muhtelif asırlarda farklı yapısal özellikler göstermeleri sebebiyle repertuvarımızda bulunan bâzı Kâr-ı Nâtıkların başladıkları makâm ile bitmeyen örnekleri de mevcuttur. Fakat bu çeşit Kâr-ı Nâtıkların sayıları pek az olup yine de hangi makâmla başlamışlarsa o makâm ile isimlendirilmişlerdir (Tüysüz, 2022, s.147). Kâr-ı Nâtıkların yalnız usûllerden bahsedenlerine “külli’-d-durub” denilirken, yalnız makâmlardan söz edenlerine “külli’n-negâm” adı verilir. Hem makâm hem de usûllerden söz edenlerine ise “külli’-d-durub ve’n-negâm” adı verilmiştir (Yücel, 2016, s.28). Güftelerinde yalnızca makâm isimlerinin yer aldığı Kâr-ı Nâtıkların usûlleri, bestekârları tarafından tercihen belirlenir. Her birine ait güftelerinin ihtiva ettiği makâm ve usûl sayıları değişkenlik göstermesi sebebiyle Kâr-ı Nâtıklar muhtelif hacimlerde eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Hatibzâde’nin (ö. 1680) *Kâr-ı Nâtık*’ında 15 makâm ve 15 usûl; Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi’nin (ö. 1846) *Kâr-ı Nâtık*’ında 24, Ahmet Avni Konuk’un (ö.1938) *Kâr-ı Nâtık*’ında 119; Zekâî Dede’nin (ö.1897) Evsat usulündeki *Kâr-ı Nâtık*’ında 36 ve Refik Fersan’ın *Kâr-ı Nâtık*’ında ise 49 makâm yer almaktadır (Yücel, 2016, s.29). Bu eserlerin

dışında da Kâr-ı Nâtıklar repertuvarımızda mevcuttur (Notam 1A, t.y.) Bu formun sâz mûsikîsindeki karşılığı Fihrist-Peşrevlere denk gelmektedir. Geleneksel olarak Râst makâmında başlasalar da farklı makâmıla başlayan örnekleri de mevcuttur. Ayrıca Kâr-ı Nâtıklarda “açış” anlamına gelen giriş Aranağmelerine “küşâd”, “bitiriş” anlamına gelen son Aranağmelere ise “hitâm” denilmektedir.

Kâr-ı Nâtıklara ait form şeması ise geçki yapılan her bir beytin bir bölümü meydana getirmesine göre genelde A + B + C + D + E + F... şeklindedir (Tüysüz, 2022, s.148).

“Râst getirip fend ile seyretti hümâyı / Düştü o dem hâtîrâ bir beste Rehâvî” beytiyle başlayan Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi’nin (ö. 1846) *Râst Kâr-ı Nâtık*’ında (Notam 1A, t.y.) Sengin Semâî usûlünün kullandığı görülmektedir. Bu eserin her mısrası, yukarıda ifade ettiğimiz forma ait özelliklerdeki gibi, güfte içinde ismi geçen 24 makâmıla bestelenmiştir. Bu eserde alelâde bir besteleme tekniği kullanılmayıp isimleri verilen her makâmın seyir özelliklerine son derece dikkat edildiği görülmektedir.

2.1.2. Kâr-ı Nev

Bilinen Kâr formlarına benzer yanları olsa da Hammâmîzâde Dede Efendi (ö. 1846) tarafından yeni bir anlayışla tertip edilmesi sebebiyle bazı farklılıklar sergileyen Kâr-ı Nev, terennüm olmaksızın güfte ile başlayan dört mısralı (murabba’) yapısıyla dikkatleri çekmektedir. Zira, Dede’den önce bestelen Kârların terennümle başladığı görülmektedir. Dede’nin yaşadığı dönemde Türk mûsikîsine has formların yapılarının tam mânâsıyla şekillendiği düşünüldüğünde, Kâr besteciliğinde bu yeni form yapısı gözden kaçırılmayacak kadar büyük bir önem arz etmektedir. Kâr formunda günümüze dört eseri ulaşan Dede’nin, en son bestelediği Kârın *Râst Kâr-ı Nev* olduğu kaynaklarda bildirilmektedir. Ağır Düyek usûlünde ölçülen ilk hâne ile birlikte uzun bir terennümlü yapının ardından, Yürük Semâî usûlünde ölçülen ikinci hâne ile eser nihayete ermektedir. *Râst Kâr-ı Nev*’in formu, bazı notalarda Kâr olarak belirtilmiş olsa da muhtelif murabba’ Kârılar ile uyum göstermediği tespit edilmiştir. “Nakış” biçimde bestelenen bu Kâr, iki mısra’ ve terennümü takiben gelen üçüncü ve dördüncü mısra’ ile son bulmaktadır. Halbuki geleneksel mânâdâ Nakışlarda, iki mısra’yı takiben bir terennüm yapısı gelmekte olup, *Râst Kâr-ı Nev* ise terennüm bölümü ile nihayete ermemiştir. Dede Efendi, eserin Hâne-i Sâni bölümünü 6/8’lik Yürük Semâî usûlü bestelemiş ve bu şekilde Kâr formuna yeni bir dinamizm katmıştır (Şenduran & Özüyılmaz, 2022, s.279;282-283;285). Dolayısıyla Kâr-ı Nev, tüm bu mezkûr özellikleri açısından Türk mûsikîsi repertuarı

adına, Kârların altında müstakil bir form olarak kayda değer bir önem arz etmektedir.

2.1.3. Kârçe

Kârçeler, “Küçük Kâr” anlamına gelip, Kârların daha kısa olan şeklidir. Kârların tüm özelliklerini sergileyebilmektedir. Türk mûsikî repertuarında Kârlara nazaran sayıca daha az yer almaktadır. Terennümlü şekilleri olduğu gibi, terennümsüz şekilleri de olabilmektedir. Hâce Abdülkâdir Merâgî’nin (ö. 1435) *Râst Kârçe*’si, Şeştârî Murâd Ağa’nın (ö. 1673) *Bûselik Kârçe*’si, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin (ö. 1846) *Hisâr-Bûselik Kârçe*’si, Münir Nureddin Selçuk’un (ö. 1981) *Râst Kârçe*’si bu forma örnek olarak verilebilir (Yücel, 2016, s.28).

2.2. Beste (Murabba’ Beste)

Farsça bir kelime olan “beste”, lügatlerde “bağlanmış, bağlı” anlamına gelmektedir (Şemseddin Sâmî, 2015, 293). Suphi Ezgi’ye göre bir mûsikî formu olarak Besteler, dört mısra’dan meydana gelen manzûmelerin sonuna ik’âî ve lafzî (güftevî) terennümler eklenmek suretiyle inşa edilen eserlerdir (Ezgi, 1933/III, s.158). Nazmi Özalp da yukarıdakine benzer bir tanım yapmakta ve Beste formuna ait güftelerin “dört mısra’dan mürekkep” nazım şeklinden dolayı, kadim kaynaklarda bu formun “Murabba” olarak da adlandırıldığını ifade etmektedir (Özalp, 2000, s.136). Dîvân edebiyâtında ise bazı nazım şekillerinin birbiri ardınca bendler hâlinde sıralanmasına, başka bir deyişle üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz ve on mısra’lı şiirlerin yan yana getirilmesine “musamma’t”, bu bend sıralamasında ikinci sırada (ikinci bendte) yer alan dört mısra’lı şiirlere ise murabba’ denilmektedir (Özalp, 1992, s.158). Bu mânâda, Türk mûsikîsi tarihinin “ilk ve tek mûsikîşinâslar tezkiresi” olan, Şeyhü’l-İslâm Ebû İshâk-zâde Mehmed Es’ad Efendi’nin (ö.1753) te’lif ettiği *Atrâbü’l-Âsâr* muhtasar ismiyle maruf eserde İtrî’ye atfen, “...murabba’ât ve nakş ve kâr adedi hezârdan bişyâr”, [binden fazla sayıda murabba’lar, kâr ve nakış...] şeklindeki ifade de mezkûr formların tarihçesi adına büyük bir önemi hâizdir (Ebû İshâk-zâde Mehmed Es’ad Efendi, t.y., varak 8). Besteler, güfteleri daima Gazel nazım biçiminden seçilen ve dört mısra’dan müteşekkil formlardır. Dolayısıyla bu form, “dörtlü” anlamına gelen murabba’ tabirinin tesmiye edilmesiyle “Murabba’ Beste” olarak da zikredilmektedir. Bestelerin en belirgin özelliği ise her mısra’nın sonunda hiç değişmeyen bir terennüm bölümünden müteşekkil olmalarıdır. Bazı eserlerde meyânların sonunda ayrı bir terennüm yapısına da rastlanılmaktadır (Özkan, 1998, s.86). Kantemiroğlu da bu konuda Bestelerin iki beyitten/dört mısradan müteşekkil olduğundan bahsetmekte ve bazılarının terennümlü,

bazılarının ise terennümsüz olduklarını belirtmektedir (Tura, 2002, s.176). Daha ziyade Haffî, Devr-i Kebîr, Sakîl, Nîm Sakîl, Muhammes, Nîm Devîr, Zencîr, Çenber, Darb-ı Fetih gibi büyük usûllerle ölçülen Bestelerin, nâdiren de olsa Düyek, Evsât, Sofyân gibi küçük usûllerle ölçülmüş olanları da mevcuttur. Fakat aksak usûllerle asla ölçülmezler. Bu bakımdan Besteler, oldukça “ciddî ve ağır başlı” bir karaktere sahiptir. Klasik fasılda Kârdan sonra gelen ağır olanlarına “Birinci Beste”, nispeten daha yürük olanlarına ise “İkinci Beste” denilmektedir (Özkan, 1998, s.86). Günümüzde ise genel anlamda her çeşit müsîkî eserine “beste” denilmektedir. XVIII. yüzyılın önde gelen dîvân şû’arâsından Urfalı Nâbî’nin (ö. 1712) *“Ettirir kışver efvâha sefer güfteleri / Giydirir besteler iş’ara libâs-ı seferi”* beytinde geçen “beste” tabirinin ise kanaatimizce bu yüzyılın başlarından itibaren bütün nağmeli güftelere şâmil bir mânâda kullanıldığını anlıyoruz.

Form yapıları ve icrâ edilmiş şekilleri açısından Besteleri inceleyecek olursak; “zemîn-hâne + terennümlü nakarat-hâne + miyân-hâne” olmak üzere üç ana bölümden meydana geldiklerini söyleyebiliriz. Besteler, Murabba’ ve Nakış olmak üzere iki farklı biçime sahiptir. Murabba’ şekillerde her mısra’nın sonunda değişmeyen bir melodi yapısıyla terennümler bulunur ki işte esasen bu yapıya sahip Besteler, Murabba Beste olarak isimlendirilir. Bu bestelerin 1. mısrasına “zemîn-hâne” denir ki bu bölümde makâmın genel seyir özelliklerine rastlanır. 2. hâneye “nakarat-hâne” denir. 1., 2. ve 4. mısralarının ve terennümlerinin nağmeleri aynıdır. 3. hâne ise “miyân-hâne” olarak kabul edilir ve bu bölümde oldukça yoğun bir şekilde makâm geçkileri yapılır. Gerek 1., 2. ve 4. hânelerin, gerekse 3. hânenin uzunlukları aynı olmak zorundadır.

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}

Terennüm = B

2. mısra = A

{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

Terennüm = B

3. mısra = C

{Miyân-hâne}

Terennüm = B

4. mısra = A

{Nakarat-hâne}

Terennüm = B

Yukarıda verdiğimiz A+B A+B C+B A+B form şemasına sahip Murabba' Besteye, Sultân III. Selîm'in (ö. 1808) Hafif usûlünde *Büzürg Beste*'si örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.174).

Beste formunda eğer her iki mısra'dan sonra terennüm geliyor ise bu yapıya sahip Bestelere de "Nakış Beste" denilmektedir. Bazen de terennümlerin uzunluğu sebebiyle veya yalnızca ölçüldükleri usûlleri sebebiyle bazı Besteler bu isimle anılmıştır (Tüysüz, 2022, s.179). Nakışlarda da güfteler, gazellerin iki beytinden seçilir. Fakat bestelenme şekilleri Murabba'lardan farklılık sergiler. İkinci ve dördüncü mısra'lar Şarkı formunda olduğu üzere aynı nağme giydirilmek suretiyle bestelenir. Bu beyitten sonra gelen terennümün nağmesi bağımsızdır. Üçüncü mısra'da ise makâm geçkileri yapılır. Repertuvarımızda miyânsız Nakış örnekleri de mevcut olup bu şekle sahip eserlerde üçüncü ve dördüncü mısralara aynı nağme ile giydirilir. Eserin nihayetinde yine terennüm bulunur (Yücel, 2016, s.39). Nakış Bestelere ait form şeması ise şöyledir:

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}&{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

2. mısra = B

Terennüm = C

3. mısra = D

{Miyân-hâne} veya E

4. mısra = B

Terennüm = C

Yukarıda verdiğimiz A+B+C+D+B+C form şemasına sahip Nakış Besteye, Râkım Elkutlu'nun (ö. 1948) Devr-i Kebîr usûlünde *Nihâvend Nakış Beste*'si örnek olarak verilebilir (Notam 1A, t.y.).

2.3. Semâî

Semâî, Türk müsikîsinin din dışı güfteli formlarının ilk ikisi olan Kâr ve Besteden sonra gelen üçüncü büyük formudur. Küçük usûllerle bestelenmekle beraber, Besteler kadar ağır bir özellik sergilemez (Öztuna, 2000, s.418). Güfteleri tıpkı Murabba' Beste formunda olduğu gibi iki beyitli (dört mısra'lı) olup genelde bir gazelin matla' ve bir diğer beytinden (mesela; makta' beyti gibi) ibarettir. Güftelerine ise mutlaka terennüm lafızları eklenmek zorundadır. Zira bu terennümler, mısra'lar gibi ana bölümleri belirginleştirir. Dolayısıyla tıpkı Bestelerde olduğu gibi Semâî formunun biçimsel yapısını da beyitlere/mısra'lara eklenen terennümler belirlemektedir. Bu özellikleriyle Semâîlerin güftelerinde yer alan terennümler, Şarkıların nakarat ve Peşrevlerin teslim bölümleri gibi değerlendirilmektedir. O hâlde Semâî, güfteleri dört mısra'dan meydana gelen, mutlaka terennüm -veya bir bakıma teslim- bölümleri bulunan, 6 ya da 10 zamanlı usûllerden biriyle ölçülmüş, Türk müsikîsinin din dışı formlarının hacimsel olarak üçüncü sırasında yer alan eserlerdir. Şayet bu terennümler, tıpkı Beste formunda olduğu gibi iki mısra'nın yani bir beytin hemen ardından geliyorsa, bu çeşit Semâîlere "Nâkış Semâî" denir (Tüysüz, 2022, s.184). Nitekim, Kâr formu hâricindeki büyük formların nakış şekilleri vardır. Repertuvarımızda Beste ve Semâîlerin murabba' şekillerine nispeten, nakış olanlar daha az sayıdadır. Beste ve Semâîler adlandırılırken "murabba'" veya "nakış" tabiri kullanılmadığı takdirde o eserin mutlak surette murabba' biçiminde olduğu bilinmelidir.

Form yapıları ve biçimsel şemaları aynı olan Semâî formuyla Bestele formunu ayıran en büyük fark, Semâî eserlerde kullanılması zorunlu olan usûllerden kaynaklanmaktadır. Semâî formundaki eserler 10/8'lik Aksak Semâî, 10/4'lük Ağır Aksak Semâî, 6/8'lik Yürük Semâî, 6/4'lük Sengîn Semâî usûlleri ve nadiren 6/2'lik Ağır Sengîn Semâî ile ölçülür. Bu mânâda Semâî ailesine mensup bir eser, ölçüldüğü usûle göre form ismini kazanmaktadır. Nitekim dikkat edileceği üzere, bu çeşit eserlerin form isimleri aynı zamanda Türk müsikîsinde müstakil bir usûlün de ismine tekâbül etmektedir. Tarihî kaynaklardan elde edilen kesin bilgiler olmamasına rağmen, -genel bir kanaatle- önce Semâî ailesi usûllerinin doğduğu ve daha sonra bu usûllerle

bestelenen formların, ölçüldükleri usûlün ismiyle anılmaya başladıkları kabul edilmektedir. Kullanılan usûllere göre Semâî ailesine ait formlar, Aksak Semâî, Ağır Aksak Semâî, Yürük Semâî, Sengîn Semâî gibi isimler alır. 3/4'lük Semâî usûlüyle ölçülmüş eserler, bu form ile karıştırılmamalıdır. Zira repertuvarımızda 3/4'lük ve 6/8'lik Yürük Semâî usûlüyle bestelenmiş hem sâz eserleri hem de sözlü formlar yer almaktadır.

Semâîlerin fasıl içerisinde icrâ sırasından bahsedecek olursak; eserlerde Şarkı formuna yer verilmemişse iki çeşit Semâî birbirini müteakiben icrâ edilir. Şayet fasıllarda Şarkı formunda eser mevcutsa Şarkıları iki çeşit Semâî tecrit eder; ilk Şarkıdan önce Ağır Semâî, son Şarkıdan sonra ise Yürük Semâî icrâ edilir. Yürük Semâî ise son Şarkıdan sonra, Sâz Semâînden önce icrâ edilir. Çok daha genel bir ifadeyle Semâîlerin fasıldaki yeri, ikinci Beste ile Şarkı arasındadır. XIX. yüzyıldan itibaren Türk Mûsikîsi'nde Şarkı formunun daha çok tercih edilir olmasıyla birlikte, tıpkı Beste formu gibi Semâîler de kullanılmamaya başlanmış, Kâr formu ise neredeyse tamamen unutulmaya yüz tutmuştur (Tüysüz, 2022, s.184). Şimdi, hem ölçüldükleri usûller hem de fasıldaki icrâ sıralamaları bakımından Semâî formunu, Ağır ve Yürük Semâî olarak iki başlıkta inceleyelim:

2.3.1. Ağır Semâî (murabba')

Semâî formunun iki şeklinden birincisidir. Klasik fasılda ikinci Besteden sonra icrâ edilen ve her bakımdan Beste formuyla benzer özelliklere sahip olan Ağır Semâî formunu Besteden ayırt eden tek fark; 10/8 Aksak Semâî ve 10/4 Ağır Aksak Semâî, 6/4 Sengîn Semâî ve nadiren de olsa 6/2 Ağır Sengîn Semâî usûllerinden biriyle ölçülme zorunluluğudur. Ağır Semâîlerin mutlaka bu dört usûlden biriyle ölçülmeleri şarttır. Form yapısı da aynen Beste formunda olduğu gibi A+B A+B C+B A+B şemasıyla gösterilir. Bestelerde de olduğu üzere, Ağır Semâîlerin de "Nakış Ağır Semâî" olanları vardır. Ağır Semâîler, Aksak Semâî veya Ağır Aksak Semâî usûllerinden biri ile ölçülmüş iseler, form ismi yerine usûl ismi ile de anılırlar. Yâni "filanca faslın Aksak Semâî" denilince o faslın Ağır Semâî formundaki eseri kastedilmiş olur. Türk mûsikîsinde Ağır Semâîler, klasik takımı oluşturan eserler arasında Beste formundan sonra, Yürük Semâî formundan önce icrâ edilir (Tüysüz, 2022, s.184). Murabba' şeklinde olan güftesinin ilk mısra'sı yarım karâr ettikten sonra terennüm gelir. Akabinde farklı bestelenen ilk mısra', ilkinin ikmâl eden nağmelerle tam karâr eder. İkinci mısra'nın nağmeleri, ilk mısra'nın bir benzeridir. Üçüncü mısra'nın nağmesi farklı olup terennümle biter (Özalp, 1992, s.17).

2.3.2. Yürük Semâî (murabba')

Türk müsîkîsinde klasik faslın son sözlü eseridir. Yine her bakımdan Beste ve Ağır Semâîye benzemekte olup bu formu onlardan ayıran tek fark ise Yürük Semâî usûlü ile ölçülme zorunluluğudur. Güfte yapısı ve dolayısıyla form yapısı da tıpkı Beste formu gibidir. Yürük Semâîlerin de “Nakış Yürük Semâî” şekilleri vardır (Tüysüz, 2022, s.185).

Semâî formundaki eserler, yukarıda belirttiğimiz semâî ailesi usûllerinden hangisiyle ölçülmüş olursa olsun; başka bir ifadeyle ister Ağır Semâî, isterse Yürük Semâî olsun; murabba' olanlarının form yapısı tıpkı Bestelerde olduğu gibi şu şekildedir:

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}

Terennüm = B

2. mısra = A

{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

Terennüm = B

3. mısra = C

{Miyân-hâne}

Terennüm = B

4. mısra = A

{Nakarat-hâne}

Terennüm = B

Yukarıda verdiğimiz A+B A+B C+B A+B form şemasına sahip Murabba' Semâîye, Buhûrîzâde Mustafâ İtrî'nin (ö. 1712?) Aksak Semâî usûlünde *Hisâr Ağır Semâî*'i örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.186).

Yine, Nakış Semâîlerin de form yapıları tıpkı Nakış Bestelerde olduğu gibi şu şekildedir:

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}&{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

2. mısra = B

Terennüm = C

3. mısra = D

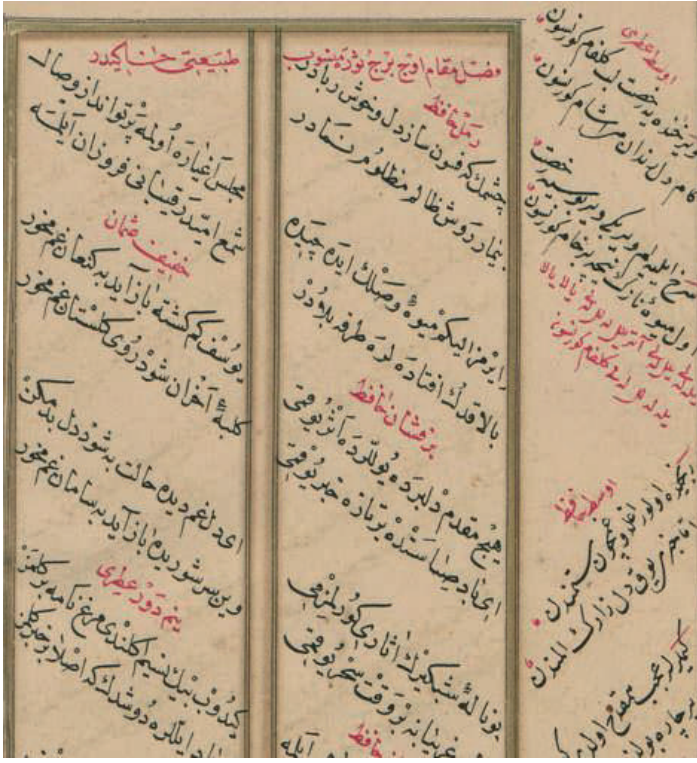
{Miyân-hâne}veya E

4. mısra = B

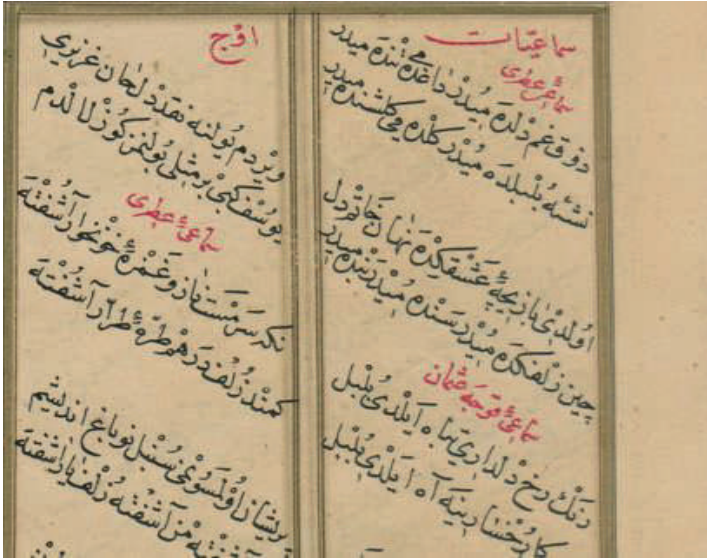
Terennüm = C

Yukarıda verdiğimiz A+B+C+D+B+C form şemasına sahip Nakış Semâîye, Zaharya Efendi'nin (ö. ?) Aksak Semâî usûlünde *Hüseyinî Nakış Ağır Semâî*'i örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.187).

Önceki konu başlıklarımızda yer yer Türk mûsikîsi formlarıyla ilgili bilgilerin yer aldığı kadim yazma eserlerden bahsetmiştik. Mezkûr kaynakların dışında, Türk mûsikisindeki sözlü formların ve bilhassa Semâîlerin, fasıllar içerisindeki yeriyle ilgili çok önemli bilgiler içermesine rağmen birkaç araştırmacı dışında, kanaatimizce literatür araştırmalarında “çok fazla üstünde durulmamış” ve son yıllarda yapılan bazı akademik çalışmalarda mürettibinin Buhûrîzâde Mustafâ İtrî (ö. 1712?) olduğu tespit edilen bir mecmûa daha yer almaktadır. Bu mecmûanın 159b-236b varakları arasında kaydedilmiş “güfteler/ bölümünde”, 6'sı burçlara hasredilmiş 24 muhtelif makâmda fasıllara yer verilmektedir. Bu fasılların ise ayrıca “Semâîyyât” başlığı ile tahrir edilen alt bölümlerinde Semâî eserler bulunmaktadır. Mecmûanın ilgili bölümünde mevcut eserlerin bazıları bestekârı ya da ölçüldüğü usûl ile bazıları da yalnız bestelendiği usûlün adıyla başlıklandırılmış olup her birinin “fasıl düzeni” içerisinde sıralandırıldığı görülmektedir (Tüysüz, 2023b, s.6548-6573); (Buhûrîzâde Mustafâ İtrî, t.y., v.159b-236b).



Şekil1. Itrî Mecmûası'ndaki Evç Faslı (Itrî, T.Y. 5525, v.200b).



Şekil2. Itrî Mecmûası'ndaki Evç Faslı'nın

Semâiyât Kısmı (Itrî, T.Y. 5525, v.204a).

2.4. Şarkı

Arapçada “doğu ciheti” anlamında kullanılan “şark” kelimesine, nispet ya da aitlik ekinin (-î = ى) getirilmesiyle meydana gelen “şarkî” tabiri, lügatlerde ise ıstılâhî olarak “doğuya ait” anlamına gelmektedir (Şemseddîn Sâmî, 2015, s.775). Kelimenin kökeni ile ilgili ayrıca, “bağırmaq, çağırmaq, yüksek sesle söylemek” anlamlarına gelen Türkçe “çağırğ” kelimesinden türetildiği şeklinde farklı yaklaşımlar olmasına rağmen, “şarkî” kelimesinin fonetik açıdan bu kelimedenden türetilmiş olma ihtimalinin daha uzak olduğu yönünde görüşlere sahip araştırmacılar da bulunmaktadır (Uzun, 2010, s.358). Nitekim, Cinuçen Tanrıkorur bu konuda; “Türkü” tabirinin Arapçadaki “Türkî” sıfatından türetildiğini ve “Türke ait” anlamına geldiğini, bu yaklaşımın da edebiyât araştırmacıları tarafından kabul gördüğünü ifade etmektedir. Fakat aksine, “şarkî” tabirinin Arapçadaki “şarkî” sıfatından dilimize geçmiş olduğu iddiasını “tahayyül edilmiş bir benzetmenin yanılgısı” şeklinde ifade etmektedir. Bu iddiasını ise günümüzde hâlen kullanılan “Türkü çağırmaq” deyimine ve Mahmûd Râgıp Gazimihâl’in (ö. 1961) *Mûsikî Sözlüğü*’nde Şarkı formunun isim kökeninin “çağırğ” kelimesine izafe edilerek açıklanmasına dayandırmaktadır (Tanrıkorur, 1998, s.75). Tanrıkorur’un aksine, Yılmaz Öztuna da kelimenin “şarka ait” sıfatından geldiğini ve “Arapça kurallarla türetilen bir Türk terimi” olduğunu vurgulayıp, Osmanlıda kelimenin çoğul hâlinin “şarkıyyât” şeklinde kullanıldığını ve dahası; dönemin güfte kitapları olan ve şarkı mecmûası olarak tertip edilen eserlerin “mecnûa-i şarkıyyât” şeklinde tesmiye edildiğini zikretmektedir (Öztuna, 2000, s.447). “Şarkî” kelimesinin etimolojik kökeni hakkında her ne kadar bu türden muhtelif yaklaşımlar bulunsun da Anadolu ağızlarında ve bazı Orta Asya Türk lehçelerinde bugünkü Şarkı formuna karşılık gelen “ır, yır, cır” gibi kelimelerin daha fazla kullanıldığı görülmektedir (Uzun, 2010, s.358). Dolayısıyla “Şarkı veya Türkü söylemek, nağme yapmak, nağmeli sözler okumak” gibi anlamlara gelen “ırlamak, yırlamak, cırlamak” şeklindeki Türkçe mastarların da kelimenin etimolojisi açısından önemi göz ardı edilmemelidir.

Bir mûsikî formu olduğu kadar aynı zamanda edebî nazım şekillerinden biri olan Şarkı, edebiyât sahasında zaman zaman “güfte” kelimesiyle aynı anlamda kullanılmıştır. Maalesef daha önceki konularımızda belirttiğimiz üzere; nasıl ki mûsikî formlarının birçoğuyla alakalı tarihî kaynaklarda yeterli bilgiler bulunmamaktaysa edebî bir nazım şekli olarak Şarkıların tarihçesiyle ilgili sıhhatli verilere de kadim kaynaklarda rastlanılmamaktadır. Dolayısıyla hem bir mûsikî formu hem de bir nazım şekli olarak Şarkıların ilk defa hangi tarihlerde ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir (Uzun, 2010, s.358). Bu konuda, edebiyât literatüründe “şarkı” ismiyle tahrir edilen ilk şiirlerin

XVII. yüzyılın sonlarında görüldüğü ve daha önceki asırlarda bestelenmek için kaleme alınan mütekerrir murabba'ların ise ilk bendlerinin kafiyelenişi yönünden Şarkılardan ayrıldığını ifade eden görüşler bulunmaktadır. (Dilçin, 1983, s.214). Benzer şekilde Mustafa İsmet Uzun, dîvân edebiyâtında Şarkı formuna benzer ilk şiirlerin, XVII. yüzyılda şair Nâilî (ö. 1666) tarafından yazıldığı görüşünü dile getirerek, bu şiirlerinse ancak Türk müsikişii içerisinde kendine özgü bir yapıda bestelenmeleriyle şekillendiklerini söylemektedir. Uzun bu konuda ayrıca; *“Dîvân edebiyâtı nazım şekilleriyle Türk müsikişiiine ait Şarkı formunda bestelenmek için yazılan manzûmeler, halk edebiyâtındaki Türkülerle beraber XVII. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış, zamanla Türküden farklılaşarak Türk edebiyâtı ve müsikişiiine özgü bir nazım şekli ve müsikişii formu olmuştur. Daha çok dörtlükler halinde yazılan Şarkı güfteleri, Türk müsikişiiinde kendine has bir yapıda bestelendiğinde aynı adla anılmıştır... ‘Şarkıyyât’, özellikle XIX. yüzyıldan itibaren dîvânların sonunda bulunan, çoğu dört mısra’lı ve nakaratlı, bu formda bestelenecek manzûmelere ayrılmış bölümlerin başlığında yer almıştır.”* şeklinde bilgiler sunmaktadır (Uzun, 2010, s.358-359). Bu bilgileri destekler şekilde Nazmi Özalp da Şarkıların, halk edebiyâtındaki Türkü ve Koşma şekillerinin etkisi altında dîvân edebiyâtı şairlerince meydana getirilen millî bir nazım şekli olduğunu belirtmektedir (Özalp, 1986, s.19). Nihayet, Haluk İpekten ise “aşk ve sevgiyi konu edinen Şarkıların, Türk edebiyâtına has bir nazım şekli olup, halk edebiyâtındaki Türkülerle karşılık geldiğini ifade etmektedir (İpekten, 2006, s.87-88). Nitekim, kadim kaynaklarda ve güfte mecmûalarında da rastladığımız tasnifler, yukarıda sunduğumuz görüşleri desteklemektedir. Ali Ufkî (ö. 1675) tarafından te’lif edilen *Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli eserde, tamamı hece vezninde kaleme alınmış 104 “Türki”, 5 de “Şarkî” yer almakta olup, eserlerin hiçbirisi hem ezgi hem de nazım yapıları itibariyle birbirlerinden ayırt edilememektedir (Cevher, 1995, s.51). XVII. yüzyılda Buhûrîzâde Mustafâ İtrî (ö. 1712?) tarafından tertip edilen *Mecmûa-ı Eş’âr* isimli eserde de nazım şekilleri açısından Türkülerle benzer özellikler taşıyan “Şarkî” başlığıyla kaydedilmiş birçok güfte örneğine rastlanılmaktadır (Buhûrîzâde Mustafâ İtrî, t.y., v.159b-236b). XVII. yüzyıla damgasını vuran ve Türk müsikişii tarihinin olduğu kadar Türk edebiyâtının da önemli kaynaklarından bir diğeri olan *Hâfız Post Güfte Mecmuası*’nda da yine “Şarkî” başlığıyla tahrir edilmiş bazı güftelerle herhangi bir başlığı bulunmayan bazı güftelerin de hece vezniyle ve sade bir dille kaleme alındığı görülmektedir (Doğrusöz, 1995, s.174-972). Bu mânâda son olarak, tıpkı sâir mecmûalarda olduğu üzere, birçoğu hece vezniyle kaleme alınmış 648 adet güftenin yine “Şarkî” başlığıyla tahrir edildiği, Hekimbaşı Subhizâde Abdülazîz Ârif Efendi’nin (ö. 1783) *Mecmûa-ı Letâîf fi Sandukati el-Meârif* isimli eseri de yine, Şarkı formunun tarihçesi açısından büyük bir önem

arz etmektedir (Kılıç, 2013, s.160-1719). Konuyla ilgili sunulan tüm bu bilgilerse bize, halk edebiyâtı ve halk mûsikisindeki manzûmelerin, yalnız dîvân edebiyâtında şarkı nazım şeklinin gelişmesinde değil, zaman içerisinde Türk mûsikisindeki Şarkıların da şekillenmesinde büyük rol oynadığını göstermektedir.

Şarkı formuna ait ilk biçimsel bilgileri ise Dimitri Kantemiroğlu'nda (ö. 1723) görmekteyiz. *Kitâbü İlmü'l Mûsiki alâ Vechi'l- Hurûfât* (Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı) isimli bu tarihî eserde, nazarî bilgilerin yanı sıra muhtelif formlarda birçok esere yer verilmektedir. Fakat bu kadim kitapta Şarkı formunda eser yer almamaktadır. Buna rağmen Kantemiroğlu, Şarkının biçimsel mânâda tarifini yapmakta; Şarkı formunun altı veya sekiz beyitli olabileceğini, ancak Devr-i Revân ve Sofyân usûlleriyle ölçülebileceğini, form yapısının bir beyit, zemîn, bir beyit ve miyân-hânedan müteşekkil olduğunu, üçüncü beytinse ilk beyitle aynı besteyle terkîb edildiğini ve eserin nihayetine kadar bir beytin zemîn ve bir beytin miyân-hâne olarak icrâ edileceğini belirtmektedir (Tura, 2001, s.186).

XVIII. yüzyılda Şeyhülislâm Ebû İshâk-zâde Mehmed Es'âd Efendi'nin (ö. 1753) te'lif ettiği Türk mûsikîsi tarihinin “ilk ve son mûsikîşinaslar tezkiresi” olan *Atrâbü'l-Âsâr* isimli eserinde de bazı bestekârların eserlerinin sayısı zikredilirken Şarkı formundan bahsedilmektedir (Behar, 2010, s.38-40). Bu yüzyılda başta Tanbûrî Mustafâ Çavuş (ö. 1756) olmak üzere, birçok bestekâr Şarkı formunda eserler bestelemiş, toplumun zevk, estetik ve sanat anlayışının hızla değişmesiyle önceki dönemlerde revaçta olan ağır ve sanatlı formlar gittikçe tercih edilmez olmuştur. Nitekim XVIII. yüzyıl pek çok açıdan olduğu gibi, Osmanlı mûsikî sahasında da yeniliklere kapı aralandığı ve batı kültürünün toplumu etkilemeye başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzyılda, hem huzûr-ı Hümayûnda hem de Saray dışında yapılan fasıl icrâlarında klasik Kâr, Kârçe, Beste, Semâî formlarındaki eserler, yerini dönemin her geçen gün popüleritesini artıran Şarkılara bırakmıştır. Böylece XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren Şarkı formuna bestekârların ilgisi giderek artmış ve büyük formların yanında kendine hızla yer edinmeye başlamıştır (Yücel, 2016, s.64).

XIX. yüzyılın son çeyreği itibariyle neredeyse tüm bestekârlar Şarkı formuna yönelmiştir. Şarkı bestekârlığına artan ilgi şairlerin de dikkatini çekmiş, böylelikle Şarkıların güftelerine daha uygun murabba' şeklinde şiirler kaleme alarak bestekârları celp etmeye devam etmişlerdir. Dolayısıyla Şarkı formu, XIX. yüzyıldan itibaren sözlü formlar içerisinde en fazla kullanılan form hâline gelerek özellikle Hacı Ârif Bey (ö.1884) ile “zemîn A + nakarat B + miyân C + nakarat B” yapısıyla yeni bir şekil ve önem kazanmıştır.

XIX. yüzyılın başlıca Şarkı bestekârları arasında Sultân III. Selim (ö.1808), Sultân II. Mahmûd (ö.1839), Şâkir Ağa (ö.1840), Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (ö.1845), Hacı Ârif Bey (ö.1884), Rıfat Bey (ö. 1888), Hacı Fâik Bey (ö. 1891), Medenî Azîz Efendi (ö. 1895), Şevki Bey (ö.1891) ve Mahmûd Celâleddin Paşa (ö.1899) gibi önemli isimler gelmekte olup, bu şahıslar başta olmak üzere bu yüzyılda yaşamış daha pek çok müsikişinâs, Şarkı formunun hızla yaygınlaşır hâle gelmesinde âdeta rol model olmuştur (Yücel, 2016, s.64-65;80).

XX. yüzyıl itibariyle nasıl ki dinî formlar içerisinde İlâhîlerin sayıca en fazla eserler olması gibi, Şarkı formu da aynı şekilde Türk müsikişi repertuarında diğer formlara nispeten ciddi oranda sayıca üstünlük kazanmıştır (Notam 1A, t.y.). Fakat Şarkıların sayısındaki bu artışla nasıl ki dinî metinli hemen her eser İlâhî olarak adlandırılmaya başlanmışsa; aynı şekilde din dışı her sözlü esere Şarkı, icrâ ettiği forma bakılmaksızın her ses sanatkârına da “şarkıcı” denilmeye başlanmıştır. Bu yanlış algıda hiç şüphesiz, XX. yüzyılın iletişim araçlarının başında yer alan medya ve tekelleşen popüler müzik sektörünün etkisi bir hayli büyük olmuştur. Günümüzde de bu yanlış tanımlamalar devam etmekte olup akademi ve müsikî çevreleri dışında bu duruma pek dikkat edilmemektedir. Ne yazık ki bu türden yanlış isimlendirmeler, hem Türk müsikişi terminolojisinin zarar görmesine hem de bu formun sonraki kuşaklara yanlış bir şekilde aktarılmasında rol oynamaya devam etmektedir (Yücel, 2016, s.64-65). Yukarıda zikrettiğimiz bestekârların yanı sıra Şarkı formunda eserleri günümüze kadar tazeliğini koruyarak gelen bestekârlar arasında ise Rahmi Bey (ö. 1924), Bimen Şen (ö. 1943), Lem’i Atlı (ö. 1945), Râkım Elkutlu (ö. 1948), Sadeddin Kaynak (ö. 1961), Suphi Ziya Özbekkan (ö. 1966), Sâdi Işılay (ö. 1969), Münir Nûreddin Selçuk (ö. 1981), Şekip Ayhan Özışık (ö. 1981), Şekip Ayhan Özışık (ö. 1981), Bekir Sıdkı Sezgin (ö. 1996), Avni Anıl (ö. 2008), Alâeddin Yavaşca (ö. 2021), Âmir Ateş (d. 1942 / ö.-), Zekai Tunca (d. 1944 /ö.-), Erol Başara (d. 1955 / ö.-) ve daha birçok bestekâr bulunmaktadır. Günümüzde ise klasik mânâda Şarkı besteleyen bestekârlara maalesef pek az rastlanılmaktadır.

Şarkı güftelerinin kaydedildiği kadim güfte mecmûalarına, yukarıdaki konularımızda değinmiştik. Matbaacılığın yaygınlaşmasından sonra ise Şarkılar artık matbu mecmûalarda toplanmaya başlamıştır. Bu eserlerin başlıcaları arasında, mürettepi bilinmeyen *Şarkı Mecmûası* ile *Şarkılar ve Kantolar*’ın yanı sıra, Hâşim Bey’in (ö. 1868) *Hâşim Bey Mecmûası*, Hacı Arif Bey’in (ö.1884) *Mecmûa-i Ârifî*, Hasan Tahsin’in (ö. 1919) *Gülzâr-ı Müsiki*, Ahmed Avni Konuk’un (ö. 1938) *Hânende*, Şamlı İskender’in (ö. 1960) *Câmiu’l-Elhân* veya *Mükemmel Şarkı Faslı Mecmûası*, Cenap Muhittin Kazanoğlu’nun (ö. 1972) *Şarkılar* ve Ata Terzibaşı’nın (ö. 2016) *Şarkı ve*

Türküler gibi güfte mecmûaları yer almaktadır. Cumhuriyet döneminde neşredilen kitaplardan ise Şerif İçli'nin (ö.1956) *Şarkı Güfteleri*, Burhanettin Ökte (ö. 1973) ve Yakup Fikret Kutluğ'un (ö. 2004) *Seçilmiş Şarkı Güfteleri* ve Etem Ruhi Üngör'ün (ö. 2009) *Türk Mûsikîsi Güfteler Antolojisi* adlı eserleri, güfte külliyyâtına dair önemli antoloji eserleri arasında sayılmaktadır (Yücel, 2016, s.61).

İcrâ ediliş şekilleri ve form yapıları açısından Şarkıları inceleyecek olursak; Şarkılar 4 mısra'lı yani murabba' şiiirlerin bestelenmesinden meydana gelirler. Murabba' nazım şekli dışında 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 mısra'lı Şarkılar da mevcuttur. Bu eserler mısra' adedi göz önünde bulundurularak; "iki mısra'lı müsennâ şarkı", "üç mısra'lı müselles şarkı", "dört mısra'lı murabba'a şarkı", "beş mısra'lı muhammes şarkı", "altı mısra'lı müseddes şarkı", "yedi mısra'lı müsebbâ' şarkı", "sekiz mısra'lı müsemmen şarkı", "dokuz mısra'lı müttesâ' şarkı", "on mısra'lı muaşşer şarkı", "on iki mısra'lı isnâ'aşer şarkı" şeklinde tasnif edilirler. Şarkıların "klasik" mânâda nitelendirilecek olanlarının güfteleri, genellikle Şarkı nazım şeklinden seçilmiştir. Güftelerinde Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî ve bu formların "nakış" şeklinde bestelenmiş örneklerinde olduğu gibi terennümlere yer verilmez. Fakat bazı Şarkılarda "ah, aman, oy, of, cânım" vb. terennüm lafızları eserlerin prozodik açıdan usûlle ters düşmemesi için zaman zaman bir veya birkaç hece sayılacak miktarda kullanılır. Nadiren kullanılan bu terennüm lafızları, yukarda saydığımız formlardaki gibi eserin biçim şemasında yer alan ana bölümleri meydana getirmezler. Şarkılar, genelde 10 zamanlıya kadar küçük usûllerle ve nâdiren de olsa bâzı büyük usûllerle ölçülmüşlerdir. 8/4'lük Ağır Düyek veya 10/4'lük Ağır Aksak Semâî usûlleriyle ölçülen şarkılar da bulunup sayıca fazla değildir. 26 zamanlı Evsât usûlüyle bestelenmiş çok az şarkı vardır, 13 zamanlı Şarkı Devr-i Revânı usûlü ile bestelenenler ise pek nadirdir. Eski güfte mecmûalarda Hafif, Berefşân, Muhammes gibi büyük usûllerle bestelenmiş Şarkıların güftelerine rastlanmakta, fakat maalesef hiçbirinin notası günümüze ulaşmadığı için Türk mûsikîsi repertuvarında bu eserler, "kayıplar" hânesine yazılmaktadır. Beste, Ağır ve Yürük Semâîlerden üslûp ve gidiş bakımından çok farklıdır. XX. yüzyılda ve günümüzde bestelenen bazı Şarkılarda 6 ve 10 zamanlı Semâî ailesi usûllerinin tercih edildiğine rastlanılsa da bu usûllerin kullanılmış olması, o eserin formal mânâda Ağır ve Yürük Semâî olarak kabul edileceği anlamına gelmez. Zira, Semâî ailesi formlarının da tıpkı Beste formuyla aynı biçimsel yapıya sahip olduğu ve Şarkılarda kullanılan bu usûllerin, zamanın mûsikî zevkine göre bestekârı tarafından kişisel olarak tercih edildiği göz ardı edilmemelidir. Şarkıların biçimsel yapıları, büyük formdaki eserlere göre daha yalındır. Klasik mânâda Şarkıların ilk mısra'larına "zemîn" denilip bu bölümde Şarkının bestelendiği

makâmın ana seyri gösterilir. Zemîn bölümü çoğu zaman makâmın güçlü perdesinde yarım karâr eder. 2. mısra' ise Şarkının “nakarat” bölümünü meydana getirir. Nakarat nağmeleri ise güçlüden durak perdesine götürür ve durak perdesinde tam karâr eder. 3. mısra' ise “miyân/meyân” bölümünü meydana getirir. Miyânda farklı bir makâm çeşnisi veyahut geçkisi âdet olmuştur. 4. mısra' aynen 2. mısra'ın bestesiyle okunarak, durak perdesinde tam karâr edilir. Suphi Ezgi *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi* isimli eserinde tam 25 farklı Şarkı yapısını örnekleriyle birlikte sunmuştur (Ezgi, 1933/III, s.221-285). Şarkılarla ilgili konunun, diğer konulara nispeten daha detaylı olarak ele alınmış olması ve bahsi geçen muhtelif Şarkı yapılarının tamamına yer verilmesinin, bu kitap bölümünün maksadının dışına çıkılacak olması sebebiyle yapı bakımından en çok kullanılan klasik Şarkı şeklini aşağıda sunarak konumuzu bitiriyoruz:

1. mısra = A {Zemîn}

2. mısra = B {Nakarat}

3. mısra = C {Miyân}

4. mısra = B {Nakarat}

2.5. Türkü

“Türki” terimi, “Türk’e ait” anlamına gelmekte olup, “Türk” kelimesine Arapçada kullanılan nispet ya da aitlik eki olan (-î = ع) harfinin getirilmesiyle meydana getirilmiştir (Şemseddîn Sâmi, 2015, 400). Bu kelimenin zamanla Türk halk müsîkîsinin en tanınmış ve en temel formu olan Türkü formunun ismine dönüştüğü kabul görmektedir (Tanrıkorur, 1998, s.75). Türk halk müsîkîsi repertuvarında yer alan Türkülerin karşılığı, Türk müsîkîsi sözlü eserler repertuvarının sayıca en fazla olan Şarkı formuna denk gelmektedir (Öztuna, 2006/II, s.330). Türküler de tıpkı Şarkılar gibi yalın ve sade yapılarıyla icrâda çok sık tercih edilen formların en başında yer almaktadır. Türk müsîkîsi eserlerinde kullanılan bazı küçük usûllerle ölçülendirilmiş olanlarının yanı sıra, yalnız halk müsîkîsi eserlerinde rastladığımız ve kendine has birtakım yöresel özellikler sergileyen farklı yapıdaki usûllerle de ölçülendirilmiş olanlarının sayısı oldukça fazladır. Nağme yapılarını ortaya

çıkaran ve “ayak” olarak isimlendirilen bir bakıma “seyirsel yapıları”, Türk mûsikîsinde kullanılan makâmlara karşılık gelmektedir. En büyük özellikleri ise anonim eserler olmalarıdır. Türkülerin bazılarının hem bestekârı hem güftekârı belli değildir. Bazı eserlerin de güftekârı belli, bestekârı belli değildir. Bu özelliğe sahip Türküler de güftekârları bilinmesine rağmen yine anonim olarak kabul edilir. Halk ozanları tarafından bestelenmiş ve her bakımdan Türkülerle benzer özellikler gösteren eserlere ise genelde “deyiş, deme, deylem” gibi isimler verilir. Bu bakımdan Deyişler, anonim olarak kabul edilmezler (Tüysüz, 2022, s.207). İsmail Hakkı Özkan; “... *şehirli bestecilerin Türküleri taklîd ederek yaptıkları Şarkılara da Türkü dendiği oluyorsa da bunların folklorik bir değere sahip olmadıkları şüphesizdir*” şeklinde bir yaklaşımda bulunmaktadır (Özkan, 1998, s.89). Bu konu başlığı altında ele aldığımız Türküler de esasen İsmail Hakkı Özkan’ın da belirttiği gibi Türkülere benzer şekilde bestelenmiş eserler ile Şarkılara benzer özellikler sergileyen İstanbul ve Rumeli Türküleridir. Zira, ancak başlı başına müstakil bir çalışma içerisinde sunulabilecek kadar kapsamlı olan halk mûsikî bünyesindeki Türkülerle ilgi temel bilgiler, bu konu başlığı altında ele alındığı takdirde, çalışmanın maksadının dışına çıkılmasına neden olacaktır. Türkülere benzer nağme ve özelliklere sahip eserler besteleyen bestekârların en önde gelenleri arasında ise hiç şüphesiz Sâdeddîn Kaynak (ö. 1961) yer almaktadır. Sofyân usûlünde, Muhayyer makâmında bestelediği *Ay Doğdu Batmadı mı* isimli eseri, bestekârın bu tarz yapmış olduğu bestelerinin en tanınmışları arasında gelmektedir (Tüysüz, 2022, s.211). Yine, birçoğu hemen her açıdan Şarkılara benzer özellikler taşıyan başta İstanbul Türküleri olmak üzere, bu özelliklere sahip bazı Rumeli Türkülerini de Türk halk mûsikîsi repertuvarında yer alan yöresel Türkülerden bir nebze de olsa ayrı değerlendirmek, kanaatimizce daha uygun olacaktır. Zira, bu çeşit Türkülerin Osmanlı’nın son dönemlerinden günümüze kadar klasik fasıllarda dahi kullanılmış olmaları, bu kanaatin pekişmesinde önemli rol oynamaktadır. Burada önemli olan diğer bir husus da bu eserlerin icrâ tavrılarının ve icrâlarında kullanılan sâzların Türk mûsikîne has olmasıdır. Nitekim bu Türkülerin, Devlet Türk Mûsikîsi koroları ve TRT bünyesinde verilen konserler başta olmak üzere, muhtelif meşk meclislerinde, filmlerde vs., Türk mûsikîsi tavrına uygun bir şekilde “ince sâzlarla” icrâ edildiklerine de yaygın şekilde rastlanılmaktadır. Aksak usûlünde, Hûzzâm makâmında *Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası Yâr* isimli eser İstanbul Türkülerine; Nîm sofyân usûlünde, Uşşâk makâmında *Aliş’imin Kaşları Kare* isimli eser ise Rumeli Türkülerine örnek verilebilir (Notam 1A, t.y.).

2.6. Köçekçe ve Tavşanca

Oyun Havalarının güfteli bir şekli olan Köçekçeler, “çengi” adı verilen bayanlar ve “köçek” adı verilen erkekler tarafından oynanmak üzere bestelenmiş Türkü ve Havaların cem edilmiş takımı olan büyük hacimli formlardır (Ezgi, 1933/III, s.286). Genelde makâmları aynı olan yürükçe ve hareketli Şarkılarla Türkülerin bir hayli uzun Aranağmelerle birbirine eklenmesinden müteşekkil olan Köçekçeler, Osmanlı’nın son dönem mahsulü olan kendine özgü raks mûsikîlerindendir. Köçekçelerin bünyesinde yer alan Şarkılar ve Türküler, genellikle kendi özgün şekilleri korunarak kullanılmıştır. Bunun dışında yine tarihteki “tavşan takımlarının” Tavşanca denilen oyunlarını oynamaları için hazırlanmış mûsikîlere de Tavşan Havaları ismi verilir (Özkan, 1998, s.89). Suphi Ezgiye göre ise Tavşanca, Köçekçeye verilen bir diğer isimdir (Ezgi, 1933/III, s.286). Köçekçe ve Tavşancalar takriben, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın hemen başları arasında ortaya çıkmıştır. Halk tarafından fazlaca rağbet gören ve cinsel figürler içeren bu raks biçimi, zamanın eğlence anlayışında büyük bir yer edinmiş, eğlence tertip edilen konaklar başta olmak üzere meyhane ve kahvehane gibi özellikle erkeklerin katıldığı meclislerde sergilenmiştir. Köçekçe raksı yapan çengi ve köçeklerin hâricinde Tavşanca yapan rakkaslara da “tavşan” adı verilmiştir. Çengi, köçek ve tavşanların her birinin kendileriyle özdeşleşmiş kıyafet ve saç stilleri de bu oyunların temel bir parçası hâline gelmiştir. Köçek ve çengilerden farklı olarak tavşanlar, mûsikî eğitimi olan rakkaslardır. Yalnız mûsikî bilgilerinden dolayı değil, ayrıca raks etmelerindeki maharetleri sebebiyle tavşanlar daima daha özel bir statüye sahip olmuş ve Saray tarafından himaye edilmişlerdir (Yücel, 2016, s.82).

Köçekçelerin bünyesinde hem anonim hem de bestelenmiş eserler bulunabilmektedir. Besteli olan eserlerin ise genelde Nûman Ağa (ö. 1834), Sultân II. Mahmûd Hân (ö. 1839), Hâşim Bey (ö. 1868), Tanbûrî İsmet Ağa (ö. 1870), Sultân Abdülazîz Hân (ö. 1876), Latif Ağa (ö. 1885), Rif’at Bey (ö. 1888) gibi bestekârlara ait olduğu görülmektedir. Bir Köçekçe takımı, birbirine bağlantılı muhtelif küçük usûllerin zincirlemesinden meydana gelir. Ritmik bölümler arasında serbest icrâ edilen bölümler bulunsada takımın başından sonuna kadar usûllerdeki zincirleme bağlantılar devam etmektedir. Serbest bölümlerde ise solo icrâlar yer alabilmektedir. Repertuarımızdaki Köçekçe takımları incelendiğinde Hüzzâm, Mâhûr, Gerdâniyye, Muhayyer, Tâhir, Bayâtî Arabân, Karcıgar, Hicâz, Gülizâr makâmlarından bestelendikleri görülmektedir (Aktaş ve Şenyayla, s.2019, 35). Geleneksel olarak en az bir kemeçe, iki lavta, iki def veya iki dümbekele icrâ edilen Köçekçeler (Ezgi, 1933/III, s.286), zamanla Türk mûsikîsinde kullanılan her sâz ile icrâ edilir olmuştur (Yavaşca, 2002, s.385). Köçekçe formu dört fasıl

olarak icrâ edilmektedir.¹³ İlk fasılda raks yapılmaz fakat rakkaslar yalnızca birkaç defa dönerler. Bu faslın amacı; “ağır ezgi rakkasları” olan “kolbaşı ve yardımcısını” tanıtmaktır. Asıl oyun ise kolbaşı olan hanım ve yardımcısı yerine oturmalarını takiben ikinci fasılla başlar ve son fasla kadar devam eder (Özalp, 1992, s.28).

Hem sözlü hem de sözsüz örnekleri olan Tavşancaların sözlü olanların güfteleri ise en az üç kıtadan müteşekkildir. Genellikle Köçekçelerin arasında icrâ edilen Tavşancalarda da küçük usûller kullanılmıştır (Yücel, 2016, s.82). Tavşanca, “tacone” denilen, tavşanların raks esnasında ayak topuklarını belirli bir ahenkle zemîne vurdukları bir teknikle raks edilmekteydi (Öztuna, 2000, s.474).

Bir Köçekçe takımının form yapısına örnek teşkil etmesi açısından, aşağıda Suphi Ezgi’nin remz ettiği Gülizâr Köçekçe’nin ana bölümlerini sunuyoruz:

Kemeneçe ile taksim		(1) A	Koşmaya giriş nağmesi
İbtida nağmesi		(2) B	Birinci mısra'
İlkbaharın birinci mısraı		(3) C	Aranağme
Aranağme	I inci kıta	(4) A'	İkinci mısra
Aranağme		(5) D	Üçüncü mısra'
Uçüncü mısra'		(6) A	Aranağme
Dördüncü mısra'		(1) Ab	Selânik türküsü I inci kıta
Hranağme		(1) A	Selâm havası
Birinci mısra' ikinci kıta		(2) B	Birinci mısra'
Aranağme		(3) C	Aranağme
İkinci mısra'	I inci kıta	(4) D	Üçüncü mısra'
Aranağme		(5) F	Beşinci mısra'
Dördüncü mısra'		(6) G	Aranağme
Gülizar şarkı I inci mısra'		(3) A	İkinci mısra'
Birinci mısra'		(4) D	Altıncı mısra'
İkinci mısra'		(5) H	Aranağme
Dördüncü mısra'	II inci kıta	(6) H	Besinci mısra'
Aranağme II inci kıta		(7) M	Altıncı mısra'
Taksindî aranağme		(10) A	Birinci mısra'
Birinci mısra'		(11) B	İkinci mısra'
İkinci mısra'	II inci kıta	(12) E	İkinci mısra
Dördüncü mısra'lar		(13) H	Aitinci mısra'

Şekil 3. Gülizâr Köçekçe Takımının Bölümleri (Ezgi, 1933/III, s.286).

13 Suphi Ezgi'ye göre Köçekçeler, üç veya dört hânedan müteşekkildir. Bu bilgiler için bkz. (Ezgi, 1933/III, s.286).

2.7. Gazel

Gazel, sâz mûsîkîsinin Taksîm formuna karşılık gelmektedir. Taksîm nasıl ki sâzendeler tarafından sâz ile irticalen yapılıyorsa Gazeller de hânendeler tarafından ses ve sözlerin irticâlî olarak nağmelendirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Taksîm konusunda da belirttiğimiz üzere, Gazeller sözlü birer Taksîm formu olarak kabul edilir. Bu bakımdan kanaatimizce Gazellerin “Hânende Taksîmi” olarak değerlendirilmesinde hiçbir sakınca bulunmamaktadır. Güfteler en az iki mısra’ olarak seçilse de genelde dört mısra’ yani iki beyit olarak tercih edilmektedir. Bazen daha fazla mısra’nın da icrâcılar tarafından kullanıldığına rastlanılmaktadır. Seçilen güfteler her ne kadar serbest nağmelerle icrâ edilecek olsalar da makâmın seyir yapısına riayet etmek esastır. Gazellerde yapılacak nağmeler önceden belirlenmeyip icrâcının o andaki makâm bilgisi ve mûsîkî istidâtına göre şekillenir. Bu tür icrâlara “irticâl” de denilmektedir. Güftede mevcut olmayan “of, aman, medet, ey, hey cânım” gibi lafzî/güftevî terennümler de aralara ilâve edilebilmektedir. Gazel, müstakil olarak icrâ edilebileceği gibi, Şarkıların miyân bölümünün bitmeden en uygun bir yerde veya miyânın akabinde de icrâ edilebilmektedir. Güfteler genellikle dîvân edebiyâtının Gazel nazmından seçilir. Farklı nazım şekillerinden seçilen Gazel güfteleri de olabilmektedir. Müstakil bir form olarak herhangi bir sâz eşliğinde icrâ edilmeyen Gazeller, bazan bir sâz refakati ile de icrâ edilebilmektedir. Tek bir sâz veya sırasıyla muhtelif sâzlar, Gazelin başında ve makâmın seyrine göre yapılan asma karârlarda, küçük Taksîm nağmeleriyle yol göstermek suretiyle hânendeye refakat ettiği icrâlar da bulunmaktadır. Bu durumda sâzende ve hânende, karşılıklı Taksîm etmiş olurlar. Gazel okuyan hânendelere özel olarak “gazel-hân” ismi verilir.

Gazelin icrâsına eşlik edecek sâzendenin karâr sesi başta olmak üzere nağmenin akışına göre ilgili perdelerde asma karâr yapması ve çok fazla gazel-hâna müdahale etmemesi gerekir. Kısa tutulması şart olan ara Taksîmleri ya da geçiş nağmeleri ile gazel-hânın icrâsı esnasında arada kalan boşluklar doldurulmuş olur. Bu arada kalan boşluklara “zaman” adı verilmektedir. Gazeller de tıpkı diğer bazı formlarda olduğu üzere “zemîn, zaman, meyân ve karâr” bölümlerine sahiptir. Kısaca bir Gazel icrâsı genel hatlarıyla şu şekildedir: Gazelin icrâsında sâzla ses karşılıklı bir sohbet edâsında vücut bulur. Sâzende ilk olarak Gazelin icrâ edileceği makâmın karakterine uygun kısa bir Taksîm eder. Bu Taksîm çok uzun yapılmamalı ve hemen karâr edilmelidir. Sâzendenin bu açıyla gazel-hân ilk mısra’yı irticâlen okumaya başlar. Elbette buradaki en önemli durum, hiç şüphesiz seçtiği makâmın seyir özelliklerine çok iyi derecede hâkim olmasıdır. Gazel-hânın okumaya başladığı ilk mısra’, Gazelin “zemîn” bölümünü meydana getiri. Makâmın güçlü perdesine doğru yönelirken yarım karârlarla makâm desteklenmek

zorundadır. Bu kısma “zamân” denir. Bu noktada sâzende tekrar kısa bir Taksîme başlar ve makâmın genişlemesini sağlayarak gazel-hâna yol verir. Gazel-hân ikinci mısra’ya geçer. Sâzendenin yapacağı Taksîmin ardından miyân gösterilir. Bu bölümde gazel-hân, güftenin etkisini ve makâmın tüm inceliklerini birleştirerek icrâya devam eder. Bu kısımda çeşitli makâm geçkileri veya çeşnileri ile süslemelerin yapılması gerekir. Yine miyân kısmında sâzende ile gazel-hân, kısa mûsikî cümleleriyle sohbet edencesine bu durumu devam ettirebilirler. Gazelin son kısmına doğru gelindiğinde ise gazel-hân artık, miyân bölümünden belirli perdeleri kullanarak karâr perdesine ilerlemeye başlar. Sâzende de bu esnâda gazel-hânın nağmelerini destekleyen nağmelerle refakatına devam eder ve böylece Gazelin karâr perdesinde eser bitirilir (Yücel, 2016, s.90).

Müstakil bir form olarak icrâ edilen Gazellerin, özellikle fasıllarda eser aralarında da okunması âdet olmuştur. Hacı Ârif Bey’in (ö. 1885) Nihâvend makâmında *Bakmıyor Çeşm-i Siyâh Feryâde* ve Münir Nurettin Selçuk’un (ö. 1981) yine Nihâvend makâmında *Kalamış* isimli Şarkıları, aralarında okunan Gazelleri ile meşhur olmuş ve repertuvarımızın güzide eserleri arasında yerini almıştır. Mûsikî tarihimizin, çoğu hâfız veya müezzîn olan meşhur gazel-hânlarından bazıları şunlardır: Hâfız Şaşı Osmân (ö. 1930?), Hâfız Sâmî Efendi (ö. 1943), Hâfız Yaşar (ö. ?), Hâfız Burhân (ö. 1943), Hâfız Kemal (ö. 1966), Hânende Nedim Bey (ö. ?), Azîz Bahriyeli (ö. 2015). Osmanlı’nın son döneminde ise Münir Nurettin Selçuk, yeni Gazel üslubu ile ayrıca dikkatleri çekmiştir. Gazel her ne kadar besteli bir form olmasa da mûsikî tarihimizde Gazel besteleyen bazı bestekârlar da olmuştur. Bunların başında, sadece Fuzûlî’ye ait 17 Gazel manzûmesini bu formda besteleyen Hüseyin Sadeddin Arel (ö. 1965) gelmektedir (Yücel, 2016, s.90).

Cumhuriyet tarihinin önde gelen “fasıl icrâcılarında” ve gazel-hânlarından biri de hiç şüphesiz Nurettin Çelik’tir (ö. 2024). 1939’da İstanbul’da doğan Çelik, Emin Oğan (ö. 1985) yönetimindeki Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’ne altı yıl devam etmiş ve 1975-1980 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda talebe olmuştur. Konservatuvar döneminde İsmail Hakkı Özkan (ö. 2010), Nevzat Atlığ (ö. 2023), Süheyla Altmışdört’ten (ö. 2025) meşk etmiş, fasıl icrâcısı Ali İçinger (ö. 1976) ile kemânî, hânende, bestekâr Agopos Alyanak’tan (ö. 1964) özel dersler almıştır. Alyanak’tan Hampartzum notasını da öğrenen Çelik ayrıca Gazel icrâcılığı üzerine de çalışmış, hâfız ve gazel-hân Numan İçlises’ten (ö.?) Gazel meşk etmiştir. 1994-1998 arasında İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’nun konserlerine “misafir sanatçı” unvanıyla katılmış, 2006’da dönemin TRT Genel Müdürü Şenol Demiröz’ün (ö. 2020) tavsiyesiyle, kudüm-zen, daire-zen Vahit Anadolu’nun (d. 1951, ö-) yönetiminde hazırlanan programlarda

TRT İstanbul Radyosu'nda yirmi üç fasıl okumuştur. 1981'de girdiği İstanbul Belediye Konservatuarı İcrâ Heyeti'nden 2004'te emekliye ayrılmıştır (Aksoy, 2024, web). Fasıl ve Gazel icrâcılığının son temsilcilerinden biri olan ser-hânende Nurettin Çelik, mevcut ses ve video kayıtlarıyla günümüz genç mûsikîşinâsları için, kanaatimizce kaybolmaya yüz tutmuş bir icrâ geleneğinin aktarılmasında köprü vazifesi sağlaması bakımından büyük bir kıymet arz etmektedir.

2.8. Mehter Marşları

Farsça kökenli bir kelime olan “mih-ter”, lügatlerde “daha büyük, ileri giden” anlamına gelmekte olup Türkçe'ye tekil olarak “mehter”, çoğul olarak “mehterân” şeklinde geçmiştir. Çoğul olan “mehterân” tabiri ise “mızıkacılar, yüksek rütbeli askerler” anlamındadır (Kanaar, 2015, s.1613). Osmanlı devlet teşkilâtında ise savaşlarda Mehter mûsikîlerini icrâ eden mehterânın bağlı olduğu kuruma “mehterhâne” denilmiştir. Türk tarihine has kaynaklarda ise mehterin kökeni, tuğ ve kösün birlikte kullanıldığı, hakanların sarayın önünde Beyler için günde 360 kere nevbet davulu vurdurduğu askerî törenlere dayandırılır. Nitekim, Türk-İslâm devlet yapılanmasında, askerî mûsikî takımlarının görev yaptıkları kuruma “tabl-hâne, nakkâre-hâne ve nevbet-hâne”, icrâ ettikleri göreve ise “nevbet vurma” denildiği kaynaklarda yer almaktadır. Osmanlı tarih kaynaklarında ise mehter ve mehterhâne terimlerine en erken XVI. yüzyılda rastlanılmaktadır. Osmanlılardaki mehterhânenin kuruluşu ile ilgili kesin bilgiler olamamkla beraber, Ankara Savaşı'nda (m. 1402) her iki ordunun da bazı nefesli ve vurmali sâzlarla savaş meydanında icrâ ettikleri askerî mûsikîden bahsedilmektedir. İstanbul'un fethini müteakiben Demeirkapı'da Fâtih Sultân Muhammed Hân (ö. 1481) tarafından kurulan nevbethânedede ise kendi fermâniyle birlikte imsak vakti ile öğlen ve yatsı namâzlarının ardından olmak üzere günde üç kez nevbet vurulmuştur. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda mehter teşkilatı bilhassa mûsikîşinâs hükümdarlarca daima himaye edilmiş, Sultân III. Selim Hân (ö. 1808) tarafından ilk kez Galata Kulesi ve Demirkapı nevbethânelerine kös koydurulmuştur. “Mehterhâne-yi Âl-i Osmân”, “Tabl-ı Osmânî”, “Mehterân-ı Tabl ü Alem-i Hâssa” vb. isimlerle anılan Saray mehterhânesi, Sancak-ı Hümayûnu korumak ve alemdarlarla mûsikî icrâ etmekle görevlendirilmiştir. Mehter takımında nevbet vurma düzeni hilâl şeklindeydi. En ortada tabbâlin (tablzenân, davulcular), hemen arkalarında zencciyân (zilzenân, zilciler), tabbâlinin sağında çevgâniyân (çevgânzenân, çevgâncılar), solunda zurnazenân (zurnacılar), çevgâniyânın yanında nefriyân (boruzenân, borazancılar) ayakta durarak ve zurnazenânın yanında nakkârezenân (nakkâreciler) bağdaş kurmuş vaziyette oturarak yer alırlardı.

Mehterbaşı ağası elindeki zurnasıyla hilâlin ortasına yürü ve “merhabâ ey mehteraaa!” nidâsıyla sağ elini göğsüne koyarak hafifçe eğilerek selâmlama yapardı. Mehterlerin de aynı hareketle “merhaba mehterbaşı ağa!” diye mukabele etmelerinden sonra mehterbaşı “hasduuur (rast dur=doğru dur) nevbete salâaa!” (nevbet vurmaya hazır ol!) nidâsıyla askerleri “esas duruşa” geçirir ve hangi makâmda icrâ yapılacaksa marşın adını “der fasl-ı ...” ifadesiyle belirtip “haydi Yâ Allâh!” komutuyla nevbet icrasını başlatırdı. Çevgânzenler ellerindeki çevgânlarını sağa sola, aşağı yukarı sallayarak icraya katıldıkları gibi zaman zaman “ala ala heey!” diye de bağırırlardı. Nevbetler “mehter gülbangı” denilen duâ ile son bulur, askerlerin her biri mehterbaşına ayrı ayrı temenna ederek çekilirlerdi. Orduya savaşlarda moral ve cesaret vermek, mânevî hissiyâtı tetiklemek için icrâ edilen Mehter Marşları, bu hissiyâtın daha da pekiştirilmesi için ayrıca “cenk gülbangı”¹⁴ çekilmesiyle bir bütün meydana getirirdi. Muhtelif Mehter marşlarının (Mehter Havalarının) kaynağı olarak da yine diğer birçok formda olduğu üzere, Ali Ufkî Bey’in (ö. 1675) *Mecmûa-i Sâz ü Sözü*’ü ile Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Mûsikî ‘alâ Vechi’l-hurûfât* adlı eserleri önem kazanmaktadır. Ayrıca XIX. yüzyılın ilk yarısında mehterhânenin son dönemlerini idrak etmiş ve kendi ismiyle maruf nota sistemini geliştiren Hamparsum Limonciyan’ın (ö. 1839) mecmûası da bu konuda önemli bir kaynak olarak literatürde yerini almıştır. Hekimbaşı Subhizâde Abdülazîz Ârif Efendi’nin (ö. 1783) *Mecmûa-yı Letâîf fi Sandukati el-Meârif* isimli eserinde ise “Usûlât-ı Mehterân-ı Alem” başlığı altında Mehter Havalarında kullanılan 25 usûl ismi tahrir edilmiştir. Genel mahiyette Mehter Marşlarında kullanılan usûller ise Ahlatî ve Yarım Ahlatî, Berefşân (Berevşan), Büyük Hafif, Ceng-i Harbî, Çenber, Darbeyn, Darb-ı Fetih, Devr-i Hindî, Devr-i Kebîr, Düm Sakîl, Düm Devir, Düyek, Fahte ve

- 14 Cenk gülbanginin metni şu şekildedir: “Eûzübillâh, eûzübillâh. Hudâ’ya şükr-i bîhad, Lâ İlâhe İllallahü’l-Melikü’l-Hakku’l-Mübîn. Muhammedü’r-Rasûlullâh Sâdiku’l-Va’di’l-Emîn. İnnâ fetahnâ leke fethân mübînâ ve yensurake’llâhu nasrân Azizâ. Ey pâdişah u halîfetullâh-ı İslâm, aleyke avnullâh. Sensin hâris-i dîn-i mübîn, hâris-i şeriatullâh. Uğrun açık olsun ey pâdişahım, ömr ü ikbâlin mezîd. Hudâ kılıcını keskin eylesin, nûr-ı şân-ı safvetini gün gibi bedîd. İşte Furkân-ı adâlet, işte seyf-i Şer’at. Tahtgâh-ı mülkünü eylesin tâ Haşre kadar medîd. Rûh-i Pâk-i Fahr-i Âlemi hoşnûd ettin; Hakk gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd.” MEHTERÂNDAN BİR KİŞİ: “Nasrun minallâhi ve fethun karîb ve beşîri’l-mü’minîn” âyetini okur ve üç defa “Allâh” diyecek kadar durulduktan sonra bütün aletlerle beraber davullar ve kösler hafifçe vurularak devamlı nüans yapılırken hep bir ağızdan “Allâh Allâh” denir. Gülbangı tekrar “Allâh Allâh” deyince susulur ve gülbang devam eder: “Eli kan, kılıcı kan, sinesi üryan, ciğeri püryan, meydân-ı şehâdetde Allâh yoluna revân. Guzât u şühedâya Cemâl-i Hakk görünür âyan. Kahrımız, gazabımız düşmana ziyân, Yâ Rahmân” denilerek “Birdir Allâh ...” kelâmıyla başlayan son kısma gelinip, “Hû diyelim Hû!” nidâsı ile gülbang bitirilir, ardından da bazan “Yektir Allâh!” veya “Yâ Fettâh!” esmâlarıyla nidâ edilirdi. Bu gülbangın sonu sâir bir metninde ise; “Kahrımız, gazabımız düşmana ziyân. Adüvden korkmadık, korkmayız hiçbir zamân. Kur’ân’da zafer va’dediyor Hazret-i Yezdân. Uğrun açık olsun ey serdâr-ı mücâhid. Hudâ kılıcını keskin eylesin, ömrünü gün gibi bedîd. Fahr-i Âlemi hoşnûd ettin; Hakk gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd” kelâmından ibarettir.

Fahte-i Kebîr, Fer^c (Fer^c-i Muhammes), Hafîf ve Nîm-Hafîf, Semâî-i Harbî, Semâî-i Raks (Aksak Semâî) şeklinde sıralanabilir. Mehter müsîkîsinin önde gelen bestekârları arasında ise Hasan Can Çelebi (ö. 1567), Şahkulu /ö. 1556), Nefîrî Behrâm Ağa (ö.?), Emîr-i Hâcc (ö.?), II. Gâzi Giray Hân (ö. 1607), Zurnazen Edirneli Dâğî Ahmed Çelebi (ö. 1680?), Zurnazenbaşı İbrâhim Ağa (ö.?), Solakzâde Ahmed Çelebi (ö.?), Mehterbaşı Kemânî Hızır Ağa (ö.?), Sultân IV. Murâd Hân (ö. 1640) ve Müstakim Ağa (ö. 1709) zikredilebilir. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesiyle beraber Avrupa'daki askerî bando örnek alınmış ve böylece ihdas edilen Muzıka-yı Hümayûn kurulmuştur. Mehterhâne-yi Hâkânî ismiyle 1914'te Ahmed Muhtar Paşa tarafından kurulan yeni mehterhânedede ise mehterbaşılığa Eyyûbî Alî Rıza Bey (Şengel) (ö. 1953) getirilmiş, eski marşların unutulmuş olması nedeniyle onun öncülüğünde başta kendi besteleri olmak üzere, Muallim İsmâil Hakkı Bey (ö. 1927), Kaptanzâde Alî Rıza Bey (ö. 1934) ve Kâzım Uz (ö. 1943) gibi müsîkîşinâsların bestelerinden yeni bir repertuvar meydana getirilmiştir (Özcan, 2003, s.545-549).

Muhtelif form yapılarına sahip son dönem Mehter Marşlarına, güftesi Ahmed Muhtar Paşa'ya (ö. 1919), betesi Muallim İsmail Hakkı Bey'e (ö. 1927) ait Sofyân usûlünde, Mâhûr makâmında "Gafil ne bilir..." mısra'ı ile başlayan *Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı*; güftesi Yahyâ Kemâl Beyatlı'ya, betesi Münir Nureddin Selçuk'a (ö. 1981) ait Nîm Hafîf usûlünde, Mâhûr makâmında *Vur Pençe-i Alîdeki Şemşir Aşkına*; güftesi ve betesi yine Muallim İsmail Hakkı Bey'e ait, Sofyân usûlünde, Râst makâmında *Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker* örnek olarak verilebilir.

Sonuç

Türk/Osmanlı müsîkîsi, asırlar boyunca hem kültürel hem de sanatsal mânâda gittikçe rafineleşen biçimsel örgüsü etrafında kendine mahsus geleneksel bir icrâ sahası inşa etmiş, bu sahanın en belirgin izdüşümleri ise sâz müsîkîsi ve din dışı sözlü müsîkî formlarında vücut bulmuştur. Bu çalışma boyunca ayrıntılarıyla ele alınan formlar, yalnızca tarihî bir birikimin izlerini taşımakla kalmamış; aynı zamanda Türk müsîkîsinin çok boyutlu yapısının, estetik kaygılarının, icrâ geleneklerinin, toplum-mekân-zamân ilişkilerinin ve bestekârlık anlayışının ne kadar gelişmiş ve karakteristik olduğunu da açıkça ortaya koymuştur. Söz konusu formlar, Türk müsîkîsi makâm ve usûl yapılarının zenginliğini sergilediği gibi müzikal hafızanın kuşaktan kuşağa aktarımını da mümkün kılan birer kültür taşıyıcısı olarak değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda, özellikle Taksîm, Peşrev, Medhal, Sâz Semâî, Longa, Sirto, Oyun Havaları, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek, Aranağme gibi sâz müsîkîsi

formları; biçimsel yapıları, icrâ tavırları, ritmik örgüleri, makâm seyirleri ve estetik dokuları bakımından Türk mûsikîsinin omurgasını oluşturmaktadır. Her biri, bestekârının istidâdı ile icrâcının mahâreti arasında kurulan ince dengeyi açığa çıkarırken, aynı zamanda mûsikînin meşk geleneği içerisinde tarihî köklerle birer köprü olma özelliği sergilemiştir. Bu özellikler, Türk mûsikîsi form geleneğinin durağan değil; bilakis zaman içinde olgunlaşan, icrâ çevreleriyle birlikte dönüşen ve yeni biçimsel ihtiyaçlara cevap veren canlı bir yapı olduğunu da göstermektedir.

Çalışma boyunca tespit edildiği üzere, “klasik” ya da “klasikleşmiş” formların en başında yer alan Peşrev ve Sâz Semâîlerinin, Türk mûsikîsine has en temel yapılar olduğu tespit edilmiştir. Makâmın karakterini hâne-mülâzime ilişkisi içinde sergileyen Peşrev formu, bir giriş eseri olduğu kadar makâmın “tanıtıcısı” olarak da üstlendiği rol sayesinde, yalnızca bir kompozisyon şekli olmaktan çıkıp, fasıl düzeninin ana eksenini içerisinde “en başat” eserler hâline gelmiştir. Sâz Semâîleri ise, özellikle Aksak Semâî usûlü etrafında sistematik hâle gelen, son hânelerindeki usûl geçkisi yapıyla, Türk mûsikîsinin ritmik ve nağmesel dinamizmini en çarpıcı biçimde temsil eden ilk sâz formlarından biri olarak dikkatleri çekmektedir. Ali Ufkî ve Kantemiroğlu’nun verdiği form yapıları da göstermektedir ki Sâz Semâîleri, yüzyıllar boyunca kökleşmiş mûsikî geleneğindeki en temel sâz eserleri olarak günümüze kadar ulaşmıştır.

Öte yandan Taksîm, Türk mûsikîsi düşüncesinin en özgün formuna kavuşmuş pratiğidir. İster tek başına ister bir faslın girişinde, isterse bir makâmdan diğerine geçişte icrâ edilsin; makâm bilgisinin, icrâ iradesinin ve estetik sezginin en yoğun şekilde ortaya konulduğu estetik bir form olarak önem kazanmaktadır. Kantemiroğlu’nun Taksîm tarifleri ve Taksîm-i Küllî konusundaki tespitleri, formun tarihî zenginliğini ortaya koyarken, günümüz icrâ anlayışında Taksîmin “kişisel tavır” ve “soyut ifade imkânı” bakımından taşıdığı önem daha da belirgin hâle gelmiştir. Bu yönüyle Taksîm, yalnızca besteli eserlerin kalıplarından bağımsız, makâm ve seyir kurallarından taviz verilmeden icrâ edilen bir “serbest kompozisyon” değil, aynı zamanda nağmesel hafızanın pratiğini sergileyen bir icrâ biçimi olarak değerlendirilmiştir.

Longa, Sirto, Oyun Havaları, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek gibi hareketli karakterdeki formlar ise, Türk mûsikîsinin yalnızca Saray ve meşk çevrelerinde değil; aynı zamanda halkın günlük ritüellerinde, eğlence ortamlarında, geleneksel dans kültüründe ve toplumsal hayatın ritmik deviniminde yer tutması bakımından büyük önem taşır. Longa ve Sirtonun XIX. yüzyılda repertuvara girişi, Osmanlı kültür havzasındaki çok dilli ve çok uluslu yapı

ile müzikal alışverişin doğal bir sonucu olup bu formlar, Osmanlı ve Avrupa mûsikilerinin sentezlenerek üretildiği melez bir üslûbun ortaya çıkmasında öncü olmuştur. Bugün hâlâ icrâ edilen Longalar ve Sirtolar, ritmik hareketliliği kadar, Türk mûsikisinde çok karakteristik yapılardaki beste–icrâ ilişkisinin çeşitliliğini temsil etmektedir.

Türk mûsikîsinin din dışı sözlü formları olan Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçe, Tavşanca, Mehter Marşları gibi yapılar ise, sâz mûsikîsi formlarındaki nağme çeşitliliğiyle benzer bir özellik sergilerken, aynı zamanda güfte–melodi ilişkisinin kazandırdığı anlam boyutuyla geniş ve çok katmanlı bir yelpaze oluşturmıştır. Bu yönüyle sözlü formlar, sâz mûsikîsine paralel bir gelişim çizgisi izlemiş; birçok bestekâr her iki alanda da “klasik üslup” derinliğine sahip eserler üretmiştir. Bir formda görülen teknik birikim, diğerinde estetik bir yenilik olarak ortaya çıkmış; böylece Türk mûsikîsi kendisini sürekli yeniden üretebilen bir sanatsal yapıya kavuşmuştur.

Bu çalışmanın bulguları göstermektedir ki, Türk mûsikîsi formlarının tarihsel gelişimi, net bir ilerleme çizgisinde değil; zaman zaman duraksayan, zaman zaman hızlanan, kimi dönemlerde yeni icrâ anlayışlarının etkisiyle dönüşebilen, kimi dönemlerde ise geleneksel çizgiyi muhafaza eden çok boyutlu bir örgüsel süreç içerisinde değerlendirilmelidir. Modernleşme dönemi sonrası ortaya çıkan Medhal formu, Mevlevî Âyînlerindeki baş–son Taksîm geleneğinin günümüze uyarlanmış icrâ anlayışları, fasıllarda Peşrev yerine Medhal veya Taksîm ile başlama pratiğinin yaygınlaşması gibi olgular, gelenek ile yeniliğin aynı bünyede ahenkle var olabildiğini göstermektedir.

Bugün gelineen noktada, Türk mûsikîsi formlarının hem tarihsel kimliği hem de modern icrâ pratikleri açısından incelenmesi, yalnızca bir “geçmişin kayıt altına alınması” çalışması değil; aynı zamanda geleceğe yön verecek bilinçli bir estetik okumanın da temelini oluşturmaktadır. Doğru şekilde anlaşılmamış formlar, yanlış tanımlanmış/uygulanmış makâm seyirleri, bozulmuş usûl kalıpları veya icrâ tavrındaki değişimler; hem tarihî hafızayı hem de modern icrâ sahasını olumsuz etkileyebilmektedir. Bu çalışma, söz konusu riskleri bertaraf edip her formu kendi tarihî bağlamı ve karakteristik özellikleri içerisinde ele alarak disiplinli, sistemli ve karşılaştırmalı bir okuma sunmuştur.

Sonuç olarak, Türk mûsikîsi formları, hem biçimsel netlikleri hem de tarihsel derinlikleriyle, Türk medeniyetinin mûsikî hafızasının en güçlü taşıyıcılarıdır. Bu formların doğru anlaşılması/tanınması/tanıtilmesi; yalnızca akademik araştırmalara değil, günümüz bestecilik ve icrâ anlayışlarına da yön verecek niteliktedir. Makâm–usûl–seyir ilişkilerindeki incelikler, form

yapılarındaki simetrik düzen, icrâ pratiklerindeki estetik tutarlılık ve tarihsel süreklilik; Türk mûsikîsinin “kendine özgü” karakterini korumasını mümkün kılacaktır. Bu nedenle sâz mûsikîsi ve din dışı sözlü formlar, geçmişten gelen kültürel mirasın birer izdüşümü olmalarının yanı sıra, geleceğin üretim ufkuna da ışık tutan, çok katmanlı ve kültürel eserler olarak değerlendirilmelidir.

Bu bölümde, literatür taraması yöntemiyle tüm bu mezkûr formlar, muhtasar tarihçeleri ekseninde incelenerek günümüz mûsikî çevrelerinin ve araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

Kaynakça

- 1A Takımı Bilgisayar Yazılımı. (t.y.). *Notam*, (Dijital TRT Repertuvar-Nota Programı), İstanbul: 1A Takımı Bilgisayar Ltd. Şti.
- Abdülkâdir Merâgî. (h.1366). *Câmi'u-l Elhân*, (Thk. & Neş.: Takî Bîniş), Tahran: Pejuhişgâh-ı Ulûm-i İnsânî.
- AK, A. Ş. (1996). *Türk Sâz Müsíkisinde Süsleme ve Ud İçin Geleneksel İcrâ Yöntemleri*, Konya: Mikro Dizgi.
- AKSOY, B. (2023, 6 Mart). Serhânende Nurettin Çelik. *Mûsikî Dergisi*. http://www.musikidergisi.com/yazar-555-serhanende_nurettin_celik_....html
- AKDOĞU, O. (1989). *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?*, İzmir: İhlas Yayınları A.Ş. İzmir Tesisleri.
- AKTAŞ, Y. & ŞENYAYLA, R. S. (2019). “Beste Formları ve Yapısal Özellikleri Üzerine Bir Araştırma” *BAP Sonuç Raporu*, Proje No:18/292, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- BARUT, Z. (2009). *Türk Müziğinde Beylik Aranağmeler*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BEHAR, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın Müziği*, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Buhûrîzâde Mustafâ İtrî. (t.y.). *Mecmûa-ı Eş'âr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, T.Y. 5525.
- CEVHER, M. H. (1995). “Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)”, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- ÇAKAR, Ş. Ş. (1996). *Türk Müsíkisinde Usûl*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- DİLÇİN, C. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DOĞRUSÖZ, N. (1993). “Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dimitri Kantemiroğlu. (2001). *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vêchi'l-Hurûfât: Mûsikî-yi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, C:I, (Çev.: Yalçın Tura), İstanbul: Tura Yayınları.
- Ebü İshâkzâde Mehmed Es'ad Efendi. (t.y.). *Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefî'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, no. 6204.
- EZGİ, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Müsíkisi*, C:I, III, V, İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Tasnif Heyeti Neşriyatları.
- HATİPOĞLU, A. (1996). *Form Bilgisi Ders Notları*, Konya: Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Basımı.

- İPEKTEN, H. (2006). *Eski Türk Edebiyatı: Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh yayınları.
- JUDETZ, E. P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*, (Çev.: Selçuk Alimdar), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- KANAR, M. (2015). *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say Yayınları.
- KILIÇ, E. (2013). “Mecmûa-yı Letâif fî Sandukatı'l-Me'ârif (Metin ve Değerlendirme)”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZALP, M. N. (1986). *Türk Müziği Tarihi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZALP, M. N. (1992). *Türk Müsikişi Beste Formları*, Ankara: TRT Yayınları.
- ÖZALP, M. N. (2000). *Türk Müsikişi Tarihi*, C: I, Ankara: MEB Yayınları.
- ÖZCAN, N. (2003). “Mehter”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (28):545-549, Ankara: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (1998). *Türk Müsikişi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZKAN, İ. H. (2001). “Kâr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (24):356, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (2007). “Peşrev”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (34):253, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (2009). “Sâz Semâîsi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (36):220-221, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (2010). “Taksîm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (39):478, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZTUNA, Y. (2000). *Türk Müsikişi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZTUNA, Y. (2006). *Akademik Türk San'at Müsikişi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, C:I-II, Ankara: Orient Yayınları.
- Şemseddin Sâmî. (2015). *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- ŞENDURAN, F.M. & ÖZÜYLMAZ, B. D. (2022). “Râst Kâr-ı Nev (Yeni Kâr) Üzerine Bir Çalışma”, *International Journal of Social Sciences*, 6 (3):279-291.
- TANRIKORUR, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TURA, Y. (2000). *Kantemiroğlu Kitabı İlmi'l-Müsiki 'alâ Vechi'l- Hurufât*, C:I, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TÜYSÜZ, F. (2022). *Türk Müsikişi Devlet Konservatuvarları İçin Türk Müziğinden Tûr ve Biçimler Ders Notları*, Sivas: Neşredilmemiş Ders Notları.

- TÜYSÜZ, F. (2023a). “İlâhî Formunun Tarihsel Süreç İçerisinde Doğuşu, Gelişimi ve Türk Müsíkisindeki Yeri”, (Edt.: Kader Sürmeli), *Güzel Sanatlar Alanında Gelişmeler*, Ankara: Platanus Publishing, ss. 241-272.
- TÜYSÜZ, F. (2023b). “Buhûrîzâde Mustafâ İtrî’nin Mecmûatü’r-Resâil Türünde Tertip Ettiği Bir Güfteler, Fasıllar ve Eş’âr Mecmûası: ‘Mecmûa-ı Eş’âr’”, *International Social Sciences Studies Journal*, 9 (110):6548 6573.
- UZUN, M. İ. (2010). “Şarkı”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (38):358-359, İstanbul: TDV Yayınları.
- YAVAŞCA, A. (2002). *Türk Müsíkisi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- YÜCEL, H. (2016). *Türk Sanat Müziği Açıklamalı Türler Bibliyografyası*, Konya: Eğitim Kitabevi.

Müzik Bağlamında Benlik Yapılanması

Derya Kaçmaz¹

Özet

Müzikal benlik kavramı, bilişsel, gelişimsel, sosyal ve kültürel alanlardan beslenen yapısıyla günümüzde müzik psikolojisinin temel konularından biri hâline gelmiştir diyebiliriz. Bu kavram, bireylerin müzikle kurdukları ilişki içinde kendilerini nasıl algıladıklarını, nasıl tanımladıklarını ve bu süreçte hangi duygusal deneyimleri yaşadıklarını kapsayan bütüncül bir yapıyı ifade eder. Son yıllarda müzikal benlik üzerine yapılan çalışmalar, başlangıçta daha çok ölçme temelli yaklaşımlara odaklanmışken, zamanla bireysel deneyimi, sosyal etkileşimi ve kültürel bağlamı birlikte ele alan daha kapsamlı kuramsal çerçevelere yönelmiştir. Bu dönüşüm, müzikal benliğin yalnızca bireysel bir özellik değil, aynı zamanda ilişkisel, bağlama duyarlı ve sosyal olarak şekillenen bir süreç olarak ele alınmasını sağlamıştır. Bu bölümde müzikal benliği farklı yönleriyle açıklayan yedi temel teorik yaklaşım bir araya getirilmiştir. Bunlar; müzikal benlik kavramı, benlik sistemleri yaklaşımı, öz düzenleme ve motivasyon çerçeveleri, sosyal-bilişsel modeller, anlatı ve diyalog temelli perspektifler ile ekolojik ve somutlaştırılmış yaklaşımlardır. Her bir yaklaşım, bireylerin müzikle kurdukları ilişkiyi farklı bir açıdan ele almakta; müziğin nasıl deneyimlendiğini, nasıl anlamlandırıldığını ve nasıl toplumsal bağlam içinde şekillendiğini açıklamaktadır. Bu yaklaşımlar birlikte değerlendirildiğinde, müzikal benliğin sabit ve değişmez bir özellikten çok, yaşam boyunca gelişen, çevreyle etkileşim içinde dönüşen ve sosyal olarak aracılık edilen dinamik bir süreç olduğu açıkça görülmektedir. Bu yönüyle müzikal benlik, bireysel deneyim ile toplumsal yapı arasında köprü kuran, çok boyutlu ve bütüncül bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Ek olarak, bu yaklaşım çeşitliliği, müziksel kimliğin tek yönlü değil, aynı anda bilişsel, duygusal, sosyal ve kültürel katmanlarda işleyen, zaman içerisinde yeniden kurulan bir yapı olduğunu da göstermektedir. Bu çok katmanlı yapının dinamik ve süreklilik gösteren özellikler taşıdığı ortaya çıkmaktadır.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Cumhuriyet Üniversitesi-Müzik Eğitimi A.B.D., deryakacmaz77@gmail.com, 0000-0002-9248-6954

Giriş

Müzikal benliğe yönelik teorik yaklaşımlar, bireylerin kimlik, anlam ve aidiyet duygularını nasıl inşa ettiklerini açıklayan psikolojik süreçlere dayandırılarak müzikoloji alanına önemli katkılar sunmaktadır. Bilişsel, duyuşsal, kültürel ve somut boyutları bir arada ele alan bu çerçeve, müzikal deneyimin yalnızca estetik ya da yapısal özelliklerle sınırlı olmadığını; ek olarak öz-algı, sosyal konumlanma ve kişisel gelişim süreçleriyle derin bir biçimde iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Müzikolojik bir bakış açısından değerlendirildiğinde, bu yönelim müziğin benliğin yapılanmasındaki rolüne ilişkin çok boyutlu bir kavrayış sunmakta; müzikal anlam, performans pratikleri, topluluk oluşumu ve kültürel aktarım üzerine yapılan çalışmaları da zenginleştirdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda müzikal benlik, çağdaş müzikolojinin metodolojik ve kuramsal sınırlarını genişleterek, müzik olgusuna daha bütüncül ve insan merkezli bir bakış açısı kazandırabilir.

“Benlik, bireyin kişiliğine ilişkin kanıları, kendini algılayış biçimi olarak özetlenebilir. Kişiliği yönlendiren ve biçimlendiren bir öğedir” (Aslan, 1992: 7). Benlik kavramı; bireyin kendisini tanımladığı, dünyadaki varlığını anlamlandırdığı bilişsel, duygusal ve yorumlayıcı süreçlerin bütünü olarak ele alındığında, müzik yalnızca estetik bir araç olmaktan çıkarak kimliğin kurucu bir bileşeni hâline gelir. Sadece sanatsal bir üretim alanı olmanın ötesinde, öznellik ile toplumsal çevre arasında aracılık eden bir işlev üstlenir; düşüncelerin, duyguların, aidiyetlerin ve kültürel anlatıların ses yoluyla ifade edildiği duygusal bir alan oluşturur. Bu çerçevede müzikal benlik, sürekli müziksel etkileşim içinde biçimlenen, zamansal dönüşümlere açık, değişken ve ilişkisel bir kimlik yapısı olarak değerlendirilebilir. Müzik aracılığıyla şekillenen “benlik”, müzikal kimliğin dinamik, performatif ve deneyimsel niteliklerini öne çıkararak onun sabit bir oluşum değil, süreklilik içinde şekillenen bir süreç olduğunu vurgular. Bireyin müzikle kurduğu ilişki (ister icra ister dinleme ister üretme yoluyla olsun), yalnızca işlevsel müzikal etkinliklerle sınırlı kalmaz; kendini ifade etme, davranışsal pratikler geliştirme, duygusal düzenleme ve sosyal-kültürel roller edinme gibi daha geniş mekanizmaları da kapsar. Bu süreçte benlik, müzikte ve müzik aracılığıyla yeniden anlatılır.

Türkçe literatürde benlik ile müzik arasındaki ilişkiyi ele alan çeşitli ölçekler geliştirilmiş ve bu alanda bazı çalışmalar yapılmış olmakla birlikte (Karabulut, 2014; Coşkunsoy, 2019), doğrudan müzikal benliğe odaklanan ve kapsamlı bir teorik çerçeve sunan yayınlara rastlanmamaktadır. Bu nedenle, çalışmada ağırlıklı olarak İngilizce kaynaklar incelenmiş ve kuramsal dayanak olarak kullanılmıştır. Bu bölümde ele alınan teorik perspektifler, müzikal benliğin

nasıl teorileştirildiğine ilişkin farklı ve çok sayıda kavramsal bakış içermektedir. Psikolojik yaklaşımlar müzikal öz-yeterlilik, motivasyon ve öz-düzenleme mekanizmalarına odaklanırken, fenomenolojik yaklaşımlar müzikal deneyimin somut, duyuşsal ve algısal boyutlarını ön plana çıkarmaktadır. Sosyal-bilişsel çerçeveler, benliğin müzikal bağlamlarda gözlem, model alma ve değerlendirici geri bildirim süreçleri aracılığıyla geliştiğini savunurken; anlatı temelli yaklaşımlar kimliği, müzik tarafından şekillendirilen ve onun aracılığıyla kurulan bir süreç olarak kavramsallaştırmaktadır. Ekolojik ve somutlaştırılmış yaklaşımlar ise müzikal anlamın, duyuşsal katılım ile beden, çevre ve akustik yapı arasındaki etkileşimden doğduğunu ileri sürmektedir. Toplu olarak değerlendirildiğinde, bu kuramsal bakışların müzikal benliğin tek bir çerçeveye indirgenemeyecek kadar karmaşık, çok katmanlı bir olgu olduğunu açık biçimde ortaya koyduğu söylenebilir. Bireyin duyuşsal ve varoluşsal iç dünyası ses aracılığıyla ifade bulurken, başka bir düzeyde benlik sosyal çerçeveler içinde biçimlendirilir. Bu bağlamda müzik, bireyin hem kendi benlik duygusunu ortaya koyduğu hem de başkaları tarafından tanınabilir bir özne olarak inşa edildiği bir kimlik sahnesi işlevi görür diyebiliriz. Çalışmanın temel amacı, müzik aracılığıyla kurulan “benlik” olgusunu anlamaya yönelik bir kavramsal zemin oluşturabilmek için söz konusu farklı teorik yaklaşımları sentezlemektir. Müzikal kimliği çok disiplinli bir kuramsal bağlam içinde ele alarak, müzik ile benlik arasındaki çok boyutlu ilişkiye dair bütünleştirici bir analitik bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

1. Müzikal Benlik Kavramı

Genel benlik kavramı kuramına dayanan yaklaşımlar (Shavelson ve ark., 1976; Marsh, 1990), müzikal benlik algılarını çok boyutlu ve hiyerarşik bir benlik yapısının ayrılmaz bir parçası olarak ele almaktadır. Bu çerçevede müzikal benlik kavramı, bireylerin müzikal yeteneklerine, değerlerine ve kimliklerine ilişkin sahip oldukları inançlar, değerlendirmeler ve duyuşsal tepkilerin bir bütünü olarak tanımlanmaktadır (Schmidt, 2005). Bu yapı, müzikal bağlamlarda davranışı, motivasyonu ve başarıyı yönlendiren hem bilişsel bir şema hem de duyuşsal bir yönelim işlevi görmektedir. 1980’li ve 1990’lı yıllar boyunca psikolojideki benlik kavramı araştırmaları, müzik ve performans çalışmalarını güçlü biçimde etkilemiştir. Bu dönemde araştırmacılar, bireylerin müzik yeteneklerine ilişkin algılarının motivasyon, azim ve performans çıktılarıyla nasıl ilişkili olduğunu ortaya koymaya yönelmişlerdir (Hargreaves, 1986; McPherson & Zimmerman, 2002). Shavelson’ın hiyerarşik modelinden yararlanan erken dönem çalışmalar, alanlara özgü benlik kavramlarının, genel öz saygıdan bağımsız olmakla birlikte onunla etkileşim hâlinde bulunan bir müzikal alt alan içerdiğini

ileri sürmüştür (Marsh, 1990). Bu bağlamda müzikal benlik, algılanan yetenek, haz, önem ve çaba gibi boyutları değerlendiren öz-bildirim ölçekleri aracılığıyla işlevselleştirilmiştir (Morin ve ark., 2016; Schmidt, 2005). Bu çalışmalar, yüksek düzeyde müzikal benliğe sahip bireylerin daha yüksek motivasyon sergilediklerini, daha fazla pratik yaptıklarını ve daha yüksek performans düzeyine ulaştıklarını ortaya koymuştur (O'Neill, 2002; McPherson & McCormick, 2006).

Güncel yaklaşımlar, müzikal benlik kavramını bilişsel, duyuşsal ve sosyal boyutları kapsayan çok boyutlu bir yapı olarak ele almaktadır. Bilişsel bileşen algılanan yetkinliği, duyuşsal bileşen duygusal bağlılığı ve içsel değeri, sosyal bileşen ise müzik toplulukları içinde algılanan kabul, aidiyet ve tanınmayı yansıtmaktadır (Hargreaves & Marshall, 2003). Örneğin, koro toplulukları ortamında gerçekleşen değişim, sanatsal ifade sayesinde benlik farkındalığını artırır ve bireyler arası anlamlı bağların kurulmasını destekler. Dolayısıyla koro, kimliğin sadece temsil edildiği değil, aynı zamanda sürekli olarak üretildiği bir mekân olarak değerlendirilebilir (Natonski, 2025:21). Bu boyutlar birbirleriyle karşılıklı olarak ilişkilidir. Gelişimsel açıdan bakıldığında müzikal benlik kavramı dinamik bir yapı sergilemekte ve çocukluk, ergenlik (akran karşılaştırmaları) ve yetişkinlik (içselleştirme) olmak üzere aşamalar hâlinde gelişmektedir (MacDonald ve ark., 2017). Bu durumu North ve Hargreaves (1999: 90), müziğin farklı zamanlarda gençlerin farklı alt grupları için farklı “rozet” işlevlerine sahip olabileceğini vurgulayarak açıklamışlardır. Kültürel ve eğitsel bağlamlar müzikal benlik üzerinde güçlü bir etki oluşturmakta; dijital ortamlar ise müzikal benlik kavramının sergilendiği ve geçerliliğinin onaylandığı alanları önemli ölçüde genişletmektedir (Vella & Mills, 2017). Benlik kavramı yaklaşımı, müzikal benliğin incelenmesine ölçülebilir bir giriş noktası sunması bakımından ampirik çalışmalar açısından büyük bir değer taşımaktadır. Bununla birlikte, deneyimlerin durağan göstergelere indirgenmesi, bağlama yeterince ağırlık verilmemesi bu yaklaşımın sınırlılıkları olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, müzikal benliğin psikolojik kuram ve ampirik kanıtlara dayandırılarak ele alınmasını sağlamış; böylece başka kuramsal gelişmeler için güçlü bir temel oluşturmuştur denilebilir.

2. Bir Sistem Olarak Müzikal Benlik

Müzikal benliğin ölçülebilir bir yapı olarak ele alındığı ilk psikometrik çalışmaların ardından, müzikal benliği bütünleştirici, çok düzeyli ve bağlama duyarlı bir sistem olarak yeniden ele alan bakış açıları ortaya çıkmıştır (MacDonald, Hargreaves ve Miell, 2002; 2017). Bu yaklaşım; benliğin tekil ve durağan bir varlık olmadığını, aksine müzikle kurulan etkileşim

yoluyla sürekli gelişen, etkileşimli süreçlerin dinamik bir örgütlenmesi olduğunu savunmaktadır. Benlik sistemi çerçevesi, birbiriyle ilişkili üç temel işlev sunmaktadır: kişisel, sosyal ve kültürel. Kişisel düzey; bilişsel, duyuşsal ve motivasyonel bileşenleri kapsarken, sosyal düzey müzikal etkileşim süreçlerini yansıtmaktadır (sosyal gruplarla etkileşim, aile ve öğretmenlerden alınan geri bildirimler, akranların takdirleri gibi). Kültürel düzey ise, toplumlar içinde müzisyenliği tanımlayan sembolik çerçeveleri içermektedir. Bu üçlü yapı, müzikal benliği hem bireysel olarak inşa edilen hem de sosyal süreçler aracılığıyla biçimlenen bir oluşum olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşımın, Vygotsky'nin sosyo-kültürel gelişim kuramıyla da örtüştüğü görülmektedir. Nitekim söz konusu kurama göre karmaşık zihinsel süreçlerin kökeninde sosyal etkileşimler yer almakta; bireyin gelişimi yalnızca yetişkinlerle değil, akran gruplarıyla kurulan etkileşimler yoluyla da gerçekleşebilmektedir (Kapanadze, 2019: 182).

Bu modelde geri bildirim önemlidir: olumlu pekiştirme müzikal kimliğin birey için taşıdığı önemi artırabilirken; olumsuz geri bildirim bu önemi zayıflatabilmektedir. Gelişimsel açıdan benlik sistemi modeli, müzikal benliğin neden hem değişebilir hem de belirli bir süreklilik gösterebildiğini; bireyin dinamik biçimde etkileşime giren, kimi zaman birbiriyle çelişen farklı rolleri aynı anda barındırabildiğini açıklamaktadır (Burland & Davidson, 2004). Bilişsel, sosyal ve kültürel alanları bir araya getiren bütünleştirici yapısı ve daha özgül süreç modelleri için bir zemin oluşturmaları bakımından önemli bir katkı sunduğunu söylenebilir.

3. Öz Düzenleme ve Motivasyon Çerçeveleri

Öz-düzenleme ve motivasyon perspektifleri, daha çok bireylerin zaman içerisinde müzikle kurdukları ilişkiyi nasıl sürdürdüklerine, dönüştürdüklerine ve yönlendirdiklerine odaklanmaktadır. Sosyal-bilişsel teori (Bandura, 1986) ile öz-belirleme teorisine (Deci & Ryan, 1985; 2000) paralellik gösterdiği söylenebilecek olan bu bakış açıları, müzikal benliğin düzenleme, değerlendirme ve amaca yönelme süreçleriyle nasıl işlediğini açıklamaktadırlar (O'Neill, 2002; McPherson & Zimmerman, 2002). Müzik performansı bağlamında öz-düzenleme; önceden düşünme, performansın kontrolü gibi aşamalardan oluşan bir süreci ifade etmektedir. Bu süreç içerisinde müzikal benlik, yetkinliği belirleyen, hedeflere yönelik ilerlemeyi değerlendiren ve öz-yeterlik inançları aracılığıyla motivasyonu sürdüren bir sistem işlevi görmektedir (McPherson & McCormick, 2006).

Öz-belirleme teorisine göre özerklik, yetkinlik ve ilişkili olma, bireyin temel psikolojik ihtiyaçları arasında yer almaktadır; müzik ise seçim yapma,

ustalık geliştirme ve topluluk katılımı yoluyla bu ihtiyaçların karşılanması için zengin olanaklar sunmaktadır (Deci & Ryan, 2000; Evans, 2015). Bunun yanında müzik, duygusal öz-düzenleme açısından da önemli bir işleve sahiptir: “müziğin duygusal öz-düzenleme amacıyla kullanımı hem ergenler hem de yetişkinler için müzikal katılımın en önemli nedenlerinden biri olarak gösterilmiştir” (Saarikallio, 2011: 309). Bu durum, özellikle kimlik oluşumu ile duygusal farklılaşmanın kesiştiği ergenlik döneminde daha belirgin bir hâl almaktadır (North & Hargreaves, 1999; Saarikallio & Erkkilä, 2007). Biliş ve duygu dinamiklerini kimlik ve anlam gibi daha geniş kuramsal sorularla ilişkilendirmeleri bakımından bu yaklaşımların önemli kuramsal işlevler üstlendiği sonucuna varılabilir.

4. Sosyal-Bilişsel Yaklaşımlar

Sosyal-bilişsel yaklaşımlar, öğrenmenin etkileşim yoluyla gerçekleştiğini, gözlemin ve müzikal anlamların içselleştirilmesinin bu süreçte merkezi bir rol oynadığını vurgulayarak bireysel psikoloji ile sosyal dünyayı birbirine bağlamaktadır (Bandura, 1986). Müzikal bağlamlarda, bireylerin gözlem yoluyla ve farklı modellerle (müzisyenler, öğretmenler, akranlar ve dijital etkenler vb.) kurdukları özdeşimler, öz-yeterlilik algısının önemli ölçüde şekillendirebilmektedir (Ritchie & Williamon, 2012; Hendricks, 2016). Öz-yeterlilik algısı; psikolojik dayanıklılığı ve performans kaygısıyla başa çıkma kapasitesini önemli ölçüde etkileyebilmektedir. (McPherson & McCormick, 2006). Sosyal karşılaştırma dinamikleri, özellikle rekabetçi ve dijital ortamlarda daha da yoğun bir hâl almaktadır (Festinger, 1954; Garcia, Tor & Schiff, 2013; Verduyn ve ark., 2020). Dijital platformlar, ağ temelli modelleme ve algoritmik geri bildirim mekanizmaları yoluyla sosyal-bilişsel süreçlerin etki alanını genişletmekte (Vella & Mills, 2017) ve Goffman’ın (2023) çevrimiçi bağlama uyarlanan izlenim yönetimi kavramını güncel bir çerçeveye taşımaktadır. Bu bakış açısı, sosyal öğrenmenin mikro düzeyde işleyen süreçlerini kimlik gelişiminin makro düzeydeki örüntüleriyle ilişkilendirmesi bakımından özellikle önemli bir açıklama gücü sunmaktadır.

5. Anlatı ve Etkileşim Temelli Yaklaşımlar

Bu yaklaşımlara göre kimlik, temelde bir “hikâyedir”; insanlar yaşadıkları deneyimleri anlatılar yoluyla anlamlandırır ve düzenlerler (Bruner, 1990; McAdams, 1993). Bu bağlamda müzikal benlik; öğrenme, icra etme, dinleme ve müziksel geçişler gibi deneyimler etrafında şekillenen bir yaşam öyküsüne dönüşür (MacDonald, Hargreaves ve Miell, 2017).

Örneğin, Hermans ve Kempen’in Diyalojik Benlik Teorisi, benliği tek bir yapı olarak değil; müzik bağlamında düşünürsek: icracı, öğretmen, dinleyici

ya da yorumlayıcı gibi farklı “benlik konumlarının” birbiriyle konuştuğu, zaman zaman da çatıştığı çok sesli bir yapı olarak tanımlar (Hermans ve Kempen, 1993; Barrett, 2011). Yetenek, meslek ya da özgünlük gibi etmenler, müzisyenlerin kendilerini nasıl konumlandıklarını etkileyebilir (McLean & Syed, 2016). Bu yaklaşımlar, müzikal benliği hem anlatılan hikâyelerin bir sonucu hem de yeni hikâyelerin ortaya çıkabildiği canlı bir alan olarak görmemizi sağlayabilir.

6. Ekolojik ve Somut Yaklaşımlar

Gibson’ın (1979) sağlamlık kuramı, enstrümanların, mekânların ve teknolojilerin bireylere kendilerini ifade etme açısından ne tür imkânlar sunduğunu açıklar; bireyler bu olanakları fark ettikçe ve kullanmayı öğrendikçe kimlik de gelişir (Windsor & de Bézenac, 2012). Somut ve ekolojik yaklaşımlar, kimliği beden, çevre ve ses arasındaki sürekli etkileşimden doğan bir yapı olarak ele alır. Bu yaklaşımlardan hareketle müzikal benlik, eylem ve algının birbirini sürekli etkilediği döngüler içinde şekillenen bir süreç olarak ele alınabilir (Clarke, 2005; Leman, 2016). Topluluk içinde müzikal uyum, hareketin, dikkatin ve duygunun zaman içinde birbirine uyumlanmasıyla (entrainment) ortaya çıkar ve bu durum ortak bir amaç duygusu ile sosyal bir müzikal benlik oluşturur (Clayton, 2012). Duygusal ekoloji yaklaşımları, duyguların yalnızca bireyin içinde değil, kişi ile çevre arasındaki karşılıklı etkileşim içinde oluştuğunu göstermektedir (Reybrouck & Eerola, 2017; Schiavio, van der Schyff, Cespedes-Guevara & Reybrouck, M., 2017). Bu yaklaşımlar zihin ile beden, birey ile toplum arasındaki keskin ayrımları büyük ölçüde ortadan kaldırır. Müzikal deneyimin taşıdığı anlamın daha iyi açıklanabilmesi adına farklı bakış açıları ortaya koymaktadırlar.

Sonuç

Müzikal benlik odaklı çalışmaların zaman içindeki gelişimi, daha durağan açıklamalardan, değişen, dönüşen ve ilişkiler içinde şekillenen benlik anlayışlarına doğru genel bir yönelimi yansıtmaktadır. Müzikal benlik, ses aracılığıyla biliş, duygu, beden ve kültürün bir araya geldiği canlı bir anlam alanı olarak görülebilir. Bu yapı hem içe dönük hem de dışa dönüktür: bir yandan bireyin müzik aracılığıyla kendisini nasıl hissettiğine ve kim olduğunu nasıl algıladığına işaret ederken, diğer yandan bu kimliğin sosyal ve teknolojik ortamlar içinde nasıl sergilendiğini gösterir. Dinamik etkileşim, bedenle kurulan ilişki, sosyal çevre ve kimliğin çoklu yapısı bu alanın ortak temaları arasında yer almaktadır. Yöntem açısından bakıldığında ise geleceğin, farklı yaklaşımları bir araya getiren bütünleştirici ve eleştirel çalışmalarda olduğu söylenebilir. Kısacası müzikal benliği incelemek, zihin

ile beden, birey ile topluluk, geçmiş ile gelecek arasındaki bağları takip etmek anlamına gelir; insan da bu bağlar aracılığıyla hayatta olmanın, bir yere ait olmanın ve dünyayla uyum içinde var olmanın ne demek olduğunu yeniden keşfeder diyebiliriz.

Bu yaklaşımlar bir araya getirildiğinde, bazı kuramsal katkıların alanın şekillenmesinde özellikle belirleyici olduğu görülmektedir. Hargreaves, Miell ve MacDonald'ın geliştirdiği gelişimsel çerçeve, müzikal benliği kişisel, sosyal ve kültürel boyutların etkileşimi içinde ele alarak kimlik oluşumuna yaşam boyu bir perspektiften bakmayı mümkün kılar. Schmidt'in (2005) motivasyon ve başarı arasındaki ilişkiyi açıklayan yaklaşımı ise müzikal benliğin öğrenme ve performans üzerindeki bilişsel ve duygusal etkilerini ön plana çıkarır. Benzer biçimde Morin ve arkadaşlarının (2016) çok boyutlu müzik öz-algısı modeli, müzikal benliği ölçülebilir ve yapılandırılmış bir kavram olarak ele almak için önemli bir psikometrik zemin sunmaktadır. Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, ölçüm, gelişim süreçleri ve müziğin deneyimsel boyutu arasında güçlü bir kuramsal bağ kurdukları söylenebilir.

Müzik psikolojisi açısından bakıldığında, müzikal benliğin çok boyutlu yapısı, bireyin müzikle kurduğu ilişkinin yalnızca zihinsel ya da performansa dayalı bir etkinlik olmadığını açıkça göstermektedir. Bu ilişki aynı zamanda kişisel anlam üretme, duyguları düzenleme ve bir gruba ait olma duygusunun kurulduğu bir alanı da kapsamaktadır. Müzikal benlik üzerine yapılan kuramsal çalışmalar, müzikal davranışların arkasındaki motivasyonel ve duygusal süreçleri aydınlatmanın yanı sıra öğrenme, yaratıcılık, performans kaygısı ve müzikal etkileşim gibi temel psikolojik süreçleri daha iyi anlamamıza da katkı sağlayacaktır. Böylece bireyin bütüncül müzik deneyimi, müziğin sosyal ilişkiler ve performans pratikleri içindeki yerine daha yakından bağlanır. Bu yönüyle müzikal benlik çalışmaları hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde müzik psikolojisine önemli katkılar sunmaktadır.

Gelecekte müzikal benlik üzerine yapılacak çalışmaların birkaç temel yönde ilerlemesi beklenebilir. Öncelikle müzikal kimliğin karmaşık yapısını daha iyi anlayabilmek için psikometri, deneyimsel yaklaşımlar, sinir bilimsel yöntemler ve sanat temelli araştırmaları birlikte kullanan çok yönlü çalışmalara ihtiyaç vardır. Ayrıca batı merkezli yaklaşımların ötesine geçerek, farklı kültürel yapılarda müzikal benliğin nasıl biçimlendiğini ortaya koyan karşılaştırmalı araştırmaların artmasının büyük önem taşıdığı düşünülmektedir. Dijital platformlardaki müzikal deneyimlerin giderek daha fazla hayatımıza girmesiyle birlikte, çevrimiçi platformların benlik algısı, kendini ifade etme, aidiyet ve görünür olma süreçlerini nasıl etkilediği de daha sistemli biçimde ele alınabilir.

Kaynakça

- Aslan E. (1992), Benlik kavramı ve bireyin yaşamındaki etkileri. M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 4, 7—14.
- Bandura, A. (1986). Social foundations of thought and action: A social cognitive theory. Prentice Hall.
- Barrett, M. S. (2011). Narrative inquiry in music education: Troubling certainty. Springer.
- Bruner, J. (1990). Acts of meaning. Harvard University Press.
- Burland, K., & Davidson, J. W. (2017). Tracing a musical life transition 1. In *The music practitioner* (pp. 225-249). Routledge.
- Clarke, E. F. (2005). Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning. Oxford University Press.
- Clayton, M. (2012). What is entrainment? Definition and applications in musical research.
- Coşkunsoy, B. Ö. (2019). Müzik Öğretmeni Adaylarının Çalgıya Yönelik Benlik Algıları İle Genel Benlik Saygıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Atlas Journal*, 5(20), 472-480.
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2013). Intrinsic motivation and self-determination in human behavior. Springer Science & Business Media.
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2000). The” what” and” why” of goal pursuits: Human needs and the self-determination of behavior. *Psychological inquiry*, 11(4), 227-268.
- Evans, P. (2015). Self-determination theory: An approach to motivation in music education. *Musicae Scientiae*, 19(1), 65–83. <https://doi.org/10.1177/1029864914568044>
- Festinger, L. (1954). A theory of social comparison processes. *Human Relations*, 7(2), 117–140.
- Garcia, S. M., Tor, A., & Schiff, T. M. (2013). The psychology of competition: A social comparison perspective. *Perspectives on psychological science*, 8(6), 634-650.
- Gibson, J.J. (2014). *The Ecological Approach to Visual Perception: Classic Edition* (1st ed.). Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9781315740218>
- Goffman, E. (2023). The presentation of self in everyday life. In *Social theory re-wired* (pp. 450-459). Routledge.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The developmental psychology of music*. Cambridge University Press.
- Hargreaves, D. J., & Marshall, N. (2003). Developing identities in music education. *Music Education Research*, 5(3), 263–273.

- Hendricks, K. S. (2016). The sources of self-efficacy: Educational research and implications for music. Update: Applications of Research in Music Education. Advance online publication.
- Hermans, H. J. M., & Kempen, H. J. G. (1993). The dialogical self: Meaning as movement. Academic Press.
- Kapanadze, D. Ü. (2019). Vygostky'nin sosyo-kültürel ve bilişsel gelişim teorisi bağlamında türkçe öğretiminin değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(47), 181-195.
- Karabulut, G. (2014). Çalgıya yönelik benlik algısı ölçeğinin geliştirilmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 2(2).
- Leman, M. (2016). The expressive moment: How interaction (with music) shapes human identity. MIT Press.
- MacDonald, R. A. R., Hargreaves, D. J., & Miell, D. (2002). Musical identities. Oxford University Press.
- MacDonald, R. A. R., Hargreaves, D. J., & Miell, D. (2017). Handbook of musical identities. Oxford University Press.
- Marsh, H. W. (1990). A multidimensional, hierarchical model of self-concept: Theoretical and empirical justification. *Educational Psychology Review*, 2(2), 77-172.
- McAdams, D. P. (1993). The stories we live by: Personal myths and the making of the self. Guilford Press.
- McLean, K. C., & Syed, M. (2016). Personal, master, and alternative narratives: An integrative framework for understanding identity development in context. *Human Development*, 58(6), 318-349.
- McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and music performance. *Psychology of Music*, 34(3), 322-336. <https://doi.org/10.1177/0305735606064841>
- McPherson, G. E., & Zimmerman, B. J. (2002). Self-regulation of musical learning. The new handbook of research on music teaching and learning, 2, 327-347.
- Morin, A. J., Scalas, L. F., Vispoel, W., Marsh, H. W., & Wen, Z. (2016). The music self-perception inventory: Development of a short form [accepted manuscript].
- North, A. C., & Hargreaves, D. J. (1999). Music and adolescent identity. *Music Education Research*, 1(1), 75-92.
- O'Neill, S. A. (2002). The self in music learning: Theory and research. In R. Colwell & C. Richardson (Eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning* (pp. 127-158). Oxford University Press.

- Onuk Natonski, Ö. (2025). Choir And Democracy: The Collective Power Of Expression. *International Educational Applied Research Journal*, 09(09), 15-27. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17280254>
- Reybrouck, M., & Eerola, T. (2017). Music and its inductive power: a psychological and evolutionary approach to musical emotions. *Frontiers in psychology*, 8, 494.
- Ritchie, L., & Williamon, A. (2012). Self-efficacy as a predictor of musical performance quality. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6(4), 334–340.
- Saarikallio, S. (2011). Music as emotional self-regulation throughout adulthood. *Psychology of Music*, 39(3), 307–327. <https://doi.org/10.1177/0305735610374894>
- Saarikallio, S., & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), 88–109. <https://doi.org/10.1177/0305735607068889>
- Schiavio, A., van der Schyff, D., Cespedes-Guevara, J., & Reybrouck, M. (2017). Enacting musical emotions. Sense-making, dynamic systems, and the embodied mind. *Phenomenology and the cognitive sciences*, 16(5), 785-809.
- Shavelson, R. J., Hubner, J. J., & Stanton, G. C. (1976). Self-concept: Validation of construct interpretations. *Review of Educational Research*, 46(3), 407–441.
- Vella, E. J., & Mills, G. (2017). Personality, uses of music, and music preference. *Psychology of Music*, 45(3), 338–354.
- Verduyn, P., Gugushvili, N., Massar, K., Täht, K., & Kross, E. (2020). Social comparison on social networking sites. *Current opinion in psychology*, 36, 32-37.
- Windsor, W. L., & de Bézenac, C. (2012). Music and affordances. *Musicae Scientiae*, 16(1), 102–120. <https://doi.org/10.1177/1029864911435734>

Feminist Müzikoloji Perspektifiyle Erken Cumhuriyet Döneminde Kadınların Müzikteki Konumuna İlişkin Bir Değerlendirme

Duygu Ulusoy Yılmaz¹

Özet

Bu çalışma, erken Cumhuriyet döneminde kadınların müzik alanındaki konumunu, feminist müzikoloji temelli bir bakış açısıyla ele almaktadır. Çalışmanın çıkış noktası, kadınların sahnede görünür hale gelişinin yalnızca modernleşmenin kanıtı şeklinde yorumlanmasının ötesinde, ulusun sesini, duygusunu ve bedenle kurduğu ilişkiyi dönüştüren bir süreç olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir. Çalışmada, Joan Scott, Suraiya Faroqhi ve Deniz Kandiyoti yaklaşımlarından esinle Cumhuriyet modernleşmesi toplumsal cinsiyet üzerinden kurulan bir ulus projesi olarak ele alınmış ve Susan McClary, Marcia Citron, Ruth Solie'nin bakışıyla da müzik tarihinin cinsiyetlendirilmiş yapısını tartışmaya açmıştır. Burada ortaya konan tartışma, alanın bütününe kapsama iddiası gütmemekte, daha çok bu alana dönük dikkatin artırılmasına yönelik küçük bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Belirlenen kuramsal çerçeve, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte kadınların müzikle ilişkisi üzerinden izlenebilmektedir. Tanzimat öncesinde saray çevresiyle sınırlı kalan kadın müzik pratiklerinin, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde değişen eğitim imkanları ve dönüşen beğeni kültürüyle birlikte genişlediği, bu birikimin Cumhuriyet'in kültür politikalarına zemin oluşturduğu ortaya konmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde öncü isimler üzerinden sahne, eğitim, radyo ve müzikte kadınlar incelenirken bu görünürlüğün aynı zamanda sıkı kuralların varlığına da değinilmektedir. Müzik tarihi uzun süre erkek merkezli bir bakışla yazılmış, kadınlar geri planda bırakılmıştır ancak Cumhuriyet dönemi müziğinin bütüncül biçimde değerlendirilebilmesi kadınların da emeğinin dikkate alınmasıyla mümkün olabilir. Kadınların tarihsel varlığının ortaya çıkarılmasında sözlü tarih çalışmaları, arşiv incelemeleri ve yerel müzik pratiklerine yönelik araştırmalar büyük önem taşımaktadır.

1 Doktor Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, dulusoy78@gmail.com, 0000-0002-0924-3071

Giriş

Erken Cumhuriyet döneminde kadınların müzik alanındaki konumunu aktarmak, birkaç öncü kadın müzisyenin hayat hikayesini arka arkaya sıralamaktan ibaret değildir. Burada söz konusu olan toplumsal cinsiyet, modern toplum tasavvuru, modern kadın algısı ve müzikteki kadın temsili arasında kurulan karmaşık ilişkileri birlikte düşünmeyi gerektiren daha geniş bir çerçevedir. Bu çalışma tam da bu nedenle, bu olguların kesiştiği noktadan bakmayı benimsiyor. Erken Cumhuriyet’te kadınların müzik alanındaki varlığını, hem modernleşme projesinin bir parçası hem de bu projenin açtığı imkanlar ve beraberinde getirdiği sınırlamalar içinde şekillenen bir deneyim olarak, feminist müzikoloji perspektifinde ele almayı amaçlıyor.

Joan Scott’un (1986) “gender as a useful category of historical analysis” önerisi, toplumsal cinsiyeti tarih metinlerine sonradan eklenen ikincil bir ayrıntı değil, bizzat iktidar ilişkilerini, bilgi üretim biçimlerini ve özne olma süreçlerini kuran temel bir eksen olarak değerlendirmeyi gerektirir. Scott’a göre toplumsal cinsiyet, sembolik sistemler, hukuki ve kurumsal yapılar ile gündelik deneyimler arasında bağ kurarak anlam üretir. Bu nedenle ulus inşasını da bu bütünlük içinde yeniden düşünmek gerekir. Cumhuriyet Türkiye’si bağlamında bu perspektif, kadınları yalnızca reformların yararlanıcısı olarak değil, ulusun siyasal ve kültürel tahayyülü taşıyan, yeniden kuran ve zaman zaman da müzakere eden öznel konumlar olarak analiz etmeyi zorunlu kılar. Deniz Kandiyoti’nin (1991, 1992), İslam, milliyetçilik ve kadın ilişkisine odaklanan çalışmaları, bu zorunluluğu daha da görünür hale getirir. Cumhuriyet’in kuruluş sürecinde kadınlar, bir yandan geleneğin devamlılığını temsil eden figürler öte yandan modern ulusun vitrinindeki yüzü olarak kurgulanır. Bu ikili rol kadınlara yeni imkanlar sunarken aynı anda yeni denetim mekanizmalarını da beraberinde getirir. Bu durum, Türkiye’de modernleşme sürecinin yalnızca hukuki haklar ve kurumsal düzenlemelerle değil, aynı zamanda beden, duygu, temsil ve ses üzerinden işleyen daha incelikli bir boyutu da ortaya çıkarır.

Kadın otobiyografileri üzerine yaptığı çalışmalarla feminist tarih yazımında referans olan Davidoff (2002), Durakbaşı (1995) ve Koç (2020) geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde kadınların kendi hayat hikayelerini yazma, anlatma ve kurma biçimlerinin, resmi ulus anlatısını yeniden ürettiğini ortaya koyar. Kadınların otobiyografik metinleri, yalnızca bireysel deneyim kayıtları değil, aynı zamanda ulusal tarihin, cinsiyet rejiminin ve modernlik tahayyülünün, gündelik ve duygusal bir çerçeveden yeniden yazıldığı metinlerdir. Bu kapsamda Cumhuriyet modernleşmesini siyasal reformlar dizisi olmanın çok ötesinde değerlendirmek mümkün

olabilir. Ulusun en başından beri toplumsal cinsiyet üzerinden kurulduğunu ve kadınların bu inşa sürecinin tam merkezinde yer aldığını düşünmeye sevk eden bu değerlendirme, kadınların müzik alanındaki varlığını yalnızca sahneye çıkan modern kadın gibi yüzeysel bir görünürlük meselesine indirgemeden, ulusun sesini, duygusunu ve bedensel ifade biçimlerini şekillendiren temel bir unsur olarak görmemize olanak tanır. Susan McClary'nin (1991) çalışması, müziği uzun süre “özerk, soyut bir sanat” olarak ele alan modernist anlayışı kırarak, tonalitenin, formun, anlatısal yapının ve icranın toplumsal cinsiyet kodlarıyla yüklü olduğunu ortaya koyar. *Feminine Endings*, yalnızca kadın bestecileri görünür kılmaya çalışan bir çalışma değildir, aksine tonal gerilim, çözülme, form ve anlatının toplumsal cinsiyetle, bedenle ve cinsel imgelerle örülü olduğunu göstererek Batı müzik tarihinin normal gördüğü estetik ölçütlerin aslında erkek merkezli bir özneyi gizlice desteklediğini gözler önüne serer.

Feminist müzikoloji literatürünün temel kaynaklarından biri olan Marcia Citron'un “Gender and the Musical Canon” (1993), bu çözümlemeyi tarih yazımı düzeyine taşır. Citron, kanon kavramının kendisinin cinsiyetlendirilmiş olduğunu, hangi bestecilerin büyük, hangi eserlerin kanonik sayılacağına ilişkin ölçütlerin tarihsel olarak erkek özne lehine kurgulandığını ikna edici biçimde gösterir. Dolayısıyla mesele yalnızca kanona daha fazla kadın eklemek değil, kanonun kuruluş mantığını, değer hiyerarşilerini ve bunların arkasındaki toplumsal cinsiyet rejimini sorgulamaktır. Bu sorgulama, erken Cumhuriyet Türkiye'si için de doğrudan geçerlidir. Müzik tarihinde hangi bestecilerin, hangi kurumların ve hangi icra biçimlerinin merkeze alındığı, kadınlar için yazılan eserlerde kadınların hangi rollerde olduğunu sorgulamayı gerektirir.

Ruth Solie'nin derlediği “Musicology and Difference” (1993) ise feminist, queer ve eleştirel kuramı müzikolojinin merkezine çekerek, fark kavramını – cinsiyet, cinsellik, iktidar, sınıf, ırk, beden– müzik araştırmalarının merkezine yerleştirir ve tartışır. Bu yaklaşım, Türkiye'de Cumhuriyet'in müzik kurumlarına, repertuvarına ve icra pratiklerine yalnızca ulus-devlet projesi perspektifinden bakmanın yetersizliğini gösterir. Bu alanların aynı zamanda cinsiyetlendirilmiş ve sınıfsallaşmış fark rejimlerinin sahnelendiği, yeniden üretildiği ve zaman zaman sorgulandığı alanlar olduğunu hatırlatır.

Toplumsal cinsiyet ve ulus inşasını merkeze alan perspektif ile feminist müzikoloji, müzik, duygu ve gündelik yaşam üzerine gelişen düşünce alanı ile bir araya geldiğinde, erken Cumhuriyet'in işitsel dünyasını kavramak için güçlü bir merceğe elde ederiz. Tia DeNora'nın “Music in Everyday Life” (2000) çalışması, müziği büyük anlatıların, konser salonlarının ya

da kanonik repertuvarın ötesine taşıyarak, gündelik hayatın en sıradan anlarında dahi bedenleri, duyguları, hatırlama biçimlerini ve toplumsal ilişkileri biçimlendiren bir pratik olarak çözümler. Müziğin insanların duygu durumlarını düzenleme, mekanları anlamlandırma, kendilik algısını kurma ve başkalarıyla ilişkilene biçimlerini yapılandırma kapasitesine vurgu yapan bu yaklaşım, Cumhuriyet'in müzik politikalarını da duygusal bir yurttaşlık mühendisliği olarak yeniden düşünmeye elverişlidir.

Georgina Born ve David Hesmondhalgh'ın editörlüğünü yaptıkları "Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music" (2000) kitabı ise müziği kültürel fark, temsiliyet ve iktidar ilişkileri bağlamında ele alır, müziğin her zaman ötekilerle –sömürge, sınıf, etnisite, cinsiyet– kurulan ilişkiler üzerinden kurgulandığını, sınır çizdiğini ve bu sınırları yeniden müzakere ettiğini gösterir. Bu bakış açısından erken Cumhuriyet'in Batı müziğiyle kurduğu ilişki, sadece estetik bir tercih değil, hem Osmanlı mirasıyla Doğu'yla ve yanı sıra içerideki sınıfsal ve etnik ötekilerle mesafeyi yeniden tanımlayan bir politik jest olarak görünür. Kadın müzisyenlerin bu jest içindeki konumu, bir yandan modern ulusun yüzü diğer yandan bu modernliğin üzerinde yükseldiği fark rejimlerinin kırılan taşıyıcıları olarak okunabilir. Bu üç kuramsal alan harmanlandığında, ortaya Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk on yılını anlamak için şu tür sorular çıkar: Toplumsal cinsiyet, ulus inşasının yalnızca temsili düzeyinde değil, işitsel düzlemde nasıl kurucu bir rol oynamıştır? Hangi müzik türleri, hangi icra kipleri, hangi kurumlar modern ve ulusal kabul edilmiştir? Bu kabul süreçlerinde kadınlar nasıl özneleştirilmiş, nerelerde dışlanmış, nerelerde disipline edilmiştir? Feminist müzikolojinin kanon, beden, anlatı ve fark tartışmaları, Türkiye'deki resmi müzik tarihinin boşluklarına, sessizliklerine ve kırılma noktalarına nasıl ışık tutabilir?

Cumhuriyet'in müzik modernliği, Scott'un tarif ettiği anlamda toplumsal cinsiyetin kurucu bir tarihsel kategori olduğu, Kandiyoti'nin gösterdiği üzere kadınların hem modernliğin vitrini hem de kontrol nesnesi haline geldiği, McClary ve Citron'un dikkat çektiği şekilde kanonun, formun ve estetiğin cinsiyetlendirilmiş iktidar ilişkilerini taşıdığı, Solie'nin vurguladığı gibi müzikolojik bilginin de bu fark rejimlerinden bağımsız olmadığı, DeNora ve Born & Hesmondhalgh'ın işaret ettiği üzere müziğin gündelik hayatı, duygulanımı ve ötekiyle kurulan ilişkileri biçimlendiren bir pratik olduğu çok katmanlı bir alan olarak düşünülmelidir. Bu yaklaşım, erken Cumhuriyet'te kadınların müzik alanında görünür hale gelmesini basit bir ilerleme anlatısı olmaktan çıkararak ulusun hem kendi içinde hem de dünyaya karşı nasıl görüldüğünü, kendini nasıl duyulur şekle dönüştürdüğünü ve bu süreci hangi toplumsal sınırlar içinde şekillendirdiğini anlamak için bize zamanı

ve mekânı titizlikle inceleme yapmamız gerektiğini düşünmemize imkan verir. Kadın müzisyenler, repertuvar, pedagojik pratikler ve sahne estetiği üzerinden modern yurttaşlığın işitsel kodlarını kurarken, aynı anda bu kodlar tarafından sınırlandırılmış, denetlenmiş ve çoğu zaman tarih yazımından silinmişlerdir. Toplumsal cinsiyet, ulus ve ses eksenlerini birlikte ele alan bir kuramsal çerçeve, tam da bu gerilimi –kurucu emek ile tarihsel sessizlik arasındaki mesafeyi– görünür kılmayı mümkün kılar.

Modernleşme Sürecinde Kadınların Müzikteki Konumu

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuyla birlikte şekillenen modernleşme projesi, yalnızca siyasal ve hukuksal alanlarda değil, gündelik hayatın duygusal, kültürel ve estetik boyutlarında da köklü dönüşümler yarattı. Bu dönüşümde müzik, modern ulusun hem sembolik hem pedagojik düzeyde inşa edilmesinde merkezi bir işlev üstlendi. Kadınlar ise bu sürecin hem öznesi hem nesnesi olarak konumlandı: bir yandan modern ulusun yeni yüzü olarak kamusal temsilde görünür kılındılar, diğer yandan müziksel üretim, eğitim ve icra pratiklerinde üstlendikleri roller büyük ölçüde görünmezleştirildi, ikincilleştirildi ve çoğu zaman resmi modernleşme anlatılarından dışlandı. Nitekim Durakbaşı ve İlyasoğlu, erken Cumhuriyet modernleşmesinin toplumsal cinsiyeti kurucu bir kategori olarak yeniden tarif ettiğini belirtir ve kadın anlatılarını “modernliğin farklı düzlemlerde deneyimlenmesinin taşıyıcıları” olarak tanımlar.

Cumhuriyet modernleşmesinde kadınların icracı, besteci, eğitimci ve temsil figürleri olarak müzik alanındaki yerini anlamak için bu tarihsel çok katmanlılığı görmek gerekir. Bu çok katmanlı yapı yalnızca Türkiye’ye özgü değildir fakat Türkiye’de, dönüşümün devlet merkezli niteliği nedeniyle kadınlara yüklenen sembolik rol daha görünür hale gelir. Bu durum, gerek yerli gerek yabancı basında geniş yankı bulmuştur. Örneğin The New York Times, 1920’ler boyunca Türkiye’deki reformları yakından izlemiş ve Türk kadınının dönüşümünü modern ulusun en çarpıcı göstergelerinden biri olarak sunmuştur. Nur Ceran (2019) basında yer alan bu haberlerden yola çıkarak, kadınların eğitimden giyime, sosyal hayattan siyasal haklara uzanan dönüşümünü “Türkiye’nin Batılılaşma kararlılığının kanıtı” olarak değerlendirmiş, The New York Times’da çıkan haberleri analiz ettiğinde, 1923–1938 arasında Türk kadınının geçirdiği değişimin modernleşmenin en görünür yüzlerinden biri olarak algılandığını tespit etmiştir. Bu dış gözlem, içeride yaşanan dönüşümün müzik alanındaki karşılıklarını daha dikkat çekici kılar. Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadınların müzik eğitimi, icrası ve kamusal temsili, gerek modern bir toplum kimliğinin gerek ulusun Batılı standartlarla yeniden kurgulanmasının araçlarından biri olarak görülmüştür.

Tevhid-i Tedrisat'tan sonra kız öğrenciler için müzik eğitiminin daha ulaşılabilir hale gelmesi, kadınların bu alanda görünür bir konuma sahip olmasını sağladı. Bu durum, toplumda öne çıkan yeni kadın imgesinin yalnızca bir göstergesi değil, aynı zamanda bu imgenin oluşumunu besleyen bir süreç olarak işledi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların müzikle kurduğu ilişki, modernleşme anlayışının topuma aktarılmasında etkili bir zemin oluşturdu ve kadınlar bu sürecin en görünür kişileri oldular. Bu görünürlük, elbette çelişkili bir karakter taşır. Kadınlar sahnede, radyoda, konser salonlarında yeni ulusun yükselen değerlerini temsil ederken aynı anda bu kurumların toplumsal cinsiyete dayalı denetim mekanizmalarına da maruz kalmışlardır. Dönüşümlerin çok sonrasında parlayan kadın caz müzisyenleri üzerine yapılan günümüz çalışmalarında bu durumun yansımalarını hala görmek mümkündür.

Tüm bu veriler, Cumhuriyet modernleşmesinin müzik alanındaki etkilerini anlamak için kadınların deneyimlerini merkezileştiren yeni bir yaklaşımın zorunlu olduğunu gösterir. Bu kitap bölümü tam da bu nedenle, kadınların müzikte modernleşme sürecindeki rollerini yeniden tartışmayı amaçlamaktadır. Bu girişin temel iddiası şudur: Cumhuriyet'in müzik modernliği, yalnızca erkek bestecilerin tasarladığı bir kurumlar dizisi değil, kadınların pedagojik, icracı ve kültürel emekleriyle şekillenen duygusal bir dünyadır. Bu perspektif bize üç önemli imkan sunar: 1. Kadınların görünmezleştirildiği tarih yazımını sorgulamak, 2. Müzikte modernliğin duygusal ve toplumsal cinsiyetli yönlerini açığa çıkarmak, 3. Modernlik deneyimini kadınların öznel konumları üzerinden yeniden okumak.

1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Modernleşmede Kadınların Müzikteki Konumu

Cumhuriyet dönemindeki modernleşmeyi anlamak, bu dönüşümün köklerini 19. yüzyıl Osmanlı kültürel hayatında aramayı gerektirir. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde ortaya çıkan Batılılaşma eğilimleri, yalnızca hukuki ve idari reformlarla sınırlı kalmamış, müzik, sahne sanatları ve eğitim gibi alanlarda yeni düşünme biçimlerinin filizlenmesine de zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda kadınların müzik alanındaki konumu, modernleşmenin hem en görünür hem en kırılgan yüzlerinden birini oluşturmuştur.

1.1. Tanzimat Öncesi Osmanlı Toplumunda Kadın ve Müzik

Osmanlı kadınlarının müzikle ilişkisini değerlendirmek için öncelikle Tanzimat öncesindeki toplumsal yapıya bakmak gerekir. Suraiya Faroqi'nin (2005, 2023) saray yaşamına ilişkin ayrıntılı incelemeleri, kadınların müzikle ilgili üretimlerinin büyük ölçüde harem çevresinde gerçekleştiğini, bu alanın

toplumun geri kalanından belirgin biçimde ayrıldığını ortaya koyar. Walter Feldman'ın (2023) saray müziği üzerine yaptığı çalışma da bu tabloyu destekler, dönemin müzik kültüründe kadınların görünürlüğünün esas olarak sarayla sınırlı olduğunu ve müziğin seçkin bir çevrede sürdürülen bir uğraş niteliği taşıdığını gösterir. Cem Behar'ın Osmanlı müzik kültürü üzerine yürüttüğü araştırmalar (1992, 1998, 2005), bu yapının tarihsel köklerini daha ayrıntılı biçimde açıklar. Behar, saray kadınlarının gerek sözlü gelenek gerek repertuvar aktarımı bakımından önemli bir rol oynadığını, ancak bu müziksel birikimin geniş kadın topluluğuna yayılmadığını vurgular. Saray içinde yetişen Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Esmâ Sultan ve Adile Sultan gibi isimler, Behar'ın değerlendirmelerinde dönem müzik ortamının bilinen figürleri arasında yer alır. Bu kapsamda yapılan tüm çalışmalar, Tanzimat öncesi dönemde kadınların müzikle ilişkisinin toplumun geneline açık bir etkinlikten çok, saray yapısı içinde sınırlı bir çevrede varlık bulduğu görülür. Bu isimlerden özellikle Dilhayat Kalfa (1710–1780), Osmanlı sarayında besteci ve müzisyen olarak yaşayan (Ersoy Çak, 2021:990), III. Selim'in de hocası olan (Beşiroğlu, 2006:13) ve kadınların müzik üretiminde aktif roller üstlendiğini gösteren önemli bir örnektir. Beşiroğlu, bu figürlerin toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu bir çerçevede konumlanmış olsalar da müzikle ilgili üretimleriyle Osmanlı müzik tarihine katkı sağladığını vurgular.

1.2. Tanzimat Sonrası Batılılaşma ve Kadının Müzikteki Konumu

Tanzimat reformlarıyla beraber Osmanlı toplumunun gündelik yapısı da değişmeye başlamış ve bu değişim doğal olarak kadınların müzikle ilişkisine de yansımıştır. Suraiya Faroqi'nin çalışmaları, saray kadınlarının zaten uzun süredir müzikle iç içe olduğunu fakat Batı'ya dönük yeni eğitim olanaklarıyla birlikte bu ilişkinin daha görünür bir nitelik kazandığını gösterir. Özellikle piyanonun saray ortamına girmesi, kız çocuklarının Batı repertuvarıyla tanışmasına yol açmış ve aile içindeki müzik etkinlikleri biraz daha çeşitlenmiştir diyebiliriz. Walter Feldman da bu dönemde müzik beğenisinin hem sarayda hem de seçkin çevrelerde farklı yönlerle açıldığını aktarır. Geleneksel repertuvarla Batı etkisinin iç içe geçtiği bu ortam, kadınların müzik alanındaki rolünü genişletmiş, onları yalnızca eşlik eden değil, daha belirgin biçimde icra eden ve eser dağarcığı oluşturan figürler haline getirmiştir.

Cem Behar'ın Osmanlı müzik geleneği üzerine kaleme aldığı incelemeler, Tanzimat sonrası dönemde kadınların artık sadece icracı değil, besteci olarak da kendilerini göstermeye başladıklarını açıkça ortaya koyar. Leyla Saz'ın eser üretimi, Neveser Kökdeş'in armoni arayışları ya da Tanburi Şadiye Hanım'ın meşk çevrelerindeki konumu, kadınların müzik alanındaki yaratıcılığının

istisna düzeyinde olmadığını, aksine dönemin estetik yönelimlerine katkıda bulunduklarını gösterir niteliktedir. Bu birikim Cumhuriyet döneminde karşılaştığımız kültürel dönüşümlerin zeminini oluşturmuştur. Kadınların Cumhuriyet dönemindeki üretim koşulları, büyük ölçüde Tanzimat sonrası oluşan kültürel çevrenin devamı niteliğindedir. Dolayısıyla kadınların müzik alanında görünür hale gelişi yalnızca Cumhuriyet reformlarının değil, daha erken bir dönemde başlayan dönüşümün üzerine inşa edilmiştir. Bu süreklilik, Cumhuriyet döneminde kadınların müzik alanındaki görünürlüğünün tarihsel arka planına işaret eder.

1.3. Erken Cumhuriyet'e Geçiş: Modern Kadın Kimliğinin İnşası

Cumhuriyet ideolojisi kadınları toplumsal dönüşümün merkezine yerleştirirken, onların modern ulusun dışı dönük imgesi olarak sunulması özellikle uluslararası kamuoyunda geniş yankı uyandırmıştır. Nur Ceran'ın (2019) değerlendirmesine göre The New York Times'ın 1923–1938 yılları arasında Türkiye'deki reformlara gösterdiği yoğun ilgi, kadınların toplumsal konumundaki değişimin dış basında nasıl sembolik bir değer kazandığını açık biçimde ortaya koyar. Gazetenin Türk kadınının eğitimden giyime, sosyal hayattan siyasal haklara uzanan dönüşümünü modernleşmenin en görünür yüzlerinden biri olarak aktarması, bu temsilin ideolojik boyutunu doğrular. Ceran'ın bulgularında vurgulandığı gibi, kadınların kazandığı yeni haklar ve kamusal roller, Türkiye'nin Batılılaşma kararlılığının bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede, müzik alanında kadınların artan görünürlüğünün siyasal bir anlam taşıdığını ve modernleşme söyleminin uluslararası düzeyde duysal bir temsile dönüştüğünü gösterir.

Osmanlı son döneminden Cumhuriyet'e geçişte kadınların müzik alanındaki rolü bir kopuş değil, daha çok süreklilik içinde yeniden konumlanma sürecidir. Tanzimat'la birlikte genişleyen eğitim olanakları ve saray kadınlarının müzik pratikleri, Cumhuriyet'in modern müzik kurumlarında farklı bir işlev kazanarak yeni biçimlerde görünür olmuştur. Bu dönüşüm, geç Osmanlı dönemindeki görece görünmez ama etkin kadın müzik pratiklerinin, Cumhuriyet'le birlikte görünür ve aynı zamanda belirli normlarla sınırlandırılmış bir kamusalığa evrilmesiyle açıklanabilir. Bu ikili yapı, Cumhuriyet müzik modernleşmesinin toplumsal cinsiyet boyutunu kavramak açısından kritik önem taşır. Kadınların hem modern ulusun vitrini hem de dönüşen kültürel düzenin taşıyıcıları olarak konumlandırılması, müzik alanındaki temsillerine siyasal bir ağırlık kazandırmıştır.

2. Erken Cumhuriyet'te Müzikte Kadın

Erken Cumhuriyet dönemi, müziğin yalnızca sanatsal bir faaliyet olmaktan çıkarak modern ulusun kendini ses aracılığıyla kurduğu temel bir alana dönüştüğü yılları ifade eder. Reformlarla birlikte şekillenen işitsel düzen, kadınların sahnede, eğitim alanında ve kamusal yaşamda üstlendikleri roller sayesinde somutluk kazanmıştır. Kadınlar, modern ulusun duysal çerçevesini hem temsil eden hem de üreten figürler olarak bu yeni düzenin merkezinde yer almışlardır.

2.1. Modern Ulusun Görünür Sesleri: Sahnede Kadın Temsili

Cumhuriyet'in erken döneminde kadın icracıların görünür hale gelmesi, değişen ulusal kimliğin en etkili göstergelerinden biriydi. Semiha Berksoy'un opera sahnesindeki varlığı, yeni devletin ses ve beden üzerinden kurduğu estetik modernleşme anlayışının örneğini oluşturur. Berksoy'un temsil gücü, erken Cumhuriyet'in kültür politikasındaki ideal kadın figürünün göstergesidir. Benzer biçimde, Ferhunde Erkin (Paşaoğlu, 2018) Cumhuriyet'in müzikteki modernliğinin pedagojik temelini atan isimlerden biridir. Erkin'in eğitimci kimliği, hem teknik hem estetik açıdan dönemin müziksel yönelimini belirlemiştir. Ferhunde Erkin, Türkiye'de piyanonun teknik ve yorum geleneğinin kurucusudur. Onun katkıları olmadan Cumhuriyet dönemi piyano estetiğini anlamak mümkün değildir (Duygulu, 2023). Bu figürlere ek olarak Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'nın ilk kadın arp sanatçısı Nazmiye Hanım (Makal, 2020) ve ilk kadın kemancısı Meliha Demirkuşak (Radyo Dergisi, 1949), operanın ilk kadın solistleri Vahdet Nuri Esen (Kahramankaptan, 2014), Mesude Çağlayan (Coşkun, 1942), Semiha Berksoy (Gürün, 2024), Türkiye'nin ilk harika çocukları olan İdil Biret (Xardel, 2007) ve Suna Kan (Kahramankaptan, 2014), Nazife Aral Güran (Beşiroğlu Atalay, 2022), Safiye Ayla (Güngör, 2006; Bardakçı, 2017) ve Zehra Bilir (Mühür, 2021) gibi müzisyenler, yeni ulusal ses düzeninin kurucu kadrolarında yer almışlardır. Bu öncül kadınlar ve onları takip eden diğerleri, Türkiye'de modern müziğin gelişimine kalıcı katkılar yapmış ve tarihe geçmişlerdir.

Erken Cumhuriyet'in modern müzik alanında kadınların bu denli etkin olması, yalnızca bireysel başarıların değil, kültür politikasının bilinçli bir yöneliminin ürünüdür. Kadınların sahnede görünmesi, ulusal modernliğin duyuşsal ve estetik çerçevesini tamamlayan önemli bir unsurdur.

2.2. Cumhuriyet'te Müzik Eğitimi, Kamusal İcra ve Popüler Sahnede Kadınların Konumu

Cumhuriyet'in müzik reformunun taşıyıcı gücü yalnızca konser sahnelerinde değil, eğitim alanında da şekillenmiştir. Kadın öğretmenlerin bu süreçte üstlendiği etkin rol, modern yurttaşlık anlayışının duygusal ve estetik çerçevesini belirleyen en etkili unsurlardan biri olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik eğitimi, kız öğrenciler açısından modern yurttaşlık kimliğinin en görünür araçlarından biri olarak belirleyici bir konuma yerleşmiştir. Bu durum, eğitimdeki eşitlik hedefi ve ulusal modernlik söylemi açısından belirleyici olmuş, kadınların müzik alanındaki konumunu da güçlendirmiştir. Özellikle Ferhunde Erkin'in piyano eğitimine getirdiği yenilikler, Türkiye'deki müzik modernleşmesinin teknik ve estetik altyapısına katkı sunarak kadınların profesyonel müzik yaşamında daha güçlü yer edinebilecekleri konusunda cesaret verici olmuştur.

Kadınlar yalnızca konservatuvar düzeyindeki formel eğitimde değil, aynı zamanda ilk ve ortaöğretimdeki müzik derslerinde de ulusal duyarlılığı şekillendirmişlerdir. Kadınların eğitim alanındaki etkisi, okul koroları, törenler ve müzikli kutlamalar aracılığıyla daha geniş bir kamusal alana taşınmıştır. Bu etkinlikler, genç kuşaklarda ulusal duyarlılığı güçlendiren bir pedagojik zemin yaratarak kadınların bu süreçte ulusal sesi şekillendirmelerine ve aktarmalarına fırsat vermiştir. Müzik böylece hem kamusal hem de duygusal bir araç olarak görünürlük kazanmıştır. Bu pedagojik ve kamusal dönüşümle eşzamanlı olarak radyo, modernliğin en güçlü kültürel mecralarından biri olarak kadın icracıların kamusal görünürlüğünü (Aras, 2019; Çınar, 2019; Tetik Işık, 2022) artırmıştır. Kadın sesinin radyoda düzenli biçimde duyulması, erkek egemen müzik alanında hem yenilik hem de belirgin bir gerilim yaratmıştır. Radyo kurumlarının zaman zaman kadınlara yönelik davranış, sahne duruşu, repertuvar ve ses kullanımına ilişkin kurallar koyması, bu görünürlüğün aynı anda bir denetim mekanizmasıyla birlikte işlediğini gösterir. Kadın icracılar yalnızca müziksel becerileriyle değil, mekansal ve bedensel davranışlarıyla da modern ulusun temsil kodlarını taşıyan figürlere dönüşmüştür. Bu durum, işitsel modernliğin özgürleştirici yönlerinin yanında, devletin biçimlendirdiği bir disiplin çerçevesini de barındırdığını açıkça ortaya koyar.

1950'lerle birlikte genişleyen popüler müzik ortamı, kadınların müzik alanındaki konumunu daha da çeşitlendiren yeni bir sahne oluşturmıştır. Sevinç Tevs'in caz yorumculuğu, dönemin kozmopolit modernliğinin duygusal ifadesi olarak dikkat çeker. Kadın caz müzisyenlerinin erkek egemen sahnelerde görünürlük mücadelesi verdiğini belirten İlbi'nin değerlendirmesi, bu mücadelenin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda modern kadınlığın

Türkiye'deki yeni kültürel yüzünü şekillendiren bir süreç olduğunu gösterir. Tevs bu bağlamda, yalnızca cazın Türkiye'de tanınmasına katkı sunan bir icracı değil, aynı zamanda kentli, dışa dönük ve modern kadın kimliğinin işitsel imgelerini kuran bir figür olarak öne çıkar. Popüler müzik sahnesindeki kadınlar, Cumhuriyet modernliğinin Batı'ya dönük estetik ufkunu kendi sesleriyle yeniden tanımlamışlardır.

Sonuç

Osmanlı'nın son yüzyılından Erken Cumhuriyet'e uzanan çizgide kadınların müzik alanındaki konumunu, toplumsal cinsiyet, ulus boyutlarını birlikte düşünerek ele alan bu çalışmada, tanzimat öncesinde saray çevresiyle sınırlı kalan kadın müzik pratiklerinin, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yeni eğitim imkanlarıyla, değişen beğeni düzeniyle nasıl genişlediğine değinildi. Geç Osmanlı döneminin bu birikimi, Cumhuriyet'in müzik modernliği için sadece bir arka plan değil, üzerinde yükselmesini sağlayan bir zemin olarak okunmalıdır. Erken Cumhuriyet döneminin müzikteki modernliği, ulusal kimliğin estetik, duygusal ve ideolojik düzlemlerde yeniden inşa edildiği bir dönüşüm sürecini ifade eder. Bu dönüşümün merkezinde yer alan kadınlar, yalnızca temsil figürleri değil, ulusun işitsel dünyasını kuran kültür mimarları olarak değerlendirilmelidir. Kadınlar sahnede, radyoda, sınıfta yalnızca sanatçı ya da eğitmen değil, ulusal kimliğin kendini duyma ve duyurma yüzü olarak konumlandırıldı. Semiha Berksoy, Ferhunde Erkin, Nazmiye Hanım, İdil Biret, Suna Kan, Nazife Aral Güran, Zehra Bilir ve daha niceleri, modern Türkiye'nin işitsel ufkunu belirleyen figürler haline geldi. Bu figürler, modern ulusal kimliğin göstergesi olarak sunuldu. Ancak bu görünürlük, kurumların getirdiği kurallar, beklentiler ve ölçütlerle sıkı bir denetim çemberine de alındı. Bu çelişkili yapı, geçmişten gelen yapının gölgelerini, Cumhuriyet'in müzik modernliğinin kadınlar açısından ne kadar katmanlı olduğunu ortaya koyar.

Kadınlar bir yandan eğitmen, icracı, besteci olmalarıyla modern kadını temsil ederken öte yandan resmi müzik tarihlerinde adı anılmayan, arşivlerden izi silinen kişiler oldular. Ulusal müzik tarihinin büyük kısmı erkek müzisyenler üzerinden anlatılırken, kadınların varlığı uzun süre görmezden gelinerek emekleri duygusal, pedagojik ve gündelik düzeyde bırakılarak değersizleştirilmiştir. Bu noktada feminist müzikoloji önemli araçlar sunuyor. Toplumsal cinsiyeti, tarihsel çözümlemenin merkezine alan bu yaklaşım, kadınların müzik alanındaki varlığını ek bilgi olarak değil, bizzat modernleşme sürecinin ana eksenlerinden biri olarak görmeyi mümkün kılıyor. Nitekim Erken Cumhuriyet'te kadınların müzik alanına girişi, basit bir ilerlemenin öyküsünden ibaret değildir. Bu süreç, ulusun sesinin kim

tarafından, nasıl, hangi sınırlar içinde gösteren karmaşık bir süreçtir, bu bağlamda Cumhuriyet'in müzik tarihini yancıl yazmamak için kadınların katkılarını da görünür hale getirmek zorunludur.

Bu çalışmanın genel çıkarımı şudur;

Cumhuriyet'in müzikteki modernliği, kadınların icrası, eğitimi, temsili ve kültürel emeği olmadan düşünülemez. Kadınlar, ulusal sesin estetik kodlarını belirlemiş, yeni müzik kurumlarının işleyişinde etkili roller üstlenmiş, popüler ve klasik müzik alanlarında modernliğin duysal imgelerini yaratmış, müzik eğitiminde modernliği topluma aktarmış ve sahnede modern ulusun bedenini ve sesini temsil etmişlerdir. Bu nedenle kadınların müziğe katkıları, modern ulusun kültürel hafızasında merkezi, kurucu ve yeniden yazılması gereken bir yere sahiptir.

Bu çalışma, kadınların Erken Cumhuriyet dönemindeki müzik deneyimlerini tarih yazımının merkezine alarak modern ulusun sesinin nasıl kurulduğunu yeniden düşünmeyi mümkün kılmayı, ulusal ve uluslararası düzeyde yürütülecek yeni araştırmalar için mütevazı bir başlangıç noktası olmayı amaçlamıştır. Bu kapsamda yapılacak sözlü tarih çalışmaları (Erken Cumhuriyet döneminde yaşamış kadın müzisyenlerin öğrencileri, akrabaları ve tanıklıkları dinlenmesi) büyük önem taşır. Yanı sıra arşiv taramaları ve özel koleksiyonlar kapsamında; radyo kayıtları, konser programları, özel fotoğraf albümleri, konser eleştirileri yeniden değerlendirilebilir. Bölgesel çalışmalara yönelim sağlanarak, Ankara, İstanbul gibi büyük şehirlerin dışında kalan yerel kadın müzisyen pratikleri araştırılmalı ve kayıt altına alınmalıdır. Aynı paralelde, Nasip Hanım örneğinde olduğu gibi etnisite ve sınıf temelli çalışmalara önem verilmelidir. Nitekim bu çalışmalara gerekli önemin verilmeyişi, kadın müzisyenlerin tarih içinde kaybolup gitmelerinin ana nedenidir.

Unutulmamalıdır ki; kadınların emeği, yalnızca görünürlük orantısızlıklarını düzeltmek için değil, Cumhuriyet modernliğinin doğasını anlamak için de vazgeçilmezdir.

Kaynakça

- Adak, H. (2007). "Suffragettes of the empire, daughters of the republic: Women auto/biographers narrate national history (1918–1935)." *New Perspectives on Turkey*, 36, 27–51
- Aras, İ. (2019). *Toplumsal cinsiyet bağlamında Türk halk müziğinin ilk kadın temsilcileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Behar, C. (1992). *Zevk ve musiki: Osmanlı/Türk müziği üzerine denemeler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1998). "The Ottoman musical tradition." In V. Danielson, S. Marcus, & D. Reynolds (Eds.), *The Garland encyclopedia of world music*: Vol. 6. The Middle East (pp. 11–18). New York: Garland Publishing.
- Behar, C. (2005). *Aşk olmayınca Mesk olmaz: Osmanlı/Türk musikisinde öğretim ve intikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu Atalay, M. (2022). *Women composers' creative conditions before and during the Turkish Republic*. Vienna: Hollitzer Verlag.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). *İstanbul'un kadınları ve müzikal kimlikleri*. İTÜ Dergisi/b: Sosyal Bilimler, 3(2), 3–19.
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (Eds.). (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.
- Ceran, N. (2019). *The New York Times Gazetesi'nde Türk Kadını (1923-1938)* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü.
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coşkun, N.S. (1942). "Opera sanatkarı Mesude Çağlayan anlatıyor." *Perde ve Sahne Dergisi*, 19.
- Çınar, S. (2019). *Yurttan kadın sesler 1940-1963 Ankara Radyosu*, Ankara: Bizim Dijital Matbaacılık.
- Davidoff, L. (2002). *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet (Social Class and Gender in Feminist Historiography)*, ed. Ayşe Durakbaşı; İstanbul: İletişim.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durakbaşı, A. (1995). "Feminist Tarih Açısından Otobiyografiler: Halide Edib." *Kadın Araştırmaları Dergisi* (3).
- Duygulu, M. (2023). *Cumhuriyet ve müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Ersoy Çak, Ş. (2021). "Güfte Mecmualarındaki Kadın İzleri: Bestekâr Dilhayat Kalfa." *Türkiye'de Arşivciliğin Bugünü ve Yarını: Kadınların Arşivlerdeki Yeri Sempozyumunu Bildiri Kitabı*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2023, 984-1009.
- Faruqi, S. (2005). *Subjects of the Sultan: Culture and daily life in the Ottoman Empire*. London: I.B. Tauris.
- Faruqi, S. (2023). *The Ottoman Empire and the world around it* (Revised and expanded ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Feldman, W. (2023). *Music of the Ottoman court: Makam, composition, and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Güngör, N. (2006). *Safiye Ayla*. İstanbul. Heyamola Yayınları.
- Gürün, D. (2008). *Ateş kuşu Semiha Berksoy*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1991a). "Identity and its discontents: Women and the nation." In N. Yuval-Davis & E. Anthias (Eds.), *Woman-Nation-State* (pp. 97-128). London: Macmillan.
- Kandiyoti, D. (1992). "Women, Islam and the state." *Middle East Report*, 173, 9-14.
- Kandiyoti, D. (1991b): "The End of Empire: Islam, Nationalism and women in Turkey" in *Women, Islam and the State* (Deniz Kandiyoti Ed.), pp, 22-47, Philadelphia: Temple University Press.
- Koş, H. (2020). "The Construction of the Self in Nigâr Hanım's Diaries: Writing the Female Subject in the Late Ottoman Period." *Journal of Turkish Language and Literature*, 60(2), 669-718. <https://doi.org/10.26650/TUDED2020-814104>
- Makal, A. (2020). "Toplumsal cinsiyet açısından müzik ve kadın: Dünyada ve Türkiye'de kadın müzisyenler ve cinsiyete dayalı ayrımcılık." *Çalışma ve Toplum*, 2(65), 739-790.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mühür, N. (2021). *Tiridine bandım Zebra Bilir*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Paşaoğlu, S. (2018). "Toplumsal cinsiyet bağlamında bir kadının portresi: yeni Cumhuriyetin rol-modellerinden piyanist ve pedagog Ferhunde Erkin." *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 35-41.
- Radyo Dergisi. (1949). Mecmua, 88 (Nisan). Başbakanlık Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü.
- Scott, J. W. (1986). "Gender: A useful category of historical analysis." *The American Historical Review*, 91(5), 1053-1075.

- Tetik Işık, S. (2021). “Muhafazakâr modernleşme bağlamında kadın, kimlik ve mekân’ın inşası: Radyo’da kadın icracılar.” *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 105–127.
- Xardel, D. (2007). *İdil Biret: Dünya sahnelerinde bir Türk piyanisti* (Ü. Birkan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Yeni Türk Mecmuası'nda Yer Alan Musikî Bahisleri Üzerine

Gamze Köprülü Yazıcı¹

Özet

Hem dönemin hem de toplumun gerek entelektüel gerekse düşünce yapısını ortaya koyan, kültür, sanat ve siyaset dergileri/ mecmuaları bir toplumun kimliğini ve oluşumunu, tarihsel birikimini, fikir akımlarını, musikî, edebiyat, sanat gibi alanlarda kuramsal incelemeleri, sanat anlayışlarını, sanat üretiminin yönünü ve niteliğini, güncel politik gelişmeleri, ideolojik tartışmalar gibi daha pek çok konuyu düşünsel ve akademik alanda analiz edip değerlendiren süreli yayınlardır.

Bumecmualardan biri olan Yeni Türk Mecmuası'nda yayımlanan musikî yazıları, erken Cumhuriyet döneminin kültür politikalarını, musikî modernleşmesi arayışlarını ve millî kimlik inşa sürecini bütüncül biçimde yansıtan önemli metinlerdir. Mahmut Ragıp Kösemihâl, Sadi Yaver Ataman, İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi dönemin kültür hareketlerinde üzerlerine büyük görev düşen musikî adamları millî musikî, kültür politikaları, kurumsallaşma, musikî eğitimi, çalgı incelemeleri, halk oyunları gibi pek çok alanda değerlendirme, eleştiri, inceleme, biyografi türünde yazılar kaleme almışlardır. Bu makaleler birlikte düşünüldüğünde, dönemin musikî anlayışının hem modernleşme idealine hem de ulusal kimlik arayışına yöneldiği görülmektedir. Söz konusu yazılar, Türk müzikolojisi ve kültür tarihi açısından temel referans niteliğine sahiptirler. Cumhuriyet ile birlikte “yeni” anlayışının ortaya konmasına yönelik olarak çıkarılan Yeni Türk Mecmuası ile gerek dönem gerekse dergi bazlı musikî anlayışının ortaya konması amaçlanmıştır. Nitel yöntem örneği olan çalışmada; yıl, cilt, sayı, başlı ve yazar bilgilerinin tespit edilerek belirlenmesinde sınıflandırma yöntemi, metnin söylem özelliklerine göre türünün belirlenmesinde tür analiz ve tematik analiz yöntemi, makalelerin özet olarak sunulmasında özetleme yöntemi kullanılmıştır. Mecmua, erken Cumhuriyet musikî düşüncesinin şekillenmesinde merkezi bir konuma

1 Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, gamze.koprulu@gop.edu.tr , 0000-0002-6354-3999

sahiptir ve Türkiye’de müzikoloji, kültür tarihi, folklor ve eğitim araştırmaları için kaynak niteliği taşır. Çalışma, bu alanda akademik literatür azlığına katkıda bulunarak kaynak oluşturma çabası adına önem taşımaktadır.

GİRİŞ

Türk musikîsinin akademik mecmualarda ele alınışı, gerek Osmanlı devleti süreçleri içerisinde baş gösteren batı etkili fikrî kırılmaların gerekse Cumhuriyet dönemi kültür politikaları içerisinde şekillenen modernleşme sürecinin bir yansımasıdır. Bilimsel bir dil çerçevesinde yayın yapma çabası içerisinde olan fikir ve kültür yayınları, yapmış oldukları yayınlar çerçevesinde Türk musikîsine ait pek çok dinamiği konu edinmişlerdir. Bu fikir ve kültür yayınları özellikle Cumhuriyet döneminde modernleşme eğilimleri ile ulusal bir musikî oluşturma çabasının, kültürel kimlik inşasının ortaya konması adına tartışma ve fikirlerin belgelendiği bir alan olmakla birlikte aynı zamanda müzikolojinin Türkiye’deki kurumsal gelişimine de zemin hazırlamışlardır. Türk musikîsinin hem toplum hafızasının hem de kültür politikalarının ve bilimsel bakış açılarının ortaya konmasında bir rol oynayan fikir ve kültür yayınlarından biri de Yeni Türk Mecmuası’dır. Mecmua içerisinde musikîden tiyatroya, edebiyattan folklore pek çok farklı disipline yer verilmiştir.

Yeni Türk Mecmuası’nda dönemin kültürel musikî bağlamının ve Cumhuriyet dönemi musikî düşüncesinin nasıl yansıtıldığının ortaya konması amaçlanmıştır. Gerek ele alınan konular gerekse bu konuları ele alan yazarların Türk musikîsi bahislerini akademik bir inceleme konusu haline getiren ilk yayın organlarından biri olması mecmuanın örneklem olarak tercih edilme sebebi olmuştur. Nitel yöntem örneği olan çalışmada; makalenin özet olarak sunulmasında özetleme yöntemi yıl, cilt, sayı, başlık ve yazar bilgilerinin tespit edilerek belirlenmesinde sınıflandırma yöntemi, metnin söylem özelliklerine göre türünün belirlenmesinde tür analiz ve tematik analiz yöntemi, kullanılmıştır. Makalelerin sunum yönteminde ise kronolojik döküm şablonu kullanılmıştır. Çalışma içerisinde mecmua içerisinde yer alan makale başlıkları dergide kullanıldığı şekli ile yazılmış olup herhangi bir düzeltme yapılmamıştır. Makale özetlerinde geçen kavramların kullanımında makalenin başlığı esas alınmıştır. Musikî konulu fikir ve kültür dergileri ya da mecmuaları üzerinde yapılmış olan pek çok akademik çalışma mevcut olmakla birlikte içerisinde edebiyat, tarih, siyaset, magazin vb. gibi farklı konuların ele alındığı dergi ve mecmuaların musikî anlayışlarının incelendiği akademik çalışmalar yok denecek kadar azdır. Çalışma, bu alanda akademik literatür azlığına katkıda bulunarak kaynak oluşturma çabası adına önem taşımaktadır.

1.Yeni Türk Mecmuası Hakkında

Erken Cumhuriyet döneminin yayın organlarından bir tanesi olan Yeni Türk Mecmuası, pek çok alanda kaleme alınan yazıların tartışıldığı bir mecmua değil aynı zamanda dönemin musikî düşüncesinin şekillendiği bir platform olmuştur. “Fikrî, edebî ve siyasi” bir anlayışı okuyucularına sunan mecmua aylık dergi anlayışı ile Eminönü Halkevi bünyesinde ilk Abdülhak Hâmid yönetiminde 1932- 1943 yılları arasında 125 sayı ile yayın hayatını sürdürmüştür (Kahraman, 2013, s.433). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk kimliğini, milliyetçilik fikrini, modernleşmeyi ve yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin ideallerini ortaya koymayı hedeflemiştir. Özellikle Türk milliyetçiliğinin kültürel temellerinin şekillenmesinde ve Ziya Gökalp fikirlerinin yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş, modernleşme arzusu, yeni bir Türk kimliği oluşturma isteği, dil de ve kültürde yenilenme düşünceleri kapsamında “yeni” ifadesi dönemin fikri ve toplumsal dönüşümünü yansıtan önemli ve güçlü bir vurgu olmuştur. II. Meşrutiyet’in ardından yeni hayat, yeni fikir, yeni devlet anlayışına uygun olarak yeni ifadesinin kullanılması ile birlikte Cumhuriyet sonrasında Eminönü Halkevi tarafından mecmuaya Yeni Türk adının verilmesi de bu anlayışın halen devam ettirildiği göstermektedir (Gündüz, 2017, s.191).

Mecmuanın yayın hayatı içerisinde kültür alanında dönemin ya da gerçekleştirilmesi hedeflenen musikî anlayışının ifadesi açısından on iki makale kaleme alınmıştır. 1933-1938 yılları arasında musikî makalelerinin kaleme alındığı yıllar olmakla birlikte, 1938 yılı musikîsi adına makalelerin en fazla kaleme alındığı yıl olarak görülmektedir. Bu makaleler hakkında genel bilgi başka bir başlık altında kronolojik döküm şablonu içerisinde verilecektir.

1.1. Yeni Türk Mecmuası Musikî Yazarları Hakkında

1.1.1. Bedriye Yeğinsoy

Bendriye Yeğinsoy’a (Yeğinsoy) dair hiçbir biyografik kaynağa ulaşılamamıştır. Edebiyatçı yazar Yeğinsoy tarafından iki yazı kaleme alınmıştır. İlki 1937 yılında İstanbul Eminönü Halkevi bünyesinde çıkartılan Yeni Türk Mecmuası’nda kaleme aldığı *Mozart* başlıklı yazısı, diğeri ise 1939 yılında kaleme alınan ve çocuk edebiyatı çalışmalarında kaynak olarak gösterilen *Ayn Postu* isimli öyküsüdür.

1.1.2. Necip Ali Bey (1892- 1941)

Tam adı Necip Ali Küçük'a'dır (Küçük'a). 1892 doğumlu olan Küçük'a Türk siyasetçisi ve hukukçusudur. Sivas kongresi üyeleri içerisinde yer alan Küçük'a vatanın kurtuluşu için tarafsız bir duruş sergilemiştir (İnan, 2024). Mebus olarak sürdürdüğü dönem içerisinde özellikle hukuki alanla ilgili faaliyetlerde etkin biçimde görüş ve önerilerde bulunmakla birlikte 1931, 1936 ve 1937 yıllarında Kadın Hukuku, Çocuk Hukuku ve Evrensel Amme Hukuku olmak üzere üç eser kaleme almıştır (Şahintürk, 2022, s.1024, 1028). Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk operası olan Özsoy Operası'nın yazılmaya başlandığı dönemde, O dönemin Halkevleri bürosunun başında Küçük'a bulunmaktadır (Turan, 2018, 8). 1934 yılı Ülkü Halkevleri Mecmuası'nda *Türk Dili ve Türk Müziği* başlıklı makalesinde milli musikî oluşturma hususunda görüşleri yer almaktadır (Küçük'a, 1934, s.247; Çelik, 2024, s.56)

1.1.3. Mahmut Ragıp Kösemihâl (1900- 1961)

İstanbul Şehzadebaşı doğumlu olan Mahmut Ragıp Kösemihâl (Kösemihâl), çağdaş bir musikî eğitimi için Almanya'ya gitti ve Berlin'de Stern Konservatuvarı'nda eğitim aldı (Duygulu, 1996, s.477). “.... ünlü musikî adamları Robert Lachmann, Curt Sachs, Erich Moritz von Hornbostel ile tanıştı. Almanya'da bulunduğu dört yıl içinde Berlin kütüphanelerindeki mûsikiyle ilgili dokümanları inceleme fırsatı buldu. Bu sırada Avrupa'daki musikî hareketlerini yakından takip ediyor, bunlar hakkında yazdığı makaleleri Türkiye'deki bazı dergi ve gazetelerde yayımlatıyordu” (Duygulu, 1996, s.477). Türkiye'de Musikî Muallim Mektebi'nde ve Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi ve Askerî Mızıkâ Okulunda çalıştı. Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen derleme gezilerinde 1937- 1953 yılları arasında görev aldı (Atalay, 2009, s.5). Türk müzikolojisi kurumsallığı adına önemli çalışmalarda bulunan ve Türk musikîsi alanı için kıymetli bir müzikolog olan Kösemihâl'in 1928 yılında yayımlanan *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbalimiz* isimli ilk kitabının ardından kitap ve makaleler kaleme almıştır.

1.1.4. İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886- 1978)

İsmail Hakkı Baltacıoğlu (Baltacıoğlu) İstanbul'da dünyaya geldi. 1941'de Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi'sinde pedagoji profesörü olduktan sonra 1942- 1950 yıllarında milletvekilliği yaptı (Bayraktar, 1992, s.37). Disiplin temelli *musikî sosyolojisi ve musikî içtimaiyatı* gibi kavramsallaştırmaları 1926 yılında Baltacıoğlu tarafından *milli musikî* başlıklı yazılarında ilk kez kullanıldığı görülmektedir (Yıldırım, 2021, s.328). Milli musikî yaratma

konusunda Gökalp'den ayrılan ve musikî sosyolojisi üzerine pek çok makale kaleme alan Baltacıoğlu, Türkiye'deki musikî sosyolojisi alanında yazılacak yeni yazılı kaynaklara zemin hazırlamıştır.

1.1.5. Sadi Yaver Ataman (1906- 1994)

Yanya'da dünyaya geldi. Musikiye duyduğu derin ilgi onu önce Beylerbeyi Mûsiki Cemiyeti'ne, ardından İstanbul Konservatuarı'na yönlendirdi ve konservatuvardaki eğitimini 1930 yılında tamamladı (Şenel, 2020, s.134). Hem Beylerbeyi Mûsiki Cemiyeti'nde hem de konservatuvar yıllarında Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Kaşıyarık Hüsâmettin, Mûsâ Süreyyâ, Muallim İsmail Hakkı, Mehmet Zâti, Veli Kanık ve Üsküdarlı Hoca Ziya gibi önemli isimlerden ders aldı ve Mahmut Ragıp Gazimihal, Eugène Borrel ve Hugo Waynberg'in çalışmalarından da faydalanarak musikî bilgisini derinleştirdi (Şenel, 2020, s.135). Türkiye'de halk musikîsi derlemeciliği, yerel kültürlerin sistemli biçimde kayıt altına alınması ile erken Cumhuriyet ve radyo dönemi musikî politikalarının şekillenmesinde etkin rol oynayan Sadi Yaver Ataman, TRT'nin Türk halk musikîsi politikalarının oluşturulmasına katkıları, halk çalgıları ve yerel icra tekniklerine ilişkin uzmanlığı, halkbilimi alanındaki saha araştırmaları ile kaleme aldığı kitap ve makaleleri sayesinde alanın başat ve kaynak niteliğindeki müzikologları arasında yer almaktadır.

2.Yeni Türk Mecmuası'nda Yer Alan Musikî Yazıları

Mecmuada yer alan on iki musikî makalesi kronolojik sırayla sunulmuştur. Bazı makalelerde yazar adları belirtilmişken, bazılarında yazar bilgisine yer verilmemiştir.

2.1. Birinci makale

Yıl- Cilt- Sayı: Kânunusanî (Ocak) 1933- 1- 4.

Yazının Başlığı: Musikî ve Musikînin Kültürdeki Yeri

Yazarı: -

Türü: Tartışma/ düşünce yazısı.

Öne Çıkan Temalar: Milliyetçilik, Milli musikî,

Özet: “*Musikî ve Musikînin Kültürdeki Yeri*” başlıklı yazıda yazar, musikiyi bir milletin kültürel kimliğini oluşturan temel unsurlardan biri olarak değerlendirmekte ve musikî-kültür ilişkisini farklı perspektiflerden ele alarak kapsamlı biçimde tartışmaktadır. Metinde, hars (kültür) ile medeniyet kavramlarının birbirinden ayrıldığı ve bu iki unsurun bir toplumun gelişim sürecinde farklı düzeylerde seyredebileceği vurgulanır. Buna göre bir

toplum, medeniyet bakımından ileri bir konumda bulunurken kültürel açıdan yetersizlikler gösterebilir. Makale, milletlerin kadim tarihleriyle biçimlendiklerini; duygu dünyalarının, estetik algılarının, toplumsal karakterlerinin ve bu doğrultuda musikilerinin de söz konusu tarihsel birikimin bir yansıması olduğunu ifade eder. Bu bağlamda musikî, yalnızca sanatsal bir faaliyet değil; milletin ruhunu, kolektif hafızasını ve ortak duygularını en saf biçimde temsil eden kültürel bir ifade alanı olarak konumlandırılır. Yazar ayrıca, Türk musikisi ile Batı musikisi arasındaki ilişkinin karşılıklı etkileşim yoluyla gelişebileceğini, bu iki musikî geleneğinin birbirine yaklaşmasının ilerleme için gerekli olduğunu belirtir. Bununla birlikte, her milletin kendi kültürel birikimini ifade etmede daha yetkin olduğu ve musikîde esas başarının bu millî zeminde ortaya çıkacağı görüşü de makalenin önemli bir sonucunu oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Hars, medeniyet, Türk musikîsi, garp musikîsi, etkileşim.

2.2. İkinci makale

Yıl- Cilt- Sayı: Teşrinievvel (Ekim) 1933- 4- 14.

Yazının Başlığı: Cumhuriyet Devrinde Güzel San'atler

Yazarı: İsmail²

Türü: Öneri ve Fikir yazısı

Öne Çıkan Temalar: Milliyetçilik, Cumhuriyet politikaları, İnkılap.

Özet: “*Cumhuriyet Devrinde Güzel San'atler*” başlıklı yazıda, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte inkılaplar ile bir süs olgusu olarak görülen ama asla böyle olmadığı vurgulanan güzel sanatlarda meydana gelen dönüşümü kültürel, estetik ve kurumsal boyutlarıyla ele almaktadır. Osmanlı Devleti döneminde sanata gerekli önemin verilmediği, gerek malzeme gerekse konut vb. açıdan yaşamış olduğu sıkıntılardan ve sanat hayatının saray çevresiyle sınırlandığı, Cumhuriyet döneminde ise her anlamda desteklendiğini ve toplumsal tabakalara yayılması hususunun hedeflendiği belirtilmektedir. Resim, musikî, heykel, mimarlık ve sahne sanatları alanında yeni kurumlarının oluşturulması, modern sanat eğitiminin benimsenmesi

2 Makalede yazar ismi yalnızca İsmail olarak verilmiştir. Mecmua yazarları arasında İsmail ismi ile İsmail Hüseyin Tökin ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu yer almaktadır. İsmail Hüseyin siyaset yazıları ön planda olan bir isimdir. İsmail Hakkı musikî alanında uzman olmasa da **kültür-sanatta reform**, hars-medeniyet gibi konularda yazdıkları içinde **musikî tartışmalarına yer verdiği** bilinmektedir. Makale yazarının İsmail Hakkı Baltacıoğlu olma ihtimali oldukça yüksektir.

ve Batı dünyasında yer alan çağdaş eğitimlerin takip edilmesi gerekliliği vurgulanmaktadır. Milli bir sanatın ancak özümseyen tarihsel mirasın çağdaş tekniklerle buluşturulması ile mümkün olacağı savunulur. Sanatın toplumsal olarak gelişmesinde sanatçılara önemli bir görev düştüğü de belirtilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Batı, sanat, kurumsallaşma, çağdaşlaşma.

2.3. Üçüncü Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Teşrinievvel (Ekim) 1933- 4- 14.

Yazının Başlığı: Cumhuriyet Devrimizin Musikî İşleri

Yazarı: Köse Mihalzade Mahmut Ragıp

Türü: Durum tespiti.

Öne Çıkan Temalar: Cumhuriyet politikaları, inkılap, batı musikîsi.

Özet: “*Cumhuriyet Devrimizin Musikî İşleri*” makalesi, erken Cumhuriyet döneminde musikî alanında yürütülen modernleşme ve kurumlaşma çabalarını değerlendiren bir yazıdır. Cumhuriyet’in, musikîyi yalnızca bir sanat alanı olarak değil, aynı zamanda yeni toplum düzeninin temel unsurlarından biri olarak gördüğü ve musikî politikalarını bu doğrultuda şekillendirdiğidir. Yazıda, Cumhuriyet’in kültür devrimleri çerçevesinde musikiye yüklediği görevler, eğitim kurumlarının yeniden düzenlenmesi, musiki inkılâbının amaç ve hedefleri, Türk musikisi ve Batı musikîsi arasındaki denge arayışları ele alınır. Ayrıca devletin musikîyi halkla buluşturmaya yönelik politikaları—Halkevleri, konserler, yayınlar ve eğitim faaliyetleri—erken Cumhuriyet idealinin bir parçası olarak değerlendirilir. Özetle makale, Cumhuriyet’in musikîyi “millî terbiye ve modernleşme programının” bir aracı olarak konumlandığını, hem çağdaş bir ulus inşa etmeyi hem de musikiyi bilimsel, disiplinli ve kurumsal bir zemine oturtmayı hedeflediğini vurgular.

Anahtar Kelimeler: Alaturka, alafranga, kurumsallaşma, modernleşme.

2.4. Dördüncü Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Şubat 1934- 1- 18.

Yazının Başlığı: Musikîmiz

Yazarı: Necip Ali Bey

Türü: Eleştirel değerlendirme.

Öne Çıkan Temalar: Beynelmilel, Milli Şuur.

Özet: “*Musikîmiz*” başlıklı makalede yazar, değerlendirmesine beynelmilel musikînin halk nezdinde giderek daha fazla kabul gördüğünü belirterek başlamaktadır. Makalede, bütünüyle Batı’ya yönelmiş bir musikî anlayışından ziyade, kökleri milli kültüre dayanan; ancak matematik ve fizik örneklerinde olduğu gibi uluslararası teknik ölçütlerin Batı kaynaklı olması gerçeğini dikkate alan bir musikî yaratma arzusunun öne çıktığı vurgulanmaktadır. Yazar, “eski musikî” olarak nitelendirilen geleneksel Türk musikisi taraftarlarının belirli yanılgılar içinde bulunduğunu ifade ederken, genç Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme çabalarını destekleyen bir tutum sergilemektedir. Bunun yanı sıra, birçok ilde faaliyet gösteren Halkevleri ile bu kurumlarda yürütülen musikî çalışmalarının önemine dikkat çekilmekte ve gelecekte daha nitelikli ürünlerin ortaya çıkacağına dair bir umut dile getirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eski musikî, yeni musikî, uluslararasılık, teknik.

2.5. Beşinci Makale

Yıl- Cilt- Sayı: II. Teşrin 1937- 5- 59.

Yazının Başlığı: Mozart

Yazarı: Bedriye Yeginsoy

Türü: Biyografi, övgü yazısı, betimleme.

Öne Çıkan Temalar: Dâhilik, kutsiyet

Özet: “*Mozart*” başlıklı yazı, bestecinin kısa ömrü ve olağanüstü sanat yetisi üzerine kurulu, edebî nitelikleri öne çıkan bir anlatı sunmaktadır. Metinde özellikle 1770 yılında Sixtine Şapeli’nde icra edilen **Gregorio Allegri’nin** *Miserere*’si üzerinden Mozart’ın istisnâî musikî hafızası örneklendirilmektedir. Şapelde yalnızca belirli ritüeller kapsamında seslendirilen ve notalarının kilise dışına çıkarılması yasak olan bu eserin, Mozart tarafından tek dinleyişte ezberlenmesi ve daha sonra başka bir mekânda notaya uygun biçimde icra edilmesi, dönemin din adamları ve prensleri arasında büyük bir hayranlık ve şaşkınlık uyandırdığı belirtilir. Bu olayın **Papa XIV. Clément’e** iletilmesinin ardından Papa’nın Mozart’ı takdir ve taltif etmesi, metinde bestecinin “ilahî bir lütuf” yahut “Tanrı vergisi bir deha” olarak yorumlanmasına zemin hazırlamaktadır. Yazıda ayrıca Mozart’ın erken dönemden itibaren sergilediği bu olağanüstü yeteneğin kimi çevrelerde kıskançlık yarattığı, buna karşın musikînin dinleyiciler üzerinde derin bir huzur ve teselli duygusu uyandırdığı vurgulanmaktadır. Böylece metin, Mozart’ın biyografik anekdotlarıyla estetik etkisini birlikte ele alan romantize edilmiş bir portre ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mozart, yetenek, hafıza, kilise, kutsal metin.

2.6. Altıncı Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Nisan 1938- 6- 64.

Yazının Başlığı: Ulusal Türkü ve Oyunların Okurlarımıza Tesiri.

Yazarı: Sadi Yaver Ataman

Türü: Eğitim politikası, tartışma.

Öne Çıkan Temalar: Eğitim, millî.

Özet: “*Ulusal Türkü ve Oyunların Okurlarımıza Tesiri*” başlıklı makalede, ilkokul müfredatında yer alan musikî eğitiminin konumunu ve önemini ifade edilmektedir. Yazar, özellikle musikî derslerinin öğrenciler üzerinde duygusal ve estetik duyarlılığını, kültürel ve sosyal gelişimini destekleyen temel bir unsur olduğunu vurgular. Metinde, öğretmen niteliklerinin iyileştirilmesi, alanında eğitim almış öğretmenlerin iş başında olması gerekliliği, derslerin önemsenmesi ve programın beklentilerini karşılayacak seviyede uygulanması zorunluluğu belirtilmektedir. Ayrıca, musiki eğitiminin sadece teknik bir öğretim bahsi değil, aynı zamanda millî kültürün aktarılmasını sağlayan, çocuğun gelişimine büyük katkı sunan bir eğitim basamağı olduğu ifade edilir. Kültür Bakanlığı ve ilgili idari kurumların programa destek vermesi gerektiği belirtilerek, türküye oyun tarzındaki musikîlerin öğretiminin öğrenciye katacağı faydaları önemle vurgulanmaktadır. Böylece metin, musiki eğitiminin pedagojik, kültürel ve toplumsal yönlerini bir arada ele alarak ilkokul düzeyinde sistemli bir musikî eğitiminin gerekliliğini savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Millî musikî, eğitim, ilkokul, öğretmen, öğrenci, türkü, oyun, sahne.

2.7. Yedinci Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Temmuz 1938- 6- 67.

Yazının Başlığı: Artvin ve Kars Havalisi Müzik Folkloru Hakkında.

Yazarı: Mahmut Ragıp Kösemihâl

Türü: Folklorik

Öne Çıkan Temalar: Musikî bilimi, çalgı, rapor.

Özet: “*Artvin ve Kars Havalisi Müzik Folkloru Hakkında*” başlıklı makalede, Ahmet Adnan Saygun’un (Saygun) Rize, Artvin ve Kars yörelerinde gerçekleştirdiği halk musikîsi araştırmalarına dayanarak hazırladığı kapsamlı rapor ve kitabı değerlendirilmektedir. Mahmut Ragıp Kösemihâl

(Kösemihâl), Saygun'un saha araştırmalarının özellikle türkû, saz ve oyun repertuarına ilişkin önemli ve özgün malzemeler sunduğunu vurgularken, bu çalışmanın bölgenin musikî folkloru üzerine yapılacak ileri araştırmalar için değerli bir başlangıç noktası oluşturduğunu belirtir. Yazar, Saygun'un ele aldığı konular arasında Türk gaydası, kemençe/tulum karşılaştırması, davul-zurna kullanımına ilişkin bulgular, horon ve uzun hava tipleri, Trabzon ve Bulgaristan musikî folkloru arasındaki ilişkiler gibi folklorik açıdan önemli başlıklar bulunduğunu aktarır. Bununla birlikte, farklı araştırmacıların önceki gözlemlerindeki çelişkili bilgileri örnek göstererek, bilimsel folklor çalışmalarında yöntemsel titizlik ve karşılaştırmalı kaynak incelemesinin zorunluluğuna dikkat çeker. Kösemihâl, folklor derlemelerinde bölgesel değişimlerin zaman içinde sık görülebileceğini, bu nedenle saha gözlemlerinin önceki yazılı kaynaklarla birlikte değerlendirilmesinin gerekli olduğunu vurgular. Makalenin sonunda, Saygun'un çalışmasının ortaya koyduğu yeni bilgiler ve sunduğu imkânlar nedeniyle tebrik edilerek, bu tür araştırmaların devam etmesinin Türk musikî folkloru açısından büyük önem taşıdığı ifade edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Adnan Saygun, folklor, yöre, halk musikisi, derleme.

2.8. Sekizinci Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Ağustos 1938- 6- 68.

Yazının Başlığı: Türk Gaydası.

Yazarı: Mahmut Ragıp Kösemihâl

Türü: İnceleme/ araştırma yazısı.

Öne Çıkan Temalar: Uluslararası, coğrafya, kültür, çalgı.

Özet: “*Türk Gaydası*” başlıklı makale, Türk musikî geleneği içerisinde nefesli çalgıların tarihi konumunu ele alarak özellikle gırtlak sazı olarak da nitelendirilen gaydanın Anadolu’daki kullanım biçimlerini aktarmaktadır. Gaydanın Orta Asya kökenli farklı nefesli çalgılarla ilişkisi tartışılmakta bununla birlikte çalgının yapısal özellikleri, kullanıldığı alanlar ve icra teknikleri üzerinden kültürel süreklilik vurgusu yapmaktadır. Gaydanın Türk halk müziği repertuarındaki işlevi yanında tören, ritüel ve eğlence kültürü üzerindeki rolü üzerindeki değerlendirme ile birlikte bu çalgının farklı kültürlerdeki muadilleriyle (özellikle İskoç gaydası) karşılaştırılması yoluyla farklı coğrafyalarda kazandığı biçimsel ve işlevsel çeşitlilik ortaya konmaktadır. Yazar, Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının yerel çalgılar üzerindeki etkilerine de değinerek gaydanın modernleşme

süreçlerinde giderek görünürlüğünü yitirdiğini, buna karşın Anadolu'nun bazı bölgelerinde –özellikle Karadeniz'de- hâlen yaşayan bir gelenek olarak varlığını sürdürdüğünü ifade etmektedir. Makale, Türk gaydasının pek çok açıdan özgün bir musikî unsuru olduğunu ve kapsamlı araştırmalara ihtiyaç duyulduğunu vurgulayan bütüncül bir değerlendirme sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk musikisi, kültür, farklılık, yerel çalgı, gayda.

2.9. Dokuzuncu Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Eylül 1938- 6- 69.

Yazının Başlığı: Türk Halk Edebiyatı ve Musikisinin Halk Dilindeki Gösterişleri.

Yazarı: Sadi Yaver Ataman

Türü: İnceleme / araştırma yazısı.

Öne Çıkan Temalar: Disiplin, etkileşim.

Özet: “*Türk Halk Edebiyatı ve Musikisinin Halk Dilindeki Gösterişleri*” başlıklı makale, Türk halk kültürü içerisinde yer alan Türk halk edebiyatı ve Türk mûsikî unsurlarının halkın günlük dili içerisinde nasıl biçimlendiğini ve toplumsal hafızada nasıl bir yer edindiğini ele almaktadır. Yazar, Türk halk edebiyatının sözlü bir kültür geleneğine ait özelliğini, Türk musikîsinin ise bu sözlü geleneğin aktarımındaki belirleyici rolü üzerindeki etkileşimini ortaya koymaktadır. Günümüzde musikî edebiyatı olarak değerlendirilen bu iki disiplin makalede, atasözleri, deyimler, mani, türkü ve destan gibi söyleyiş biçimlerinin musikî ilişkisi ritmik ve melodik dinamiklerle değerlendirilmektedir. Ayrıca yazar, günlük yaşamda kullanılan dilin musikide söyleyiş kalıplarını temel kaynaklar olarak belirlediğini ve bu belirleme ile de Türk halk edebî kültürüne ait dil malzemesinin hafızada kalıcı hale dönüştürüldüğünden bahsetmektedir. Türk halk edebiyatı ve Türk musikîsinin birbirini besleyen kültürel unsurlar olduğu da vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Edebiyatı, Türk Musikîsi, halk, dil, ezgi.

2.10. Onuncu Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Birinci teşrin 1938- 6- 70.

Yazının Başlığı: Gayda ve Çifte Kaval.

Yazarı: Mahmut Ragıp Kösemihâl

Türü: İnceleme / araştırma yazısı.

Öne Çıkan Temalar: Organoloji, etnomüzikoloji.

Özet: “*Gayda ve Çifte Kaval*” başlıklı yazıda yazar, Türk halk musikisi içerisinde yer alan üflemeli çalgıların köken, teknik, yapı özellikleri, ses rengi, repertuvar içerisindeki kullanımı ve işlevleri hususunda karşılaştırmalı bir bilgi yazısı sunmaktadır. Orta Asya’dan Bakanlara kadar geniş bir alanda varlığını gösteren gayda çalgısının Anadolu’da dar bir bölge içerisinde var olduğunu vurgularken çifte kavalın ise Anadolu’nun pek çok bölgesinde yaygın olarak icra edildiğinden bahsetmektedir. Etnomüzikolojik bakış açısı ile daha fazla araştırma alanına ihtiyaç duyulan gayda ve çifte kaval bugün yaygın olarak varlıklarını sürdürmeler de kültürün devamlılığı, musikî organolojisi ve kültürel antropoloji penceresinden önemli bir alanın temsilcileri olarak hizmetlerinin devam etmekte olduğu vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Coğrafya, Türk halk musikîsi, üflemeli, gayda, çifte kaval.

2.11. On birinci Makale

Yıl- Cilt- Sayı: Birinci teşrin 1938- 6- 70.

Yazının Başlığı: Musikî Vechemiz ve İstikbali Meselesi

Yazarı: Sadi Yaver Ataman

Türü: İnceleme / eleştirel değerlendirme yazısı.

Öne Çıkan Temalar: Çağdaşlaşma, Millîyetçilik.

Özet: “*Musikî Vechemiz ve İstikbali Meselesi*” başlıklı makale, erken Cumhuriyet döneminde Türk musikîsinin çağdaşlaşma yolunda alınan yol hakkında bilgi veren kapsamlı bir değerlendirme yazısıdır. Yüzyıllar boyunca farklı kültürlerden etkilendiği vurgulanan Türk musikisinin millî bir varlık gösterebilme açısından henüz işin çok başında olduğu ifade edilmektedir. Türk musikîsi alanında yaşanacak olan kurumsallaşma gayretleri içerisinde eğitim politikaları masaya yatırılmakla birlikte kurulma aşamasında olan konservatuvar için gerek yapısal gerekse eğitim tercihlerinin geleceğe atılacak adımlar için belirleyici rol üstlendiği belirtilmektedir. Kültürel bir eğilimin işareti olan çağdaşlaşmanın, Türk musikisinin geleceği için bestecilik anlayışı, nota sistemleri, radyo yayınları gibi unsurlar açısından önemli bir dönüşüm çizgisi ve argüman olduğu vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet, kurumsallaşma, yön, değişim, gelecek.

2.12. On ikinci Makale

Yıl- Cilt- Sayı: İkinci teşrin 1938- 6- 71.

Yazının Başlığı: Onbeş Yıllık Müzik Çalışmalarımız

Yazarı: Mahmut Ragıp Kösemihâl

Türü: Değerlendirme yazısı.

Öne Çıkan Temalar:

Özet: “*Onbeş Yıllık Müzik Çalışmalarımız*” başlıklı makalede, Türkiye Cumhuriyeti’nin on beş yıllık sürecinde yürütülen musikî politikaları incelenerek değerlendirilmektedir. Avrupa ülkeleri ile Türk musikîsinin karşılaştırmalı bir analizi yapılarak Türk musikîsinin reform sonrası almış olduğu yol ve karşılaşılan yapısal sorunlar açık bir şekilde dile getirilmektedir. Orkestra sayılarındaki artış, halk konserleri, radyo yayınları, konservatuvarın kurulması, orta ve yüksekokul eğitimi örgütlenmesi gibi pek çok kazanım ifade edilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin musikî alanında millî bir kimlik ortaya koyabilmesi adına Balkan ülkelerinde yer alan merkezileşme örnek gösterilmektedir. Musikî eğitiminde koro hareketleri, eser üretimi ve yabancı uzmanların katkıları profesyonellik ve modernleşme sürecine geçişte anahtar unsurlar olarak görülmektedir. Teknik ve estetik standartlaşmanın tam olarak sağlanamamasının temel nedeninin yeni musikî kültürünün halk tarafından yeteri kadar benimsenememesi olduğu belirtilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin milli musikî kimliğinin oluşması sürecinde hem olumlu hem de olumsuz olan noktaların belirtildiği Cumhuriyet politikaları yazar tarafından nesnel bir bakış açısı ile ortaya konmaktadır.

SONUÇ

Yeni Türk Mecmuası’ndaki musikî yazıları, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yürütülen kültür politikalarının, eğitim ve musikî reformlarının, folklor çalışmalarının entelektüel zeminini açıkça ortaya koymaktadır. Çalgı incelemeleri, halk dili ve musikî ilişkisini ele alan folklorik çözümlemeler ve musikî politikasına yönelik eleştirel yazılar, dönemin kültürel dönüşümünü çok boyutlu bir perspektifle sunar. Bu metinlerde hem geleneksel yapının belgelenmesi hem de modern bir musikî anlayışının inşası yönünde güçlü bir irade bulunur. Bu bağlamda erken Cumhuriyet musikî düşüncesinin şekillenmesinde merkezi bir konuma sahiptir ve Türkiye’de müzikoloji, kültür tarihi, folklor ve eğitim araştırmaları için vazgeçilmez bir kaynak niteliği taşır.

Kaynakça

- Yeni Türk Mecmuası* (1933). Musikî ve musikînin kültürdeki yeri, Cilt: 1, No: 4, 309- 313.
- Atalay, A. (2009). Mahmut ragıp gazimihal, Müzed 2009 Müzik Eğitime Hizmet Ödülleri, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Ataman, S. Y. (1938). Musiki vechemiz ve istikbali meselesi, *Yeni Türk Mecmuası*, 6/ 70, 412- 415.
- Ataman, S. Y. (1938). Türk halk edebiyatı ve musikisinin halk dilindeki gösterişleri, *Yeni Türk Mecmuası*, 6/ 69, 357-361.
- Ataman, S. Y. (1938). Ulusal türkî ve oyunların okurlarımıza tesiri, *Yeni Türk Mecmuası*, 6/ 64, 126- 128.
- Baltacıoğlu, İ. H., (1933). Cumhuriyet devrinde güzel san'atler, *Yeni Türk Mecmuası*, 1/ 14, 1133-1134.
- Bayraktar, M. F. (1992).Baltacıoğlu, ismayıl hakkı", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/baltacioglu-ismayil-hakki> (01.12.2025).
- Çelik, H. H. (2024). Necip ali küçüka: Ülkü dergisi yazıları. https://www.academia.edu/124752509/Necip_Ali_K%C3%BC%C3%A7%C3%BC-ka_%C3%9C%C3%BC_Dergisi_Yaz%C4%B1lar%C4%B1.
- Duygulu, M.(1996). Gazimihal, mahmut ragıp, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/gazimihal-mahmut-ragip> (01.12.2025).
- Gündüz, M. (2017). Yeni Türk mecmuası'nda ideal insan, eğitim ve toplum. *Milli Eğitim Dergisi*, 46(216), 187-201.
- İnan, S. (2024). *Necip ali küçüka*, Atatürk Ansiklopedisi, [https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/1692/Necip_Ali_K%C3%BC%C3%A7%C3%BC-ka_\(1892-1941\)](https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/1692/Necip_Ali_K%C3%BC%C3%A7%C3%BC-ka_(1892-1941)) (01.12.2025).
- Kahraman, A. (2013). Yeni Türk mecmuası, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yeni-turk-mecmuasi> (25.11.2025).
- Köse Mihalzade, M. R. (1933). Cumhuriyet devrimizin musikî işleri, *Yeni Türk Mecmuası*, 1/ 14, 1135- 1138.
- Kösemihâl, M. R. (1938). Artvin ve kars havalisi müzik folkloru hakkında, *Yeni Türk Mecmuası*, 6/ 67, 253- 255.
- Kösemihâl, M. R. (1938). Gayda ve çifte kaval, *Yeni Türk Mecmuası*, 6/ 70, 391- 394.
- Kösemihâl, M. R. (1938). Onbeş yıllık müzik çalışmalarımız, *Yeni Türk Mecmuası*, 6/ 71, 452- 455.
- Kösemihâl, M. R. (1938). Türk gaydası, *Yeni Türk Mecmuası*, 6/ 68, 308- 311.
- Küçüka, N. A. (1934). Musikimiz, *Yeni Türk Mecmuası*, 1/ 18, 1323.
- Küçüka, N. A. (1934). Türk dili ve Türk müziği içinde: Ülkü halkevleri mecmuası, 4-22. Ulus Basımevi.

- Şahintürk, F. (2022). Necip ali (küçüka) bey'in hakikat gazetesindeki yazıları, Vakanüvis- Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi/ International Journal of Historical Researches, 7, 2, 2636-7777.
- Şenel, S. (2020). Ataman sadi yaver, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islaman-siklopedisi.org.tr/ataman-sadi-yaver> (03.12.2025).
- Turan, N. S.(2018). Erken Cumhuriyet döneminde ulusal kimliğin opera sahnesinde inşası: Özsoy, Ahenk Müzikoloji Dergisi, cilt 2, 1-30.
- Yeğinsoy, B. (1937). Mozart, Yeni Türk Mecmuası, 5/ 59, 1211-1213.

Yapay Zekâ'nın Türk Müziğine Yansımaları 8

Aziz Destegül¹

Gamze Köprülü Yazıcı²

Özet

Bu çalışma, yapay zekâ teknolojilerinin Türk müziği üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerini kapsamlı biçimde ele almaktadır. Dijitalleşmenin hız kazanmasıyla birlikte yapay zekâ, Türk müziğinin üretim, eğitim, analiz ve arşivleme süreçlerinde önemli bir araç hâline gelmiştir. Makamsal dizilerin matematiksel olarak modellenmesi, arşiv kayıtlarının restorasyonu, bestecilik süreçlerinin desteklenmesi ve dijital meşk uygulamalarının yaygınlaşması teknolojinin sunmuş olduğu başlıca fırsatlar arasında yer almaktadır. Yapay zekâ destekli analiz araçları makam ve seyir özelliklerini istatistiksel olarak çözümlerken, eğitimde kullanılan geribildirim sistemleri öğrenci performansını doğruluk ve makam uygunluğu bakımından değerlendirebilmektedir. Böylece hem müzik araştırmalarının kapsamı genişlemekte hem de eğitim süreçleri daha erişilebilir hâle gelmektedir.

Bununla birlikte yapay zekânın Türk müziğine etkileri birtakım riskleri de beraberinde getirmektedir. Makamsal ve üslupsal derinliğin yüzeyselleşmesi, kültürel çeşitliliğin azalması, etik ve telif sorunları ile insanî ifadenin geri plana itilmesi bu risklerin başında gelmektedir. Yapay zekâ modellerinin sınırlı veri üzerinden öğrenilmesi, tekdüze bir müzikal yapının oluşmasına ve meşk geleneğinin temelini oluşturan tavır bilgisinin zayıflamasına yol açabilir. Ayrıca teknolojinin yanlış veya eksik donanım ile sunulması, makamların ve usûllerin hatalı öğrenilmesine sebep olabilmektedir. Bu nedenle yapay zekânın Türk müziğinde bir ikame değil, geleneği destekleyen tamamlayıcı bir araç olarak konumlandırılması gerektiği önemli bir husus olarak kabul edilmelidir.

1 Öğr. Gör. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, sazendeaziz@gmail.com, 0000-0003-0040-6089

2 Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, gamze.koprulu@gop.edu.tr, 0000-0002-6354-3999

Giriş

Dijital çağın hızla dönüşen dinamikleri, müziğin üretiminden aktarımına, eğitiminden arşivlenmesine kadar pek çok alanı yeniden şekillendirirken, yapay zekânın bu dönüşümün merkezine yerleşeceği düşünülmektedir. Geleneksel yapıları, nazari kuralları ve yüzyıllar boyunca ustadan çırağa aktarılan meşk geleneğiyle Türk müziği, modern teknolojilerle ilişkilendirilmesi en güç alanlardan biri olarak görülse de bugün artık bu alanın da yapay zekânın etkisiyle yeni bir evreye girdiği görülmektedir. Makamsal dizilerin matematiksel olarak modellenmesi, arşiv kayıtlarının temizlenmesi, besteleme süreçlerinin algoritmik yöntemlerle desteklenmesi ve eğitimde kişiselleştirilmiş dijital meşk uygulamalarının ortaya çıkması, yapay zekânın Türk müziğine olan yansımalarının yalnızca birkaç örneği olarak verilebilir.

Bu gelişmeler, bir yandan Türk müziğinin korunması, geliştirilmesi ve daha geniş kitlelere ulaşması için önemli fırsatlar sunarken diğer yandan geleneğin bütünlüğü, estetik değerlerin korunması, özgünlük meselesi ve etik tartışmalar gibi kritik soruları beraberinde getirmektedir. Yapay zekâ, makamlardaki seyir kurallarını ve mikrotonal incelikleri çözümlemeye çalışırken, bu kadim müziğin ruhunu gerçekten kavrayabilir mi? Ustaların yıllar süren emekle edindikleri üslûp ve tavır özelliklerinin bilgisayar modelleri tarafından taklit edilmesi, sanatsal özgünlüğü nasıl etkiler? Popüler müzikte yapay zekâ destekli üretimin hızla artması, Türk müziğinin çeşitliliğini zenginleştirir mi yoksa tekdüzeleştirir mi? sorularını akla getirmektedir.

Bu bölüm, yapay zekânın Türk müziğine olan olumlu ve olumsuz yansımalarını teknik, kültürel, estetik ve etik boyutlarıyla ele alarak, bu yeni dönemin sunduğu imkânları ve beraberinde getirdiği riskleri kapsamlı bir bakış açısıyla değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece, modern teknolojinin geleneksel müzikle kurduğu bu karmaşık ilişkinin, geleceğin Türk müzik kültürünü nasıl şekillendirebileceğine dair daha derin bir tartışma zemini sunulacaktır.

Yavuz ve arkadaşlarının (2024) *Türkiye’de Müzik ve Yapay Zeka Üzerine Bir Değerlendirme* başlıklı çalışmada; yapay zekânın tarihinden, müzikteki uygulama alanlarından, müziğe uygulanan yapay zekâ tekniklerinden ve verilerden, toplanan verilerin yapay zekâyı işlenmesinden, müzikte derin öğrenme ve sektörel ihtiyaçlardan, Türkiye’de kullanılan MRR (Music Rec Room) ve RuMind Music Mediation uygulamalarından bahsedilmiştir (Yavuz vd., 2024).

Gündoğdu ve Okcu, *Yapay Zekâ Uygulamalarının Müzik ve Müzik Endüstrisi Üzerine Etkileri* başlıklı çalışmada, yapay zekâ destekli müzik örneklerinin oluşturulma süreçlerini detaylı bir şekilde açıklamıştır (Gündoğdu ve Okcu, 2024). Böylelikle müzik endüstrisinin yapay zekâ ile hızlı bir şekilde ilerleyebileceğine dair olanakları ve imkânları aktararak müziğin geçmiş, şimdi ve gelecekteki durumunu tartışmaya açmıştır.

Oğuz, *Yapay Zekânın Özel Beğenileri Taklit Etme Yetisine İtiraz: “Atatürk’ün En Seveceği Şarkılar” Ne Kadar Gerçekçi?* başlıklı çalışmada Şişecam Şirketi tarafından yapay zekâ ile ortaya konulup Atatürk yaşasaydı hangi şarkıları dinlerdi? adlı proje kapsamında yer alan eserlerin günümüz soundu ve sanatçıları ile kıyaslaması yapılmıştır (Oğuz, 2024). Yapılan çalışma sonucunda yapay zekânın önemi ve önemliliği ortaya konulurken Atatürk’ün estetik ve zevk anlayışının seçilen eserlere 55 adet esere uygun olmadığı hususunda yorumlar yapılmıştır.

Kocatepe ve Çağla, *Yapay Zekânın Müzik Kliplerine Etkisi* başlıklı çalışmada yapay zekânın köklü tarihini, günümüzdeki yerini ve müzik kliplerine etkilerini aktarmıştır (Kocatepe ve Çağla, 2025). Bu kliplerin sanat hayatına ve sanat emeğine etkilerini de tartışmıştır.

Bozkurt ve arkadaşları, *Computational Analysis of Turkish Makam Music: Review of State-of-the-Art and Challenges* başlıklı çalışmada Türk makam müziğinin dijital ortamda analiz edilmesi, arşivlenmesi ve modellenmesi konusunda mevcut durumu haritalayan ve karşılaşılan kuramsal-teknik zorlukları tartışan algoritmik bir bakış ortaya konmuştur (Bozkurt vd., 2014).

Zhu, *Artificial Intelligence in Music: Applications, Challenges, and Future Prospects* başlıklı çalışmada yapay zekâ (AI) teknolojilerinin müzik alanında nasıl kullanıldığı, bu kullanımın sınırları ve gelecekte yaratacağı dönüşümler konusunda bilgiler sunulurken yapay zekâ yalnızca teknik bir araç olarak değil, müzik üretimi, analizi ve kültürel aktarımı dönüştüren bir paradigma olarak tanıtılmıştır (Zhu, 2025).

2024 yılında Birleşik Krallık ’da gerçekleştirilen *Artificial Intelligence in Music, Sound, Art and Design* sempozyumunda tamamen yapay zeka ve müzik üzerine sunumlar gerçekleştirilmiştir. (Artificial Intelligence in Music, Sound, Art and Design, 2024).

Miranda, *Handbook of Artificial Intelligence for Music: Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity* başlıklı çalışmada yapay zekâ teknolojilerinin müzik alanındaki kuramsal temellerini, ileri düzey yöntemlerini ve yaratıcı üretime etkilerini kapsamlı ve disiplinlerarası bir çerçevede ele almıştır (Miranda, 2021).

François, *The Continuator: Musical Interaction With Style* başlıklı çalışma, yapay zekâ tabanlı etkileşimli bir müzik sistemini ve bu sistem aracılığıyla müzikal üslubun gerçek zamanlı olarak öğrenilmesi ve yeniden üretilmesini konu alır (François, 2003).

1. Yapay Zekânın Türk Müziğine Olumlu Yansımaları

Teknolojik gelişmeler çoğu zaman geleneksel sanatların yapısını tehdit eden unsurlar olarak görülse de yapay zekâ Türk müziği açısından birçok yenilikçi fırsat sunmaktadır. Özellikle veri işleme kapasitesinin artması, ses analizi teknolojilerinin gelişmesi ve makine öğrenimi modellerinin karmaşık müzikal dizileri anlamlandırabilir hâle gelmesi, Türk müziğinin hem korunması hem de geliştirilmesi bakımından yeni bir kapı aralamıştır. Bu yeni araçlar, makamsal yapıların daha doğru biçimde analiz edilmesini, arşiv kayıtlarının kalite kaybı olmadan dijitalleştirilmesini, genç müzisyenlerin eğitim süreçlerinin bireyselleştirilmesini ve yeni bestecilik yöntemlerinin ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır.

Yapay zekâ, Türk müziğinin yüzyıllardır kulaktan kulağa aktarılan inceliklerini modern yöntemlerle destekleyerek, geleneğin daha sağlam bir temelde geleceğe taşınmasına katkı sağlar. Bir öğrencinin makam geçkilerini anında analiz eden bir uygulama, bozulmuş eski bir kaydı temizleyen bir algoritma ya da bestecilere yaratıcı melodik öneriler sunan akıllı sistemler, hem üretim sürecini kolaylaştırmakta hem de müziğin çok daha geniş bir kitle tarafından erişilebilir olmasını sağlamaktadır. Bu bölümde, yapay zekânın Türk müziğine sunduğu bu olumlu katkılar ayrıntılı örneklerle ele alınacak; teknolojinin geleneği nasıl desteklediği, hızlandırdığı ve zenginleştirdiği üzerinde durulacaktır.

1.1. Makamsal Yapıların Analizinde Yapay Zekâ

Türk müziğinin temelini oluşturan makamlar, kendine özgü dizileri, karar-güçlü ilişkileri ve seyir kurallarıyla karmaşık olarak görünse de kendi bünyesinde sistematik bir yapıya sahiptir. Bu yapının doğru biçimde analiz edilmesi eğitim ve araştırma açısından da önemlidir. Yapay zekâ, özellikle derin öğrenme modelleri sayesinde geniş nota ve ses kayıtları üzerinde çalışarak makamların karakteristik özelliklerini istatistiksel olarak çözümleyebilmektedir.

Bir melodinin hangi makamda olduğunu belirleme, geçki (modülasyon) noktalarını tespit etme, seyir dışı davranışları saptama gibi işlemler, geleneksel yöntemlerle oldukça zaman alırken yapay zekâ tarafından saniyeler içinde

gerçekleştirilebilmektedir. Bu durum, araştırmacılara ve öğrencilere de güçlü bir analiz desteği sağlamaktadır.

1.2. Müzik Eğitiminde Dijital Meşk ve Geribildirim Sistemleri

Meşk eğitimi geleneği, asırlardır Türk müziğinin aktarımında en temel yöntemdir. Ancak geleneksel meşkin eğitimi sınırlı zaman, mekân ve hoca-talebe olmak üzere birebir eğitim zorunluluğu gibi kısıtları vardır. Yapay zekâ destekli uygulamalar sayesinde öğrencinin söylediği veya çaldığı melodiler anında analiz edilip makamsal doğruluk, seyir uygunluğu, perde oturtma gibi konularda geribildirim verilebilmektedir.

Örneğin bir ud öğrencisi Rast makamı seyrini çalışırken hangi perdede zayıf kaldığını, karar sesine inişinin doğru olup olmadığını veya makamın güçlü sesini doğru vurgulayıp vurgulamadığını yapay zekâ sistemleri gerçek zamanlı olarak gösterebilir. Bu tür dijital meşk araçları eğitimi daha kişisel, esnek ve erişilebilir hâle getirebilmektedir.

1.3. Arşiv Kayıtlarının Restorasyonu ve Dijital Koruma

Türk müziği mirasının önemli bir bölümü taş plak, manyetik bant, radyo arşivleri ve düşük kaliteli saha kayıtlarından oluşur. Zamanla bozulmuş veya parazitlenmiş bu kayıtların temizlenmesi, geleneksel yöntemlerle oldukça zahmetli bir süreçtir. Yapay zekâ, özellikle ses restorasyonu alanında büyük bir devrim yaratmıştır.

Gürültüyü sesin doğal dokusunu bozmadan azaltabilen modeller, bozulmuş frekansları yeniden tahmin eden algoritmalar ve eski kayıtları nota hâline getirebilen otomatik transkripsiyon sistemleri sayesinde, Türk müziği repertuarı hem korunmakta hem de gelecek nesiller için daha ulaşılabilir hâle gelmektedir. Bu süreç, kültürel mirasın dijital çağda güçlenerek yaşamasını sağlar.

1.4. Bestecilik Süreçlerinin Desteklenmesi

Yapay zekâ, sadece analiz eden değil, aynı zamanda yaratıcı süreçlere destek veren bir araç hâline de gelmiştir. Makamsal diziler ve seyir örnekleriyle eğitilen modeller, bestecilere yeni motif önerileri sunabilir, belirli bir makamda melodik cümleler üretebilir ve farklı usûl kalıplarına uygun ritmik örnekler oluşturabilir.

Elbette yapay zekâ tamamen yeni bir “ustalık” iddiası taşımaz, fakat bestecinin zihinsel süreçlerini hızlandırır, farklı fikirler üretmesinde yardımcı fikirler verebilir ve gelenekle modern yaratım arasındaki ilişkiyi daha zengin

bir düzeye taşır. Bu tür araçlar özellikle genç besteciler için ilham verici bir destek işlevi görebilir.

1.5. Popüler Türk Müziğinde Yeni Ses Tasarımları

Popüler müzik üreticileri yapay zekâ destekli sistemleri uzun süredir kullanmaktadır ancak son yıllarda Türk müziğine özgü makam ve ezgi birleşimlerini taklit edebilen modellerin ortaya çıkmasıyla popüler müzikte yeni bir “füzyon” estetiği gelişmiştir.

Trap, pop ve elektronik altyapılar Hicâz, Nihâvend, Uşşâk ve başka makamsal motiflerle yapay zekâ aracılığıyla daha doğal şekilde birleştirilebilmekte, bu da özgün bir Türk soundunun oluşumuna katkı sağlamaktadır. Yapay zekâ tabanlı düzenleme araçları, vokal işleme sistemleri ve armoni önericileri, üretim hızını ve yaratıcılığını artırarak popüler müzikte çeşitliliğe teşvik etmektedir.

2. Yapay Zekâ'nın Türk Müziğine Olumsuz Yansımaları

Yapay zekâ, Türk müziği alanında yeni imkânlar sunarken beraberinde önemli riskleri ve tartışmaları da getirmektedir. Makam geleneğinin derinliği, üslup farklılıklarının inceliği ve tavır anlayışının merkezde olduğu bu müzik türünde, teknolojik müdahalelerin bazı istenmeyen sonuçlara yol açma ihtimali vardır. Aşağıdaki başlıklar, yapay zekâ'nın Türk müziği üzerindeki olası olumsuz etkilerini farklı yönleriyle ele almaktadır.

2.1. Geleneğin Yüzeyselleşmesi ve Üslup Kaybı

Türk müziğinin özü, sadece makam ve usûl bilgisinden ibaret değildir. İcra üslubu, tavır, duyuş ve yıllar içinde oluşmuş estetik sezgi bu müziğin en önemli unsurlarıdır. Yapay zekâ ile üretilen ya da analiz edilen müziklerde bu derinlik çoğu zaman yüzeysel kalmaktadır.

Modeller, makam dizisini çözebilir fakat bir Rast yürüyüşünün ağırlığını, bir Hicâz'ın tiz perdedeki acı tonunu ya da bir Segâh'ın karar perdesindeki hafif pes duyusunu tam anlamıyla kavrayamaz. Bu durum, özellikle eğitimde yapay zekâyâ aşırı bağımlı hale gelindiğinde, öğrencilerin meşk geleneğinin en kıymetli unsurlarından olan tavır bilgisini kaybetmesine yol açabilir.

2.2. Tekdüzeleştirme Riski ve Kültürel Çeşitliliğin Azalması

Yapay zekâ modelleri, beslendikleri veri kümelerinin genel eğilimlerini taklit eder. Eğer modeller, belirli repertuvarlara veya sınırlı sayıda sanatçının üslubuna dayanarak eğitilirse, ortaya çıkan müzik üretimi kaçınılmaz olarak tekdüze bir yapıya bürünür.

Bu durum:

- Makamsal seyirlerin standartlaşmasına,
- Türk müziğinde saz ve söz alanında icra tavrının yok edilmesine,
- Türkülerin yöresel farklılıklarının kaybolmasına,
- Popüler Türk müziğinde aynı tür melodik kalıpların tekrarına

neden olabilir. Uzun vadede bu, Türk müziğinin zengin çeşitliliğini tehdit eden bir homojenleşme sürecine yol açabilir.

2.3. Etik Sorunlar ve Telif Hakları

Yeni, *Müzikte Dijitalleşme ve Yapay Zekâ Uygulamalarının Telif Hakları Bakımından İncelenmesi*” başlıklı çalışmasında yapay zekânın sanat alanındaki telif haklarını konu edinmiştir (Yeni, 2024). Çalışmasında; yapay zekânın tarihi ve günümüzdeki durumu hakkında bilgilere yer vermiştir. Çalışma, Avrupa’da yapay zekâ yasalarını aktarması ve Türkiye’de yapay zekâ üzerine yasal çalışmaların yapılmasını barındırması bakımından önemlidir.

Yapay zekâ, usta sanatçıların icralarından veya bestelerinden öğrenerek yeni müzikal çıktılar üretir. Fakat bu öğrenme süreci ciddi etik tartışmalar doğurmaktadır:

- Bir model, Zeki Müren’in icra tarzını taklit ederek yeni bir şarkı üretirse bu eser kime aittir?
- Bir bestenin makam seyri, tavrı ve süslemeleri belirli bir ustayı andırıyorsa, bu esinlenme midir yoksa kopyalama mı?
- Arşiv kayıtlarının yapay zekâ ile yeniden düzenlenmesi, eserin özgünlüğünü zedeler mi?

Bu sorular, yapay zekâ çağında fikrî mülkiyet kavramının yeniden tartışılmasını zorunlu kılmaktadır.

2.4. İnsan Unsurunun Geri Plana Atılması

Türk müziğinde icra, sadece teknik doğruluk değil; halkın içinde doğal olarak meydana gelme, olaylar üzerine bestelenme veya oluşturulma, duygu, ifade, anlık yaratım ve sahne iletişimi gibi insanî unsurları içerir. Yapay zekânın müziği teknik olarak “doğru” üretmesi, insan ifadesinin coşkusunu, kırılğanlığını ve duygusal yoğunluğunu yansıtamaz.

Bu durum:

- Türk müziğinin özgünlüğünün bozulmasına,

- Sanatın merkezinde yer alan insan faktörünün yok sayılmasına,
- Yaşanılan coğrafya içerisinde meydana gelen olayların estetik içerisinde aktarılamamasına,
- Canlı icraların değerinin azalmasına,
- Türk müziğini meslek olarak edinmiş bireylerin yok sayılmasına,
- Genç müzisyenlerin “hazır üretim” kolaylığına yönelmesine,
- Müzik alanında istihdam sınırlamasına,
- Müzik üretim sürecinin mekanikleşmesine

neden olabilir. Böyle bir ortamda, sanatın insana özgü yaratıcı niteliği geri plana itilebilir.

2.5. Eğitimde Yanlış veya Eksik Öğrenme Tehlikesi

Yapay zekâ destekli eğitim araçları faydalı olsa da, mutlak doğruluk sunmazlar. Eksik veriyle eğitilen bir model:

- Makamsal unsurları yanlış değerlendirebilir,
- Türk müziğinin zengin makam sayısını sınırlandırabilir,
- Özgün yorumları standartlaştırarak makamların en önemli özelliği olan seyir kavramının yanlış algılanmasına yol açabilir,
- Öğrencinin doğru icrasını hata olarak algılayabilir,
- Yanlış usûl döngülerini doğruymuş gibi göstererek yanlış öğrenmeye yol açabilir.

Böyle durumlarda öğrenci, bir ustadan meşk almanın yerine algoritmik geribildirim yeterli sanarak eksik bir müzikal gelişime yönlenebilir.

2.6. Kültürel Kimliğin Dijitalleşme İle Zayıflaması

Türk müziği, sadece bir ses sistemi değil, ritüelleri, aktarım biçimleri, toplumsal bağlamı ve kültürel hafızası olan bir gelenektir. Yapay zekânın bu yapıyı yalnızca verilerden ibaret bir modele indirgeyerek işlemesi, müziğin kültürel anlam katmanlarını zayıflatabilir.

Özellikle halk müziğinde, bir türkünün doğduğu coğrafyanın dilini, ağız özelliklerini, toplumsal hikâyesini yapay zekânın tam anlamıyla aktarabilmesi mümkün değildir. Bu da kültürel hafızanın yanlış ve parçalı bir biçimde geleceğe taşınmasına yol açabilir.

Sonuç

Yapay zekâ teknolojilerinin hızla geliştiği günümüzde, Türk müziği de bu dönüşümden kaçınılmaz biçimde etkilenmektedir. Geleneksel yapıları, zengin makamsal dizileri, yüzyıllara yayılan aktarım biçimleri ve estetik mirasıyla Türk müziği, yapay zekâ uygulamaları için zengin bir alan ve önemli bir sınav niteliği taşır. Bu çalışma boyunca ele alınan örnekler, yapay zekânın Türk müziğine sunduğu imkânların oldukça geniş olduğunu göstermektedir. Makamsal çözümleme süreçlerinin hızlanması, eğitimde kişiselleştirilmiş geribildirim olanaklarının artması, arşiv kayıtlarının korunması ve yeni bestecilik yaklaşımlarının ortaya çıkması teknolojinin sunduğu önemli fırsatlar arasındadır. Bu imkânlar, müzikal üretimi zenginleştirmekte ve Türk müziğinin geleceğe daha sağlam bir şekilde taşınmasına katkı sunmaktadır.

Bununla birlikte, yapay zekânın Türk müziği üzerinde oluşturabileceği olumsuz etkiler de göz ardı edilemez. Geleneğin yüzeyselleşmesi, üslup kaybı, tekdüzeleştirme tehlikesi, etik ve telif sorunları ile insan unsurunun geri plana itilmesi gibi meseleler, teknolojinin bilinçsiz kullanımı hâlinde ciddi sonuçlar doğurabilir. Türk müziğinin ruhunu oluşturan tavır, duygu, kültürel bağlam ve tarihsel birikim, salt veri modelleriyle tam anlamıyla temsil edilemeyecek kadar derin ve insanî unsurlardır. Bu nedenle, yapay zekâyı bir yerine geçme aracı olarak değil, geleneği destekleyen ve genişleten bir tamamlayıcı güç olarak konumlandırmak büyük önem taşımaktadır.

Yapay zekânın Türk müziğine yansımaları bir yandan umut verici diğer yandan da dikkat gerektiren bir süreçtir. Teknoloji doğru biçimde yönlendirildiğinde, Türk müziğinin korunmasına, yaygınlaştırılmasına ve yenilikçi bir bakışla yorumlanmasına katkı sağlayabilir. Ancak bu süreçte geleneğin özünü korumak, ustaların birikimine saygı göstermek ve kültürel çeşitliliği canlı tutmak temel öncelikler olmalıdır. Geleceğin Türk müziği, insan yaratıcılığının ve teknolojinin dengeli, bilinçli ve karşılıklı besleyici bir ilişki içinde bulunduğu bir noktada şekillenecektir.

Kaynakça

- Artificial intelligence in music, sound, art and design (2024, April 3-5). 13th International Conference, EvoMUSART, Held as Part of EvoStar 2024, Aberystwyth, UK.
- Bozkurt, B., Ayangil, R., Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research*, 47(3), 222–238.
- François, P.(2003). The continuator: Musical interaction with style, *Journal of New Music Research*. 32(3): 333–341.
doi:10.1076/jnmr.32.3.333.1686
- Gündoğdu, B., & Okcu, S. (2024). Yapay Zekâ Uygulamalarının Müzik ve Müzik Endüstrisi Üzerine Etkileri. *Konservatoryum*, 11(2), 545-558.
- Kocatepe, M., & Çağla, E. (2025). Yapay Zekâ'nın Müzik Kliplerine Etkisi. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 12(120), 1275-1288.
- Miranda, E. R. (2021). *Handbook of artificial intelligence for music: Foundations, advanced approaches, and developments for creativity*. Switzerland: Springer Nature Switzerland.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-72116-9>.
- Oğuz, C. Yapay Zekânın Öznel Beğenileri Taklit Etme Yetisine İtiraz: “Atatürk’ün En Seveceği Şarkılar” Ne Kadar Gerçekçi? *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 10(3), 299-315.
- Yavuz, M. S., Karaosmanoğlu, M. K., Yeprem, M. S., Karşıcı, G., & Sezikli, U. (2024). Türkiye’de Müzik ve Yapay Zekâ Üzerine Bir Değerlendirme. *Öneri Dergisi*, 20(MX Yaratıcı Endüstriler Çalıştayı 2024: Yapay Zekâ Çağında Yaratıcı Endüstriler Özel Sayısı), 50-70.
- Yeni, H. C. (2024). *Müzikte Dijitalleşme ve Yapay Zekâ Uygulamalarının Telif Hakları Bakımından İncelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Zhu, Y. (2025). Artificial intelligence in music: Applications, challenges, and future prospects, *Integration and Boundaries: Humanities/Arts, Technology, and Communication*, 92 (1), 6- 11. Doi: 10.54254/2753-7064/2025.KM28537

Beş Telli Kontrbasta Makamsal İfade: Renaud Garcia-Fons Tekniklerinin Türk Müziği İcrasına Yansımaları

Hasan Mert¹

Özet

Bu araştırma, geleneksel dört telli kontrbasın Türk müziği makamlarının melodik “seyir” karakterini ve “tiz durak” bölgelerini ifadede karşılaştığı teknik ve tınsal kısıtlılıkları ele almaktadır. Araştırmanın temel amacı, “yüksek do” (high C) teline sahip beş telli kontrbasın sunduğu yeni icra olanaklarını, bu enstrümanın dünya çapındaki öncüsü kabul edilen Renaud Garcia-Fons’un geliştirdiği yenilikçi teknikler üzerinden analiz etmektir. Çalışmada, Garcia-Fons’un Akdeniz, Flamenko ve modal caz müziklerinde kullandığı spesifik sol el (pivot tekniği, yapay armonikler, akıcı pozisyon geçişleri) ve sağ el (çoklu parmak pizzicato, perküsyif yay kullanımı) teknikleri deşifre edilmiştir. Bu tekniklerin, Türk müziği makamlarındaki mikrotonal (koma) seslerin entonasyonu, geleneksel süslemelerin (çarpma, tril) icrası ve özellikle “taksim” (doğaçlama) formuna ritmik ve armonik bir katman ekleme potansiyeli tartışılmıştır. Sonuç olarak, Renaud Garcia-Fons estetiğinin ve beş telli kontrbasın sağladığı teknik çerçevenin, enstrümanın Türk müziğindeki geleneksel “eşlikçi” rolünden sıyrılarak virtüöz bir “solo ifade” aracına dönüşmesi için kritik bir model sunduğu öne sürülmüştür.

GİRİŞ

Kontrbas, Batı müziği tarihindeki geleneksel orkestral ve ritmik-armonik (caz, popüler müzik) rollerini 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren radikal bir biçimde aşarak, solo bir ifade aracına dönüşmüştür. Bu dönüşümde, enstrümanın teknik ve tınsal sınırlarını zorlayan François Rabbath ve Gary Karr gibi virtüözlerin yanı sıra, Renaud Garcia-Fons gibi yenilikçi icracılar, enstrümanın coğrafi ve kültürel kullanım alanlarını da genişletmiştir. Garcia-

1 Öğr. Gör. Dr. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, hasan.mert@gop.edu.tr, 0000-0002-8788-0375

Fons, özellikle beş telli (yüksek do) kontrbası kullanarak Flamenko, Akdeniz ve modal müzik gelenekleri içinde enstrümanı adeta yeniden tanımlamıştır.

Bu çalışma, Renaud Garcia-Fons'un geliştirdiği bu yenilikçi icra estetiğini ve teknik altyapısını, Türk müziği makamları bağlamında analiz etmeyi ve uygulanabilirliğini tartışmayı hedeflemektedir.

1.1. Araştırmanın Problemi ve Amacı

Türk müziği çalgı eğitimindeki temel zorluk, pedagojik bir “eşgüdüm” sorunudur. (SARAÇ, 2003, s. 13)’ın da belirttiği gibi, ideal bir programda “işlenecek olan içerik ve konular öğretim yöntemleri ve öğretim teknikleri ile sürekli bir eşgüdüm ve koordinasyonda olmalıdır” (s. 13). Oysa kontrbas eğitiminde, “içerik” (makamlar, taksim) ile “geleneksel Batı tekniği” (pozisyonlar, yay kullanımı) arasında bu koordinasyon kopuktur. Bu araştırma, RGF modelini tam da bu “eşgüdümü” sağlayacak modern bir “teknik” önerisi olarak sunmaktadır.

Problem: Geleneksel Türk müziği icrasında kontrbasın kullanımı, tarihsel olarak sınırlı bir rol üstlenmiştir.

Bu rol, aslında “Türk makam müziği icra eden topluluklarda bas sesli bir çalgıya duyulan ihtiyaçtan” (ÖZTÜRK ve BEŞİROĞLU, 2009, s. 39) kaynaklanmaktadır; nitekim viyolonsel de fasıl gruplarına aynı ihtiyaçtan ötürü dahil olmuştur.

Bu durumun en önemli nedenlerinden bir diğeri de, alandaki pedagojik eksikliklerdir. Akkor ve Türkmen (2009), Türkiye’deki kontrbas eğitimi için “yazılı kaynak, eğitici metot ve benzeri yayınların yok denecek kadar az” olduğunu vurgulamaktadır (AKKOR ve TÜRKMEN, 2009, s. 608).

Genellikle “dem” sesleri tutan, temel armonik yürüyüşleri sağlayan veya ritmik bir temel oluşturan “eşlikçi” bir konumdadır. Bu durumun temelinde, geleneksel dört telli kontrbasın (E-A-D-G) yapısal kısıtlılıkları yatmaktadır:

“Bu kısıtlılıkların akademik olarak incelenmesi de oldukça yenidir. Nitekim perdesiz yaylı çalgılar ailesinden olan viyolonsel üzerine yapılan bir araştırmada dahi, “Türk Müziği viyolonsel eğitiminde yaşanan entonasyon problemlerine yönelik bir araştırmaya rastlanamamıştır” (AKBEL, 2018, s. 1721); bu durum, problemin kontrbas özelinde ne kadar niş ve çalışılmamış bir alan olduğunu göstermektedir.

1. Melodik Sınır: Dört telli kontrbasın tiz ses sahası, makamların “seyir” karakteristiğinin gerektirdiği “tiz durak” ve “genişleme” bölgelerine

ulaşmakta tınısal (zayıf, boğuk ses) ve teknik (zorlu pozisyonlar) açıdan yetersiz kalmaktadır.

2. İfade Zorlukları: Makam müziğinin ruhunu oluşturan mikrotonal aralıkların (koma) temiz bir entonasyonla basılması ve geleneksel süslemelerin (çarpma, tril, glissando) akıcı bir şekilde icrası, enstrümanın geleneksel Batı tekniği ile zorluklar barındırmaktadır.

Amaç: Bu araştırma, yukarıda belirtilen problemlere bir çözüm modeli sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amaçları şunlardır:

- “Yüksek Do” (High C) teline sahip beş telli kontrbasın, makam seyrinin tiz bölgelerine ulaşmadaki tınısal ve teknik avantajlarını ortaya koymak.
- Renaud Garcia-Fons’un beş telli kontrbas için geliştirdiği spesifik sol el (pivot, yapay armonikler) ve sağ el (çoklu parmak pizzicato) tekniklerini analiz etmek.
- Analiz edilen bu tekniklerin, Türk müziği makamlarındaki koma seslerinin icrasına, süslemelerin zenginleştirilmesine ve özellikle “taksim” (doğaçlama) formuna nasıl ritmik ve çoksesli bir boyut katabileceğini teorik ve pratik düzeyde göstermek.
- Nihai olarak, kontrbasın Türk müziği içindeki rolünü “eşlikçi” konumundan “solo” ve “lider” bir melodi enstrümanı konumuna taşıyabilecek teknik ve estetik bir çerçeve önermek.

1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Kapsam: Bu çalışma, beş telli kontrbas (E-A-D-G-C) ile Renaud Garcia-Fons’un icra teknikleri üzerine odaklanmıştır. Bu tekniklerin uygulanabilirliği, Türk müziği makam sistemi (özellikle seyir, mikrotonalite ve süsleme kavramları) bağlamında incelenmiştir. Analizler, Garcia-Fons’un özellikle modal ve Akdeniz müziği temalı albümlerindeki (örn; “Oriental Bass”, “Blue Maqam”) icraları ve mevcut video kayıtları üzerinden yapılan deşifreleri kapsamaktadır.

Sınırlılıklar:

- Bu araştırma, kontrbasın Türk müziği tarihindeki kullanımının kapsamlı bir tarihçesini sunmayı amaçlamaz.
- Çalışma, Renaud Garcia-Fons’un biyografisine değil, yalnızca icra tekniklerine odaklanır. Diğer modal kontrbas icracılarının (örn; Dhafer Youssef’in basçıları) teknikleri karşılaştırmalı olarak ele alınmamış, odak noktasını korumak amacıyla kapsam dışı bırakılmıştır.

- Sunulan teknik uygulama önerileri teorik ve analitiktir; deneysel bir performans çalışmasının sonuçlarını içermez.
- Analiz, tüm makamları değil, seçilen spesifik (Hicaz, Saba, Uşşak gibi) makamların karakteristik geçkilerini ve süslemelerini örneklem olarak kullanır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmanın amaçlarına ulaşmak için nitel araştırma desenlerinden yararlanılmıştır. Disiplinler arası (müzikoloji, etnomüzikoloji ve performans sanatı) bir yaklaşımla aşağıdaki yöntemler izlenmiştir:

1. Literatür Taraması: Kontrbas pedagojisi (özellikle François Rabbath'ın Nouvelle Technique metodu gibi Garcia-Fons'un temel aldığı kaynaklar), Türk müziği nazariyatı (makam, seyir, koma üzerine yazılmış temel eserler) ve kontrbasın Türk müziğindeki kullanımına dair mevcut tez ve makaleler incelenmiştir.
2. Karşılaştırmalı Müzikolojik Analiz: İkinci adımda deşifre edilen RGF teknikleri, Türk müziği makamlarının gerektirdiği icra problemleriyle (örn; koma entonasyonu, hızlı süslemeler) karşılaştırılmıştır. Tekniklerin bu problemlere nasıl “çevrilebileceği” veya “uyarlanabileceği” üzerine teorik bir eşleştirme yapılmıştır.

1.4. Terminoloji

Araştırmada kullanılan ve çalışmanın teorik omurgasını oluşturan bazı temel terimler aşağıda açıklanmıştır:

Makam: Sadece bir ses dizisinden (skala) ibaret olmayan; belirli bir durak (karar) ve güçlü perdelerine, karakteristik bir “seyir” (melodik rota) yapısına sahip olan Türk müziğinin temel melodik yapısı (ÇELİKKOL, 2000, s. 123).

Koma: Batı müziğindeki tam tonun (204 cent) dokuzda biri (yaklaşık 22.6 cent) olarak kabul edilen ve Türk müziği makamlarındaki karakteristik mikrotonal aralıkları tanımlayan temel ölçü birimi.

“Koma, bir tam sesin dokuzda birine eşit küçük aralık” (ÖZTUNA, 1969, s. 345)

- Beş Telli Kontrbas (Yüksek Do): Geleneksel E-A-D-G akorduna, en tiz tele bir “Do” (C) teli eklenmesiyle (E-A-D-G-C) oluşan ve enstrümanın ses aralığını çello sahasına yaklaştıran kontrbas türü.

- Pivot Tekniği (Pivot Technique): Sol elin başparmağını bir eksen (pivot) olarak kullanarak, elin pozisyonunu kaydırmadan klavye üzerinde geniş aralıklara ve farklı tellere hızla ulaşmasını sağlayan, temelleri E. Rabbath tarafından geliştirilen bir sol el tekniği.
- Yapay Armonik (Artificial Harmonic): Bir tele sol el parmağıyla basarken (notayı kısaltırken), başka bir parmakla o notanın armonik noktasına hafifçe dokunarak elde edilen, flüt benzeri, tiz ve eterik tını.

BÖLÜM 1: TEORİK ÇERÇEVE VE KAVRAMSAL ALTYAPI

1.1. Beş Telli Kontrbasın (Yüksek Do Telli) Modal Müzikteki Yeri

Kontrbasın modal müziklerdeki yeri, tarihsel olarak viyolonselın Türk müziğine adaptasyon süreciyle büyük paralellikler taşır. Viyolonsel, “hem batı hem de Türk müziği (makamsal) icrasına elverişli yapısal özellikler taşımasından dolayı” (TURAN, 2021, s. 115-116) kabul görmüş ve her iki disiplinde de “rahat ve özgürce” kullanılmıştır. Beş telli kontrbas da, perdesiz yapısı (makamsal) ve genişletilmiş teknik potansiyeli (Batı/RGF) ile tam da bu “ikili elverişlilik” tanımının modern bir karşılığıdır.

Geleneksel kontrbasın orkestral ve armonik-ritmik rolünün ötesine geçişi, enstrümana “solo” bir kimlik kazandırma arayışıyla başlamıştır. Bu arayışta, enstrümanın yapısal morfolojisi de bir dönüşüme uğramıştır. Orkestral bağlamda genellikle bas ses bölgesini genişletmek için “düşük si” (low B) teli eklenirken, solo ve modal müzik icracıları tam tersi bir yönelime girmiştir. Melodik ifadenin ve lirik (kantabile) bir tınının peşinde olan Renaud Garcia-Fons gibi yenilikçiler, enstrümanın tiz bölgesini bir beşli (perfect fifth) genişleten “yüksek do” (high C) telini standartlaştırmıştır. Bu yapısal tercih, enstrümanın modal müziklerdeki potansiyelini yeniden tanımlamıştır.

1.1.1. Dört Telli Enstrümana Göre Tınısal ve Teknik Avantajları

Yüksek Do telinin eklenmesi, dört telli (E-A-D-G) enstrümana kıyasla üç temel alanda devrimci avantajlar sunar:

1. Tınısal Berraklık: Dört telli kontrbastaki, tiz melodiler enstrümanın en ince teli olan Sol (G) telinin klavyedeki en uç noktasında (başparmak pozisyonu - thumb position) çalınmak zorundadır. Bu bölgede tel gerilimi ve enstrümanın rezonansı, “boğuk”, “zorlanmış” ve “gergin” bir tını üretme eğilimindedir. Yüksek Do teli ise, yapısal olarak daha ince ve tiz frekanslara daha yatkındır. Aynı notalar bu tel üzerinde çalındığında, ses daha parlak, vokal (şarkı söyler gibi) ve bir çello veya viola da gamba tınısına yakın, net bir karakter kazanır.

2. Genişletilmiş Melodik Erişim: Enstrümanın ses aralığını bir beşli tiz yöne taşıyarak, kontrbası çellonun melodik sahasına yaklaştırır. Bu durum, icracının enstrümanın “boğulma” noktasına gelmeden, rahat ve açık bir tınıyla lirik melodileri icra etmesine olanak tanır.
3. Teknik Akıcılık ve Pozisyon Güvenliği: Geleneksel enstrümanda, tiz bölgedeki hızlı ve karmaşık melodik pasajlar, Sol teli üzerinde çok sık ve riskli pozisyon değişimleri (shifting) gerektirir. Bu durum, hem entonasyon güvenliğini tehlikeye atar hem de akıcılığı bozar. Yüksek Do teli, bu pasajların iki tel (Sol ve Do) arasında daha az pozisyon değişimiyle, daha ergonomik ve akıcı bir parmak düzeniyle (fingering) çalınmasını mümkün kılar.

1.1.2. Tiz Bölge (Tiz Durak) Kullanımının Makam Seyirlerindeki Önemi

Türk müziği makamlarını Batı müziği dizilerinden (skala) ayıran temel unsur, “seyir” kavramıdır. Bir makam, sadece belirli seslerin bir araya gelmesi değil, o sesler arasında hiyerarşik bir düzen içinde (durak, güçlü, asma karar perdeleri) melodik bir rotayı takip etme zorunluluğudur.

“Her makamın kendine göre bir seyri vardır; aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanacağını bilmek gerekir. Makamın seyri dikkate alınmadıkça gam içinde kalınsa bile o makam meydana gelmiş olmaz” (KARADENİZ, 1965, s. 64)

Bu melodik rotanın (seyir) en kritik bileşenlerinden biri, makamın karakterini tam olarak sergileyebilmesi için mutlaka “tiz durak” (durak perdesinin bir oktav tizi) veya “genişleme bölgesi” olarak adlandırılan tiz sahalara ulaşmasıdır.

Dört telli kontrbasın en büyük yetersizliği bu noktada ortaya çıkar. Örneğin, tiz durak perdesi la (Muhayyer) olan bir Hicaz veya Kürdilihicazkâr makamının tiz durağı olan ikinci oktav sol (Gerdaniye) sesine ulaşmak, sol teli üzerinde enstrümanın fiziksel limitlerini zorlamak anlamına gelir. Bu bölgede tını zayıflar ve entonasyon kontrolü neredeyse imkansızlaşır.

Beş telli kontrbas ise, bu “tiz durak” ve “genişleme” bölgelerini kendi doğal tınlama sahasının içine alır. Yüksek do teli sayesinde icracı, makamın seyrini tamamlamak için enstrümanla teknik bir mücadeleye girmek yerine, bu tiz bölgeleri parlak, net ve etkili bir tınıyla ifade edebilir. Bu durum, kontrbasın Türk müziğindeki rolünü “dem tutan” bir bas enstrümanı olmaktan çıkarıp, tüm melodik seyre hâkim bir “solo” çalgı konumuna yükseltir.

1.2. Türk Müziği Makamlarında Kontrbas İcrasının Temel Meseleleri

Kontrbasın Türk müziği makam sistemi içine entegrasyonu, enstrümanın perdesiz doğasına ve fiziksel yapısına bağlı bir dizi temel zorluğu beraberinde getirir.

Kontrbasın makam sistemi içine entegrasyonu, perdesiz çalgıların ortak sorunlarını paylaşır. Viyolonsel üzerine yapılan bir araştırma, bu sorunun karmaşıklığını net bir şekilde ortaya koymaktadır: “Türk Müziği viyolonsel icrasında entonasyon problemlerinin salt viyolonsel çalışmakla çözülemeyeceği, bunun makam bilgisi, dinleme, vb.. birçok unsurla alakalı olduğu” (AKBEL, 2018, s. 1721) saptanmıştır. Bu bütüncül problem, kontrbas için de geçerlidir ve temelde “entonasyon” ile “ifade” zorlukları olarak ikiye ayrılır.

Bu meseleler, temelde “entonasyon” (sol el) ve “artikülasyon/ifade” (sağ el ve sol el koordinasyonu) olmak üzere iki başlıkta toplanabilir.

1.2.1. Entonasyon: Koma Seslerinin Basılması (Perdesizlik Zorluğu)

Türk müziği makam sisteminin karakterini belirleyen en önemli unsur, Batı müziğinin 12 tonlu eşit temperaman sisteminde bulunmayan mikrotonal aralıklardır (koma). Perdesiz bir enstrüman olan kontrbas, teorik olarak bu sesleri verebilme potansiyeline sahip olsa da, bu potansiyeli pratiğe dökmek en büyük teknik zorluktur.

Mesele, sadece Batı müziği bemol/diyezlerinden farklı bir sesi (örneğin, 4 komalık bir Si Bemol yerine 1 komalık bir Si (Segâh) veya 5 komalık bir Si (Kürdi) basmak) bulmak değildir. Asıl zorluk, bu koma seslerinin *birbirine olan anluluk ve ilişkisel doğruluğunu* (izafi entonasyon) sağlamaktır. Kontrbasın uzun tel boyu (scale length) ve kalın telleri, klavye üzerinde milimetrik bir parmak kaydırmasının ses yüksekliğinde (perde) büyük sapmalara yol açması anlamına gelir. Batı müziği entonasyonuna alışkın bir kas hafızasını (muscle memory) kırarak, Saba makamındaki 3. derece (Re Bemol) veya Hicaz makamındaki Zirgüle perdesi gibi spesifik aralıkları temiz ve tutarlı bir şekilde basabilmek, icracı için en temel pedagojik meydan okumadır.

1.2.2. Geleneksel Süslemeler (Çarpma, Tril, Glissando) ve Aktarımı

Makam müziğinde ifade, notaların kendisinden çok, o notalara “nasıl gidildiği” ile ilgilidir. Süslemeler, notaya eklenen estetik bir “ek” değil, ifadenin (expression) ta kendisidir.

Kontrbasın fiziksel yapısı (kalın teller, yüksek tansiyon, geniş klavye), bu süslemelerin aktarımında ciddi engeller yaratır:

- Çarpma (Mordent/Appoggiatura): Kemençe, ney veya vokalde elde edilen o hafif, çevik ve hızlı “çarpma” efektini, kontrbasın “hantal” olarak nitelendirilebilecek fiziksel yapısıyla elde etmek zordur. Geleneksel Batı tekniği (Simandl vb.) ağırlık ve güç üzerine kuruludur; oysa bu süslemeler çeviklik ve hafiflik gerektirir.
- Tril (Trill): İki komşu perde (veya komalı perde) arasındaki hızlı gidip gelmeler, kontrbasta “çamurlu” (muddy) ve net olmayan bir tınıya dönüşme riski taşır.
- Glissando/Portamento: Kontrbasın perdesiz yapısının en güçlü olduğu alan budur. Ancak buradaki zorluk, serbest bir kaydırmadan ziyade, Türk müziğinin gerektirdiği *kontrollü*, belirli bir *hızda* ve iki *spesifik* perde (genellikle komalı) arasında yapılan estetik kaydırmaları icra edebilmektir.

1.3. Bir Teknik ve Stil Öncüsü Olarak Renaud Garcia-Fons

Bölüm 1.1’de tanımlanan “aracı” (beş telli kontrbas) ve Bölüm 1.2’de tanımlanan “problemi” (makamsal icra zorlukları) ele aldığımızda, Renaud Garcia-Fons bu iki olgunun kesişim noktasında duran, çözümü kendi icrasında sentezlemiş bir figür olarak ortaya çıkar.

1.3.1. Biyografisi ve Müzikal Estetiği (Akdeniz, Flamenko ve Caz Etkileşimleri)

Katalan kökenli Fransız bir başçı olan Garcia-Fons, akademik müzik eğitiminin (Paris Konservatuarı) yanı sıra, kontrbas tekniğini kökten değiştiren François Rabbath’tan ders almıştır. Rabbath’ın “pivot tekniği” gibi geleneksel olmayan sol el yaklaşımları, Garcia-Fons’un tekniğinin temelini oluşturur.

Garcia-Fons’un müzikal estetiği, “füzyon” kelimesinin ötesinde, derin bir “sentez” arayışıdır.

Garcia-Fons'un bu farklı geleneklerden (Flamenko, Arap müziği) teknikler “ödünç alması”, aslında Türk müziği öğreniminin temelindeki bir dinamikle paralellik gösterir. Nitekim viyolonsel icracıları üzerine yapılan bir çalışmada, icracıların makam üslûbunu ve tavrını anlamak için “sadece viyolonsel kayıtlarını değil”, başta Tanburi Cemil Bey'in tanbur kayıtları olmak üzere, “diğer enstrümanlar ile yaptığı kayıtlar yolu ile de” (AKBEL, 2019, s. 472-473) çalıştıkları tespit edilmiştir. Bu durum, makamsal ifadeyi zenginleştirmek için enstrümanlar arası teknik ve üslûp transferinin, geleneğin bir parçası olduğunu kanıtlamaktadır.

Kendisini bir “Akdeniz” müzisyeni olarak tanımlar; bu havzada yer alan Flamenko (özellikle sağ el gitar teknikleri), Arap ve Türk modal müzikleri ve modal caz onun müzikal dilinin yapıtaşlarıdır. O, bu geleneklerden sadece “tını” veya “motif” ödünç almaz; o geleneklerin icra tekniklerini kontrbası aktarır.

1.3.2. Beş Telli Kontrbası “Solo” Bir Enstrümana Dönüştürme Yaklaşımı

Renaud Garcia-Fons için beş telli kontrbas, “daha fazla nota çalabilen bir bas” değildir; o, tamamen yeni bir enstrümandır. Onun yaklaşımı, enstrümanı geleneksel rolünden tamamen koparmak üzerine kuruludur.

Garcia-Fons, kontrbası “tek kişilik bir orkestra” olarak ele alır:

1. Melodi: Yüksek Do telini kullanarak lirik ve virtüöz melodileri (bir keman veya viyolonsel gibi) çalar.
2. Armoni: Sol el tekniklerini (armonikler) ve sağ el tekniklerini (çoklu parmak pizzicato, arpejler) kullanarak kendi kendine akor basar (bir gitar veya ud gibi).
3. Ritim: Sağ elin perküsyif tekniklerini (tellere vurma) kullanarak ritmik bir temel oluşturur (bir perküsyon veya *cajón* gibi).

Onun bu “bütüncül” yaklaşımı, kontrbası bir eşlik çalgısı olmaktan çıkarp, kendi kendine yetebilen, çok katmanlı ve solo bir enstrümana dönüştürmüştür.

Bu “özgün” arayış, Türk müziğine giren Batı çalgılarının tarihinde yenilikçi değil, aksine geleneksel bir tavidir. Nitekim (AKDAĞOĞLU, 2020, s. 223), Türk müziği viyolonsel icracılığının kurucusu Tanbûrî Cemil Bey'in, “Batı müziği icrâ özelliklerini esas almadığını”, aksine makamın doğaçlama ruhunu yansıtmak için “muntazam olmayan” ve “kesik kesik” bir yay tekniği geliştirerek “özgün icrâsına” ulaştığını ve bunun bir “icrâ ekolü”

(s. 223) haline geldiğini belirtir. Bu durum, RGF'nin Flamenko gibi Batı dışı teknikleri kullanarak kontrbasta “özgün” bir tını aramasıyla tarihsel bir paralellik taşımaktadır.

Bu dönüşüm felsefesi, makalenin ilerleyen bölümlerinde analiz edeceğimiz tekniklerin de temelini oluşturur.

BÖLÜM 2: RENAUD GARCIA-FONS TEKNİKLERİNİN ANALİZİ

Bölüm 1’de teorik çerçevesi çizildiği üzere, Renaud Garcia-Fons’un kontrbasa yaklaşımı, enstrümanı geleneksel rolünden (eşlikçi) çıkarıp “solo” bir enstrümana (melodik, armonik ve ritmik) dönüştürme felsefesine dayanır. Bu dönüşüm, salt bir estetik tercihten ibaret olmayıp, François Rabbath okulunun sol el ergonomisini, Flamenko gitarının sağ el ritmik dinamizmini ve modal müziklerin (Akdeniz, Arap, Fars) tınısal arayışlarını birleştiren, son derece spesifik ve yenilikçi bir teknik altyapı gerektirir.

Bu bölümde, Garcia-Fons’un bu “bütüncül” müzikal dilini oluşturan ve Beş Telli Kontrbas üzerinde geliştirdiği temel icra teknikleri, analitik bir sınıflandırmayla (sol el ve sağ el) incelenecektir.

2.1. Sol El (Perdeleme) Teknikleri

Garcia-Fons’un sol el tekniği, geleneksel (örn; Simandl) ekollerin durağan ve “dikey” pozisyon mantığının aksine, F. Rabbath ekolünden gelen “yatay” ve “akışkan” bir ergonomiye dayanır. Sol el, sadece doğru notalara basan bir mekanizma değil, aynı zamanda tınıyı (timbre), nüansı ve artikülasyonu şekillendiren dinamik bir unsurdur.

2.1.1. Yapay ve Doğal Armonikler (Mistik Tını Arayışı)

Garcia-Fons’un tını paletindeki en belirgin “mistik” arayış, armonikleri bir “efekt” olmaktan çıkarıp, melodik bir dil olarak kullanmasıyla ortaya çıkar.

- Doğal Armonikler: Telin doğal boğumlanma noktalarına hafifçe dokunarak elde edilen seslerdir.
- Yapay Armonikler: Garcia-Fons’un asıl ustalık alanıdır. Sol elin bir parmağıyla (genellikle 1. parmak) bir notaya tam olarak basarken, aynı elin başparmağı (veya 4. parmağı) ile o notanın belirli bir aralık üzerindeki (genellikle tam dörtlü, P4, veya tam beşli, P5) boğumlanma noktasına hafifçe dokunmasıyla elde edilir.

Bu teknik, kontrbasın “ağır” ve “topraksı” tınısını bir anda “havai”, “eterik” ve flüt (veya *ney*) benzeri bir tınıya dönüştürür. Yüksek Do teli, bu yapay armoniklerin daha net ve parlak tınlamasını sağlar. Bu, onun müziğindeki o “mistik” ve “nefesli” tını arayışının kilit tekniğidir.

2.1.2. Pivot Tekniği ve Başparmak Pozisyonunun (Thumb Position) Genişletilmiş Kullanımı

Bu, F. Rabbath’tan miras alınan ve Garcia-Fons tarafından modal müziğe uyarlanan en temel sol el ergonomisidir.

Pivot Tekniği: Geleneksel kontrbas tekniğindeki “pozisyon” kavramını yıkar. Sol eli klavye üzerinde blok halinde “kaydırmak” (shifting) yerine, bir parmağı (genellikle başparmak veya 1. parmak) bir “eksen” (pivot) olarak kullanır. El, bu eksen etrafında dönerek (rotasyon) klavye üzerinde geniş aralıklara, pozisyon değiştirmeden, son derece akışkan bir şekilde ulaşır. (RABBATH, 1984)

Genişletilmiş Başparmak Pozisyonu: Başparmak (Thumb Position), sadece en tiz bölgelere (klavyenin sonu) mahsus bir teknik değildir. Garcia-Fons için başparmak, klavyenin tamamında gezen bir “hareketli kapo” (roving capo) işlevi görür. Bu, özellikle bir tel üzerinde *legato* (bağlı) ve hızlı makamsal seyirlerin icrasında ve yapay armoniklerin üretiminde kritik bir rol oynar.

2.1.3. Hızlı ve Kontrollü Glissando/Portamento (Modal Akışkanlık)

Makam müziği gibi “notaların arasının” notanın kendisinden daha önemli olabildiği modal müziklerde, bu teknik bir efekt değil, bir zorunluluktur. Garcia-Fons’un glissando (kaydırma) kullanımı, Batı müziğindeki gibi A noktasından B noktasına “kaymak” değil, vokal (şarkı söyler gibi) veya kemençe benzeri bir ifadeyle iki nota arasındaki bağlantıyı kurmaktır.

Bu teknik, perdesiz enstrümanın avantajını kullanarak “modal akışkanlığı” sağlar. Daha da önemlisi, Türk müziği bağlamında, koma (mikrotonal) aralıkların ifadesi için en doğal ve etkili yöntem budur. Bu, notaya “düşmek” veya “çıkma” suretiyle yapılan kontrollü ve estetik bir kaydırmadır.

2.1.4. Sol El Pizzicato ve Perküsyif Etkiler

Garcia-Fons, özellikle hızlı pizzicato (parmakla çalma) pasajlarında, sol eli sadece nota basmak için kullanmaz. Sağ elin yarattığı ritmik yoğunluğa sol el ile de katkıda bulunur.

- Hammer-on (“çarpma”): Sağ el teli çektikten sonra, sol elin bir parmağıyla tele “çekiç gibi” vurarak yeni bir ses çıkarması.
- Pull-off (“çekme”): Sol elin tele basan parmağının, teli aşağı veya yana doğru çekerek teli tekrar titreştirmesi ve altındaki (varsa) basılı olan veya açık tel olan notayı duyurması.

Bu legato teknikleri, bir gitaristin tekniğine benzer şekilde, sağ elin hızının yetmeyeceği kadar süratli ve akışkan melodik hatların çalınabilmesini sağlar. Aynı zamanda “hayalet nota” (ghost note) adı verilen, teli susturarak yapılan perküsiif vuruşlar da ritmik dokuya katkı sağlar.

2.2. Sağ El (Yay ve Parmak) Teknikleri

Eğer sol el Garcia-Fons’un melodik ve armonik dilini oluşturuyorsa, sağ el onun tınısını, ritmini ve dinamik gücünü belirleyen “motor”dur. Onun en devrimci yenilikleri sağ el tekniklerinde, özellikle Flamenko gitarından yaptığı aktarımlarda yatar.

2.2.1. Arco (Yay) Teknikleri

Garcia-Fons’un yay tekniği, klasik Batı geleneğinden ziyade (güçlü, odaklanmış ses), tınısal renk arayışına odaklanır.

2.2.1.1. Flautando (Flüt Benzeri) ve Sul Ponticello (Köprüye Yakın) Tını Değişimleri

Garcia-Fons, yayı bir “tını fırçası” gibi kullanarak bilinçli bir şekilde tınıyı değiştirir:

- Flautando: Yayı klavyenin üzerine veya yakınına (klavye üzeri) taşıyarak ve yay hızını artırıp basıncı azaltarak elde edilen “nefesli”, “havalı”, *flüt* veya *ney* benzeri yumuşak ve saf tını. Bu, lirik ve mistik melodiler için tercihidir.
- Sul Ponticello: Yayı köprünün çok yakınına (köprüye yakın) getirerek ve basıncı artırarak elde edilen “metalik”, “gergin”, “nazal” ve üst armonikleri (overtone) zengin tını. Bu tını, Asya ve Orta Doğu enstrümanlarına (örneğin, *kemençe* veya *saz*) ve hatta *ud* mızrabının yarattığı gerginliğe bir göndermedir.

2.2.1.2. Kontrollü Spiccato ve Jeté (Perküsiif Yay Kullanımı)

Klasik müzikte artikülasyon için kullanılan bu zıplatmalı yay teknikleri, Garcia-Fons’un elinde ritmik bir araca dönüşür:

- Spiccato: Kontrollü, kısa ve telden zıplayan yay darbeleridir. Bunu, *darbuka* veya *bendir* gibi vurmali çalgıların “düm” veya “tek” vuruşlarını taklit eden ritmik bir zemin oluşturmak için kullanılır.
- Jeté (veya Ricochet): Yayın tel üzerine “atılmasıyla” elde edilen, hızlı ve tekrar eden (2 ila 6 arası) zıplamalı notalar. Bu, bir melodi çalmaktan çok, bir ritmik “fill” (dolgu) veya “tremolo” efekti yaratmak için kullanılır.

2.2.2. Pizzicato (Parmak) Teknikleri

Kontrbası bir “bas gitar” veya “caz bası” gibi çalmanın çok ötesinde, Garcia-Fons enstrümanı dikey konumda çalınan dev bir “Flamenko Gitar” olarak ele alır.

2.2.2.1. *Rasgueado* (Flamenko Gitar Etkili Akor Vuruşları)

Bu, onun en belirgin imzasıdır. Flamenko gitaristlerinin sağ elle yaptıkları, parmakların dışı (veya tırnaklar) ile tellere vurarak yapılan ritmik akor çalma tekniğidir.

Garcia-Fons, bu tekniği kontrbasa uygulayarak, enstrümanın geleneksel “tek sesli” (monophonic) doğasını kırar. Beş telli kontrbasın (özellikle Yüksek Do teli sayesinde) sunduğu geniş aralıkta tam akorları (genellikle dörtlü veya beşlilerden oluşan modal akorlar) ritmik bir şekilde çalar. Bu, onun “tek kişilik orkestra” kimliğinin temelidir; aynı anda hem bas, hem armoni hem de perküsyon çalar.

2.2.2.2. *Alzapúa* (Başparmak Tekniği)

Yine Flamenko gitarından (ve kısmen ud mızrap tekniğinden) ödünç alınan Alzapúa, başparmağın (hem etli kısmı hem de tırnağı) bir pena (mızrap) gibi kullanıldığı bir tekniktir. Genellikle üç hareketli bir döngüden oluşur: 1- Başparmakla bas tele aşağı vuruş (P), 2- Başparmakla tiz tellere yukarı vuruş (i), 3- Başparmakla tiz tellere aşağı vuruş (m).

Bu teknik, ud mızrabının yarattığı o güçlü, net, perküssif ve “sert” tınıyı arayan, melodik hatları çalmak için kullanılır. Tınısı, standart parmak pizzicato’dan çok daha agresif ve parlaktır.

2.2.2.3. *İki ve Üç Parmaklı Hızlı Pizzicato* (Gitaristik Yaklaşım)

Geleneksel caz *pizzicato* tekniği (genellikle işaret ve orta parmağın sırayla teli çekmesi) yerine Garcia-Fons, klasik gitar veya Flamenko *picado* tekniğine benzer bir yaklaşım benimser:

- İki Parmak (*Picado*): İşaret (i) ve orta (m) parmakları kullanarak, parmakları “bükmeden”, telin “içine girerek” ve tele “dayayarak” (apoyando - dayanaklı) çalma. Bu, çok hızlı, net ve güçlü melodik hatlar (runs) çalmasını sağlar.
- Üç Parmak (p-i-m): Özellikle arpejlerde veya teller arası geçişlerde, klasik gitar tekniği olan başparmak (p), işaret (i) ve orta (m) parmak kombinasyonlarını kullanarak, standart bas tekniğiyle imkansız olan bir akıcılık ve hız elde eder.

BÖLÜM 3: ANALİZ VE UYGULAMA: FONS TEKNİKLERİNİN MAKAMSAL İCRAYA YANSIMALARI

Renaud Garcia-Fons’un teknik paleti, sadece Akdeniz müziği veya Flamenko için geliştirilmiş izole birer “efekt” değil, modal müziğin getirdiği melodik, ritmik ve tınısal zorluklara verilmiş “ergonomik” ve “estetik” cevaplardır. Bu bölüm, Bölüm 2’de analizi yapılan spesifik RGF tekniklerinin, Türk müziği makam icrasının temel meselelerine (Bkz. 1.2) nasıl doğrudan “çevrilebileceğini” veya “uyarlanabileceğini” göstermeyi amaçlamaktadır. Bu, teorik bir eşleştirmeden ziyade, pratik bir icra modeli önerisidir.

3.1. Koma ve Geçki İcrasında Sol El Yetkinliği

Türk müziği icrasında entonasyon, “doğru” notaya basmaktan çok, o notaya “nasıl ulaşıldığı” ve komşu notalarla “ilişkisel doğruluğu” ile ilgilidir. Geleneksel kontrbas tekniğindeki “blok pozisyon” (block position) mantığı, bu akışkanlığı sağlamada yetersiz kalır. RGF’nin Rabbath ekolünden gelen sol el felsefesi ise bu sorunu çözmek için tasarlanmıştır.

- Uygulama: Pivot Tekniği (2.1.2) ve Koma

Geleneksel teknikte, Hicaz makamındaki (örneğin La (A) kararlı) Si Bakiye Bemolü (Bb) ile Do Bakiye Diyezi (C#) arasındaki geçiş, tam bir pozisyon değişikliği (shifting) gerektirebilir ve bu da entonasyon riski yaratır.

- o RGF Çözümü: Pivot Tekniği (2.1.2), icracının başparmağını (veya 1. parmağını) bir “eksen” olarak kullanarak elini “kaydırmak” yerine “döndürmesini” sağlar. Bu rotasyonel hareket, tam bir pozisyon değişikliğinin hantallığı olmadan, aynı pozisyon içinde milimetrik *koma* ayarlarının (microtonal adjustments) anında ve akıcı bir şekilde yapılmasını sağlar. El, klavye üzerinde “dans eder”, “atlamaz”.
- Uygulama: Kontrollü Glissando (2.1.3) ve Geçkiler

Uşşak makamının Segâh perdesindeki asma kararı veya Saba makamının Çargah (C) perdesine düşerken yaptığı karakteristik “kayan” hareket (Portamento), vokal veya ney icrasının ruhunu yansıtır.

- o RGF Çözümü: RGF’nin Kontrollü Glissando/Portamento (2.1.3) tekniği, notalar arasında estetik bir “kayma” değil, vokal bir “bağlama” (legato) sağlar. Bu teknik, Uşşak veya Saba’daki bu *vokal* ifadeleri taklit etmek, notalara “düşmek” veya “çıkmak” için mükemmel bir araçtır. Beş telli kontrbasın Yüksek Do teli (1.1.1), bu *glissando*’ların tiz bölgelerde bile tınısal berraklığını kaybetmemesini sağlar.

3.2. Türk Müziği Süslemelerinin (Çarpmalar, Triller) Yeniden Yorumlanması

Bölüm 1.2.2’de belirtildiği gibi, kontrbasın fiziksel “hantallığı”, *kemençe*, *ud* veya *vokal* icrasındaki o *çevik* (agile) süslemelerin (çarpma, tril) önündeki en büyük engeldir. RGF’nin gitaristik teknikleri, bu engeli aşmak için gereken çevikliği sağlar.

- Uygulama: Çarpma (Mordent) ve Sol El Pizzicato (2.1.4)

Geleneksel bir arco (yay) tekniğiyle veya geleneksel sol el legato ile kontrbasta hızlı bir çarpma (appoggiatura/mordent) yapmak “çamurlu” (muddy) bir sonuca yol açar.

- o RGF Çözümü: Sol El Pizzicato (Hammer-on/Pull-off) (2.1.4) tekniği, bu süslemeyi “yay” veya “ağır” sol el hareketi olmaktan çıkarır. İcracı, notayı sağ elle çaldıktan (veya yayla çektikten) hemen sonra, *çarpma* yapılacak notaya sol el parmağıyla hızla “vurur” (*hammer-on*). Bu, tıpkı bir *ud* mızrabının veya bir gitaristin yaptığı gibi net, ritmik ve perküsyif bir *çarpma* efekti yaratır. Bu, kontrbas için “hantal” bir süsleme değil, “çevik” bir artikülasyondur.

- Uygulama: Tril ve Nüanslı Yay Teknikleri (2.2.1.1)

Özellikle tiz bölgelerde yapılan hızlı triller, yay basıncı kontrol edilemezse “gıcırıltılı” (scratchy) bir sese dönüşür.

- o RGF Çözümü: RGF’nin *Flautando* (2.2.1.1) yay tekniği burada devreye girer. İcracı, yayı klavyeye yaklaştırarak ve basıncı azaltarak tril yaptığında, ses “ezilmek” yerine “havadar” (airy) ve “flüt benzeri” bir tınıya bürünür. Bu, *ney* icrasındaki *tril* veya “titretme” hissiyatına çok daha yakın bir estetik sonuç verir.

3.3. “Taksim” (Doğaçlama) İcrasında Yeni Ufuklar

Taksim (doğaçlama), makam icrasının zirvesidir ve icracının makam bilgisini, tekniğini ve estetiğini sergilediği yerdir. Geleneksel olarak kontrbasın tek sesli (monophonic) kalması, *taksim*deki rolünü kısıtlamıştır. RGF’nin “tek kişilik orkestra” (1.3.2) yaklaşımı, *taksim* kavramını kontrbas için yeniden tanımlar.

3.3.1. Yüksek Do Teli: Makam Seyrinin Tiz Bölgeye Taşınması

Bir *taksim*’in en önemli kuralı, makamın “seyrini” (1.1.2) tamamlamasıdır; yani “tiz durak” bölgesine ulaşır oradan inmesidir.

- RGF Çözümü: Dört telli basta “boğulan” ve “zorlanan” bu tiz bölge, Yüksek Do Teli (1.1.1) sayesinde kontrbasın “doğal” tınlama alanı haline gelir. İcracı, *taksim*inin doruk noktasında (climax) bu teli kullanarak, *ney* veya *keman* gibi parlak, lirik ve güçlü bir tınıyla “tiz durak” perdelerini rahatça icra edebilir. Bu, kontrbasın *taksim*’de bir eşlikçi değil, tam teşekküllü bir “solist” olmasını sağlar.

3.3.2. Armonikler ve Rasgueado: Çok Sesli ve Ritmik Bir Doğaçlama Dili Yaratmak

Taksim, geleneksel olarak tek seslidir. RGF teknikleri, bu paradigmayı yıkararak kontrbasa *kendi kendine eşlik etme* (self-accompaniment) yeteneği kazandırır.

- RGF Çözümü: İcracı, *taksim*’e başlayabilir:
 1. Giriş (Atmosfer): *Yapay Armonikler* (2.1.1) kullanarak. Bu, *taksim*’e mistik, “nefesli” (ney benzeri) ve tınısal bir giriş sağlar.
 2. Gelişme (Melodi + Ritim): Melodik bir hattı iki/üç parmaklı pizzicato (2.2.2.3) ile çalarken, ani bir duruşta (es) Rasgueado (2.2.2.1) tekniğiyle makamın karakterine uygun bir modal akoru (örn; Hicaz için La-Re-Mi-Sol gibi bir kuartal/beşli akor) vurabilir. Bu, *taksim*’e hem ritmik bir vurgu (bir *darbukavuruşu* gibi) hem de armonik bir derinlik katar.
 3. Doruk Noktası: İcracı, *Alzapúa* (2.2.2.2) tekniğini kullanarak, *ud* mızrabının sertliğini ve netliğini taklit eden güçlü, perküssif ve hızlı bir melodik hat (run) ile *taksim*’i zirveye taşıyabilir.

Bu yaklaşım, *taksim*’i tek sesli bir melodik hattan, çok katmanlı (polifonik, ritmik, armonik) bir müzikal beyana dönüştürür.

BÖLÜM 4: SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu araştırma, Beş Telli (yüksek do) Kontrbası ve Renaud Garcia-Fons’un yenilikçi icra tekniklerini merkezine alarak, enstrümanın Türk müziği makam icrasındaki potansiyelini analiz etmiştir. Geleneksel dört telli kontrbasın “eşlikçi” rolüyle sınırlanmasına neden olan tınısal ve teknik kısıtlılıklar (Bölüm 1.2), Yüksek Do telinin eklenmesi (Bölüm 1.1) ve Garcia-Fons’un “bütüncül” icra felsefesiyle (Bölüm 1.3) aşılabilecek bir problem olarak ele alınmıştır.

4.1. Elde Edilen Bulguların Özeti

Araştırmanın temel bulguları, Bölüm 2’de deşifre edilen RGF tekniklerinin, Bölüm 3’te Türk müziği makam problemlerine doğrudan uygulanabilir (çevrilebilir) olduğunu göstermiştir:

1. Teknik-Problem Eşleşmesi: RGF’nin Pivot Tekniği ve Kontrollü Glissando’sunun (2.1.2, 2.1.3), makam icrasındaki *koma entonasyonu* ve *akışkan geçki* (vokal/neý benzeri) sorunlarına (3.1) ergonomik bir çözüm sunduğu saptanmıştır.
2. Süsleme Aktarımı: Kontrbasın “hantallığı” nedeniyle icrası zor olan geleneksel *çarpmaların*, RGF’nin Sol El Pizzicato (Hammer-on) tekniği (2.1.4) ile gitaristik bir çeviklikle aktarılabilceğı (3.2) ortaya konulmuştur.
3. Tınısal Çeviri: RGF’nin Flautando (2.2.1.1) ve Yapay Armonik (2.1.1) tekniklerinin, neý veya flüt gibi “nefesli” tını arayışlarını karşıladığı; Alzapúa (2.2.2.2) tekniğinin ise *oud* mızrabının perküssif sertliğini yansıttığı (3.3.2) görülmüştür.
4. Rol Dönüşümü: En önemli bulgu, Yüksek Do Teli’nin (3.3.1) makam seyrinin “tiz durak” zorunluluğunu karşılaması ve Rasgueado (2.2.2.1) tekniğinin kontrbasa *taksim* (doğaçlama) sırasında kendi kendine ritmik ve armonik eşlik yapma yeteneğı kazandırmasıdır.

4.2. Beş Telli Kontrbas İçin Makamsal İfade Olanaklarına Dair Çıkarımlar

Bu bulgulardan hareketle varılan temel çıkarım şudur: Beş telli kontrbas, Renaud Garcia-Fons modelinde ele alındığında, Türk müziği icrasında sadece “daha fazla nota çalan bir bas” değil, “yeni bir enstrüman” kimliğı kazanır.

Bu yaklaşım, kontrbasın Türk müziğindeki rolünü geri dönülmez bir şekilde dönüştürme potansiyeline sahiptir. Enstrüman, dem tutan, ritmik temel sağlayan (bas) pasif bir “eşlikçi” rolden;

- Melodiyi tüm seyir karakteriyle (tiz durak dahil) icra edebilen (solist),
- Kendi ritmini ve armonisini (Rasgueado ile) üretebilen (çok katmanlı),
- Geleneksel süslemeleri (çarpmalar) ve tınıları (ney, ud) taklit edebilen (ifadeci)

aktif, virtüöz ve “solo” bir enstrüman konumuna yükselir.

Bu çerçevenin nihai amacı, (ÇALHAN ve YOKUŞ, 2020, s. 71)’ın alıntıladığı (GÜL, 2002)’ün de belirttiği gibi, kontrbas icracısına “sanatındaki yaratıcılığı ortaya koyabileceği” ve “kendini özgür bir şekilde ifade edebileceği” (s. 71) yeni bir teknik palet sunmaktır. RGF modeli, bir taklit hedefi değil, kontrbasçının kendi “özgür ifadesini” bulması için bir ilham kaynağıdır.

Garcia-Fons estetiği, kontrbasın makamsal ifade olanaklarının sınırlarını, geleneksel dört telli enstrümanın çok ötesine taşımak için kanıtlanmış bir model sunmaktadır.

4.3. Gelecek Çalışmalar İçin Öneriler

Bu araştırma, teorik bir analiz ve uygulama modeli sunmuştur. Bu modelin akademik ve sanatsal alanda geliştirilmesi için aşağıdaki çalışmalar önerilmektedir:

1. Pedagojik Metot: Bu makalede analiz edilen tekniklerin (Pivot, Rasgueado, Sol El Pizzicato vb.) Türk müziği makamlarına (Hicaz, Saba, Uşşak etütleri vb.) uyarlandığı, sistematik bir “Beş Telli Kontrbasta Makam İcrası Eğitim Metodu” yazılması, bu alandaki en büyük eksikliği giderecektir. (Sizin hâlihazırda üzerinde çalıştığınız “Kontrbas’ta Türk Müziği Makamları: İcra Teknikleri ve Etütler” başlıklı çalışmanız bu önerinin doğrudan karşılığıdır.)
2. Karşılaştırmalı Modal Analiz: Bu çalışmanın çerçevesi, RGF tekniklerinin sadece Türk makamlarına değil, diğer komşu modal müzik geleneklerine nasıl uygulanabileceğini araştırmak için genişletilebilir. Özellikle Azerbaycan muğamları, Fars (İran) destgâh sistemi ve Arap makamlarının kontrbas icrasındaki potansiyelleri incelenebilir.
3. Yeni Eser Besteciliği (Repertuar): Bu teknikleri kullanan icracıların artmasıyla, Türk bestecilerin doğrudan “solo beş telli kontrbas” için makam temelli, ancak bu yeni teknik olanakları (armonikler,

rasgueado vb.) da içeren yeni eserler (konçertolar, etütler, oda müziği) bestelemeleri teşvik edilmelidir.

Kaynakça

- ÇALHAN, N., ve YOKUŞ, H. (2020). “Taksim Yapmaya Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması”, OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi DOI: 10.7822/omuefd.767391.
- ÇELİKKOL, E. (2000). Türk Musikisi Bilgileri.
- ÖZTÜRK, Y. Ö., ve BEŞİROĞLU, Ş. (2009). Viyolonselın Türk makam müziğine girişı ve Tanburı Cemil Bey, itüdergisi/b sosyal bilimler Cilt:6, Sayı:1, 31-40 Aralık 2009.
- ÖZTUNA, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi.
- AKBEL, B. A. (2018). Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde Entonasyon Problemleri ve Sebepleri, Kastamonu Education Journal September 2018 Volume:26 Issue:5 <https://doi.org/10.24106/kefdergi.2459>.
- AKBEL, B. A. (2019). Profesyonel Viyolonsel İcracılarının Performans Gelişim Süreçlerini Etkileyen Unsurlar, YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi (YYU Journal of Education Faculty), 2019; 16(1):464-485
- AKDAĞOĞLU, T. (2020). Türk Müziği'nde Viyolonsel Ekolleri, Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 4, Yıl 2020 <https://doi.org/10.47525/ulasbid.821676>.
- AKKOR, H. Ö., ve TÜRKMEN, U. (2009). Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XXII (2), 2009, 605-622
- GÜL, M. D. (2002). Kemançah ile Çahargah Makamında Taksim Yaparken Şube Kuruluşları, Yüksek Lisans Tezi.
- KARADENİZ, M. E. (1965). Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları.
- RABBATH, F. (1984). Nouvelle Technique De La Contrebasse.
- SARAÇ, G. (2003). Öğrenme Kuramlarına Göre Bir Yaylı Çalgı Olarak Viyolonsel Eğitimi ve Viyolonsel Öğretim Programı Süreci, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Issue 11, 2003, 25 - 37.
- TURAN, P. (2021). Viyolonselın Batı Alanında ve Türk Müziği'nde Ülkemize Girişı ve Gelişim Süreci, Asos Journal Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi ISSN: 2148-2489 DOI : 10.29228/ASOS.49464.

Müzik Araştırmalarında Yeni Yönelimler

Editör:

Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI