

Müzik Alanındaki Güncel Araştırmalar

Editör: Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI

Müzik Alanındaki Güncel Araştırmalar

Editör:

Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

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

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozguryayinlari.com

✉ info@ozguryayinlari.com

Müzik Alanındaki Güncel Araştırmalar

Editor: Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI

Language: Turkish

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): 978-625-5757-04-3

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub885>



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 Alanındaki Güncel Araştırmalar*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub885>. 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.ozguryayinlari.com/>



Ön Söz

Müzik, insan yaşamının her döneminde duyguları, düşünceleri ve kültürel değerleri ifade etmenin evrensel bir dili olmuştur. Günümüz dünyasında yaşanan hızlı toplumsal, teknolojik ve kültürel değişimler, müzik alanını da derinden etkilemekte; müzik üretimi, icrası ve eğitimi sürekli bir dönüşüm geçirmektedir. Bu değişim, hem müziğin anlamını hem de müzikle kurulan bireysel ve toplumsal ilişkileri yeniden tanımlamayı gerektirmektedir.

Elinizdeki “Müzik Alanındaki Güncel Araştırmalar” adlı bu kitap, müziğin farklı yönlerini güncel bilimsel yaklaşımlar çerçevesinde ele almaktadır. Kitapta yer alan çalışmalar; müzik eğitimi, müzik psikolojisi, performans, bestecilik, teknoloji kullanımı, kültürel çalışmalar ve müzik felsefesi gibi geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır.

Bu eser, müzik alanındaki akademik bilgi birikimine katkı sunmayı, yeni araştırma alanlarına ışık tutmayı ve araştırmacılar, eğitimciler, öğrenciler ile müzikseverler için faydalı bir kaynak olmayı amaçlamaktadır. Kitabın hazırlanmasında emeği geçen tüm yazarlara teşekkür ediyor, bu çalışmanın müzik alanına yeni bakış açıları kazandırmasını diliyoruz.

İçindekiler

Ön Söz

iii

Bölüm 1

Tokatlı Bestekâr Hüseyin İpek'in Hayatının, Müzikal Kimliğinin ve Eserlerinin Analizi

1

Ahmet Hakan Baş

Tolga Karaca

Bölüm 2

Neveser Kökdeş Bestelerinden Seçilmiş Şarkıların Ses İcracılığında Değerlendirilmesi

25

Serap Duran Subatan

Bölüm 3

Türk Sanat Müziği'nde Kontrbas Kullanımının Estetik ve Felsefi Boyutları

47

Hasan Mert

Bölüm 4

Kulaktan Şarkı Öğrenme Yönteminin Müzik Öğretmenliği Programı Öğrencilerinin Ezberleme ve Deşifre Becerisine Etkisi

57

Kerim Baki Kalan

Bölüm 5

Etnografik Müzik Araştırmalarında Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı

83

Serdal Arslan

Bölüm 6

Otantiklik ve Makine Üretimi Müzik

99

Özlem Onuk Natonski

Bölüm 7

19. Yüzyıldan Günümüze Müzikte Ulusalcılığın İzleri

115

Özlem Onuk Natonski

Tokatlı Bestekâr Hüseyin İpek'in Hayatının, Müzikal Kimliğinin ve Eserlerinin Analizi

Ahmet Hakan Baş¹

Tolga Karaca²

Özet

Tokat, tarihi boyunca birçok el sanatları dalına ev sahipliği yapmanın yanı sıra Türk musikisinde birçok sanatçı yetiştirmiş, bu sanatçılar arasında bestekârlıkla uğraşanlar da olmuştur. Son yıllarda yapılan çalışmaların etkisiyle Tokat, tarihi değerleri, gastronomi faaliyetleri ve sanatsal etkinlikleri ile dikkat çekmektedir. Bu araştırma, Türk musikisine yaptığı katkılarla bilinen Tokatlı udi bestekâr Hüseyin İpek'in sanatçılık ve bestekârlık kimliğini ayrıntılı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Türk tasavvuf musikisinde çalışmaları ile Tokat'ı temsil etmiş bir Tokatlı bestekârın hayatı ve eserlerini ortaya koyması açısından araştırma önem taşımaktadır. Araştırmada, Hüseyin İpek'in, bestekârlığını ve sanatçılık kariyerini detaylı bir şekilde incelemek için “durum çalışması”ndan faydalanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılarak oluşturulan sorular bestekâr Hüseyin İpek'e yöneltilmiştir. Yapılan görüşmeden elde edilen veriler betimsel analiz tekniğine göre analiz edilmiş, İpek'in görüşlerini aktarmak için doğrudan alıntılardan yararlanılmıştır. Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre; sanatçının bestekârlığa 1997 yılında başladığı, birçok alanda uzmanlaşmış çok yönlü bir sanatçı olduğu, kariyerinin önemli bir kısmını tasavvuf musikisine ve korolarına adanmış, tespit edilmiştir. Ayrıca, gazelhanlık geleneğini yeniden canlandırmak için TV ve radyo programları yaptığı, programlarında ve eserlerinde vatan sevgisi, manevi değerler ve tarihi şahsiyetler gibi konulara odaklandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra güfte şairliği özelliğinin yanında TRT repertuarında 90'a yakın eserinin bulunduğu, TRT arşivinde yüzlerce taksim, solo eserleri ve 105 tane okuduğu gazel olduğu sonuçları

- 1 Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Anabilim Dalı, ahmethakanbas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7156-4466>
- 2 Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Anabilim Dalı, thy691@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6579-3465>

elde edilmiştir. Bestekârın analiz edilen Nihavend makamında “Şule” ismini verdiği saz semaisi, hem makam müziği geleneğine bağlılığı, hem de Batı müziği tekniklerinden faydalanan yenilikçi yaklaşımıyla dikkat çektiği; usul, makam, geçki ve kalış çeşitliliğiyle Türk müziği repertuarı içerisinde özgün bir örnek olduğu tespit edilmiştir. Türk musikisine hizmet etmiş, katkı sağlamış diğer Tokatlı bestekârların bundan sonra yapılacak olan araştırmalara konu edilmesi önerilmektedir.

1. GİRİŞ

Bestekârlar Allah'ın onlara lütfettiği yetenekleri kullanabilen, notalara yön verebilen, bu sayede çeşitli formlarda eserleri ortaya çıkarabilen sanatkârlardır. Sağlıklı olan her insan dışarıda olan titreşimleri duyar ve anlam verir. Bestekârlar ise beyinde oluşan titreşimleri duyar ve onlara bir anlam verir, başka bir anlamda bestekârlar içten dışa duyabilen kişilerdir (Sayan, 2010: 262). Türk müziği tarihi içerisinde doğdukları yerle özdeşleşen birçok bestekâr olmuştur. Bu gibi bestekârlar yapmış oldukları çalışmalarla, o yörenin müzikal dokusunu eserlerine yansıtarak orijinal eserler verme konusunda başarılı olmaktadır. Bu müzikal dokunun örüldüğü şehirlerden birisi de Tokat olmaktadır.

Köprülü Yazıcı (2025) araştırmasında Tokatlı musikişinasları; “Tokat, gerek dinî musiki gerekse din dışı musikide pek çok musikişinas yetiştirmiş bir kenttir. Dinî musikide özellikle Derviş Ömer Gülşenî, Sûfî Mehmet Emin Tokâdî, nazariyatçı Tokatlı Molla Lutfî, Tokâdî Şekip Bey gibi aralarında mutasavvıfların da bulunduğu musikişinaslar musikiye hizmet vermişlerdir” (s. 386) şeklinde açıklamaktadır.

Yeşilirmak Havzası içinde yer alan Tokat beş bin yıllık beş bin yıllık bir medeniyete sahiptir. İç Anadolu'nun geniş ve kuru alanlarından olan bu havza, vadi boyunca dağ silsileleriyle ayrılan geniş ve sulak verimli bir bölgede bulunmaktadır (Demirci, 2015: 11).

Tokat'ta, belirli bir disiplinle musiki icra edilen birkaç ortam olmuştur. Bunlardan ilki; tarihi çok eskilere dayanan ve gelenek halinde uygulanan sıra gezme geleneğidir. İkincisi ise 1930'lu yılların başında kurulan Halkevlerinin bu alandaki hizmetleri olmuş, üçüncü olarak müziğin en doğal ortamlarından biri olan düğünlerdir. (Türhan ve Adıgüzel, 2008: 28,29). Bu ortamlar içerisinde doğrudan ya da dolaylı bir şekilde yer alarak müzik hayatına profesyonel şekilde atılarak, mesleği müzik olan birçok Tokatlı sanatkâr olmuştur.

Tokat, tarihi boyunca birçok el sanatları dalına ev sahipliği yapmanın yanı sıra Türk musikisinde birçok sanatçı yetiştirmiş, bu sanatçılar arasında

bestekârlıkla uğraşanlar da olmuştur. Tokatlı musikişinas sanatçılar mesleklerinin yanı sıra, bestekârlıkları ile de öne çıkmıştır. Tokatlı bestekârlar alfabetik sıraya göre Doç. Dr. Ahmet Hakan Baş, Ayhan Zeren, Güngör Önder, Hüseyin İpek, Menşure Tunay, şahin Çangal, şentürk Deveci, Ünal Narçın olarak bilinmektedir. Türk Tasavvuf musikisinde kendine özgü tarzı ve eserleri ile öne çıkan bestekârlardan biri de Hüseyin İpektir. Bu nedenle araştırmanın başında bestekârın hayatı ile ilgili bilgiler verilmiştir.

1. 1. Hüseyin İpek'in Hayatı

Bestekâr ve TRT İstanbul Radyosu ud sanatçısı (koro şefi, programcı, gazelhan) olan Hüseyin İpek, 1964 yılında Tokat'ın Pazar ilçesinin Erkilet mahallesinde doğdu. Babası Cemal İpek'tir. Annesi şaire Neziha İpek musiki yolculuğunda Hüseyin İpek'e her daim yön tayin etmiştir. Kendi gayretiyle ortaokul yıllarında bağlama çalmayı öğrendi. Tokat endüstri Meslek Lisesi'nde okurken cümbüş öğrendi. Okulun hazırlamış olduğu birçok konsere katıldı. 1983 yılında Ankara'ya gelerek, Suphi Köksoy, Ahmet Toygun ve Cahit Ünyaylar'la birlikte Maltepe'de Ünyaylar müzik dershanesini kurdu. Bu dershanede hem yöneticilik yapıp hem de ders aldı. Sonra başkent gazinosunda ve Ankara'nın diğeri gazinolarında hem ses, hem de ud sanatçılığı yaptı. Hüseyin İpek, başkent gazinosunda çalışırken Kara Kuvvetleri armoni mızıkasında takım komutanı olan tromboncu Hüdayi Aksu'da orada programlara eşlik ediyordu. Bu arada, Ankara'da askerlik görevini yaparken Hüdayi Aksu vesilesi ile armoni mızıkasına girerek müzikal anlamda kendini geliştirdi.



Görsel 1. Kara Kuvvetleri Armoni Mızıkası-1985

Burada görev yaparken, Ankara radyosu sanatçıları başta Bekir Reha Sağbaş olmak üzere, Selçuk Sipahioğlu, Turan Yükseler, Buğra Uğur, Yener Elmas gibi sanatçılarla meşk etti. O sıralarda TRT Türk halk müziği sanatçısı Muzaffer Ertürk'ün yönlendirmesiyle, 1986 yılında Türkiye Radyo Televizyon kurumu yetişmiş profesyonel sanatçı sınavını kazanarak aynı yıl TRT Erzurum Radyosunda Ud ve Ses sanatçısı olarak göreve başladı.

1995 yılında TRT Erzurum Radyosu'ndan TRT Ankara Radyosu'na ataması yapıldı. Ankara radyosunda yapılan Tasavvuf müziğine hizmet amacıyla gerçekleştirilen “Türk Tasavvuf Müziği'nden Seçmeler 5 ‘adlı CD çalışmasında ses ve saz sanatçısı olarak görev aldı. İpek, yurt içinde ve yurt dışında (ABD, Almanya, Fransa, İsviçre, İsveç, Danimarka, Yunanistan, Bulgaristan, Makedonya, Avusturya, Kosova, Lübnan, Azerbaycan, Nahcivan, Türkmenistan, Suudi Arabistan, Suriye, Cezayir, Senegal) saz sanatçısı, gazelhan ve koro şefi olarak birçok konserlerde yer aldı. Kültür Bakanlığı Korolar Arası Üst Kurul Üyeliği (2003-2007) görevinde bulundu. Diyanet İşleri Bakanlığı'nın isteği üzerine Diyanet İşleri Başkanlığı Tasavvuf Müziği Korosunu (2006) kurdu. Bu koronun şefi olarak yurt içi ve yurt dışında iki yıl konserler verdi. Ankara Çankaya Üniversitesi'nde (2001-2009), Ankara Etimesgut Belediyesi Konservatuvarında (2002-2004) saz, ses ve Türk musikisi nazariyat hocalığı yaptı.

Tokat Vakfı Türk Sanat Müziği Korosu ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Klasik Türk Müziği Topluluğunda (2008-2010) hocalık ve şeflik yaptı. 2008 yılında Timur Selçuk'la birlikte yaptığı konserlerde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında konuk “Ud sanatçısı” olarak görev aldı. 2010 yılında TRT Ankara Radyosu ve TRT İstanbul Radyosu'nda ve aynı zamanda TRT Müzik'te yayınlanan “Ses Saz ve Gazel” ve TRT Nağmede yayınlanan “Güfteden Nâmeye” adlı programların yapımını gerçekleştirdi. TRT Avaz'da dini içerikli “Avaz-ı Hikmet” isimli programda solistlik yaptı. TRT Ankara Radyosu Gençlik Korosunun (2010-2011) hocalığını ve şefliğini yaptı. 2011 yılında TRT İstanbul Radyosuna “ud sanatçısı” olarak atandı.

TRT yayın organlarında yayınlanan, Atatürk Türk Dil Tarih Kurumu eski Başkanı Prof. Dr. Derya Örs'le Dürr-i Meknun (Saklı İnci) isimli, divan edebiyatı ve musiki programının yapım ve solistliğini yaptı. TRT Radyolarında ve televizyonunda (TRT Müzik) 2014 yılında başlattığı Aşkın Nâmesi adlı programın yapımını ve sunumunu araştırmacı-yazar Samih Uylaş (2 yıl) ile birlikte gerçekleştirdi. Bu programın yayını TRT radyo kanallarında 6 yıl devam etti. 2016 yılından itibaren Aşkın Nâmesi programının yapım ve sunuculuğunu kendisi üstlendi. Bu program halen TRT Nağmede her Cumartesi saat 13.00'de yayınlanmaktadır. İpek, halen

TRT İstanbul Radyosunda, saz (ud), ses sanatçısı (gazelhan) ve tasavvuf korosunun şefliğini sürdürmektedir. TRT Kurumu Repertuarında ve arşivlerinde bestelenmiş çeşitli şairlerden okuduğu yüzlerce gazel kaydı bulunmaktadır. İpek'in birçok güfte şairinden bestelediği, aynı zamanda güftesi ve bestesi kendisine ait olan çeşitli formlarda TRT repertuarında 90'a yakın eseri bulunmaktadır. İstanbul'da Üsküdar semtinde ikamet eden Hüseyin İpek evli ve üç çocuk babasıdır. Türk musikisinin çok yönlü ve deneyimli isimlerinden biri olan Hüseyin İpek, kendini koro şefi, ses sanatçısı (gazelhan), ud icracısı hem de bestekârlıkta kanıtlamıştır.

1. 2. Problem Durumu

Bu çalışma, Tokatlı sanatkârların ve bestekârların Türk musikisine verdiği hizmetlerin araştırılması, bu gibi araştırmaların Tokat musiki tarihine bir katkı sağlaması ve yapılan çalışmaların literatürde yer alacak olması açısından önemli görülmektedir. Türk musikisinde bestekârların hayatları, besteleri ve musikiye katkıları hakkında birçok araştırmalar yapılmıştır. Ancak literatür taraması yapıldığında Tokatlı bestekarlarla alakalı çalışmaların literatürde yeteri kadar yer almadığı görülmüştür. Bu eksikğin tamamlanması, Tokat'ın yetiştirdiği sanatkârların Türk musikisine verdiği hizmetlerin ortaya çıkarılması açısından araştırmacılar tarafından böyle bir çalışmaya gerek duyulmuştur. Hüseyin İpek'in yaptığı çalışmalar incelendiğinde, İpek'in Tokat'ın yetiştirdiği önemli, çok yönlü bir sanatkâr olduğu görülmektedir. Bestekâr Hüseyin İpek ile doğrudan alakalı çalışmalar incelenmiş ve aşağıda belirtilmiştir.

Hüseyin İpek ile ilgili çalışmalar; (Sağıroğlu, 2024; Köprülü Yazıcı, 2025) olarak sıralanabilir. Yapılan literatür taraması sonucunda bestekar ile yapılmış çok az araştırmaya rastlanmıştır. Bu nedenle İpek'in hayatını, bestekârlığını ve sanatçı kişiliğini farklı değişkenlerle incelemek araştırmanın temel amacı olmuştur. Bu amaçla araştırmanın problem cümlesi; "Hüseyin İpek'in müzikal kimliği nedir? şeklinde oluşturulmuştur.

Bu problem cümlesi doğrultusunda aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur.

1. İpek'in bestecilik kimliğine ilişkin bulgular nelerdir? (çocuk şarkıları, tasavvuf eserleri, saz eserleri, şarkıları)
2. İpek'in ud sanatçılığı ile ilgili bulgular nelerdir?
3. Radyo ve TV programcılığına dair bulgular nelerdir?
4. İpek'in şairliğine dair bulgular nelerdir?

5. İpek'in ses sanatçılığına dair bulgular nelerdir?
6. İpek'in koro şefliğine dair bulgular nelerdir?
7. Nihavend Saz Semaisinin müzikal analizine dair bulgular nelerdir?

1. 3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Türk musikisine, dini ve la dini musiki besteciliğine, TRT sanatçılığı, udu, sesi ve şefliğiyle hizmet etmiş bestekâr Hüseyin İpek'in, hayatı, yapmış olduğu çalışmaları ortaya çıkararak, seçilen eserlerinin müzikal analizini yapmaktır. Bu temel amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara yer verilmiştir.

- Hüseyin İpek'in bestelediği eserlerin (çocuk şarkıları, tasavvuf eserleri, saz eserleri, şarkıları) musiki alanına katkılarını ortaya koymak,
- Hüseyin İpek'in bir ud sanatçısı olarak icra ve tekniğini, bu sazla yaptığı çalışmaları ve bu alandaki önemini ortaya çıkarmak,
- Hüseyin İpek'in yapmış olduğu TV ve radyo programlarının, musiki kültürünü yayma ve musiki severlere ulaştırma rolünü ortaya çıkarmak,
- İpek'in kendi eserlerine güfte yazarı olarak yaptığı katkıları araştırmak,
- Bir gazelhan olarak ses icrasını, üslubunu ve gazelhanlık geçmişini ortaya çıkarmak,
- Bir koro şefi olarak yaptığı etkinlikleri ve bu konudaki tecrübelerini ortaya çıkarmak,
- Bestekârın Nihavend Saz Semaisini teknik olarak analiz ederek, eserin müzikal özelliklerini ortaya çıkarmaktır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Araştırma, Türk tasavvuf musikisinde çalışmaları ile Tokat'ı temsil etmiş bir Tokatlı bestekârın hayatı ve eserlerini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca bu araştırma;

- Tokat'ın musiki tarihine önemli bir katkı sağlayacak olması bakımından,
- Bestekârlık, ud sanatçılığı, ses sanatçılığı ve şeflik gibi özellikleri olan Hüseyin İpek gibi çok yönlü bir sanatçının musiki kariyerini ayrıntılı olarak incelemesi, onun Türk musikisine sunduğu katkıları ortaya çıkarması açısından önemli görülmektedir.

1. 5. Sayıtlar

Bu araştırmanın sayıtları aşağıdaki gibidir;

Hüseyin İpek'in hayatı, sanatı ve eserleri hakkında güvenilir ve yeterli kaynaklara (arşivler, kayıtlar, notalar, kişisel belgeler vb.) ulaşıldığı,

Bestekârın eserlerine yapılan müzikal analizlerinin, Türk müziği nazariyatına uygun, bestecinin üslubunu doğru bir şekilde yansıttığı varsayılmıştır.

1. 6. Evren Örnekleme

Araştırmanın evrenini Türk musikisindeki bestekârlar ile eserleri, evrenini ise Tokatlı bestekâr Hüseyin İpek ve onun eserleri oluşturmaktadır.

1.7. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Bestekârın bestecilik, ud sanatçılığı, radyo ve tv programcılığı, şairliği, ses sanatçılığı ve koro şefliğine ilişkin bulgular ile,

2. Bestekârın TRT repertuvarında Nihavend Saz semaisi ve bu eserin müzikal analizi ile sınırlı tutulmuştur.

2. YÖNTEM

Araştırmada betimsel araştırma modellerinden durum çalışmasına yer verilmiştir. Yıldırım ve Şimşek; betimsel araştırmalar içerisinde, araştırılan durumu detaylı bir şekilde anlatmak için kullanılan bu modeli, “güncel bir olguyu kendi gerçek yaşam çerçevesi içeriği içinde çalışan, olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların kesin hatlarıyla belirgin olmadığı ve birden fazla kanıt veya veri kaynağının mevcut olduğu durumlarda kullanılan, görgül bir araştırma yöntemidir” (Yin, 1984, s. 23, aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 301) diyerek açıklamışlardır. Bu tanım çerçevesinde çalışmada, Tokat'ın yetiştirdiği önemli bestekârlarından biri olan Hüseyin İpek'in, bestekârlığını ve sanatçılık kariyerini detaylı bir şekilde incelemek için “durum çalışması”ndan faydalanılmıştır. Hüseyin İpek'le yüz yüze gerçekleştirilen görüşmede, nitel veri toplama yöntemlerinden biri olan yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem kullanılarak oluşturulan sorular bestekâr Hüseyin İpek'e yöneltilmiştir. Bu görüşmelerde araştırmacının önceden belirli bir sırayla hazırladığı sorular vardır (Büyüköztürk vd., 2019, s. 159). Görüşmede kullanılan sorular 3 farklı uzmanın görüşüne sunulmuştur. Sorular uzmanların görüşlerine uygun olarak uygulanmıştır. Yapılan görüşmeden elde edilen veriler betimsel analiz tekniğine göre analiz edilmiş, İpek'in görüşlerini aktarmak için doğrudan alıntılardan yararlanılmıştır. Ayrıca araştırmada, bestekârın Nihavend makamında bestelemiş olduğu saz semaisinin müzikal analizi

yapılmıştır. Müzikal analiz yapılan eser ile ilgili verilere belge tarama yöntemi kullanılarak ulaşılmıştır. Veri toplamak için var olan kayıtlardan ve belgelerden yararlanılarak yapılan işleme, belgesel tarama adı verilir. Bu yöntemde tarananlar, geçmişteki durumların iz bıraktığı fotoğraf, ses kayıtları, kitap, anı, yaşam öyküsü vb. kaynaklardır (Karasar, 2017, s. 229). Yapılan belge tarama sonucunda analzi yapılan esere Hüseyin İpek'in kişisel nota arşivinden ulaşılmıştır. Eserin müzikal analizinde aşağıdaki yollar izlenmiştir;

1. Eserin hâneleri ve teslimi ayrı ayrı analiz edilmiş,
2. Eser ölçüleri üzerinden değerlendirilmiş,
3. Asma kalış ve asma kararlar belirlenmiş,
4. Çeşni ve geçkiler değerlendirilmiş,
5. Yapılan müzikal analizle ilgili bir sonuç değerlendirilmesi yapılmıştır.

Etik Kurul Raporu ve İzni

Bu araştırmanın yürütülmesi ve görüşmede kullanılan form için gerekli izinler, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nin Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'nun 03.04.2025 tarihli, 05 oturum numaralı, 01-58 karar sayısı ile verilmiştir.

3. BULGULAR

3. 1. Hüseyin İpek'in Bestecilik Kariyerine Dair Bulgular

Bestekâr Hüseyin İpek'e bestecilik kariyeri ile ilgili süreç sorulmuş, kendisinden alınan bilgiler doğrudan alıntı yöntemiyle kayda geçirilmiştir. İpek'in bu süreçle ilgili verdiği bilgiler aşağıdaki gibidir.

“İlk eserimi 1997’de, o günlerde ülke olarak yaşadığımız zor bir süreç sonunda yaptım. Bu eseri yapmaya da beni bir hadise zorlamıştı. O günlerde, tabii yapı olarak milletimizin bir takım değerleri, kadim değerleri öne çıkmıştı, işte bunlardan biri imandır. İmanın getirmiş olduğu, inancın getirmiş olduğu şehadet, şehitlik, şehit olmak gibi kavramlar vardır. Bizim de millet olarak aklımıza şehitlik ve şehadet deyince direkt asker, Mehmet ve Mehmetçik gelir. Onun için Mehmetler bizim için hem kutsaldır. Neden kutsaldır? Çünkü onlar birer şehit adayıdır ki; onlar da Allah’ın ayetine mazhar olmuş, övgüsüne mazhar olmuş kimselerdir. Bu süreç yaşanırken ben Ankara Radyosundaydım. O zamanlar, Ahmet Hatipoğlu, Ziya Taşkent, Ali Şenozan, Gültekin Aydoğdu, bütün mesai arkadaşlarımız ve şeflerimizden Metin Everest, Ferit Sidal, Yüksel Kip, Arif Biçer, Ekrem Vural, Tefik

Soyata'yla daha birçok hocalarımızla beraber çalışıyorduk. Geçmiş dönem bestekârların eserlerini ve yaşayan bestekârların da her eserini geçtiğimizde, acaba benim de bir eserim olur mu? diye düşünmeden kendimi alamazdım.

Bu arada ülkemizde yaşanan bu sıkıntılı süreç beni çok üzmüştü. Benim ilk güftemi yazdığım o güne kadar, herhangi bir güfte denemem olmamıştı. Bir gün evde namazımı kılıp Kur'an-ı Kerim okurken, aşağıdaki sözleri kaleme aldım, eseri besteledikten sonra notasını yazdım.

NIHÂVEND İLÂHİ

**T.R.T Müzik Dairesi
T. S. M REP NO: 22152**

Usûlü: SOFYAN

**Söz ve Müzik:
HÜSEYİN İPEK**

♩=128

Süre:

BUGÜN BİZE BİR HÂL OLDU

1



Aranağmesi

5



2) 4

Görsel 2. Hüseyin İpek'in İlk Bestesi

Benim ilk bestem, aynı zamanda ilahi bestem bu eserdir. Fatih Koca da o zaman Ankara radyosunda Ahmet Hatipoğlu ile yapmış olduğumuz konser programlarına katılıyordu. Ayrıca beraber de programlar yapıyorduk. Fatih bey, benim bu eserimi görünce “abi bu çok eser güzel” dedi. Ben her zaman, büyüklerimizin yaptığı muhteşem eserlerin yanında, bizim yapmış olduğumuz eserlerin kıymeti olmaz diye düşünürdüm. Fatih’e, “bırak kimseye gösterme” desem de, Fatih onu aldı gitti bir televizyon kanalında okudu ve bu eser çok beğenildi. Bu eser çok beğenildi ve bu eserle beraber hem güfte, hem de bestecilik yönümün olduğunu fark ettim. Ankara’daki bu bestecilik serüvenim dört eserle kaldı. Çünkü Ankara’da çok yoğun çalışıyorduk. Bir taraftan devlet görevleri, bir taraftan da kurmuş olduğum Diyanet Başkanlığı tasavvuf korosunun çalışmaları vardı. Aynı zamanda, Kültür Bakanlığı korolar arası üst kurul üyeliği, Vakıflar Genel Müdürlüğü korusu şefliği, Ankara Radyosu Gençlik Korosunun şefliği görevlerimde vardı. 2011 yılında TRT İstanbul Radyosuna tayin olana kadar, günler böyle aktı gitti.

Benim İstanbul'a geliş sebebim de biraz kendime bir alan oluşturup, edebi olarak ve bestekârlık yönümle bu alanda çalışmalar yapmaktı. 2011 yılının Temmuz ayında Ankara Radyosundan İstanbul Radyosuna tayin oldum. Sonra İstanbul'daki ilk eserimi yaptım. İstanbul radyosunda program yaptığım bir gün program çıkışında, Vural Şahin Bey'le tanıştım. Bana "Sizin çalışmalarınızı zevkle takip ediyoruz" diyerek bana bir dosya getirdi. "Hocam eğer beğenirseniz, lütfederseniz içinde şiirler var inşallah bestelemenizi istiyorum" dedi.

"Biliyorsun Seni Ben Çılgınca Seviyorum" isimli şarkımı bu dosyadaki şiirlerden besteledim. O sırada beraber "Güfteden Nağmeye" isimli program yaptığımız Turhan Taşan üstadım bana "Hüseyincim sen kara kalemle notaları yazıyorsun ama ben o notaları bilgisayarda yazayım" dedi. Ben "biliyorsun seni ben çılgınca seviyorum" şarkısını semai usulüne uygun düşünmüştüm. Turhan abi şöyle bir baktı şarkıya. "Hüseyincim, bunu düyek yapsan daha güzel olur" dedi. Gerçekten kalıp olarak usul olarak düyek usulüne çevrildi. Şarkı daha bir anlam kazandı.

O zamanlar yine Vural Şahin'den "Hani Nerdeler" diye bir Muhayyer Kürdi şarkı yaptım. Sonra birkaç şarkı daha besteledim. Şarkı besteledikçe, notalarını yazdıkça teknik olarak da eksikliklerimi görüyordum. Bu şarkılar bir de Turhan Taşan gibi bir değerın gözünden ve kaleminden geçiyordu. Bazen bana eksikleri Turhan Taşan söylerdi. Belki anlam olarak, çalım olarak, icra olarak bu eksikler çok hissedilmiyor ama işin teknik ve matematik tarafı farklı olmaktaydı. Şarkılarda, prozodi, anlam prozodisi gibi işin teknik tarafları var. Her ne kadar yıllarca notayla hemhal olsam da ama iş söz ve musikiyi bir usul üzerine oturtmak ve o sözlere müzik motifleriyle elbiselerini giydirmek öyle kolay bir iş değil. İlk bakışta şiiri tanımak, şiir mi güfte mi onu bilmek, onun hece ölçülerine göre hangi usulü oturtman gerektiğini bilmek gerekiyor. Güfteyle söyleşmek, konuşmak, yani güfteyle aşk yaşamak gerekiyor.

Bunun sonucunda güfte size "ben şu makamda, şu usulde olmak istiyorum." der. Siz ona göre bir tavır alırsınız. Ondan sonra ya Allah, Bismillah deyip başlarsınız. Eser bestelemeye, güfteden mi ya da aranağmeden mi başlarsınız? Bu durum sizin tercihinize bağlıdır. Tabii divan kalıplarında, klasik edebiyatımızda bu durum daha başkadır. Oradaki kalıplar, failatün, failatün, failatün, failün, gibi değişik kalıplardır. Bu kalıplar, size o güftenin hangi usule uygun olduğunu haber verir. Siz bunların hepsini, donanımınızla, teknik bilgilerinizle bir araya getireceksiniz. Bu bir de bestekârın haletiruhiyesiyle alakalıdır ona göre beste çalışmaları devam eder.

Çocuk hafızasının çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bir çocuk doğduğu zaman onun ismini koyarken, sağ kulağına ezan sol kulağına da kamet okurlar. Aslında yavrumuzun hem dinimizde ve aynı zamanda da musiki ile ilgisi de o zaman başlar ki musiki yani ritmin olduğu yerde müzik vardır zaten. Biliyorsunuz kalpler eğer “tik tak tik tak (düm tek düm tek)” diye çalışıyorsa, orada hayat vardır. İşte bunların hepsini düşünerek, çocuk şarkılarına (ilahilerine) onların anlayacağı dilden güfteler yazdım. Çocuk eserlerini, vatanına, milletine, bayrağına, dinine, imanına, bağlı bir nesil yetiştirmek adına besteledim.

Bunların hepsi, çocukların aidiyet duygularını geliştirebilmek, vatanına, milletine, bayrağına, dinine, imanına, anasına, babasına, akrabasına, onlara hayırlı evlat olabilme duygusunu, düşüncesini aşılayabilmek adına yapmış olduğum eserlerdir. İstanbul’da Ferah Camii altında sevgili Yusuf Belge hocamla beraber kurduğumuz 60-70 kişilik bir çocuk koromuz var. 2018 yılında profesyonel anlamda ilk albümümüzü çıkardık. O albümde 14 eserim mevcuttur. Bu eserlerden bazılarının güfteleri de annem Neziha İpek’e aittir. Yakında ikinci albümümüzü yapmayı düşünüyoruz. Bu albümde yer vereceğimiz eserler, hem çocuk korusu için hem gençlik korusu için bestelemiş olduğum eserlerdir. Yayınlanmış albümümüz, hem TRT’de, hem Diyanet Radyosunda, hem de Türk Hava Yollarında şu anda mahfuzdur ve kullanılmaktadır. THY uçaklarına binen dinleyicilerimiz orada bu albümü dinliyorlar. Beni de her gördüklerinde “yurt dışından gelirken veya bir yere giderken uçakta eserlerinizi dinleyerek geldik” diyorlar.

Ankara Radyosundayken yıllarca Ahmet Hatipoğlu, Ekrem Vural, Tevfik Soyata, İsmail Coşar daha niceleriyle beraber çalıştık Sonra 2006 yılında Diyanet Başkanlığı tasavvuf korosunu kurdum. Halen İstanbul Radyosu korosunun şefliğini yapıyorum. En çok da tasavvuf müziği korusu yönettim. Bu konuda nitelikli ve nicelikli yüzlerce eser ürettim. Sadece ilahi değil, kahramanlık marşları, kahramanlık türküleri, kahramanlık şarkıları besteledim. Bizi biz yapan değerler silsilesinin hepsini düşünerek, Çanakkale’deki Seyit Onbaşı’dan tutun da, Ahmet Yesevi’ye uzanan ve silsileyi içine alan eserler ürettim. Şu anda TRT’de 90’a yakın eserim bulunmaktadır.

1986’da TRT kurumuna profesyonel sanatçı sınavını kazanıp girdiğim zaman askerliğimi armoni mızıkada yapmıştım. Orada da asker arkadaşımız, ağabeyimiz o zaman Ankara Radyosu kanun sanatçısıydı. Bekir Reha Sağbaş öncülüğünde askerlik bitimine kadar hatırı sayılır yüzlerce eser geçtik. Hem nadide makamlardan hem de bilinen basit ve birleşik makamlardan onlarca eser ezberlemiştik. Bu kadar saz eserini bilmenin saz eseri bestelememde etkisi olduğunu düşünüyorum. TRT repertuvarında saz eserlerim var.

Bu eserler makamsal ve geçki sanatı olarak hepsi hatırı sayılır değerdedir. Birçoğu icra edilmiş, halen de icra edilmektedir.

3. 2. Hüseyin İpek'in Ud Sanatçılığı Dair Bulgular

Bestekâr Hüseyin İpek'e Ud sanatçılığı ile ilgili süreç sorulmuş, kendisinden alınan bilgiler doğrudan alıntı yönetimiyle bulgulara eklenmiştir. İpek'in bu süreçle ilgili verdiği bilgiler aşağıdaki gibidir.

Musiki bir milletin tarihi, edebi bütün kültürel varlıklarının, müzikal kompozisyon içerisinde melodilere (motiflere) dönüşmüş şeklidir. Anlam itibariyle, benim şöyle bir tarifim vardır. Söze gerek olmadan, bir ölçü klasik üslupta yapılan musiki motifi bir milleti edebi, tarihi ve kültürel noktada bütün yaşanmışlıklarıyla içine hapseder. Bir milleti tanımak için illa da sözlü eserlere gerek yoktur. Onun içindir ki, sesimi kullanmaktan ziyade enstrümanım olan udu hep ön plana çıkararak saz sanatçılığını yeğlemişimdir. Çünkü sözler dinleyeni belirli bir anlama hapseder. Ama enstrümanla çalınan sözsüz müzik, dinleyenin burağı olur, hayal dünyasında olan veya olmayan ne varsa dünyada gözümüze sunulan perdeleri açar, istenilen meclalara uçurarak götürür. Eser bitiği zaman ayaklar tekrar yere basar. Bu anlayışından ötürü sazım (udum) tarzım ve üslubumla hep ön planda olmuştur.

1986'da profesyonel sanatçı sınavını kazandığım zaman ud sanatçısı olarak Erzurum Radyosuna atandım. Benim aslında ses sanatçılığım çok öncelere dayanır. Udumla haşır neşir olduktan sonra söylemeyi 2009'a kadar bıraktım. 2009'da Ankara Radyosunda iken, Müzik Dairesi Başkanlığının benden istediği "Türk Tasavvuf Musikisinden Seçmeler" albümü ile ses sanatçılığı tekrar ön plana çıkarmaya başladım. Bu albüm bütün müzik marketlerde yayınlanmıştır. Hala da sosyal medyada, birçok internet kitapçısında bunlar yayınlanmaktadır.



Görsel 2. Hüseyin İpek'in TRT Müzik'te Yer Aldığı Programlardan Bir Fotoğraf (1987)

Tabii ki hala sanatçılığım devam ediyor. TRT'de yüzlerce taksimlerim var ve birçok saz eserlerine eşlik etmişimdir. Benim saz eseri bestekârlığımda ud virtüözlüğümünden gelir, çünkü tarzımın güçlü olduğu söylenir. Taksimlerim de çok sevilir ve beğenilir. İpek'in udi'liğini bilmeyen yoktur. Yani Hüseyin İpek'i tanıyan önce ud sanatçılığıyla bilir. Bir de gazelhan tarafım var. Zaten biz enstrümanımızla taksim yaparız. Gazel de ses taksimatıdır. Birçok televizyon programları, nice plaklarda çalmış olduğum eserler vardır. Halen TRT İstanbul Radyosunda ud sanatçılığım devam etmektedir.

3. 3. Hüseyin İpek'in Radyo ve TV Programcılığına Dair Bulgular

Bestekâr Hüseyin İpek'ten Radyo ve TV Programcılığına dair bilgiler istenmiş, kendisinden alınan bilgiler doğrudan alıntı yöntemiyle bulgulara eklenmiştir. İpek'in bu süreçle ilgili verdiği bilgiler aşağıdaki gibidir.

“Bugüne kadar yüzlerce program yaptık. Benim kuruma girmemdeki en büyük sebeplerden biri programcılıktır. Beraber sololar, klasik korolar, televizyon programları, fasıl programları, dini musiki programları, sözsüz eserler programları gibi yüzlerce program yaptık. Benim kendime özel programcılığım 2009'da Ankara Radyosunda, “Ses Saz ve Gazel” programıyla oldu. O programı canlı yaptım. Hem sundum, gazellerini okudum ve yönettim. Çünkü ağır bir programdı.

2009'da Ankara Radyosunda Ziya Taşkent stüdyosunda başladık ve aynı yıl yine TRT ve TRT Diyanet ortaklığı ile yaptığımız “Avazı Hikmet” programı başladı. O programda Fatih Çıtlak sunucuydu. Ben solisttim.

Uzun soluklu bir yayın olan bu program TRT İnt, TRT Müzikte ve TRT Diyanette yayınlandı. Sonra İstanbul Radyosuna geldim, yine Ses Saz ve Gazel programı devam ettirirken, bu sefer Ses Saz ve Gazel programının televizyon versiyonunu TRT Müzik kanalında yaptık. Bir taraftan radyo, bir taraftan televizyon programları hiç durmadı devam etti. Özel televizyon programlarına da her daim davet edildik ve konuk olduk. Ses Saz ve Gazel Program 3 yıl sürdü.

Bunları yaparken 2014'te tarihi, kültürel, edebi, dini ve musiki içeriğiyle Aşkın Nâmesi programını başlattım. Bir taraftan da bestekâr Türhan Taşan ağabeyimle beraber TRT Nağme'de Güfteden Nağmeye programını 52 hafta (1 yıl) boyunca dinleyiciye sunduk. Programı Türhan Taşan hazırladı, sunumunu beraber gerçekleştirdik. Ses Saz ve Gazel programının önemi ilk 22 dakikada bir fasıl olmasıydı. Sonra bir sanatçı konduğumuz ve bir de konumuz oluyordu. Programda Gazelhan ve Gazelsera'lar genelde anlattığım ve işlediğim bir konuydu. Aşkın Nağmesi programı 2014'te başladı. Bu program TRT Nağme'de Cumartesi günleri saat 13.00'de halen devam etmektedir. 11 yılda yaklaşık 600 saate yakın bir program olması hasebiyle işlemiş olduğumuz konuları siz düşünün. Programa, bizi biz yapan değerler silsilesi olan mektuplarla başladık. Programda, Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretlerinin eşi Firdevs Hanıma yazdığı ibretlik mektupları, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eşi Ernestine Letoni'ye (Eren Eyüboğlu) yazdığı mektupları. Abdülhak Hamit Tarhan'ın eşi Lüsyen'e yazmış olduğu mektupları, Kanunu Sultan Süleyman'ın Hürrem Sultana ve oğullarına yazmış olduğu mektuplar gibi birçok mektup okudum. Bu mektupların bazıları gazel olarak yazıldığı için ben bunları bir de gazel olarak seslendirdim. Milletimize mucit, bilim insanı olarak katkısı olan Nuri Demirağ, Vecihi Hürkuş gibi insanların yapmış olduğu çalışmalar, 1. Dünya Harbi ve sürecinde çekilen sıkıntılar, Balkanlardaki sürgünler, Kafkas sürgünleri, Doğu sürgünleri, Çanakkale, daha nicelerinden esir mektupları programın ana konusu oldu. Bunun haricinde şefliğini yaptığım televizyon programları, tasavvuf musikisi programları oldu.

3. 4. Hüseyin İpek'in Şairliğine Dair Bulgular

Bestekâr Hüseyin İpek'ten şairliğine dair bilgiler istenmiş, kendisinden alınan bilgilere doğrudan alıntı yöntemiyle bulgularda yer verilmiştir. İpek'in bu süreçle ilgili verdiği bilgiler aşağıdaki gibidir.

İlk şiirimi 1998'de yazdım. Sonra şiirlerimi daha çok derinleştirmeye başladım. Programcılık yönüm bu konuda itici gücüm oldu. Tarih sayfalarını tekrar karıştırmak, yüzlerce gazel okumam ve gazelhanlar ile gazelseraları

tanımam, onların üretmiş olduğu şiirlerdeki kompozisyon bütünlüğünü, cümle yapılarını, anlam prozodisine vakıf olmaya başlamam, beni şiir yazmaya sevk etti diyebilirim. Şiirlerimi kaleme aldıkça o şiirler bana daha güzellerini söylemeye başladılar. Daha sonra şiirlerimi medya yoluyla, arkadaşlarla ve şairlerle paylaştığım zaman etrafımdakiler kendime has bir üslubumun olduğunu söylediler. Ben hayatımda bir takım doğruları hep deneme yanılma yöntemiyle bulduğum için yaptığım işler bir başka eser veya eserlerle kıyasla geçmiştir. Kıyas da sonuçta bir öğrenme metodudur. Bu arada beğenin çok yüksek olduğunu gördüm. Yani benim beğeneceğim şeylerin çok daha anlamlı, geniş anlam ihtiva etmesi ve muhtevasının çok geniş olması gerektiğini gördüm. Şairliğimde, şu ana kadar saymadım ama şiirlerim hatırı sayılır sayıya ulaştı. Şiirlerimin derin anlamlar ifade ettiğini söylerler. Bazen kendi içimden, kendi dünyamdan geçen bir meramı anlatma ve onu güfteleştirme yönündeki istediğimi şairlerde bulamadığım zaman, onu kendim yazmayı tercih ediyorum. Birtakım dostlar da “hocam sizin kendi yazmış olduğunuz güftelerle yapmış olduğunuz besteler bize çok daha anlamlı geliyor” diyorlar. Çok değerli şairlerimiz var. Ben de birçoğunun yazdığı gibi kendi eserlerimi yazmak ve bestelemek istiyorum. Ama diğer güfte şairlerinin eserlerini de besteliyorum. Ayrıca, hayatımda çok önemseydiğim, Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek, Arif Nihat Asya, yine divan şairlerimizden Fuzuli, Baki, Nefi gibi birçok isimler de var. Ayrıca son dönem şairlerimizden de etkilendiğim birçok değerli şairimizi bu şekilde sayabilirim.

3. 5. Hüseyin İpek’in Ses Sanatçılığına Dair Bulgular

Bestekâr Hüseyin İpek’ten ses sanatçılığına dair bilgiler istenmiş, kendisinden alınan bilgilere doğrudan alıntı yöntemiyle bulgularda yer verilmiştir. İpek’in bu süreçle ilgili verdiği bilgiler aşağıdaki gibidir:

Benim TRT’de okumuş olduğum çok eser var. Gazeller bunların en başında geliyor. Dönüp dolaşıp gazele geliyorum ama gazel, gitgide unutulmuş bir form olmuştur. Özellikle Ses saz ve Gazel programını yaparken gazele öncelik vermemin amacı, bu formu hem radyolarda hem televizyonlarda tekrar gündeme taşımaktır. İçerisinde barındırdığı anlam ve müzikal motifler muhababını derinleştirecektir, engin ufuklara seyran ettirecektir.

Gazel icrası konusunda birçok görüş bulunmakta, bana göre gazel şu şekildedir: Her insanın içerisinde sonsuz olma arzusu vardır. Bilinmeyenlere olan merak, o merakla birlikte her daim sonsuza dek yaşama arzusu, perdelenen şeyleri bilmek ve istemektir. İşte tam burada gazelhanın ve muhababı olan sazendenin belirli bir makam disiplini içerisinde yapmış

olduğu taksim ile gazelhanın ona vermiş olduğu melodik cevaplar sonsuz olma arzusunun en bariz göstergesidir. Oradaki of, aman, ah sözleri direk ona duyulan aşkın ve kendi acziyetinin o yüce sevgiliye ifadesidir.

Bazen bir saz, bir hanende gazelhan eşliğinde yapılır. Sazende sazı ile taksim ederken gazelhanda ona karşılık verir. Ben ilk önce sazende ve taksim eden bir insanım.

Taksim nedir? Herhangi bir makamı kendi ölçüleri içerisinde melodik sıralarla motiflerle süsleyerek asma kalış perdelerine, güçlüsüne, karar seslerine riayet ederek; yedenine, karar sesine, güçlüsüne, tiz durağına ve o genişlemeleri yapıp sonra asma karar perdeleriyle en güzel şekilde gelip tekrar başladığın yerde bitirmek suretiyle irticalen yapılan bir formdur.

Bazen anahtar makamları kullanarak bir makamdan diğer bir makama geçkiler yapılır. O da başka bir boyuttur. Veya örneğin bir dört sestene beş sese geçersiniz. Dört ses hicazdan, beş ses nihavende geçersiniz. Bu da başka bir boyut olan geçki taksimleridir. Tempolu taksimler de vardır.

Biz de ne yapıyoruz? Bu güfteleri alıyoruz, güftelere, melodileri serbest bir şekilde irticalen ama yine bir makam dâhilinde eğer kafamızda tasarlamış olduğumuz bir boyut varsa, bir başka makama geçkiler yaparak ses taksimi yapıyoruz. Sonra yine aynı makamda, aynı karar sesinde kalmak şartıyla o makamda genişlettiğimiz, yine asma kararı perdelerine riayet ederek, güçlüsüne, tiz durağına ve yedenine merdiven nağmelerle karara geldiğimiz ses taksiminin adıdır. O da bir taksimdir.

Dolayısıyla dünden bugüne bir Hafız Kemal gibi gazel okumamışım ama dünle bugünü birleştirmeye çalışmışımdır. Bir Tanburi Cemil Bey'in taksimiyle, belki bugün bir arkadaşımın yapmış olduğu tanbur taksimi belki makamsal olarak aynıdır ama tarz olarak ve tavır olarak aynı değildir. Tanburi Cemil Bey'in yaptığı taksim o zamanın ruhuna uygundur. Bizim yaptığımız da bu zamanın ruhuna uygundur ama sonuçta aidiyeti yüzyıllara dayanır. Dolayısıyla bugün yaptıklarımız gelenekten kopmadan, işin özüne sadık kalarak yapmış olduğumuz ses taksimleridir.

Bu da benim virtüözüte alanım olan ud la olan irtibatım ve ses aralığının geniş olmasının karşılığıdır diye düşünüyorum. TRT Müzik Dairesi'nin benden istemiş olduğu tasavvuf müziğinden seçmeler 5 albümünü özellikle benim okumamı istemişlerdi. Bu albümün eserlerini kendim seçtim, okudum, çok da beğeni aldı. Uzun yıllar radyo ve televizyonlarda yayınlanıyor. Albümdeki bazı eserlere çektiğim klipler de yayınlanıyor.

Ben zaten müziğe memlekette ses ve bağlamamla başlamıştım. Sonra Cümbüşle devam ettim. Tabii o zaman Tokatta enstrüman nereden

buluyorsun? Ud bulabildiğimiz için udi olduk. Yoksa, tanbur bulsaydım ben tanburi olurum. Dolayısıyla, benim musikiye başlamam ses icracılığı ile oldu. TRT Erzurum Radyosunda, Ankara Radyosunda canlı yayınlarda, televizyonlarda ses icracılığım devam etti. Sonra İstanbul radyosuna geldim.

Aşkın Nâmesi programı devam ederken, Aksaray Belediyesi Kültür Müdürlüğü'nün ve valiliğinin benden istemiş olduğu Aksaray Karaman bölgesi şairlerinin divanlarından, bestelemiş olduğum eserlerden oluşan Şehri Süleha Aksaray albümünü yaptım. Bu besteleri albümleştirdik ve bütün okumalarını ben yaptım. Dolayısıyla hala şu anda Türkiye radyolarında, Diyanet ve diğer radyolarda yayınlanan bir albümdür. Bu albüm sosyal medyada da bulunmaktadır.

Bu albüm Şehri Süleha albümündeki Hüseyin İpek bestelerinin enstrümantal olarak sunulduğu, İlhan Harmancı'nın yapmış olduğu bir albümdür. Sonra çocuk albümü yaptık ve çocuk albümündeki eserlerin birçoğunu çocuk korom ve koronun içindeki çocuk solistler okuduktan sonra, aynı eserlerin birçoğunu kendim okudum.

Bu arada TRT arşivinde 105 tane okuduğum gazel bulunmaktadır. Ses sanatçılığında biliyorsunuz gazel okumak bu işin zirvesidir. Her zaman böyle kabul edilmiştir. Bunu Mustafa Sağyaşar gibi daha birçok kıymetli sanatçılarımız, büyüklerimiz söylemişlerdir.

3. 6. Hüseyin İpek'in Koro Şefliğine Dair Bulgular

Bestekâr Hüseyin İpek'ten koro şefliğine dair bilgiler istenmiş, kendisinden alınan bilgiler doğrudan alıntı yöntemiyle bulgulara eklenmiştir. İpek'in bu süreçle ilgili verdiği bilgiler aşağıdaki gibidir.

İlk koro şefliğim aslında Erzurum'da başladı ancak bu koro TRT korosu değildi. Erzurum Radyosundayken orada Kredi Yurtlar Müdürlüğü Korom vardı ve orada amatörce şefliğe başlamıştım. Daha sonra Ankara Radyosuna gelince 2006'da diyanet başkanlığı korosunu kurdum, aynı zamanda Vakıflar Genel Müdürlüğü Korosunun şefliği ile birlikte Ankara radyosu gençlik korosunun şefi oldum. Ankara Radyosundan sonra İstanbul Radyosuna geldim. Bu sefer 2013 yılında TRT İstanbul Radyosunda koro şefliği sınavına girdim ve yapılan sınavı kazandım. Koro şefliğim başlamış oldu ve hala da devam ediyor. Koro şefliği de çok önemli bir mevzu. Korodaki sanatçıların psikolojilerini, müzikal kabiliyetlerini, davranış biçimlerini çok iyi bilmek gerekir. Kabiliyetleri ölçüsünde eserleri tayin edip maksimum derecede en iyi sonucu almak olmalıdır.

Enstrümanların kendi kabiliyetlerine göre hangi taksimi nerede, hangi sazende vermeniz gerektiğini ve hangisine o taksimin daha güzel gideceğini öngörmeniz gerekir. Sazların oturacağı yerleri, oradaki ses planlamalarını, ses akordlarını ayarlamanız gerekir. O an orada bulunan insanların ruh halini bilmek, aynı zamanda onları motive edecek davranışlar içerisinde bulunmak lazım. Repertuvar oluşturulurken eserlerin birbirine uyumu, besteleniş şekli, bestekârların birbirine ünsiyeti ve eserlerin makamlarının birbirine uyumu, hepsi ayrı bir konu başlığıdır. Üst tarafta saymış olduğumuz maddeleri detaylandırıp, programı icra edebilme sanatıdır. Bütün arkadaşlarımız da beni, bu konuda çok başarılı buldular. Yönetmiş olduğum koroların da birçoğunu birçok sosyal medya mecralarında da görebilirsiniz.

3. 7. Nihavend Saz Semaisi (Şûle) Müzikal Analizine Dair Bulgular

USÛLÜ: DEĞİŞMELİ
AKSAK SEMÂİ-YÜRÜK SEMÂİ

NİHÂVEND SAZ SEMÂİ
(ŞÛLE)

T.S.M. REP. NO. SE. 3899

BESTE: HÜSEYİN İPEK



- Eserde 1. hanenin ilk ölçüsünde rast perdesinde buselik beşlisi kullanılmıştır.
- İkinci ölçüde bu kürdi perdesinde asma kalışa yer verilmiş ancak bu kez kürdi perdesinde çargahlı asma kalış yapılmıştır.
- Üçüncü ölçüde karar perdesinden acem perdesine keskin bir yedili atlayış yapılmış olup bu perdede klasikleşmiş asma kalışların dışında, sıra dışı, kulağa hoş gelen bir asma kalışa yer verilmiştir.
- Dördüncü ölçüde ise tiz bölgelerden inici bir kürdi dizisi kullanılmış ve neva perdesinde nevada kürdili asma karar tercih edilmiştir.



- Besteci Teslim bölümünün ilk ölçüsünde; Rast perdesinde arpej tekniği kullanmış ve nihavend dizisinde sıkça rastlanılan batı müziğinde de sıkça kullanılan sol minör arpejini (Gm) 1-3-5-8 akor sesleri ile nihavend arpej olarak da adlandırılabilir bir arpej ile giriş yapmış ve sonda çargâhta buselikli kalışa yer vermiştir.
- İkinci ölçüde ise; birinci ölçü ile tüm tartımlarının aynı olduğu bir ritim kalıbı kullanmış, ancak bu kez arpeji çargâh perdesinden başlamak suretiyle dizi seslerinin dışına çıkmadan, batı müziğinde kullanılan Do minör yedili (Cm7) arpejini tercih etmiş ve makamın tiz durağı olan gerdaniye perdesinde yarım yedenli, buselikli kalış yapmıştır.
- Üçüncü ölçüde icra olarak farklılık yaratmak isteyen besteci bu kısımda icrası orta seviyenin üzerinde olan 32'lik notalara yer vermiş ve yine gerdaniye perdesinin de üzerine çıkarak neva perdesinde uşşaklı kalış gerçekleştirmiştir. Bu asma kalış aynı zamanda ve özellikle nihavend makamlarında sıklıkla kullanılan arazbarlı kalış olarak da adlandırılmaktadır.
- Dördüncü ve son ölçüsünde ezgiyi her hangi başka bölüme bağlamak ve aynı zamanda karar da verebilmesi adına güçlü perdesinden başlamak suretiyle buselik beşlisiyle yarım yedenli tamam karar vermiştir.



- Eserin ikinci hanesinin ilk ölçüsünde; Buselik makamının klasikleşmiş geleneksel atlaması yapılmış, ancak bu atlama makam nihavend olduğundan acemaşiran perdesi ile başlamıştır. Ayrıca içerisinde arpej olduğundan makamın başında batı müziği arpeji olan Si bemol majör II. çevrim arpeji (Bb 6-4) kullanılmıştır. Sonrasında yine alışıl gelmişin dışında eviç perdesine değinilmiş ve nevada hicaz çeşnisi kullanılarak kromatik geçiş ile ikinci ölçüye giriş yapılmıştır.
- İkinci ölçüde; nevada saba çeşnisi yapmış ancak hüseyini perdesinde segahlı kalış tercih edilmiştir.
- Üçüncü ölçüde; genel olarak ele alındığında, nevadan yegaha kadarki tüm perdeler şedaraban makamı dizisini işaret etmiştir.

- Ancak dördüncü ölçüde her ne kadar şedaraban dizisi devam ediyormuş gibi görüntü veriyorsa da yegahta hicaz humayun dizi tamamı kullanılmış olup asma karar, nevada uşşaklı kalmak suretiyle tamamlanmıştır.



- Üçüncü hanenin ilk ölçüsünde; besteci monotonluğa yer vermemek adına hicazkâr bir giriş yapmış.
- İkinci ölçüde besteci; bu kez hicazkâr makamı sonrası eklemiş olduğu hüseyini perdesi ile nevada da rast yaparak üçüncü ölçüye hazırlık olması açısından asma kalış kullanmamış ve eviç perdesini diğer ölçüye geçiş sesi olarak kullanmıştır.
- Üçüncü ölçüsünde ise eviç perdesinden almış olduğu geçiş sesini müteakip rast makamı dizisi ile rast perdesinde yerinde karar vermiştir. Ancak bir hicazkâr geçki sonrasında her ne kadar rast makamı geçkisi de kullanılmış dense de besteci burada hicazkâr ile çokça birlikte kullanılan suzinak makamı ile karar vermiş de denilebilmektedir.
- Dördüncü ölçüsünde yine klasik nevada hicaz dörtlüsü kullanılarak, süslemelerle nevada asma kalış yapmıştır.



- Dördüncü hane sekiz ölçü olarak bestelenmiştir. Usulü yürük semai olduğundan, seri biçimde çalınmaktadır. Bu nedenle ölçü adedi iki kata çıkarılmıştır. Ayrıca yapılmış olan dönüş işareti sonrasında da eserin bu kısmı 16 ölçüden ibarettir denilebilir. Burada seri bir icra olduğundan hanenin tamamı ele alınmıştır.
- İlk iki ölçü incelendiğinde neva civarından başlayan cümle yine rast perdesinde buselik beşlisi ile yerinde nihavendli karar vermiştir. Üçüncü ve dördüncü ölçülere bakıldığında yine karar sesinden başlamak suretiyle herhangi bir geçki veya çeşni kullanmaksızın nevada asma kürdili kalış yapılmıştır.
- Sürekli soru cevaplar halinde yazılmış bu hane de Teslim bölümündeki ilk iki ölçülerin başındaki motifler burada da aynen ve başka bir usul içerisinde kullanılmıştır. İlk üç darbında Sol minör ikinci çevrim bir arpej kullanılmışken, ikinci üçlü darpta ise Do minör arpeje yer verilmiş olup çargâhta nikriz beşlisi ile asma kalış yapılmıştır.
- Son olarak da nevada başlayan motifler yine karar sesine doğru iniş yapmış ve rastta buselikli karar vermiştir.
- Yukarıdaki maddelerde bahsedildiği üzere eserin buradaki temposunun ve usul gereği hızlı çalınması burada uyandıran hissi tamamlamadığından tekrar edilmek suretiyle teslim bölümüne geçiş için hane ikinci dönüş sonrasında sonlandırılmıştır.

Sonuç olarak;

Yapılan analiz, eserin biçimsel yapısında bestecinin geleneksel makam anlayışını yenilikçi arayışlarla birleştirdiğini ortaya koymaktadır. İlk hane ve teslim bölümlerinde görülen arpej kullanımı, Batı müziği armonik düşüncesinin Türk makam müziğine uyarlanması açısından dikkat çekicidir. Besteci, klasikleşmiş asma kalış ve çeşnilerin yanı sıra, sıra dışı geçkiler, hızlı pasajlar ve alışılmadık kromatik bağlantılarla icrada çeşitlilik sağlamış, böylece esere hem teknik hem de estetik açıdan zenginlik katmıştır. Özellikle nihavend, hicazkâr, şedaraban ve suznâk gibi makam geçkileri, eserin modal yapısına dinamizm kazandırmış; rast, kürdi ve buselik beşlileri ise geleneksel karar noktalarını güçlendirmiştir.

Eser hem makam müziği geleneğine bağlılığı hem de Batı müziği tekniklerinden faydalanan yenilikçi yaklaşımıyla dikkat çekmekte; usul, makam, geçki ve kalış çeşitliliğiyle Türk müziği repertuarı içerisinde özgün bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada ulaşılan bulgular neticesinde aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlar alt problemler sırasına göre maddeler halinde sıralanmıştır:

- Bestekâr Hüseyin İpek'in ilk eserini 1997'de bestelediği,
- 1986'da TRT'nin profesyonel sanatçı sınavını kazanarak Erzurum Radyosu'nda ud sanatçısı olarak başladığı,
- 1995 yılında Ankara radyosuna geldiği,
- 2006 yılında Diyanet Başkanlığı tasavvuf korosunu kurduğu,
- Ankara Radyosunda Ahmet Hatipoğlu, Ziya Taşkent, Ali Şenozan, Gültekin Aydoğdu Metin Everest, Ferit Sıdal, Yüksel Kip, Arif Biçer, Tefik Soyata, Mustafa Erses, Kutlu Payaşlı gibi birçok musikişinas ile çalıştığı,
- 2011 yılının Temmuz ayında Ankara Radyosundan İstanbul Radyosuna tayin olduktan sonra beste çalışmalarına yoğunlaştığı,
- 2018 yılında kurduğu çocuk korusu ile profesyonel anlamda ilk albümünü çıkardığı.
- Şarkı besteciliğinde literatürde bulunan gözlemlediği bestekârlar ile, teknik anlamda bestekâr Türhan Taşan'dan istifade ettiği,
- Halen İstanbul Radyosu Tasavvuf Musikisi korosunun şefliğini yaptığı,
- Birçok radyo ve TV programında yapımcı, ses sanatçısı, saz sanatçısı ve sunucu olarak yer aldığı,
- 12 yıldır TRT Nağme'de "Aşkın Nâmesi" isimli programı hazırlayıp sunduğu,
- Gazelhanlık geleneğini yeniden canlandırmak için TV ve radyo programları yaptığı,
- Programlarında ve eserlerinde vatan sevgisi, manevi değerler ve tarihi şahsiyetler gibi konulara odaklandığı, güfte şairliği özelliğinin yanı sıra TRT repertuvarında 90'a yakın eserinin bulunduğu,
- Bestekârın, Nihavend saz eserinin biçimsel yapısında geleneksel makam anlayışını yenilikçi arayışlarla birleştirdiği, eserin hem makam müziği geleneğine bağlılığı, hem de Batı müziği tekniklerinden faydalanan yenilikçi yaklaşımıyla, usul, makam, geçki ve kalış çeşitliliğiyle Türk müziği repertuarı içerisinde özgün bir örnek olduğu,

- Hüseyin İpek'in, bestecilikten ud sanatçılığına, ses sanatçılığından, koro şefliğine ve güfte şairliğine kadar birçok alanda çalışmalar yapan çok yönlü bir sanatçı olduğu,
- Türk Tasavvuf Musikisi adına korolar kurarak ve eserler besteleyerek önemli katkılarda bulunduğu,
- Türk Müziğini aynı zamanda bir eğitim aracı olarak kullanan, çocuklara yönelik yaptığı bestelerle milli ve manevi değerleri onlara anlatmaya, onların gönül dünyasına sunmaya çalışan bir bestekâr olduğu,
- TRT arşivinde yüzlerce taksim, solo eserleri ve 105 tane okuduğu gazel bulunduğu,
- Bugüne kadar üç albüm çıkardığı,
- Bu albümlerin; Tasavvuf Müziğinden Seçmeler 5 (anonim eserler),
- Şehr-i Süleha Aksaray (tüm eserlerin besteleri bestekâra ait),
- Şükürler Olsun (çocuk eserleri beste ve güfteleri bestekâra ait) isimli albümler olduğu sonuçları ortaya çıkmıştır. Bu albüm Milli Eğitim Bakanlığı portalında da bulunmaktadır.

Araştırma sonuçları doğrultusunda aşağıdaki öneriler sunulabilir.

- Gelecek nesil bestekârlar ve icracılar için önemli bir kaynak olacağı düşünülen, Hüseyin İpek'in TRT repertuvarındaki eserlerinin ve güftelerinin bir arada olduğu kapsamlı bir külliyat yayınlanabilir.
- Hüseyin İpek'in çok yönlü bir sanatçı olması, müzikoloji, edebiyat ve sanat tarihi gibi farklı disiplinlerdeki araştırmacılar için yeni bir çalışma alanı sunabilir. Bu kapsamda bestekârın, klasik, neo klasik, saz eserleri, tasavvuf eserleri, marşları ve çocuk şarkıları araştırılıp incelenebilir.
- Hüseyin İpek'in hayatı, sanatsal yolculuğu, müzik eğitimine, manevi ve kültürel değerlere katkılarını anlatan bir belgesel film hazırlanabilir.

Kaynakça

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2019). Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri. Pegem Akademi.
- Demirci, M. S. (2015). *Elvan yazmalar diyarı Tokat*. Tokat Belediyesi.
- Karasar, N. (2017). Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar-ilkeler-teknikler. Nobel Yayın Dağıtım.
- Köprülü Yazıcı, G. (2025). Erkiler'in Duası" Tokatlı Hüseyin İpek'in Hayatı ve Eserleri, E. Hisarcıklılar, M. Yılmaz (Ed.), Geçmişten Günümüze Tokat içinde (2. Cilt, s.s. 385-410).
- Sağıroğlu, M. Y. (2024). Hüseyin İpek'in Hayatı Ve Türk Din Musikisine Katkıları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sayan, E. (2010), Ulusal Müziğimiz, Teknik, Analiz ve Bestecilik, Boyut, İstanbul.
- Turhan, S., Adıgüzel, S. (2008), Tokat Türküleri ve Oyun Havaları, Cem Veb Ofset, Ankara.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin.

Kişisel Görüşmeler

İpek, Hüseyin (2025, 13 Eylül), İstanbul.

Görsel Kaynakçası

Hüseyin İpek Fotoğraf Arşivi

Neveser Kökdeş Bestelerinden Seçilmiş Şarkıların Ses İcracılığında Değerlendirilmesi¹

Serap Duran Subatan²

Özet

Ses icracılığı çağdaş eğitim programları kapsamında yer alan bir bilim dalıdır. Sanat kurumlarının müzik dalları programlarında yapılan bireysel ve toplu ses icracılığı uygulama çalışmalarında, yerel ve evrensel şarkılar yorumlanmaktadır. Seçilen şarkıların sanatsal değeri ve bestecilerinin yaklaşımları, müzik bilimleri alanı ve müzik tarihi açılarından ele alınırken, bu şarkıların seslendirilmesinde kullanılan ses icra türleri ve şekilleri kapsamında ele alınmaktadır. Günümüzde, ulaşılmış olan uluslararası üst düzey ses icra tekniklerinin yanı sıra birey ve toplumların kültürel biçimlenmeleri doğrultusunda çok çeşitli şarkı söyleme biçimleri izlenmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Türk bestecilerinden Neveser KÖKDEŞ' in şarkılarından seçilmiş örneklerinin ses icracılığında incelenerek, “Ulusal ve Uluslararası” yönden değerlendirilmesi hususlarını gündeme getirmektir. Bu çalışma konusu seçilirken, Müzik Sanatının bilimsel temelleriyle ilgilenen “Müzik Bilimi” ile “Ses İcracılığı” alanlarında olan ilişkilerinin incelenmesiyle özgün bir değer taşımasına özen gösterilmiştir. Bu amaç kapsamında seçilen eserlerin, repertuvar derslerine kazandırmadaki hedef davranışların gerçekleştirilmesine ve bu bağlamda ilgili repertuarın zenginleştirilmesine katkı sağlamaktır. Bu çalışma ile Türk Müziği bestecilerinin sözlü eserlerinin icracılıktaki evrensel boyutu kapsamında değerlendirilebileceği hususunun önemini ortaya çıkarmaktadır.

Müzik Tarihimiz ve bestecilerimiz açısından bakıldığı zaman, Neveser KÖKDEŞ bir kadın besteci olarak eserlerinde yansıttığı müzikal ve teknik

- 1 DÜRAN, S. (Haziran 2012). Neveser Kökdeş' in Şarkılarının Ses Eğitimi Disiplini Kapsamında İncelenmesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, (Bu çalışma yazarın yüksek lisans tezinin bir bölümüdür)
- 2 Dr. Öğr. Üyesi Serap DÜRAN SUBATAN, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Anabilim Dalı, duran.se@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5331-2732>.

 zellikleri ile ele alınmıştır. Bu bağlamda “şarkı Söyleme Sanatının” disiplinler arası özellikler taşıyan bir müzik etkinliği olması ile birlikte, Neveser KöKDEş şarkularından seçilmiş örneklerin ses icracılığı teknik ve uygulamaları açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışma için gerekli olan veriler, kaynak taraması yoluyla elde edilmiştir.

Sonuc olarak, Neveser KöKDEş eserlerinin ulusal ve uluslararası sanat kurumlarındaki ders programlarında ve eserlerin niteliğini göz önünde bulundurarak ses icracılığında yer alabilecek düzeyde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

1. İnsan Sesi ve Tarihi

İnsan, var oluşundan bugüne kadar yaşantısının her döneminde, her anında sesini sürekli olarak kullanmış, bütün yaşamsal gereksinimlerini ve duygularını çıkardığı seslerle ifade etmeye çalışmıştır. Sesini fark ederek çıkardığı belli-belirsiz seslerle iletişimini kurmaya çalışırken diğer taraftan da duygularını anlatmak için tekrarladığı küçük ritimli seslerle bilmeden kendi müziğini yaratmaya ve şarkı söylemeye ve başlamıştır. Geçmişten günümüze kadar gelen bu süreçte toplumların kültürleri oluşurken müzik sanatı da bu kapsamda gelişmiş, çalgı türleri, seslendirme teknikleri ve müzik türlerinin yanında, insan sesi de doğal bir müzik aleti “algı” olarak kabul edilmiş; şarkı söyleme teknikleri oluşmuştur. Bu bağlamda şarkı söyleme etkinliğinin müzikal ve teknik boyutları, toplumların kültürel yapıları doğrultusunda müzik sanatları ve özellikle de konuştukları “dil” ile yakından ilgili olarak gelişmiştir (Duran, 2012,s.1)

Dil ve Müzik, kültürü oluşturan  gelerdendir. İnsan sesinin kullanımı, konuşma ve şarkı söyleme biçimleri, toplum yapısına ve kültürüne göre değişiklikler gösterir. Kültürel farklılıklardan kaynaklanan farklı şarkı söyleme biçimlerine bilim ve sanat açılarından bakıldığı zaman, bazı ortak temelerde buluştukları görülmektedir. Müzik icr sında karşımıza çıkan en temel ögeler insan sesi ve algılardır. Genel olarak müzikal sesler üretmek için yaratılmış ya da uyarlanmış aletlere ‘algı’ (musical instrument) denmektedir. İnsanlık tarihinin gelişiminde çalgı kullanımının ne zaman ve ne şekilde başladığı tam olarak bilinmese de, insanog lunun ilk çalgı kullanımını korunma, avlanma, doğayı taklit ve iletişim kurma çabalarıyla, kendi sesi başta olmak üzere kemik, ağaç ve taş parçalarını kullanarak gerçekleştirdiği d ş n lmektedir. Bu bağlamda insanın en eski çağlardan bu yana belki de en kolay ulaşabildiği enstrüman olan kendi sesi, kültürlerin yapısına bağlı olarak çok farklı ses müziği türlerinin ve icr  biçimlerinin ortaya çıkmasına önemli bir zemin oluşturmuştur (Duran, S., Türkel Oter, S., & Ok,  ., 2021: 74).

Müzik tarihinde “İnsan Sesi” için yazılan müzikler arasında Opera, en zengin ve kapsamlı çalışma olarak yer almakta, opera içeriğinde yer alan solo ve koro eserlerinin seslendirilmesinde sanatsal niteliklere önem verilmektedir. Operanın ilk ortaya çıktığı zamanlarda Osmanlı İmparatorluğu’nda opera benzeri müzikli sahne gösterilerinin yapıldığı, ancak ses eğitiminin ilk defa Dâr-ül Elhan’da verildiği bilinmektedir (Duran, 2012: 2).

Osmanlının son dönemlerinden Cumhuriyet’in ilanına kadar o dönem bestecileri, Avrupa’dan gelen ve zamanın ünlü solist ve bestecileri ile etkileşim halinde olmuşlar, yeni oluşturulan bandolar, gruplar, orkestralar, solistler için makamsal müziğin dışında operalar, operetler, polkalar, marşlar, tangolar, valsler, üvertürler bestelemişlerdir. Bu etkileşim ve çok seslilik çalışmaları üzerine Gedikli (1998)”Yüzyıllarca tek sesli olarak varlığım sürdüren Türk sanat müziğine çok seslilik eğilimi de yine Avrupa müziğinden geçmiştir. 19.yüzyılda Avrupa kökenli müzikçiler ile 20.yüzyılın başlarında Türk müzikçilerin yaptığı İlk çok sesli çalışmalar, genellikle yüzeyseldi “ diyerek konuya dikkat çekmektedir (Ece, A. S. 2016: 29).

Çok sesli müzik teknikleri İle yazan İlk bestecilerimiz 19. yüzyılın omlarında yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Bir yanda Muzıka-i Humayün’da velileri ciddi eğitim, öte yanda İstanbul’a gelen toplulukların kazandırdığı bilgi ve görgü, onlara çok sesli müzik parçaları yazmanın ulaşılabilecek bir hedef olduğunu göstermiştir (Say, 1998). İçlerinde Fransa ve İtalya’da eğitim almış olanlarla birlikte, solfej, kuram, armoni, form bilgisi, orkestrasyon ve çalgı eğitiminden geçen diğer bestecilerimiz Say’a (1998) göre, kendilerini bütünüyle yaratıcılığa adanmış profesyonel besteciler değil, orkestra şefi ya da koro yönetmeni olarak, beste denemelerine girişmiş yetenekli müzikçilerdir.” (Ece, A. S. 2016: 29).

Müzik bilimi bakış açısı ile Türk Müziği Bestecilerinin insan sesi için yazdıkları eserleri, nitelik anlamında inceleyerek sanat kurumlarına kazandırmak ve tanıtmak için önemini gündeme getirmek düşüncesi ile incelenmiştir.

2. Neveser KÖKDEŞ

Neveser KÖKDEŞ, “1904’te Yunanistan sınırları içerisinde olan Drama’ da dünyaya gelmiştir” (Sözer; 1986: 415). Daha sonra İstanbul’a yerleşen ailede aynı baba ve üç anneden doğmuş olan sekiz kardeşten biridir. Bestecimiz KÖKDEŞ, Seniha Dilber Hanımın ve “Başmabeyinci Hurşid Bey’in kızı”; Ünlü operet bestecisi “Muhlis Sabahattin EZGİ’nin de kız kardeşidir” (Özalp;1986:160). “Varlıklı bir ailenin kızı olan Neveser Hanım, 16 yaşında iken topçu subayı Mehmet Ali Üsküdarlı ile evlenmiştir. Adnan (1926) adlı

oğlu vardır ancak, evliliği çok kısa sürmüştür. Henüz ikinci yılında eşinin çanak kale Savaşında şehit düşmesi neticesinde bir yaşındaki oğlu Adnan ile baş başa hayatını devam ettirmiştir” ( ztuna; 1999: 461).

“Eşinin şehit olması ile ekonomik sıkıntılara girmiş, bu sıkıntı yüzünden içine kapanmış ve sinir hastası olmuştur. 35 yaşlarında geçirdiği yüz felci nedeniyle yüzünün sağ tarafını kullanamaz olması da onu büsbütün üzmüştür. Hayatının son yıllarını Moda’ da yalnız başına geçirmiş, 1962 yılının 7 Temmuz günü Kadıköy’deki evinde geçirdiği kalp krizi sonucu 58 yaşında vefat etmiştir. Cenazesi ertesi gün İstanbul Üsküdar’da Karacaahmet Mezarlığı’ndaki aile mezarlığında toprağa verilmiştir. Acı çeken ama hiçbir şeyden de taviz vermeyen bir İstanbul Hanımefendi’sidir” (Yener; www.musikiklavuzu.com sitesinden tarih 30 Nisan 2011, Saat: 20.50).

2.1. Sanat Hayatı

Müzik sevgisini amatör bir müzisyen olan babasından alan Neveser KöKDEş müziğe genç yaşta başlamıştır. “İlkokuldan sonra orta öğrenimini İstanbul’da Notre Dame De Sion’da alarak piyano çalmayı ve Fransızca’yı öğrenmiştir. Sesi de güzel olduğu için hem piyano çalmış hem de şarkı söylemiş, ağabeyinin desteği ile müzik çalışmalarını ilerletmiştir. Besteciliğe henüz 12 yaşında Polkalar besteleyerek adımı atmış, geleneksel müzik kurallarına bağlı kalmadan eserler bestelemiştir” (Say;1985:749). “Geleneksel kurallara uymayan ve kendine özgü besteleme tekniği ile eserler veren Neveser KöKDEş’ in eserleri için Mes’ud Cemil “Neveser Musikisi” demiştir. Birçok şarkı; fantezi, k eke, zeybek, oyun havası gibi canlı, coşkulu yapıtlar besteleyen besteci, kendi ifadesine göre 14 yaşından (1918) itibaren binden fazla eser bestelemiştir” ( zalp; 1986:160).

“İstanbul Radyosu’nda bir süre tanbur sanatçısı olarak da çalışmış ama radyoda aradığı ortamı bir türlü bulamamış, ağabeyi Sabahattin bey’in operet temsillerinde piyano çalmış ve ona ait bazı operet şarkılarını taş plaklara okumuştur.

Neveser KöKDEş, zamanının en popüler dergisi olan Radyo  lemi’nde (26 Mart 1953) yayınlanan bir röportajında şunları söylemektedir:

“Fes - mes devri geçti, niçin musikimizde inkıl bı hazmetmiyoruz. Dede’ler ve Rahmi Bey’lerin bile zaman zaman Türk musikisinde inkıl p yapmak üzere harekete geçtikleri görülmüş, fakat fes’ in altındaki zihniyet karşısında daha fazla cesaret edememişlerdir. Yani herkes bilir ki Dede’nin valsleri vardır. Benim ‘aman’ larım basit eski tarz ‘aman’lar değildir. Fakat geçenlerde radyoda dinledim bir hanım sanatkarımız bir k ekemdeki ‘aman’ı gazel ‘aman’ ına çevirdi. Bir ‘aman’ çekti ki, ben de aman dedim.

Eserlerimi güzel okuyan sanatkâr Sabite Hanım'dır. Mualla Mukadder de fena değil, fakat Sabite Tur'un sesi, alafranga nağmelere daha çok gidiyor. Bu işten kırk para kazanmıyorum. Üstelik eserlerimi orkestrasyon yaptırmak için cebimden para verdiğim bile oluyor. Bestekârlık bana sıhhatimi, saadetimi, her şeyimi kaybetti. Bütün bu zahmetin ve ıstırapların mükâfatı nedir biliyor musunuz? Bestelerimi tahrif etmek suretiyle harcamak. Halimi görüyorsunuz. Hâlbuki Türk müziğini hudutlarımızın dışına çıkarmış bir sanatkârım. Eserlerim halen Londra ve Paris operalarında çalınıyor" diyen KÖKDEŞ, bestelerini uzun süre saklamış ancak ağabeyi Muhlis Sabahattin'in (13 Şubat 1947) ölümünden sonra ortaya çıkarmıştır. İlk eseri radyoda onun öldüğü gün yayınlanmıştır. Kendi ölümünden sonra eserlerinin yakılmasını vasiyet etmiş olan bestecinin pek çok eseri yakılmış ve böylece de kaybolup gitmiştir. Geleneksel kalıp ve üsluptan farklı olan bu tarzı nedeniyle zamanında birçok eleştiri alsa da döneminde "Tango Şarkılarının Kraliçesi" olarak isimlendirilmiştir" (Yener; www.musikiklavuzu.com sitesinden tarih 30 Nisan 2011, Saat: 20.50)

2.2. Eserleri

Neveser KÖKDEŞ' in "bazı kaynaklara göre 500'den, bazılarına göre ise 1000'den fazla eser bestelediği ileri sürülmekle beraber, elimizde bunların 100 kadarının notası vardır. Eserleri, tango, vals, operet ve şarkı formlarındadır. Şarkılarının çoğu semai usulündedir ve çoğu eserinin güftesini de kendisi yazmıştır" (<http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/makaleler/neveser-kokdes> sitesi, 10 Mayıs 2011, saat: 21.40).

Şarkı formundaki ilk bestesi; "Gülüyorsun Güzelim, Gül, Güle Gülmek Yaraşır" isimli şarkıdır. Bestelerini uzun süre saklamış ve ancak ağabeyi Muhlis Sabahattin'in ölümünden sonra ortaya çıkarmıştır.

2.2.1. Neveser KöKDEş' in kendi el yazısı ile Hicazkâr şarkısı:

Şarkı: Hicazkâr Özen Söz ve Beste
Neveser Kökdeş

Neveser Kökdeş'in kendi nota yazısı ile Hicazkâr şarkısı.
Ankara Radyosu rahmetli TSM Ses Sanatçısı Yusuf Gül tarafından bana verilmiştir.
 zen  rhan

2.2.Neveser KöKDEş'in Ulaşılabilen şarkıları ve Makamları:

ESER ADI	BESTECİ	MAKAMI
Ey gül-i Rana seni bir g�l diye sevdim	Suat Güngören	Acem Aşiran
Beni g�ld�rmedi bir an bu hayatın elemi	-	Hicaz
Gözümün bebeği canımdan pek çok sevdim seni	Neveser Kökdeş	Hicaz
Gülüyorsun güzelim g�l g�le g�lmek yaraşır	-	Hicaz
N'eylesem k�r etmiyor	Neveser Kökdeş	Hicaz
Seni görmek ister gönlüm	Neveser Kökdeş	Hicaz
Ödemiş bağlarında gözlerim yollarında	-	Hicaz(Suznak)
Alemi g�l zar ederdim kadir olsaydım eğer	Neveser Kökdeş	Hicazkâr
Gönlümün pembe ieği	Neveser Kökdeş	Hicazkâr
G�l dalında �ten bülbülün olsam	Neveser Kökdeş	Hicazkâr
Ruhumda neş hayale daldım	Neveser Kökdeş	Hicazkâr
Rüzgar gibi essin sesin yaşar gönülde ah sesin	Neveser Kökdeş	Hicazkâr (Suznak)
Mest içinde seyre daldım	Neveser Kökdeş	Hisar Buselik
Yüreğin kırık mıdır düşünürsün pek derin	Neveser Kökdeş	Hüseyini
G�l olsam ya sümbül olsam beni koklar mısın?	Neveser Kökdeş	Hüzzam

Unutmam seninle geçen anları		Hüzzam
Yoktur gönlüme senden başka canan	Neveser Kökdeş	Hüzzam
Bakışının esrarı nedir ah bilsem	Neveser Kökdeş	Hüzzam(Müstear)
Bin ıstırap içinde yanıp kavrulur iken		Kürdili Hicazkâr
Bugün biz hep neşeliyiz	Neveser Kökdeş	Kürdili Hicazkâr
Bülbül sus istemem dinlemek	Neveser Kökdeş	Kürdili Hicazkâr
Canandan uzak kaldı gönül	Neveser Kökdeş	Kürdili Hicazkâr
Gönülden gönüle akan aşk gibi	Neveser Kökdeş	Kürdili Hicazkâr
Kim derdi ki aşkımız bir hazin rüya olur	Rifat Ayaydın	Kürdili Hicazkâr
Ne kadar hoştu geçen o günler	Neveser Kökdeş	Kürdili Hicazkâr
Bahar pembe beyaz olur güzeller neşeli olur	Neveser Kökdeş	Mahur
Nasıl incittin ağlattın ruhumu	Neveser Kökdeş	Mahur
Nerdesin özledim ses ver nerdesin		Mahur
Sevda seline kapıldı gönül	Neveser Kökdeş	Mahur
Geldi canan hoş eyledi	Neveser Kökdeş	Mahur (Zavil)
Seni ah anmadan aşkınla yanmadan	Neveser Kökdeş	Neveser
Sırdır senin aşkın bana bir sır-ı ezeldir	Neveser Kökdeş	Neveser
Aşkına bar olma gönül sevmiyorsa seni	Neveser Kökdeş	Nihavend
Bana neler vaat etmiştin hayal imiş meğer	Neveser Kökdeş	Nihavend
Benim vefakâr yârim gül sen		Nihavend
Bir teselli ararım nerede bu acaba	Neveser Kökdeş	Nihavend
Dokununca ellerin ateşten ellerime	Mehmet Ali Akpınar	Nihavend
Gönül bağında gezerken hep seni ararım	Neveser Kökdeş	Nihavend
Hayalimi süslerdi senin güzel gözlerin	Zerrin Germiyanoglu	Nihavend
Hüsranla gönül hep inler	Neveser Kökdeş	Nihavend
İcitme beni cananım mahzun olurum	Neveser Kökdeş	Nihavend
Neden bilmem bu iptila	Neveser Kökdeş	Nihavend
Neden yaktın ne istedin	Neveser Kökdeş	Nihavend
Özledim seni pek özledim	Neveser Kökdeş	Nihavend
Sensiz göremem alemini gözbebeğimsin	Neveser Kökdeş	Nihavend
Sevdikçe seni ömrüm artar ey yar	Neveser Kökdeş	Nihavend
Söyler gönül ah neler	Neveser Kökdeş	Nihavend
Tatlı bir meltem gibi estin gönlüme canan	Necmettin Hunca	Nihavend
Yıllardır bekliyorum bir gün dönersin diye	Necmettin Hunca	Nihavend
Hasretini çektiirme güzel kumrum		Nihavend(Neveser)
Aşk fısıldar sesin bülbül müsün ah nesin	Neveser Kökdeş	Nişaburek
Bade sunsam dideden kalmaz mısın bir nigah	Neveser Kökdeş	Nişaburek
Söyleyemem yar yanında	Neveser Kökdeş	Nişaburek

�zleyişler serzenişler söyleyişler �zden midir?	Neveser Kökdeş	Nişaburek(Rast)
G�l bahçelerinde kızlar...	Neveser Kökdeş	Nişaburek(Zavil)
Emelime ben eriştim	Neveser Kökdeş	Pengah
Artık mümkün müdür sana inanmak	Neveser Kökdeş	Rast
Aşkım güzel cananım güzel	Neveser K�kdeş	Rast
Bilmiyorum kız seni s�yle kimsin sen bana	Neveser K�kdeş	Rast
Bir derin uykudadır şimdi g�nl�m	Neveser K�kdeş	Rast
Gel y�z�n� g�ster ruhum seni ister	Neveser K�kdeş	Rast
G�zlerinde aşkı buldum	Neveser K�kdeş	Rast
Güzel mevsimdir sonbahar	Neveser K�kdeş	Rast
Hayal ufkunda uçan bin bir renkler	Neveser K�kdeş	Rast
Kimse bilmez kalb-i mahzunum benim	Suat G�ng�ren	Rast
Neyle teskin edeyim ateş-i h�sranımı	Hikmet Aydınalp	Rast
Sevdim seni aşkı anladım	Neveser K�kdeş	Rast
Sevmek seni bir su ise affet g�nahımı ey sevgili	Neveser K�kdeş	Rast
Solma bahar hazan istemem	Neveser K�kdeş	Rast
S�yle bana efsaneler h�lyalara dalayım	Neveser K�kdeş	Rast
G�rd�ğ�m gün tatlı bakışlarını	Neveser K�kdeş	Rast(Pengah)
Sensiz geçen g�nlerim...	Neveser K�kdeş	Saba
Bir emele bin ah eksem	Neveser Kökdeş	Segâh
Bir ney sesiyle dil nar oldu	Neveser Kökdeş	Segâh
Ey serv-i naz g�lşene gel handenle handan olayım ben	Güngör Güner	Segâh
Gönlümün baharı bir gün açacak mı aceb	Neveser Kökdeş	Segâh
H�lyalarımın ieği soldu melal içinde	Neveser Kökdeş	Segâh
Kuş olup usam sevgilimin diyarına	Neveser Kökdeş	Segâh
Neden sevdim bilmem neden	Neveser Kökdeş	Segâh
Sen gidersen benim halim nice olur	Neveser Kökdeş	Segâh
Teselligahım oldu en ücra meyhaneler	Alaeddin Nemutlu	Segâh
Sanma seni unuttur	Neveser Kökdeş	Segâh(Müstear)
Söyleyemem sırrımı sana aamam	Neveser Kökdeş	Sultani Yegah
Akasyalar altında	Neveser Kökdeş	Suzinak
Artık duy sesimi ruhumu yakma	Neveser Kökdeş	Suzinak
Gel de güzelim beni sevindir	şadi Kurtuluş	Suzinak
G�lşeninde seyrettim ben g�l renkli çehreni	Neveser Kökdeş	Suzinak
Pek özledim o demleri seninle bu yerleri	Neveser Kökdeş	Suzinak
Seni gördüğüm gün beğendim sevdim	Neveser Kökdeş	Suzinak
Sonsuz acı duydum bu gece	Neveser Kökdeş	Suzinak
Yalvaran gönülle bakıp güzel gözlerine	Saime Ayaz	Suzinak

(3 şubat 2011, TRT Arşivinden alınmıştır)

Yukarıda görülen çeşitli makamlarda bestelenmiş olan bu eserleri seslendirecek olan ses icracılarının, icracılık bilminde yeterli bilgi birikimi ve uygulama deneyimlerine sahip olması, bu seçkin eserlerin gerçek sanatsal değerlerinin ortaya çıkartılabilmesi hususunda büyük bir önem taşımaktadır.

Yener (2011)'in çalışmasında; Neveser KÖKDEŞ' in kendi şarkılarını seslendiren yorumcuları değerlendirdiği ve özellikle Sabite TUR' un yorumunu beğendiği: “Eserlerimi güzel okuyan sanatkâr Sabite Hanım’dır. Mualla Mukadder de fena değil, fakat Sabite Tur’un sesi, alafranga nağmelere daha çok gidiyor” ifadesi ile belirttiği görülmüştür. Bu değerlendirme, Neveser KÖKDEŞ' in kendisi de güzel bir sese sahip olan ve şarkı söyleyen bir besteci olması nedeni ile ses eğitimi açısından çok büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda bu değerlendirme, Türk Müziği şarkılarının seslendirilmesi hususunda ses icracılığı bilim dallarında, Türk Müziği bestecilerinin şarkılarının seslendirilmesinde sıradan seslendirilmelerin yerine nitelikli seslendirilmelerin gerekliliğini vurgulayan bir değerlendirme olmaktadır. Aynı eserde “ Eserlerimi güzel okuyan sanatkâr Sabite Hanımdır, Mualla Mukadder’de fena değil, fakat Sabite TUR’ un sesi alafranga nağmelere daha çok gidiyor” ifadesi, Neveser KÖKDEŞ’ in şarkılarında yer verdiği ezgilerin, sıradan seslendirmelerle değil de “alafranga nağmeler” gibi nitelikli seslendirmelerle söylenmesi gerektiği hususuna dikkat çekmektedir. Şarkı Söyleme konusunda müzikal ve teknik nitelikler ise ses icracılığının, bilimsel ve sanatsal temellerinin önemini gündeme getirmektedir. KÖKDEŞ’ in, Sabite TUR un şarkı söyleme biçimini onaylayan bu değerlendirmesi ses icracılığı alanında önemini vurgulamaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde, Türk Müziğinin sözlü eserlerinin seslendirilmesi konusunda çok başarılı bir ses sanatçısı olan Sabite TUR GÜLERMAN’ ın mesleki biçimlenmesi hakkında, kısaca bilgi sunulması uygun görülmüştür.

2.3. Sabite TUR GÜLERMAN: (1927–1989)

“4 Ocak 1927’de babası Hasar TUR’ un görevli olarak bulunduğu Çorum’un Kargı ilçesinde doğdu. Ailesi çok kısa bir süre sonra İstanbul’a yerleşti. Sabite TUR Beyoğlu ortaokulu’nu bitirdi, ilk musiki hocası klarnetçi Salih ORAK’tır. Daha sonra Eyyubî Ali Rıza ŞENGEL le çalıştı; Ondan uzun yıllar ders aldı. Klasik Musiki üslubunu ve repertuarını öğrendi. Ayrıca Selahattin PINAR ile Saadettin KAYNAK’ tan yararlandı. Sabite TUR musiki icrasına radyoda başladı; 1948’de Ankara Radyosu’na girdi, iki buçuk yıl Ankara’da çalıştıktan sonra İstanbul’a geldi. Tepebaşı Gazinosunda da okumaya başladı; bu gazinoda Selahattin PINAR’ la birlikte sahneye

çıktı. Bir yandan da İstanbul Radyosu'nda okuyordu. Radyo ve sahne çalışmalarının dışında 78 ve 45 devirli plaklar doldurdu, 1970'li yıllarda televizyonda da solo konserler verdi. 27 Mayıs 1989'da İstanbul'da öldü. Mezarı Küçükyalı'dadır. Sabite Tür, ses tiyatrosunun kurucularından, tiyatro oyuncusu Rafet GÜLERMAN (1919 -) ile evli idi. Sabite hanım 1950 sonrasının en başarılı hanendelerindendir. Çok kıvrak bir hançeresi vardı. Ses alanı her eseri okuyabilecek kadar genişti; Özellikle sesinin tiz bölgesine çok hâkimdi; Tiz perdelerin kullanıldığı eserleri yerinden, hatta daha da tiz akortlardan okurdu. Sabite hanım klasik ve çağdaş musiki repertuarının en zor eserlerini başarıyla seslendirmiştir. Sabite hanım özellikle klasik eserlerdeki yorumu musiki çevrelerinde çok beğenilmiştir. Kendi döneminde yaşayan bestecilerin eserlerini de başarıyla okumuştur. Aynı zamanda radyonun gerçek yıldızlarından olduğu görülmektedir. Radyo programları onun yurt çapında sevilen bir ses olmasını sağlamıştır. Sabite Tür GÜLERMAN' ın özgeçmiş bilgileri içinde yer alan:

- Çok kıvrak bir hançeresi vardı,
- Ses alanı her eseri okuyabilecek kadar genişti,
- Özellikle sesinin tiz bölgesine çok hâkimdi,
- Tiz perdelerin kullanıldığı eserleri yerinden, hatta daha da tiz akortlardan okurdu,
- Sabite hanım klasik ve çağdaş musiki repertuarının en zor eserlerini başarıyla seslendirmiştir;

Gibi ifadeler, usta bir yorumcuyu tanımlayan nitelikler arasında görülmektedir. Uluslararası müzik ortamlarında vokal seslendirme tekniği olarak benimsenmiş olan “Bel-Canto” ile de paralellik içermektedir. Bu niteliklere sahip olmak, müzik eğitimi, ses icracılığı ve şarkı söyleme sanatı ile ilgilenen akademisyenler için çok önemli nitelikler olduğu görülmektedir. Bu niteliklerin kazanılabilmesi, doğal şarkı söyleme yeteneğinin kaliteli bir ses eğitimi ile geliştirilmesine bağlıdır. Bu çalışmanın özünü teşkil eden “şarkı söyleme sanatına akademik yaklaşım” doğrultusunda, Türk Müziği sözlü eserlerinin kolay ya da zor şarkı diye ayırt edilmeden, nitelikli yorum teknikleriyle usta müzisyenler tarafından seslendirilmesinin gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Çünkü ses icracılığı alanında akademik yaklaşımlarda, uzmanlık eğitime saygı duyulmakta

3. Neveser Kökdeş'in 3 Şarkısının Formal, Armonik, Eşlikse Analiz Olarak İncelenmesi

Kökdeş' in şarkı formunda bestelediği eserleri arasından seçilmiş 3 eser, ses sınırlılıkları, nefes teknikleri, ezgisel yapı, şarkının makamı ve eserlerin besteleme tekniklerinin yanı sıra, ses icracılığında formal ve armonik olarak değerlendirmelerle, icracılık alanında kullanılabilirliği incelenmiştir. Seçilen eserler TRT Repertuar Arşivinden alınmıştır.

3.1. BİRİNCİ ESER

6 1 1 8 . .

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ NO:806

RAST ŞARKI

HAYAL UFKUNDA UÇAN BİRBİR RENKLER

MÜZİK: NEVESER KÖKDEŞ

USÛL: SEMÂİ

♩ =

Saz...

HA_ YAL_ UÇ_ KUN_ DA_ U_ ÇAN_ BİL_ BİR_ RENK_ LER

EN_ GİN_ LER_ DE_ EF_ SÂ_ NE_ GÜ_ ZEL_ LİK_ LER

MEH_ TAB_ HA_ ZİN_ DE_ NİZ_ DE_ SİS_ MEL_ TEM_ LER

BA_ NA_ AŞK_ Şİ_ İ_ Rİ_ ŞAR_ Kİ_ Sİ_ SÖY_ LER (S O N)

RÜ_ HUM_ CO_ ŞAR_ AH_ HÜLYA_ LÂ_ RA_ DA_ LAR

U_ NU_ TUL_ MAZ_ O_ TAT_ LI_ HÂ_ Tİ_ RA_ LAR

stuna

HAYAL UFKUNDA UÇAN BİRBİR RENKLER
ENGİNLERDE EFSÂNE GÜZELLİKLER
MEHTAB HAZİN, DENİZDE SİS, MELTEMLER
BANA AŞK ŞİİRİ, ŞARKISI SÖYLER
RÜHÜM COŞAR AH, HÜLYALARA DALAR
UNUTULMAZ O TATLI HATIRALAR
MEHTAB HAZİN, DENİZDE SİS, MELTEMLER
BANA AŞK ŞİİRİ, ŞARKISI SÖYLER

3.1.1. Nefes Tekniklerinin Kullanımı Açısından Değerlendirme

Eserde Kullanılması Gereken Nefes Teknikleri	Bağlı (legato), Bağısız (non legato)
Eserin Ses Sınırları	En Pes Ton La (küçük oktavdaki a) - En tiz Ton La (ikinci oktavdaki a11).
Eserde Kullanılan Nüanslar	Besteci eser üzerinde herhangi bir nüans belirtmemiştir. Eser için bu nüanslar uygun görülmektedir, mf, p, f, crescendo.

3.1.2. Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Eserin Ölçü Sayısı/Temposu	Semai usulünde yazılmış olması nedeniyle, 3/4, 120 olarak değerlendirilmiştir.
Eserin Makamı ve Seyir Özelliği	Rast; Beşlisine Rast dörtlüsünün eklenmesiyle yapılmıştır. Durağı Rast (sol) ve güçlüsü-beşli ile dörtlünün birleştiği 5. derece olan Neva (re) perdeleridir. Çıkıcıdır. Donanımına si için koma bemolü (Segâh) ve fa için bakıyye diyezi konulur (Öztuna; 2000: 378).
Eserin Formal Yapısı	A B C B
Eserde Geçen Çeşniler/Geçkiler	Herhangi bir çeşni/geçki gözlemlenmemektedir.
Eserin Özgünlüğü	Özgün

3.1.3. Eseri Yorumlama Açısından Değerlendirme

Eserde çok geniş ses aralıkları kullanıldığı için insan sesinin göğüs, orta ve baş registerlerinin kullanımında son derece dikkatli olunmalıdır. Türkçe eserlerin yorumlanmasında vurguların dilimizin özelliklerine uygun olarak yapılması çok büyük önem taşımaktadır. Özellikle sessiz harfleri oluştururken, dil, dişler, dudaklar, damak, çeneler ve şarkı söyleme konusunda rezonatör işlevi üstlenen tüm öğeler doğru ve uyumlu olarak kullanılmalıdır.

Eserin başlangıcında soprano ses sınırlarını zorlayan pes seslerin bulunması nedeni ile göğüs rezonatörlerinin etkin olduğu tonların elde edilmesi gerekmektedir. Ancak yine de ses kalitesinde ince tınların bulunması müzikalite açısından önem taşıdığından kafa rezonatörlerinin işlevi göz ardı edilmemelidir. Mesela eserin meyan kısmında “ mehtab hazin” kelimelerindeki “b” ve “h” harfleri seslendirilirken yumuşak damağın esnek bir şekilde yüksek tutulmasına özen göstermek gerekmektedir.

Ayrıca özellikle meyan kısmında ezgiyi oluşturan tiz tonlarda, teknik denetim için nefes, rezonans ve registerasyon konularında eşgüdümün

sağlanması gerekir. Bu eşgüdümün sağlanmasında ve şarkı seslerinin müzikalitesini olumlu yönde etkilemede “içten bir gülümseme ve doğal bir esneme” yararlı olabilir. Ayrıca bu tiz partileri seslendirirken diyafram nefesine hâkimiyet ve legato söyleme tekniği, şarkı cümlelerinin birbirine bağlantısını kurma hususunda müzikalite açısından önemli bir yere sahiptir.

3.2. İkinci Eser

SEGÂH ŞARKI

Kuş olup uçsam sevgilimin diyarına

7 3 1 5

Sema

Neveser KÖKDEŞ

KUŞ OLUP UÇSAM SEVGİLİMİN DİYARINA

SA. ÇİN. DAN BİR TEL AL SAM TAK. SAM BA. ŞI. MA (Saz....)

SÖY. LE. SEM SEV. Gİ. Mİ KAL. Bİ. Mİ AÇ. SAM O. NA

AŞ. KI. NİN Çİ. ÇE. Gİ. Nİ TAK. SAM BA. ŞI. MA SON

(Saz....)

SÖZ. LE. Rİ Sİ. TEM. KÂR KİS. KA. NIR BE. Nİ YA. KAR

NAZ. LA. NIR YAL. VA. RIR AH O GÜ. ZEL YÂR

Kuş olup uçsam sevgilimin diyarına
 Sapından bir tel alsam taksam başıma
 Söylesem sevgimi kalbimi açsam ona
 Askının çiçeğini taksam başıma
 Sözleri silemkâr kıskanır beni yakar
 Nazlanır yalvarır ah o güzel yar

3.2.1. Nefes Tekniklerinin Kullanımı Açısından Değerlendirme

Eserde Kullanılan Nefes Teknikleri	Bağlı (legato), bağısız (non legato)
Eserin Ses Sınırları	En Pes Ton Re (birinci oktavdaki d1) - En tiz Ton Sol (ikinci oktavdaki g11).
Eserde Kullanılan Nüanslar	Besteci eser üzerinde herhangi bir nüans belirtmemiştir. Eser için bu nüanslar uygun görülmektedir, mf, p, f, crescendo.

3.2.2. Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Eserin Ölçü Sayısı/Temposu	3/4, 120
Eserin Makamı ve Seyir Özelliği	Segâh, beşlisi ve Hicaz dörtlüsünden oluşur. Donanımına si ve mi koma bemolleri (Segâh ve Dik Hisar) ile fa bakıyye diyezi (evc) konulur. Hicaz dörtlüsünün la bakıyye diyezi (Kürdi), nota içerisinde kullanılır. Durağı Segâh (koma bemollü si), güçlüsü 3. derecesi olan Neva (re) perdeleridir (Öztuna; 2000: 408).
Eserin Formal Yapısı	A B C B
Eserde Geçen Çeşniler/Geçkiler	Herhangi bir çeşni/geçki gözlemlenmemektedir.
Eserin Özgünlüğü	Özgün

3.2.3. Eseri Yorumlama Açısından Değerlendirme

Eserde çok geniş ses aralıkları kullanılmamıştır ve minör karakterli bir eserdir. Fakat ezgisel yapıda farklı rezonatör bölgelerle ilgili olan aynı sesler üzerinde durulduğu için tonlamayı uygun rezonatörlerle yapılması gerekir. Aksi takdirde kolayca ton dışı sesleri vermeye müsait bir eserdir. Bunu engellemek için özellikle baş bölgesinde yer alan rezonatörlerin doğru kullanılması gerekmektedir. Göğüs, orta ve baş rezonatörlerin kullanımında son derece dikkatli olunmalıdır. Daha önce belirttiğimiz gibi Türkçe şarkıların seslendirilmesinde, sözcüklerin dilimizin özgün tınlarını bozmadan telaffuz edilmesi çok büyük önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra vurgulanması gereken sözcüklerin seslendirilmesinde nüanslar da önemli görev üstlenirler. Şarkıların sözleri ile anlatılmak istenilen duygu ve düşüncelerin, daha nitelikli ve müzikal bir yorumla seslendirilmesi ses gürlüğü denetimi ile sağlanmaktadır.

Özellikle sessiz harfleri oluştururken, dil, dişler, dudaklar, damak, çeneler ve şarkı söyleme konusunda rezonatör işlevi üstlenen tüm öğeler

doğru ve uyumlu olarak kullanılmalıdır. Eserin başlangıcında soprano ses sınırlarını zorlamayan sesle başlaması bazı teknik duruşları düşünmemize engel değildir. Ayrıca bizi zorlamayan pes seslerde göğüs ve bizi zorlayan tiz seslerde de baş rezonatörlerinin işlevi göz ardı edilmemelidir. Bestekârimız eserin meyan kısımlarında üçlemeler şeklinde bağlarla tek hecelemeyi sık kullandığı için legato tekniğini bu üçleme bağlarında son derece dikkatli bir şekilde kullanılmalıdır.

Meyan kısmındaki sessiz harflerin girişini son derece yumuşak ve esneme pozisyonunda düşünerek verilmelidir. Hatta özellikle meyan kısmında ezgiyi oluşturan tiz tonlarda, teknik denetim için nefes, rezonans ve registrasyon konularında eşgüdümün sağlanması gerekir. Eseri bir zorlu kılan yeri ise “i” sesli harflerinin tiz notalarda gelmiş olmasıdır. Bu hecelerde tonların doğal ve zorlanmadan çıkması için iç gülümsemeyi ve yumuşak damağı çok iyi açmak gerekmektedir, bunlar göz ardı edilmemesi gereken hususlardır.

3. 3. Üçüncü Eser

0835.1

NIHAVEND
Sevdikce seni ömrüm artar ey yar

SEMİ MÜZİK NEVİSER KÖKDEŞ

SEV-DİK - CE SE - Nİ ÖM RÜMAR - TAR EY YAR AŞ KIN DIR BA - NA

GÜ ZE LİM YÂ - Dİ - GÂR BAŞ BA - ŞA KAL - SAK SE - NİN - LE BİR AN

AH DÜK - SEM SA - NA İ - Çİ - Mİ KAL - BİM FERAH - LAR HA - YAL

OL - MA - SA AH BU MEŞ - UT GÜN - LER SOL - MA - SA KALP - DE Kİ GÜ ZEL

Çİ - ÇEK - LER

SEVDİKCE SENİ ÖMRÜM ARTAR EY YAR
AŞKINDIR GÜZELİM BANA YADIGÂR
BAŞBAŞA KALSAK SENİNLE BİR AN
DÜKSEM SANA İÇİMİ KALBİM FERÂHLAR
HAYAL OLMASA BU MEŞUT GÜNLER
SOLMASA KALBDEKİ GÜZEL ÇİÇEKLER

3.3.1. Nefes Tekniklerinin Kullanımı Açısından Değerlendirme

Eserde Kullanılan Nefes Teknikleri	Bağlı, bağısız (staccato)
Eserin Ses Sınırları	En Pes Ton Do (birinci oktavdaki c1) - En tiz Ton Sol (ikinci oktavdaki g11).
Eserde Kullanılan Nüanslar	mf, p, f, crescendo

3.3.2. Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Eserin Ölçü Sayısı/ Temposu	3/4, 120
Eserin Makamı ve Seyir Özelliği	Nihavend, İnci ve çıkıcı olan makamın güçlüsü, 5. derecesi Neva (re) perdesidir. Donanımına si ve mi için 2 tane Küçük Mücenneb bemolü (Kürdi ve Nim Hisar) konulur. Yedende kullanılan fa bakıyye diyezi nota içine konur (Öztuna; 2000:300).
Eserin Formal Yapısı	A B C B
Eserde Geçen Çeşniler/ Geçişler	25, 26, 27 ve 28. ölçülerde Çargâh çeşni gözlemlenmektedir.
Eserin Özgünlüğü	Özgün

3.3.3. Eseri Yorumlama Açısından Değerlendirme

Bestecimizin bu vals tarzında ki eserinde ise göze çarpan, atlamalı seslerle başlaması ve soprano sesini zorlamayan ses aralıklarıyla başlaması dikkat çekmektedir. Bu atlamalı sesleri bağlı - legato bir teknikle seslendirebilmek için eserin başlangıcından itibaren artikülasyon ve boğumlamaların müzikaliteyi olumsuz yönde etkilememesine özen gösterilmeli; bunun içinde çene hareketlerinde rahatlık sağlanmalıdır. Çene hareketlerinde serbestlik ve son derecede doğal bir esneme pozisyonu sağlandığı müddetçe, eserde bulunan atlamalı sesler doğal tınlarına kavuşacaktır. Daha sonra ilerleyen sözcüklerde sıklıkla kullanılan ulamalar ve cümle sonlarındaki geçişler göze çarpmaktadır. Bu sözcükler için gereken fonasyon, artikülasyon ve rezonans uygulamaları sözcüğün anlamına ve Türkçemizin dil bilgisi kurallarına uygun bir doğallıkla gerçekleştirilmeli, ses tonları ilgili tını boşluklarımızda tınlatılmalıdır.

Meyan kısmında “hayal olmasa” cümlesindeki “h” harfi için ağız boşluğumuzun “a” genişliği düşünülerek açılması ve daha iyi tınlayabilmesi

için de “r” ünsüzü ile yapılan egzersizlerle elde edilebilen güçlü tonlar gibi düşünülmesi yararlı olabilir. Yine ardından “olmasa” ulamasını da aynı teknik duruşu bozmadan tamamen doğal bir şekilde “s” sessiz harfini yutmadan, ilgili tını boşluklarımızla güzel tınlar yakalayabiliriz. Ayrıca son olarak cümle bitimlerindeki “r” harflerinin pozisyonları da yine egzersizlerdeki duruşlar düşünülerek daha doğal ve vurgulu bitirilebilir.

4. Bazı Türk Müziği Bestecileri İle Neveser Kökdeş Hakkında Yapılmış Olan Röportajlar

4.1. Prof. Dr. Selahattin İÇLİ

“İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı. Öğretim Üyesi, İstanbul, Mart 2005”.

“Neveser Kökdeş hanımefendiyi eserleriyle çok yakından takip ettim ve hayranlıkla dinledim. Ağabeyi Muhlis Sabahattin Ezgi, müziğimizde çok önemli bir kişidir. Türk müziğini ve Avrupa müziğini çok iyi özümsemiş ve özellikle bestelerinde yeni ufuklar açan bir üslup sahibi besteci idi. Ben şahsen, kardeşi Neveser Kökdeş’i de, aynı ocaktan feyiz almış bir besteci olarak, çok sevmişimdir. Neveser Hanım da makam ve usulleri kullanım tarzı ile çok özel bir üslubu örneklemiş, kendine has üslubunu eserlerinde yaşatmış hayranlık ve saygı duyduğum bir bestecidir” (Alptekin; 2005: 27, 28, 30).

4.2. Prof. Dr. Nevzat ATLIĞ

“İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı. Öğretim Üyesi, İstanbul, Mart 2005”

“Neveser KÖKDEŞ, İstanbul’un soylu ailelerine mensup olup, ünlü bestekâr Muhlis Sabahattin Bey’in hemşiresi idi. Kendisine has tarzı ile piyano çalan, fantezi sayılacak şarkılar besteleyen bir sanatkârdı. Ben kendisini İstanbul Radyosu’nda müzik yayınları şefi ve radyo müdürü olduğum 1954–1958 yılları arasındaki dönemde daha yakından tanıdım. Biraz asabi mizaçlı olduğu için, davranışına tahammül gösterecekleri düşüncesiyle programlarına solist olarak stajyer ses sanatçılarını veriyorduk. Neveser Hanım bu arkadaşlarımızı çalıştırır, aylık programlarını hazırlardı. Bu programlarda kendi şarkıları yer alırdı. Son dönem Türk musikisine fantezi şarkılar hediye ederek bu tür repertuarı zenginleştirmiştir. Musikimize olan hizmeti için Neveser Kökdeş’i saygıyla anmak istiyorum” (Alptekin; 2005: 27, 28, 30).

4.3. Öğr. Gör. Erol SAYAN

“İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı. Öğretim Üyesi, İstanbul, Mart 2005.”

“Rahmetli Neveser KÖKDEŞ, besteci olarak 1951 senesinde “Sevmek seni bir suç ise affet günahımı ey sevgili” mısraları ile başlayan şarkısıyla bizim gönlümüze girmiş ve o şarkıyı Sabite Tür’un sesinden dinlemiş, çok sevmiş, hemen de ezberlemiştik. Ben o zaman ortaokul talebesiydim. Neveser Kökdeş’i bir besteci olarak şu şekilde tanımlayabilirim: Kendisi bol melodi akınına uğrayan ancak her zaman istediği sözü yani şarkıya söz olacak şiiri bulamayan bir besteci diye düşünüyorum. Melodileri son derece uyumlu, kompozisyon olarak % 90 - % 95 hatasız, fevkalade güzel, ilgi çekici ve ilk duyuşta hemen insanı sarıveren bir ezgi demeti diyebilirim. Tabii bir besteci için ilk duyuşta gönlü sarıveren melodileri bulmak oldukça güçtür. Bu özel bir yetenek ister, Neveser Kökdeş’in nereden geldiğini tahmin edemediğim, belki aile belki de genetik bir olay bilmiyorum müthiş bir birikimi olsa gerek. Aksi halde orijinal beste yapamaz. Repertuarı ne kadar zengin olursa, bir besteci o kadar orijinal ve güzel besteler yapar. Dolayısı ile Neveser Kökdeş bu güzellik ve orijinallikte eserler yapabiliyorsa; bu onun önceden repertuarının zenginliğine ve iyi bir birikimi olduğuna işarettir diye düşünüyorum. Çalıştığım korolarda eserlerini daima geçtim ve çok sevildi. Radyoda program detaylarını hazırladığım dönemlerde özellikle 12.30–13.00 arası “Beraber ve Solo Şarkılar” canlı yayınlarında en son şarkı olarak daima Neveser Kökdeş’ in şarkılarını tercih ederdim ve onunla bitirirdik. “Beraber ve Solo Şarkılar” programı haberlere o şekilde bağlanırdı” (Alptekin; 2005: 27,28,30).

5. Sonuç, Öneriler

Tarihte “Neveser Dönemi” olarak isimlendiren usta müzikolog ve icracıların önemli bestecileri içinde yer alan Neveser hanımın incelen şarkılarında genellikle görülen ses aralığının genişliği bu eserleri seslendirecek olan ses icracılarının nitelikli, özgün bir ses eğitimi almalarını gerektirmektedir. Aynı zamanda, Neveser KÖKDEŞ şarkılarının genellikle şarkı formuna uygun bestelendiği görülmüştür. Neveser hanımın şarkılarında prozodi (söz - müzik uyumu) açısından genellikle hata görülmemektedir. Bu araştırma için seçilen şarkıların, müzik sanatı ve eğitimi yönünden ses icracılığı kapsamında ve Türk Diline Uygun Şarkı Söyleme Tekniği yaklaşımı ile seslendirilebilir nitelikte olduğu belirlenmiştir. Genel olarak, Neveser KÖKDEŞ şarkıları için, ses icracılığı alanında bireyi geliştirici nitelikler taşıdığını göstermektedir.

Neveser K  KDEş şarkılarının nitelikli olarak seslendirilmesi, bu çalışmada önem verilen bir husustur. “Güzel şarkı Söyleme” ve özellikle “Doğal şarkı Söylemek” ise toplum içinde tartışılmaya açık bir konu olarak değerlendirilebilir. Çünkü şarkı söyleme konusunda “doğallık” kültürel biimlenmelere göre farklı olarak yorumlanabilir. Ancak günümüzde bilimsel ve teknik kazanımlar doğrultusunda bütün bilim ve sanat dallarında olduğu gibi ses icracılığı konusunda da ulusal ve evrensel etkileşimlerle toplumların müzik beğeni düzeyleri farklılaşmaktadır. Ayrıca, ses icracılığı yapan birçok kişi, bilimsel ve teknik yöntemlerden habersiz olarak şarkı söylemeye devam etmekte, kendilerince **“doğal şarkı söylediklerini”** iddia edebilmektedirler. Ancak onların doğal şarkı söyleyip söylemedikleri konusu **“müzik bilimi alanında ve ses icracılığında ki duayen isimlerinin”** bakış açılarının da değerlendirilmesi gerekli bilimsel bir konudur.

Aslında **“doğal şarkı söyleme”** gerçekleştiği zaman bunun ulaşılabilecek en büyük başarılarından biri olduğu kolayca anlaşılmaktadır ve bu en zor elde edilen başarılarından biridir. Çünkü **“güzel ses icracılığı etkinliği incelendiği zaman disiplinler arası bir alt yapı üzerinde yükseldiği”** görülmektedir.

Cumhuriyetimizin kurucusu Ulu  nderimiz Atatürk, sanatçıyı tanımlarken: **“Sanatkâr, toplumda uzun uğraş ve çabalardan sonra alnında ışığı ilk hisseden insandır”** diyerek gerçek sanatçıların değerini vurgulamıştır.

Bu alışma ile gündeme getirilen hususlar doğrultusunda, geleneksel müziğimiz kapsamında yer alan sözlü eserlerin, bilimsel- teknik çalışmalarla ve bilinçli bir yaklaşımla sürdürülmesi, Ulu  nderimizin tanımına uygun nitelikli ses icracıların yetiştirilebilmesi için büyük bir önem taşımaktadır.

Kaynakça

- ALPTEKİN, İ.Ö. (2005). *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, Bitirme Çalışması*, İSTANBUL
- BAYDAR, M. (1973). *Atatürk ve Devrimlerimiz*, İstanbul: T. İş Bankası Yayınları
- BAYDAR, M. (1973). *Türk Dili Dil ve Edebiyatı Dergisi Temmuz 2000/ 2. sayı: 583*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi
- COŞKUN, V. (Mayıs 2000). *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, 1. Sayı: 581 Fonetik ve Fonetik Laboratuvarları makalesinden*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi
- DURAN, S. (Haziran 2012). *Neveser Kökdeş' in Şarkılarının Ses Eğitimi Disiplini Kapsamında İncelenmesi*, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sivas
- DURAN, S., TÜRKEL OTER, S., & OK, Ü. (2021). *Klasik Türk Müziğinde Ses Performansının Kalitesini Etkileyen Müzikal Faktörler Üzerine Bir Araştırma*. Yegâh Müzik Dergisi, 4(1), 72-96. <https://doi.org/10.51576/yegâh.946937>
- ECE, A. S. (2016). *1904-2004 Yılları Arasında Çağdaş Türk Bestecilerinin Biyografik Özellikleri ve Eğitim Süreçleri*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 6 (3).
- GAZİMİHAL, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğünde*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- GÜREL, G. (1982). *Foniatri Sesin oluşumu, Bozuklukları ve Korunmasında temel İlkeler*, İstanbul: Sonal Matbaacılık
- HUGHES, R. (1903). *Music Lovers Encyclopedia*, Newyork: Yeniden Yayınlayanlar, Garden City Publishing, Copyright, 1913-47-50-54
- KAPTAN, S. (1977). *Bilimsel Araştırma Teknikleri*, Ankara: Rehber Yayınevi
- KARASAR, N. (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayınları
- KARTAL, M. (2007). *Ses Teknikleri*, İstanbul: Sistem Yayıncılık
- MİLLER, R. (1996). *The Structure of Singing - System and Art in Vocal Technique*, New York: Schirmer Books
- ÖZALP, N. (1986). *TRT Türk Musikisi Tarihi-Derleme- 2. cilt*, Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın
- ÖZSAN, E. (2010). *Metodik Şan Eğitimi*, İstanbul: Kitapsal Basım Yayın
- ÖZTUNA, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi – 1.cilt A-L*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- ÖZTUNA, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Akın Yayını
- RANDEL, D. M. (1999). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Newyork: The Belknap Pres of Harvard University Press

- SABAR, G. (2008). *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*, İstanbul: Pan Yayıncılık
- SAY, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi 3. cilt*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- SAY, A. (1985). *Müzik Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- ZEREN, A. (1997). *Müzik Fizikiği*, Ankara: Pan yayıncılık
- SÖZER, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- TAŞER, Suat. (2009). *Konuşma Eğitimi*, İstanbul: Pegasus Yayınları
- TÖREYİN, A. M. (2000). *Türk Dil Kurumu, Dil ve Edebiyatı Dergisi, Türkiye Türkçesine Uygun Şan Eğitimi makalesinden, 2. sayı: 583*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi
- TÖREYİN, A. M. (2008). *Ses Eğitimi*, Ankara: Sözkese Matbaacılık
- TRT Nota Arşivi verileri, 3 Şubat 2011, Ankara
- VENNARD, W. (1967). *Singing the Mechanism and Technic*, Newyork: Carl Fischer Inc Publisher
- YENER, S. *MAKALESİNDEN, 30 Nisan 2011, www.musikiklavuzu.com sitesinden*
- Http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/makaleler/neveser-kokdes sitesinden*
- KAYABINAR, B. (2011). *www.operaturkiye.com, Bel Canto'nun Teknik Özellikleri, 21 Mayıs 2012, saat:11.30*

Türk Sanat Müziği'nde Kontrbas Kullanımının Estetik ve Felsefi Boyutları

Hasan Mert¹

Özet

Bu bölüm, Türk Sanat Müziği'nde (TSM) kontrbas kullanımını tarihsel, teknik, estetik ve felsefi boyutlarıyla bütüncül bir çerçevede ele alır. Kuramsal dayanak, makam-seyir-usûl eksenindeki melodik-yatay estetik (makamsal aralık örgüsü, karar-güçlü eksenleri), ses-ton ayırımına dayalı müzik estetiği ve organoloji/akustik ile bedensel algı literatürünün kesişimine oturtulmuştur. Tarihsel olarak fasıl/saz topluluklarında derin bas hattının sınırlı temsilini ve bu boşluğu kısmen üstlenen viyolonsel'in tını/aralık sınırlarını özetledikten sonra, kontrbasın uzun mensur, büyük gövde ve perdesiz klavye kaynaklı avantajlarının (rezonans, taşıyıcılık, sürekli perde denetimi ve mikrotonal esneklik) TSM icrasına olası katkıları tartışılmaktadır. Estetik düzlemde kontrbasın pest rejistrede sağladığı tınısal süreklilik; seyir, geçki ve form akışının algısal belirginliğini artırmakta; heterofonik dokuda “yalnızca eşlik” olmaktan çıkarak anlam taşıyan bir eksen kurmaktadır. Felsefi tartışma, “gelenek-yenilik” gerilimini otantiklik söyleminin ötesinde tarihsel uyarlanabilirlik ve doku yeniden-ölçeklemesi kavramlarıyla değerlendirmekte; kontrbasın geleneği bozmak yerine görünür kılan/derinleştiren bir yorum imkânı sunduğunu ileri sürmektedir. Sonuçta çalışma, kontrbasın TSM'de teknik (entonasyon, rezonans, artikülasyon) ve estetik (ifade yoğunluğu, form sürekliliği, tını dengesi) katkılarını temellendirerek düzenleme-orquestrasyon, icra pedagojisi ve dinleyici algısı odaklı bir araştırma-gündemi önermektedir.

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

Giriş

Türk Sanat Müziği (TSM), makam dizilerinin aralık örgütlenmesi, seyir ilkeleri ve usûl mantığı etrafında kurulan, melodik-yatay akışı önceleyen bir estetik çerçevede biçimlenmiştir; karar-güçlü eksenleri, kalıp cümleler ve transpozisyon mantığı modern literatürde ayrıntılandırılmıştır (Signell, 2008, s. 22–37; 48–60; 134). Bu melodik odak nedeniyle, Batı müziğinde armonik bütünü taşıyan derin bas hattı tarihsel fasıl ve saz topluluklarında görece sınırlı kalmış; söz konusu boşluk 20. yüzyılda viyolonsel ve fasıl topluluklarında bas işlevini üstlenmesiyle kısmen telafi edilmiş olsa da çalgının ses alanı ve tınısal özellikleri her durumda derin bas gereksinimini bütünüyle karşılayamamıştır (Dönmez & İmîk, 2021, s. 187–189). Yaylı ailesinin üyeleri Osmanlı/Türk müzik ortamına farklı tarihlerde girerken, kontrbasın icrada benimsenmesi tarihsel olarak sınırlı kalmış; yine de belirli Türk müziği topluluklarında ve popüler müzik gruplarında yer aldığı aktarılmıştır (Akdağoğlu, 2020, s. 206–207). Saray çevresindeki icra geleneğinde ise kemanın yanı sıra viyola, viyolonsel ve kontrbasın Batı müziği etkisiyle benimsenerek kullanıldığı görülür (Soydaş & Beşiroğlu, 2007, s. 9–10). Osmanlı modernleşmesinin bir parçası olarak 19. yüzyılda Muzika-yı Hümayun çevresinde Batı çalgılarının eğitimi kurumsallaşmış; bu bağlamda viyolonsel ve kontrbasın görünürlüğü artmış, hatta haremden kadınlardan oluşan orkestralarda dahi bu çalgılara yer verildiği kaydedilmiştir (Akdağoğlu, 2020, s. 207). Erken kayıt ve icra örnekleri arasında Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonsel kullanımı anılır; onu izleyen yıllarda Şerif Muhiddin Targan ve Mesud Cemil'in çalışmaları, TSM'de yaylı bas alanının icra ve ifade imkânlarını genişleterek bir üslup ve teknik repertuarın oluşumuna zemin hazırlamıştır (İlgar, 2017, s. 757–761). Bu tarihsel çerçevede kontrbas; geniş pest rejistresi, gövde rezonansı ve perdesiz klavyesinin sağladığı entonasyon esnekliğiyle TSM'nin ses mimarisini derinleştirme potansiyeli taşır; bu potansiyel, tını katmanlarının müzikal anlamı nasıl taşıdığına ilişkin estetik tartışmalarla (ör. ses-ton ayrımı ve ifadenin tınıya içkinliği) birlikte düşünülmelidir (Scruton, 1999, s. 16–18). Bu bölüm, kontrbasın TSM'deki işlevini üç eksenle tartışacaktır: (i) icra ve entonasyon makamsal perde nüanslarının pest hattında gerçekleşimi; (ii) tını ve doku topluluk içi ağırlık merkezinin ve rezonansın yeniden dağılımı; (iii) ifade ve anlam derin bas hattının seyir, geçki ve dramatik yoğunluk algısına etkisi. Bu tartışma, tarihsel örnekler ve kayıtlar kadar çağdaş icra pratiklerinden de hareketle, geleneğin korunması ile yenilik arayışı arasındaki dengenin estetik ve felsefi boyutlarını görünür kılmayı amaçlar.

Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma, üç katmanlı bir kuramsal dayanak üzerine oturur: (i) makam–seyir–usûl ekseninde TSM’nin melodik-yatay estetiği ve perde örgütlenmesi; (ii) tını–ton ayrımı ve icrada anlamın oluşumu üzerine estetik tartışmalar; (iii) organoloji/akustik ile bedensel algı yaklaşımlarının pest rejistre ve alt frekans deneyimine dair açılımları (Signell 2008, s. 22–37; 48–60; 134). TSM’de aralık dizilişleri, karar–güçlü eksenleri ve tipik cümle kalıpları icra edimi içinde anlam kazanır; aktarım pratiklerinin merkezindeki meşk, üslup ve tavrın notasyonun ötesinde performans anında kurulduğu bir pedagojik-kültürel ortam yaratır (Behar 2010, s. 41–58). Bu tarihsel-icrasal çerçeve, Osmanlı/Türk repertuvarının çok katmanlı bağlamını ve topluluk doku anlayışını görünür kılarak, yeni çalgıların dokuya eklemlenmesini yalnızca tınısal değil, aynı zamanda anlatı/temsili bir yeniden ölçekleme olarak düşünmeyi gerektirir (Feldman 1996, s. 103–128).

Estetik düzlemde ses ile ton ayrımı belirleyicidir: fiziksellik düzeyindeki ses, icra bağlamında yönelimsellik ve anlam yüklü bir tona dönüşür; pest ekseninde kurulan tınısal süreklilik bu anlamın taşıyıcısı olduğunda, bas hattı yalnızca eşlik değil, ifade ve dramatik akış için de yapısal bir eksen işlevi görür (Scruton 1999, s. 16–18). Modernleşme ve kurumlaşma süreçleri içinde TSM’nin gelenek–yenilik eksenli tartışmaları, otantiklik söylemi ile pratik uyarlanabilirlik arasında salınmış; tarihsel gerçeklik, repertuar ve çalgı bileşimlerindeki süregelen uyarılma/çeşitlenme eğilimlerini göstermiştir (Ekinci 2013, s. 23–42; Ergur 2009, s. 127–152; Aksoy 2008, s. 5–14). Bu nedenle kontrbasın eklemlenişi, geleneği “bozan” değil, heterofonik dokuyu pest ekseninde derinleştirerek mevcut seyir ve usûl mantıklarını yeniden görünür kılan estetik bir seçenek olarak kavramsallaştırılabilir (Güray 2017, s. 47–65).

Organoloji ve akustik bakışla, kontrbasın uzun mensur, büyük gövde hacmi ve perdesiz klavye gibi yapısal özellikleri alt frekanslarda radyasyon verimini ve sürekli perde denetimini artırır; bu da makamsal mikrotonların pest bölgede güvenli uygulanışını ve toplulukta taşıyıcı zeminin tesisini mümkün kılar (Askenfelt 2010, s. 259–277; Fletcher & Rossing 1991, s. 235–286). Dinleyici psikolojisi ve bedenlenmiş biliş literatürü, düşük frekans bileşenlerinin hareket isteği, ritim takibi ve duygusal yoğunluk algısını artırabildiğine işaret ederek, pest eksenli tını genişlemesinin estetik alımlamaya etkisini destekler (Hove vd. 2020, s. 2018–2031; Cameron vd. 2022, s. R1222–R1223). Bu bütüncül kuramsal çerçeve, izleyen bölümlerde kontrbasın TSM’deki bas hattı işlevi, teknik/akustik olanakları ve estetik-

felsefisonuçlarının tartışılması için kavramsal bir altyapı sunar (Signell 2008, s. 22–37; Feldman 1996, s. 103–128).

Türk Sanat Müziği'nde Bas Ses Problemi

Türk Sanat Müziği, makam dizilerinin aralık örgütlenmesi, seyir ilkeleri ve usûl mantığı etrafında şekillenen melodik-yatay bir estetik üretmiş; karar-güçlü eksenleri ve kalıp cümlelerin belirleyiciliği icrada üst-orta registri ön plana çıkarırken alt frekansların tarihsel olarak ikincilleşmesine yol açmıştır (Signell, 2008, s. 22–37; 48–60; 134). Bu tınısal ağırlık merkezi nedeniyle Batı müziğinde armonik bütünü taşıyıcısı olan derin bas hattı fasıl ve saz topluluklarında sınırlı temsil bulmuş, 20. yüzyılda viyolonsel “bas karakterli” işlev üstlenmesi ise bu boşluğu ancak kısmen telafi edebilmiştir (Dönmez & İmîk, 2021, s. 187–192). Viyolonsel mikrotonal icraya elverişli yapısı meşk kültürünün icra-merkezli aktarımıyla örtüşse de, pest uçlardaki rezonans ve süreklilik gereksinimi çoğu bağlamda tam karşılanamamış; bu durum bas hattının ifade ve doku kurucu rolünü tartışmaya açmıştır (Behar, 2010, s. 41–58; Dönmez & İmîk, 2021, s. 189–191). Osmanlı-Türk müzik yaşamındaki kurumsal dönüşümler özellikle Muzika-yı Hümayun çevresinde Batı yaylılarının görünürlük kazanması topluluk tınısının yeniden ölçeklenmesini teşvik ederken, modernleşme sürecinin gelenek-yenilik geriliminde basın konumuna dair yeni beklentiler üretmiştir (Ekinci, 2013, s. 23–42; Ergur, 2009, s. 127–152). Çokseslilik ve tını katmanlarının genişletilmesi etrafındaki tartışmalar, bas hattının yalnızca eşlik değil, dramatik akış ve form sürekliliğini taşıyan bir eksen olarak kavramsallaştırılmasına zemin hazırlamış; bu bağlamda kontrbas, geniş pest rejistresi, gövde rezonansı ve perdesiz klavyenin sağladığı entonasyon esnekliğiyle TSM'nin estetik-felsefi ufkunu derinleten alternatif bir çözüm olarak öne çıkmıştır (Güray, 2017, s. 47–65; Feldman, 1996, s. 103–128).

Kontrbasın Teknik ve Ses Özellikleri

Kontrbas, yaylılar ailesinin en geniş pest rejistreye sahip üyesi olarak uzun tel boyu, büyük gövde hacmi ve güçlü rezonans kapasitesi sayesinde derin ve dolgun bir tını üretir; perdesiz klavyesi tüm aralık boyunca sürekli perde (continuous pitch) denetimine imkân tanıdığı için kromatik ve mikrotonal aralıkların hassas biçimde icrasını mümkün kılar (Askenfelt 2010, s. 259–277). Bu akustik üstünlük, gövde hacmi ve hava/ses tahtası modlarının alt frekans bölgelerinde daha elverişli uyarılmasıyla ilişkilidir; bow-string etkileşiminin Helmholtz tipi sürtünme rejimi ve köprü/soundboard aktarımı, kontrbasta düşük frekanslı bileşenlerin radyasyon verimini artırarak topluluk içinde taşıyıcı bir bas hattı sağlar (Fletcher &

Rossing 1991, s. 235–286). Çelloyla karşılaştırıldığında kontrbasın daha uzun mensur ve daha geniş gövdesi, pest bölgede spektral enerjiyi belirginleştirir; buna karşılık çello orta–alt bölgede çevik artikülasyon ve şeffaflık sunarken, kontrbasın geniş titreşim kütleli form-süreklilik ve armonizasyon temeli açısından üstünlük sağlar (Bynum & Rossing 2010, s. 245–257; Askenfelt 2010, s. 259–277). Türk Sanat Müziği bağlamında bu teknik/akustik özellikler, makamsal aralık örgüsünün (aralık oranları, karar–güçlü eksenleri, seyir) gerektirdiği ince entonasyonun pest hatta güvenle uygulanmasını ve icrada drone/zemin niteliğinde süreklilik kazandırılmasını kolaylaştırır (Signell 2008, s. 22–37; 48–60; 134). Ayrıca makamsal icrada mikrotonal nüanslara duyarlı perde kullanımı, perdesiz yapı sayesinde doğrudan parmak basıncı ve yay hızı ile ayarlanabildiğinden, topluluk tınısında alt frekans dengesini kurarken usûlün ritmik çekirdeğini de destekler (Guettler 2010, s. 279–299). Sonuç olarak kontrbas, TSM icrasında teknik (entonasyon esnekliği, rezonans ve taşıyıcılık) ve estetik (ifade derinliği, dramatik yoğunluk, doku katmanlaştırma) boyutlarda özgül bir katkı sunar; bu katkı, makamsal perde yapısının çağdaş orkestrasyon anlayışıyla bulunduğu eşiklerde belirginleşir (Askenfelt 2010, s. 259–277; Fletcher & Rossing 1991, s. 235–286).

Estetik Perspektiften Kontrbasın Türk Müziğine Katkısı

Kontrbasın Türk Sanat Müziği’ne dâhil edilmesi, makam–seyir merkezli melodik estetiğe pest rejistrede süreklilik ve ağırlık merkezi ekleyerek tını mimarisini derinleştirir; bu derinlik, karar–güçlü eksenleri ve seyir kalıplarının algısal belirginliğini artırdığı ölçüde dinleyicide anlam ve ifade yoğunluğunu güçlendirir (Signell 2008, s. 22–37; 48–60). Geniş gövde rezonansı ve alt frekanslarda etkin enerji yayılımı sayesinde kontrbas, icrada “zemin/uzam” hissini kuvvetlendirir; bu uzamsal dolgunluk, melodik hattın duyumsanışını ve dramatik akışın taşıyıcılığını pekiştirerek topluluk tınısına form sürekliliği kazandırır (Fletcher & Rossing 1991, s. 235–286). Perdesiz klavyenin sağladığı sürekli perde kontrolü, makamsal mikrotonların ince ayarını pest bölgede güvenle uygulamaya imkân tanır; böylece bas hattı yalnızca armonik temel değil, anlam yüklü bir “ton” katmanını hâline gelerek icranın ifade boyutuna doğrudan eklenir (Askenfelt 2010, s. 259–277; Scruton 1999, s. 16–18). Meşk geleneğinde üslup ve tavrın icra içinde kurulduğu düşünüldüğünde, kontrbasın tınısal gövdesi ve süregenliği, nüanslı süslemeler ile nefeslenme noktalarını çerçeveleyen bir ifade uzamı oluşturarak yorumun duygusal ikna gücünü artırır (Behar 2010, s. 41–58). Tarihsel repertuar ve topluluk pratikleri perspektifinden bakıldığında, kontrbasın sunduğu bu estetik derinlik, Osmanlı/Türk müzik

geleneginde gelişen saz-söz dengesi ve çalgısal doku anlayışı ile çatışmak yerine onu yeniden ölçekleyerek güncel icra ideallerine yaklaşma imkânı sunar (Feldman 1996, s. 103–128). Modernleşme bağlamındaki çokseslilik/tını katmanları tartışmaları içinde kontrbas, heterofonik dokunun altına taşıyıcı bir eksen yerleştirerek dramatik yoğunluk ve duyusal bütünlüğü artıran estetik bir çözüm önerisi olarak öne çıkar (Güray 2017, s. 47–65; Ekinci 2013, s. 23–42). Sonuçta kontrbas, TSM icrasında teknik yetilerinden doğan tınısal olanakları estetik bir dile dönüştürerek, dinleyici algısında derinlik, süreklilik ve anlam katmanlarını genişleten bir işitsel boyut sağlar (Askenfelt 2010, s. 259–277; Scruton 1999, s. 16–18).

Felsefi Tartışmalar: Gelenek ve Yenilik Arasında Kontrbas

Kontrbasın Türk Sanat Müziği'ne dâhili, “otantiklik” ile “yenilik” arasında salınan modern icra ufkunu görünür kılar; çünkü meşk temelli aktarımda üslup ve tavır, sabit bir kalıp değil, icra anında sürekli kurulan dinamik bir anlam üretimidir (Behar 2010, s. 41–58). Osmanlı/Türk müzik geleneginin tarihsel katmanları ve icra bağlamları, çalgı kadrosuna eklenen her yeni unsurun sadece tınısal değil, aynı zamanda anlatı ve temsil düzeyinde de bir yeniden ölçekleme yarattığını gösterir (Feldman 1996, s. 103–128). Bu nedenle kontrbas, “gelenegi bozan yabancı” olarak değil, heterofonik dokuya pest ekseninde taşıyıcı bir anlam katmanı ekleyerek var olan seyir ve usûl mantıklarını farklı bir tını mimarisinde yeniden görünür kılan bir yorum ögesi olarak kavranabilir (Güray 2017, s. 47–65). Batılılaşma sonrası kurumlaşmanın ürettiği zihinsel çerçevede, yeniliğin meşruiyeti çoğu kez “özgünlük” söylemi üzerinden tartışılmış; ancak tarihsel pratikte TSM, repertuvar ve çalgı bileşimlerinde sürekli uyarlamalarla canlılığını korumuştur (Ekinci 2013, s. 23–42). Bu tartışmanın felsefi zemini, “ses” ile “ton” arasındaki ayrımın somutlaşır: Kontrbasın alt rejistrede kurduğu tınısal süreklilik, yalnızca fiziksel bir ses değil, makam icrasında anlam taşıyan bir ton olarak deneyimlenir (Scruton 1999, s. 16–18). Gelenegin korunması, icra edilebilirlik ve anlatım gücüyle ilgili tarihsel bir süreklilik problemidir; bu çerçevede kontrbas, doku ve form sürekliliğini güçlendirerek modern icranın estetik ikna gücünü artıran bir “yenilik” olarak yorumlanabilir (Ergur 2009, s. 127–152; Aksoy 2008, s. 5–14).

Sonuç

Kontrbasın Türk Sanat Müziği'ne dâhili, perdesiz yapının sağladığı ince entonasyon denetimi ile geniş pest rejistrenin sunduğu rezonans ve taşıyıcılığı birleştirerek icranın teknik kapasitesini ve tını mimarisini belirgin biçimde genişletir (Askenfelt 2010, s. 259–277; Fletcher & Rossing 1991,

s. 235–286). Bu genişleme, makam örgüsünde karar-güçlü eksenlerinin algısal belirginliğini artırıp seyir ve geçkilerin dramatik akışını destekleyerek performansa form sürekliliği ve ifade derinliği kazandırır (Signell 2008, s. 22–37; 48–60; Feldman 1996, s. 103–128). Bas hattının güçlenmesi heterofonik dokuda yalnızca “eşlik” değil, anlam taşıyan bir eksen oluşturduğu için modern icra ideallerine yaklaşımda estetik bir kaldıraç işlevi görür (Güray 2017, s. 47–65). Düşük frekanslı bileşenlerin işitsel-dokunsal algıyı ve bedensel eşliği artırdığı yönündeki bulgular, kontrbasın dinleyici deneyimini yoğunlaştırma potansiyelini destekler (Hove vd. 2020, s. 2018–2031; Cameron vd. 2022, s. R1222–R1223). Bu çerçevede kontrbas, geleneğin korunması/yenilik arayışı tartışmasını “otantiklik” söyleminin ötesine taşıyıp, tarihsel uyarlanabilirlik ve kurumsal dönüşüm eksenlerinde meşrulaştırılabilir bir tını genişlemesi olarak okunabilir (Ekinci 2013, s. 23–42; Ergur 2009, s. 127–152). İleriye dönük olarak düzenleme-orquestrasyon ilkeleri, arşç/artikülasyon pedagojisi, makamsal entonasyon kılavuzları ve icra-dinleyici algısı için deneysel çalışmaların geliştirilmesi, uygulamadaki standardın yükselmesine ve repertuvar siyasalarının rasyonelleşmesine katkı sağlayacaktır (Behar 2010, s. 41–58; Signell 2008, s. 22–37). Son kerte, kontrbasın yaygın ve ilke temelli kullanımı, TSM’nin uluslararası bağlamda ifade gücünü ve alımlama ufkunu genişleterek hem estetik çeşitlenme hem de kültürlerarası dolaşım açısından sürdürülebilir bir zenginleşme vaadi taşır (Feldman 1996, s. 103–128; Aksoy 2008, s. 5–14).

Kaynakça

- Akdağoğlu, Turgay. (2020). "Türk Müziği'nde Viyolonsel Ekolleri." *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Aksoy, Bülent. (2008). "Türk Müziğinde Gelenek ve Modernleşme." *Musiki Mecmuası* 415: 5–14.
- Askenfelt, Anders. (2010). "Double Bass." In *The Science of String Instruments*, ed. Thomas D. Rossing, s. 259–277. New York: Springer.
- Behar, Cem. (2010). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bynum, Eric, ve Thomas D. Rossing. (2010). "Cello." In *The Science of String Instruments*, ed. Thomas D. Rossing, s. 245–257. New York: Springer.
- Cameron, Daniel J., vd. (2022). "Undetectable Very-Low Frequency Sound Increases Dancing at a Live Concert." *Current Biology* 32(21): R1222–R1223.
- Dönmez, Yağmur Eylül, ve Ünal İmİK. (2021). "Viyolonsel Çalgısının Türk Müziği Çalgı Topluluklarında Kullanımı." *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 7(2): 187–197.
- Ekinci, Mehmet Uğur. (2013). "Batılılaşma ve Gelenek Arasında Türk Makam Müziği'nin Değişimi." *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 3(27): 23–42.
- Ergur, Ali. (2009). "Türk Müziğinde Makam ve Modernleşme Paradoksları." *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi* 12(2): 127–152.
- Feldman, Walter. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Fletcher, Neville H., ve Thomas D. Rossing. (1991). *The Physics of Musical Instruments*, "Bowed String Instruments" bölümü, s. 235–286. New York: Springer.
- Guettler, Knut. (2010). "Bows, Strings, and Bowing." In *The Science of String Instruments*, ed. Thomas D. Rossing, s. 279–299. New York: Springer.
- Güray, Cenk Ozan. (2017). "Türk Müziğinde Çok Seslilik Tartışmaları ve Yeni Arayışlar." *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 1: 47–65.
- Hove, Michael J., vd. (2020). "Feel the Bass: Music Presented to Tactile and Auditory Senses Increases Movement." *Attention, Perception, & Psychophysics* 82: 2018–2031.
- İlgar, Koray. (2017). "Mesud Cemil'in Rast Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Analizi." *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 6(30): 757–807.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2006). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri (Kudüm Vélveleleri)*. İstanbul: Ötüken.

- Scruton, Roger.** (1999). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Signell, Karl L.** (2008). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Sarasota, FL: Usul Editions.
- Soydaş, M. Emin; Beşiroğlu, Ş. Şehvar.** (2007). “Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar.” *itiüdergisi/b Sosyal Bilimler Serisi* 4(1): 3–12.

Kulaktan Şarkı Öğrenme Yönteminin Müzik Öğretmenliği Programı Öğrencilerinin Ezberleme ve Deşifre Becerisine Etkisi¹

Kerim Baki Kalan²

Özet

Bu araştırma, kulaktan şarkı öğrenme yönteminin farklı tonlarda uygulanmasının müzik öğretmenliği öğrencilerinin ezber ve deşifre becerilerine etkisini belirlemeyi ve öğrencilerin bu yöntemle ilişkin görüşlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Erzincan Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programı'nda öğrenim gören 60 öğrenci, özel yetenek sınavı puanlarına göre tabakalı örnekleme ile deney ve kontrol gruplarına eşit olarak dağıtılmıştır. Karma desenli çalışmada, nicel boyutta ön test-son test kontrol gruplu yarı deneysel model; nitel boyutta ise yarı yapılandırılmış görüşmeler kullanılmıştır. Sekiz hafta boyunca deney grubuna haftada 30 dakika La Majör, Re Majör, Do Minör ve Sol Minör tonlarında kulaktan öğrenme yöntemi uygulanmış, kontrol grubuna ise yalnızca geleneksel nota temelli yöntem sürdürülmüştür. Araştırma sonunda iki grup arasında anlamlı bir fark görülmemiştir. Bulgular, kulaktan öğrenme yönteminin ezber ve deşifre becerilerini geliştirmede klasik yöntem kadar etkili olduğunu, ancak ek bir katkı sağlamadığını göstermektedir.

- 1 Bu çalışma Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU danışmanlığında 2019 yılında tamamladığım “Kulaktan Şarkı Öğrenme Yönteminin Müzik Öğretmenliği Programı Öğrencilerinin Ezberleme ve Deşifre Becerisine Etkisi” başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya, 2019).
- 2 Dr.Öğretim Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, kbkalan@erzincan.edu.tr, 0009-0009-8444-3426

1. Kulak Eğitimi

“Kulak eğitimi” terimi, müziksel yaşantının geneli içerisinde birbiriyle ilişkili birçok farklı boyutu içermektedir (Telesco,1991). Horacek ve Lefkoff (1992), bu süreci ses ile sembol arasında zihinsel bir bağ kurma biçiminde tanımlarken; Serafine (1988), kulak eğitimini sesle düşünme etkinliği olarak görmektedir. Best (1992) müzisyenin müzik dili ve sembollere olan gereksiniminin sanıldığından daha az olduğunu savunmakta; Elliott (1995) ise müzikal düşünmenin, müzik dilinin (müzik yazısı ve kuramların) tüm yönleri anlaşılmadan da mümkün olabileceğini ileri sürmektedir. Karpinski, müziğin temelinde ezber kapasitesinin çok daha ötesinde, belirli bazı ilişkilerin kavranmasının önemli olduğunu ve bu bağlamda düzenli olarak rastlanan müziksel kalıplara yönelik (pattern) algının önem kazandığını ifade eder. Karpinski aynı zamanda müzikal yetkinliğin en temel aracının asıl olarak dinleme becerisi olduğunu vurgulamaktadır (2000). Marvin (2008), müzikal okur yazarlığı sembolleri sese dönüştürme yeteneği olarak tanımlarken, Schuler (2011) bu beceriyi müzikal anlamda notadan bağımsız hareket edebilme yeterliliği olarak açıklar.

Kulak eğitimi; ses, ritim ve tını gibi çok çeşitli unsurları kapsamakta (Fogarty, 1994) ve bireyin müzikten aldığı estetik hazza katkı sağlamaktadır (Benward,1985). Pratt (1990) işitsel algının müziğin temel yapı taşı olduğunu belirtirken; Gromko (1993), ezgi ve armonilere yönelik algının müzik eğitiminin merkezinde yer aldığını ifade eder. Harvard Müzik Sözlüğü, kulak eğitimi tanımını, başlangıç düzeyinde aralık ve ritim öğretimi ile sınırlarken (Apel,1970); müzikaliteyi ise icra sırasında ortaya çıkan estetik tepki biçiminde açıklar (Smith,1934),(Henry&Mobberley,1987).

Norveç müfredatı (2006), kulak eğitiminde içsel işitme becerisini yani müziği zihinde canlandırabilme yetisini güçlendirmeyi hedeflerken Woody (2012), bu süreci dil öğrenimiyle benzeştirerek dinleme, eşleştirme ve taklit olarak üç aşamaya ayırır. Reitan (2009), notaya hâkim bir müzisyenin, yazılı müziksel ifadeleri zihninde duyumsayabilmesi gerektiğini belirtir. Pratt (1990) müzik okumayı dil okuma sürecine benzetirken; Chosky (1981) ise müziksel işitmenin zihinsel canlandırma yönüne, Karpinski (2000) ise vokal desteği ile öğrenme boyutuna odaklanır.

Karpinski (1990), işitsel beceri eğitimini işitme, hafıza ve nota yazımı süreçlerinden oluşan bir bütün olarak ele alır ve ona göre bu süreç aynı zamanda konsantrasyon ve deşifre becerilerinin gelişimini desteklemekte (2000) ve prova ve sahne performanslarına katkı sağlamaktadır (2000). Covington(1992), müzisyenleri icracı, besteci ve dinleyici olarak sınıflandırırken, günümüzde karşılaşılan temel sorunlardan birisinin öğrenilen

becerilerin ezbere dayalı kalması ve yeni durumlara aktarılamaması olduğu belirtilmektedir. Literatürden elde edilen bu görüşler doğrultusunda mevcut araştırma, şarkıları notadan yararlanmadan kulaktan öğrenmenin, iki temel işitsel beceri olan deşifre ve ezberleme üzerindeki etkilerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, karma yöntem yaklaşımıyla yapılandırılmış olup, nicel düzlemde yarı deneysel bir ön-test/son-test kontrol gruplu desen benimsenmiş, nitel düzlemde ise yarı yapılandırılmış görüşmelere başvurulmuştur. Bu bağlamda temel araştırma sorusu, “Kulaktan şarkı öğrenme yöntemi, öğrencilerin deşifre ve ezberleme becerileri üzerinde etkili midir?” şeklinde formüle edilmiştir. Bunun yanında nitel boyutta, öğrencilerin söz konusu yönteme ilişkin bireysel algı ve değerlendirmeleri derinlemesine incelenmektedir.

Araştırma kapsamında ortaya konulan hipotezler, bilimsel birer öngörü niteliği taşımakta ve geçerlilikleri gözleme dayalı deneysel bulgularla sınanmaktadır [27]. Bu doğrultuda, H1: “Yöntemin deşifre becerisi üzerinde etkisi vardır” ve H2: “Yöntemin ezberleme becerisi üzerinde etkisi vardır” yönündeki varsayımlar test edilirken, H₀ hipotezleri, her iki beceri üzerinde herhangi bir etkisinin bulunmadığını ileri sürmektedir.

Çalışmanın temel amacı, kulaktan şarkı öğrenme yönteminin öğrencilerin deşifre ve ezberleme performansları üzerindeki etkilerini değerlendirerek, bu bulguları öğrencilerin görüşleriyle desteklemektir. Özellikle işitme-okuma becerilerinin zayıflığı, edinilen becerilerin yeni eserlere aktarılamaması ve ezberleme süreçlerine ilişkin akademik araştırmaların sınırlı oluşu, bu çalışmanın önemini artırmaktadır. Böylelikle, araştırma müzisyenler, müzik eğitmenleri ve öğrenciler için müziksel işitme, aktarım (transpozisyon) ve deşifre becerilerinin gelişimine katkıda bulunacak alternatif veya destekleyici işlevsel bir yöntem ortaya koymayı ve bu yönteme ve bu alanda yapılacak yeni araştırmalara yönelik bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir.

Ancak belirli sınırlılıklar içinde yürütülen bu araştırma, yalnızca Erzincan Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programı’nda öğrenim gören 2. ve 3. sınıf öğrencileriyle gerçekleştirilmiş ve 8 haftalık (haftada 30 dakika) bir uygulama süreciyle sınırlandırılmıştır. Performans değerlendirmesinde ise, kriter olarak yalnızca tonal uygunluk ve ritmik doğruluk ölçütleri dikkate alınmıştır.

Araştırmada temel alınan varsayımlar dahilinde öğrencilerin ön-test ve son-testlerde gerçek performanslarını sergiledikleri ve görüşmelerde kendi düşüncelerini samimiyetle aktardıkları kabul edilmektedir.

Bu bağlamda çalışmada sıkça başvurulmuş bazı temel kavramlar da şu şekilde açıklanabilir:

- **İşsel İşitme (Audiation):** Müziği duyulmadığı hâlde zihinde işitme ve anlamlandırma sürecidir.
- **Kulaktan Transpozisyon (Aural Transposition):** Duyulan bir melodiyi farklı bir tona ya da dizeğe aktarma becerisidir.
- **Kulaktan Çalma (Playing by Ear):** Yazılı nota olmadan, yalnızca işitilen müziğe dayanarak çalgı çalma pratiğidir.
- **Ton (Tone):** Belirli bir perde yüksekliği ve tınısı olan temel ses birimidir.
- **Müziksel Yatkınlık (Music Aptitude):** Bireyin doğuştan getirdiği veya erken yaşta gelişen müziksel öğrenme kapasitesidir.
- **Nota Temelli İşsel İşitme (Notational Audiation):** Yazılı nota sembollerini okurken zihinde işitme ve müziğe dönüştürme becerisidir.
- **Perde Doğruluğu (Pitch Accuracy):** Sesleri doğru frekansta söyleme veya çalma yeteneğidir.
- **Ezbere Öğretim (Rote Instruction):** Öğrencinin tekrar yoluyla, anlamdan çok hafızaya dayalı öğrenme sürecidir.
- **Ezbere Dayalı Şarkı Öğretimi (Song Teaching by Rote):** Şarkının nota veya yazılı materyal olmaksızın, doğrudan öğretmenin söylediğini taklit ederek öğrenilmesidir.

2. Müziksel İşitmenin Algısal Temelleri

Müzikal işitme, tek sesin algılanmasından başlayarak, mutlak ve bağıl işitme, tonalite ve nörolojik faktörler gibi bir çok farklı süreci kapsayan çok katmanlı bir bilişsel yapıya sahiptir. Her ne kadar tek seslerin kısa süreli bellekte tutulum süresi sınırlı olsa da, müzisyen için bu bellek temel bir işleve sahiptir ve dolayısıyla mutlak işitme yetisine sahip olmayan bireyler, perdeleri genellikle kısa süreli bellek aracılığıyla tanımlarlar (Hantz,1992). Deutsch'un deneysel çalışmaları, işitilen sesler arasına zaman ve başka sesler girmesinin sesin bellekte tutulmasını zorlaştırdığını ve bu bilgilerin özel bir hafıza sistemiyle işlendiğini göstermektedir (1970,1970)

Mutlak işitme; bireyin işittiği sesleri düşünmeden hızlı ve doğru biçimde tanıma kapasitesidir. Bu becerinin doğuştan mı geldiği yoksa eğitimle mi geliştirilebildiği tartışmalı olmakla birlikte, erken dönem araştırmalar mutlak işitmeye sahip bireylerde her ses perde sınıfının (farklı oktavlarda aynı ismi

alan sesler) zihinde kendine has bir renginin/karakteristiğinin buldunuğunu ileri sürmektedir (Stumpf, 1883; Klein, Coles, & Donchin, 1984). Buna karşın bağıl işitmede, ses grupları, aralıklar ya da ezgiler kendisini oluşturan sesler arasındaki ardışık ilişkilerden yararlanarak tanınır. Bu nedenle ezgi farklı perdeye aktarılmış olsa dahi, yapısal ilişkiler aynı kaldığı için tanınabilirliğini sürdürür (Plantinga & Trainor, 2005). Ancak araştırmalar, ezgisel eğilimlerin daha kolay tanındığını, aralıkların ise daha zor ayırt edildiğini göstermektedir (Dowling & Fujitani, 1970). Dinleyicilerin aralık algılama alt eşiği genellikle yarım ses düzeyindedir (Burns & Ward, 1978).

Tonal sistemler, yapıları gereği dinleyicide gerilim ve çözülmeye dair beklenti duygularını tetiklerken (Krumhansl, 2004), oktav algısı işitsel bir olgu olarak ise kültürler-arası farklardan bağımsız biçimde evrensel niteliğini korumaktadır (Demany & Semal, 1988). Nörolojik düzeyde ele alındığında ise bağıl işitmenin sağ temporal lob bölgelerinde işlendiği (Zatorre, 1994; Overath et al., 2007) ve konjenital amuzide bu işlemlerin bozulduğu; müzisyenlerin aralık ayırt etme eşiklerinin normalden yüksek olduğu gösterilmiştir (Peretz, 2002). Müzisyenler, psikoakustik görevlerde ve aralık tanıma süreçlerinde daha yüksek performans sergilemektedir (Micheyl, Delhommeau, Perrot, & Oxenham, 2006; Gaser & Schlaug, 2003).

2.1. Eşzamanlı Sesler ve Çokseslilik

Eş zamanlı seslerin zihinde temsili, akorların ve polifonik yapıların algılanışı çerçevesinde ele alınmaktadır. Araştırmalar, bireylerin iki sesi ayrı bir yapı olarak zihinsel düzlemde ayırt edebildiğini, ancak üç ve daha fazla sesin kısa süreli bellek kapasitesini zorladığını ortaya koymuştur (Fujioka, Trainor, Ross, Kakigi, & Pantev, 2005; Huron, 1989). Bu bağlamda çokseslilik; polifoni (bağımsız ses hatlarının eş zamanlı varlığı) ve homofoni (aynı ritmik yapıya sahip tek bir melodik çizginin farklı seslerce eşzamanlı olarak icra edilmesi) gibi yapısal formlarla açıklanmaktadır (Bregman, 1990).

2.2. Kulak Eğitimi ve Öğrenme Stratejileri

Kulak eğitimi yalnızca teknik becerilerin edinildiği bir alan değil, aynı zamanda bilişsel ve metabilşsel öğrenme stratejilerinin devreye girdiği bir öğrenme alanıdır. Araştırmalar, öğrenme stratejilerinin etkin kullanımının öğrencilerin hem işitsel algı düzeylerini hem de akademik performanslarını olumlu yönde etkilediğini göstermektedir (Weinstein & Mayer, 1983; Oxford, 1990; Chamot, 2004). Özellikle öğrencilerin öğrenme süreçlerini

planlayabilmeleri, yöntemlerini gözden geçirebilmeleri ve gerektiğinde bu stratejileri uyarlayabilmeleri, stratejik öğrenmenin temel göstergesidir.

Öz-denetim temelli stratejiler, bu bağlamda kulak eğitimi çerçevesinde kritik bir rol üstlenmekte; Bandura (1986) ve Bruner (1996), bireyin öğrenme sürecini yönetme becerisinin yalnızca bilgi edinimini değil, aynı zamanda yaratıcı düşünme ve problem çözme yetilerini de geliştirdiğini savunmaktadır. Bu kapsamda öğrenciden yalnızca görevleri yerine getirmesi değil, sürece aktif olarak katılması beklenir. Nitekim, “İyi öğretim, öğrencilere nasıl öğreneceklerini, nasıl hatırlayacaklarını, nasıl düşüneceklerini ve kendilerini nasıl motive edeceklerini öğretmektir” (Weinstein & Mayer, 1983).

2.2.3. Strateji Kullanımını Etkileyen Faktörler

Öğrencilerin öğrenme sürecinde strateji kullanımlarını etkileyen çeşitli faktörler mevcuttur. Motivasyon düzeyi, görevlerin yapısal özellikleri, öğrencilerin bilgi altyapısı ve bireysel öğrenme tarzları, bu sürecin niteliğini doğrudan şekillendiren değişkenler arasında yer almaktadır. Kern (2000), öğrencilerin çeşitli stratejiler arasından uygun olanı seçme yetisinin, mesleki başarıları belirlemede kilit bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Benzer şekilde Siegler (1996), çoklu strateji tercihi yapabilen ve bu stratejileri farklı öğrenme bağlamlarına uyarlayabilen bireylerin hem öğrenme hızı hem de öğrenme kalitesinde daha başarılı olduklarını belirtmektedir. Kulak eğitimi bağlamında bu durum, örneğin dikte etkinliğinde yalnızca notaların yazılmasıyla kalmayıp, etkinliğin sanatsal ve mesleki anlamını da kavrayabilen öğrencilerde açıkça görülmektedir (Blix,2012).

2.2.4. Bireysel Öğrenme Tarzları

Öğrencilerin bireysel öğrenme yaklaşımları, strateji kullanım etkinliği üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Dunn & Dunn (1999), bireysel öğrenme stillerinin, seçilen stratejilerin başarısında önemli rol oynadığını ifade etmişlerdir. Bazı öğrenciler sessiz ve bireysel ortamları tercih ederken, bazıları grup içi etkileşimlerden daha fazla verim almaktadır. Bu tercih farklılıkları yalnızca sosyal yapıdan değil, aynı zamanda psikolojik ve çevresel faktörlerden de kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla kulak eğitimi sürecinde, bireysel öğrenme farklılıklarının dikkate alınması, hem öğrencilerin motivasyonunu artırmakta hem de sürecin etkinliğini yükseltmektedir.

2.2.5. Öğrenme Stratejilerini Araştırmada Farklı Yaklaşımlar

Öğrenme stratejileri üzerine yapılan araştırmalar literatürde dört temel yaklaşım etrafında toplanmıştır: İlk olarak, stratejilerin tanımlanmasına

yönelik çalışmalar (Oxford, 1990; Jørgensen, 1997); ikinci olarak, stratejiler arası etkililik karşılaştırmaları (Griffiths, 2004; üçüncü olarak, strateji öğretimi yöntemlerinin değerlendirilmesi; son olarak ise strateji seçimini belirleyen faktörlere odaklanan araştırmalar (Nielsen, 1998; Strømsø, 2001). Her ne kadar bu yaklaşımlar müzik pedagojisi literatüründe daha sınırlı temsil edilse de, Blix (2012) ve McPherson (2005) tarafından gerçekleştirilen araştırmalar, kulak eğitimi bağlamında strateji kullanımının hem bilişsel hem de performatif gelişimi doğrudan etkilediğini göstermektedir.

2.2.6. Öğrenme Stratejilerinde Taksonomiler

Öğrenme stratejilerini sınıflandırma çabaları, eğitim literatüründe önemli yer tutmaktadır. Weinstein ve Mayer (1983), stratejileri bilişsel (prova, detaylandırma, örgütleme) ve meta-bilişsel (planlama, izleme, düzenleme) olarak iki ana grupta sınıflandırmıştır. Oxford (1990) ise bu yapıya duygusal, sosyal, hafıza ve telafi stratejilerini de dahil ederek daha kapsamlı bir taksonomi geliştirmiştir. Jørgensen (2004), çalgı eğitimi bağlamında stratejileri planlama, uygulama, değerlendirme ve üst-stratejiler (metastratejiler) olarak dört başlıkta ele almıştır. Bu sınıflamalar, kulak eğitimi uygulamalarına da doğrudan uyarlanabilecek esneklikte kavramsal çerçeveler sunmaktadır.

2.2.7. Kulak Eğitimi Uygulamalarında Stratejiler

Kulak eğitimi süreçlerinde öğrenciler sıklıkla verimsiz stratejilere başvurmaktadır. Örneğin, sürekli olarak aynı sesi dinlemek ya da yalnızca enstrüman sesine odaklanmak gibi alışkanlıklar, öğrenme sürecini yavaşlatabilmektedir. Hultberg (2008), bu noktada öğretmenlerin öğrencilerin strateji farkındalıklarını geliştirerek onları daha etkili yöntemlere yönlendirmelerinin önemine dikkat çekmektedir. Blix'in (2012) konservatuvar öğrencileriyle gerçekleştirdiği çalışmada, dikte sırasında kullanılan stratejilerin rapor edilmesi istenmiş ve sonuçlar; etkili strateji kullanımının yoğun tekrar, odaklanma ve bilinçli çaba gerektirdiğini ortaya koymuştur.

2.2.8. Bilişsel Stratejiler

Bilişsel stratejiler, öğrenme sürecinde analiz, karşılaştırma ve yapılandırma gibi zihinsel işlemleri içerir. Hallam (1997), McPherson (2005) ve Nielsen (1998), bu tür stratejilerin nota okuma, entonasyon ve doğaçlama gibi alanlarda öğrenci performansını artırdığını belirtmektedir. Wolf (1976), ise özellikle tanıdık müziksel kalıpların taranmasının nota okuma başarısında belirleyici rol oynadığını vurgulamıştır.

2.2.9. Kulak Eğitiminde Yararlanılan Stratejiler

Kulak eğitimine özgü stratejiler, öğrencilerin müziksel yapıların çözümlemesini kolaylaştırmak ve genel performanslarını artırmak amacıyla kullanılır. Entonasyon, doğaçlama ve besteleme çalışmalarında stratejik yaklaşım, öğrenme sürecinin derinleşmesini sağlar. Ancak özellikle stresli koşullarda öğrencilerin verimsiz, durumu idare etmeye yönelik telafi edici yöntemlere yönelmeleri, stratejik farkındalığın sistematik biçimde kazandırılmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır.

2.2.10. İşitsel Stratejiler

İşitsel stratejiler, sesleri farklı boyutlarıyla dinleyerek anlamlandırma ve zihinsel olarak yeniden üretme becerilerini kapsar. Gordon'un (1997) "işsel duyumsama (audiation)" kavramı, müziksel kalıpların (Pattern) zihinsel olarak canlandırılmasını ifade etmekte, aynı şekilde Banton (1995), başarılı bir performansın, icracının duyduğu sesleri zihninde net bir şekilde yeniden canlandırabilmesine bağlı olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla işitsel stratejilerin, kulak eğitimi kapsamında bilişsel stratejilerle eş güdümlü olarak değerlendirilmeleri elzemdir.

2.2.11. Üst-Bilişsel Stratejiler

Üst-bilişsel stratejiler, öğrencilerin kendi öğrenme süreçlerine ilişkin farkındalıklarını temsil eder. Kuhn (1988), görev için en uygun stratejiyi belirleyebilmenin, değerlendirme ve yansıtma süreçlerini içeren üst düzey bir bilişsel faaliyet olduğunu belirtmektedir. Günlük tutma, plan yapma, öz değerlendirme ve strateji seçimi gibi etkinlikler, öğrencinin görevi tamamlamasını sağlamanın yanı sıra metakognitif yetkinliğini de güçlendirmektedir.

2.2.12. Sosyal Stratejiler

Sosyal stratejiler, işbirlikçi öğrenme, akran desteği ve öğretmenle etkileşim yoluyla öğrenmeyi teşvik eden uygulamalardır. Dunn & Dunn (1999), bu stratejilerin öğrencinin motivasyon düzeyini artırıcı etkilerine dikkat çekerken, Davidson, McKernon ve Faulkner (1995), grup içi öğrenmenin kavrama derinliğini olumlu yönde etkilediğini göstermektedir. Kulak eğitimi ortamlarında öğretmenlerin bu stratejileri desteklemesinin, öğrenme süreçlerinin niteliğini arttırabileceği düşünülmektedir.

2.2.13. Bellek Stratejileri

Bellek stratejileri, müzikal materyalin zihinsel temsiller aracılığıyla ezberlenmesini amaçlayan yöntemlerdir. Kulak eğitimi başta olmak üzere pek

çok müziksel alanda öğrenciler ezberleme konusunda güçlük yaşamaktadır. Hallam'ın (1997) 77 müzisyenle gerçekleştirdiği çalışmada, profesyonellerin işitsel, kinestetik ve görsel stratejileri bütüncül biçimde kullandıkları; acemilerin ise ağırlıklı olarak tekrara dayandıkları belirlenmiştir. Ayrıca, ezbere çalma süreci kaygı unsurunu da beraberinde getirmekte ve performans kalitesini etkileyebilmektedir.

Bu bağlamda, öğrencilere etkili ezber stratejileri kazandırmak önemli bir eğitimsel gerekliliktir. Tanıdık kalıpların (patternlerin) anlamlı parçalara ayrılması, görselleştirme, şarkı söyleme ya da enstrümantal uygulamalar gibi yöntemlerin yanı sıra, müziksel analiz süreçlerinin de bu beceriyi desteklediği görülmektedir. Strateji seçimi, bireysel öğrenme tarzlarına göre farklılık göstermekle birlikte, öğrencilerin hangi stratejilerin kendileri için işlevsel olduğunu fark etmesi, ezber performanslarını artırmada belirleyici bir unsurdur.

2.2.14. Eksiklikleri Telafi Etmeye Yönelik Stratejiler

Bireyin mevcut bilgi ve beceri yetersizliklerini dengeleyerek durumu kurtarmaya yani görevi bir şekilde mümkün olan en iyi biçimde tamamlamaya yönelik yaklaşımlar, genellikle “telafi edici stratejiler” olarak tanımlanır (Green & Oxford, 1995). İşitilmeyen sesleri tahmin etmeye çalışmak veya bir melodiyi parmak hareketleri aracılığıyla hatırlamak gibi kestirme yollar, yüzeyde faydalı görünse de, uzun vadede işitsel gelişimin önünde engel oluşturabilir. Bununla birlikte, Thompson ve Lehman'ın belirttiği gibi, hem görsel okuma hem de doğaçlama süreçlerinde, nitelikli sezgisel tahminlerin belli ölçüde işlevsel olduğu durumlar da söz konusudur (2004).

2.2.15. Affektif (Duyuşsal) Stratejiler

Müziksel öğrenmede öz-yeterlik hissi, özellikle kulak eğitimi gibi bireysel beceriye dayalı alanlarda belirleyici bir rol oynamaktadır (Nielsen, 1998). Bu süreçte öğrenciler, sınav kaygısı, öz-eleştiri ya da akran baskısı gibi duygusal engellerle karşılaşabilir. Söz konusu duyuşsal stratejiler, sınav koşullarını önceden taklit etme, olumlu müziksel deneyimlerden yararlanma veya sevilen eserlerle çalışarak motivasyonu artırma gibi yöntemleri içermektedir. Böylece öğrenci, yalnızca teknik becerilerini değil, aynı zamanda psikolojik dayanıklılığını da geliştirme fırsatı bulur.

2.2.16. Duyuşsal Stratejilerin Sosyal ve Bilişsel Öğrenmeyle İlişkisi

Duyuşsal stratejiler, sosyal stratejilerle doğrudan bağlantılıdır; dolayısıyla yardım isteme, işbirliği yapma ve öğrenmeye açıklık gibi davranışlar, özgüven gerektirmektedir. Green ve Oxford'un (1995) araştırmaları, dil öğreniminde olduğu gibi müzik eğitiminde de stresi azaltma, kendini motive

etme ve olumlu pekiştirme stratejilerinin öğrenme çıktıları artırıldığını göstermektedir. Kulak eğitimi, müzikal kimliğin önemli bir parçası olarak algılandığından, öğrenciler hata yapma korkusuyla daha yoğun stres yaşayabilmekte dir. Bu nedenle bu stratejilere literatürde yeterince yer verilmemesi, önemli bir boşluğa işaret etmektedir.

Griffith (2004), en iyi öğretmen ve materyallerin bile ancak öğrencinin aktif çabasıyla etkili hâle gelebileceğini ve bu nedenle öğretmenin rolünün, yalnızca bilgi aktarmak değil, aynı zamanda öğrencinin kendi öğrenme süreçlerini yapılandırmasına rehberlik etmek olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda strateji öğretimi açık, net ve uygulamaya dönük olmalı ve öğrenciler, kulak eğitimiyle genel müzikal yeterlilikleri arasındaki ilişkiyi kavrayarak ezber, içsel duyumsama ve deşifre gibi hedef becerilerle bağ kurabilmelidir. McPherson ve Zimmerman (2002), döngüsel öz denetim alışkanlıklarının geliştirilmesinin, öğrencinin bağımsız çalışabilme kapasitesini değerlendirmek açısından önemli olduğunu ifade etmektedir.

2.3. Kulak Eğitiminin Kısa Tarihçesi ve Güncel Uygulamalar

Kulak eğitimi, müzik yazısı odaklı yaklaşımlardan işitsel temelli yöntemlere yönelik bir gelişim göstermekle birlikte Pratt (1990), nota temelli geleneksel eğitimin yetersizliğini vurgularken; Covington ve Lord (1994) işitmeye yönelik daha köklü bir dönüşüm ihtiyacına değinmekte; Covington (1992) bu tip bir dönüşümde tarihsel ihmale, Benward [1978] geç kalmış bir gelişime işaret etmektedir. Karpinski (1993), ise en önemli sorunlardan birisi olarak öğrencilerin derslere hazırlıksız katılmalarını göstermiştir. Buna karşılık ABD Ulusal Müzik Eğitimi Standartları dahilinde (2014), kulak eğitimi, performansın ayrılmaz parçası olarak tanımlanarak ritim, doğaçlama ve kulaktan çalım temel kriterler arasında gösterilmektedir.

2.4. Kulak Eğitiminin Uygulamalardaki Yetersizlikleri ve Tarihsel Arka Planı

Eğitim sistemi kulak eğitimi kazanımlarını sürekli ve sistematik biçimde sunmakta yetersizdir. Woody ve Lehmann (2010), öğrencilerin büyük bölümünün üniversite öncesinde kulaktan çalma deneyimi yaşamadığını saptamıştır. Batı geleneğinde nota okuma-yazmaya verilen önem işitsel algıyı geri plana itmiştir (Bannan,2010). Mason, 1830'larda işitsel becerilerin yazıdan önce kazanılması gerektiğini savunmuş, bunu Pestalozzi'nin deneyim temelli yaklaşımına dayandırmıştır (Woody, 2012). 20. yüzyılda Mainwaring “sesten simgeye” ilkesini öne sürerken, Lavignac (1902) kurallarla müzik öğretmeyi dil bilgisiyle konuşmayı öğretmeye benzetmiştir.

2.4.1. Müzik Yazısı (Notasyon)

Notasyon temelli uygulamalar işitsel beceriyi yalnızca dolaylı destekler; ezbere dayalı çalma ve doğaçlamayı geri plana iter. Oysa kulaktan çalma nota okumanın ötesinde ifade ve yaratıcılığı da geliştirir. Bu nedenle yalnızca semboller değil, sesin işsel duyumsanması da önemlidir (Woody, 2012).

2.4.2. Dikte (İşitilen Müziği Yazıya Dökme)

Dikte çalışmaları öğrencilerin yüzeysel özelliklere odaklanmasına yol açabilmektedir. Karpinski (1990), yalnızca sesleri yazmaya yönelmenin işitsel gelişimi sınırladığını belirtir. Dikte süreci doğru sesleri kaydetmenin ötesinde, işitsel algıyı anlamlandırma işlevi taşımaktadır; aksi halde kaygı ve verimsizlik yaratabilir.

2.4.3. Ses ve Çalgı Kullanımı

Ses ve çalgı, işitsel gelişimde temel araçlardır. Ancak birçok öğrenci sesini kullanmayı stres verici bulmaktadır (Rifkin & Urista, 2006). Gordon (2000), işsel duyumsamanın tonaliteyi güçlendirdiğini ve en iyi insan sesiyle geliştirilebileceğini savunur. Çalgıların entegrasyonu ise yalnızca dersin monotonluğunu kırmaz, ritim ve artikülasyon gibi unsurların deneyimlenmesini sağlayarak öğrenmeyi kalıcılaştırır.

2.5. İşitsel Temelli Yaklaşımın Gerekliliği ve Mevcut Uygulamalarla Çelişkisi

Teorik bilgilerin uygulamadan bağımsız olarak öğretilmesi, Smith'in (1934) de belirttiği gibi hem heves kırıcı hem de işlevsizdir. Bu görüş, Karpinski tarafından da yinelenmiş; işitsel algının, isimlendirme sürecinden önce gelmesi gerektiği savunulmuştur (1993). Ne var ki, bu uyarılara rağmen günümüzde birçok eğitim ortamında hâlâ “önce simge, sonra ses” yaklaşımı egemendir. Başlangıç seviyesindeki çalgı eğitiminde, öğrencilere nota ile parmak numaraları eş zamanlı olarak sunulmakta ve bu durum işitsel algının geri planda kalmasına neden olmaktadır (Woody, 2012). Musco (2006), bu tür görsel odaklı yaklaşımların, öğrencilerin müzik yaratımında işitsel algının rolünü kavramalarını engellediğini belirtir. Brown (2003) ise, kas belleği ve nota ilişkisinin pekiştirilmesinin, işitsel unsurların göz ardı edilmesine yol açtığını vurgular. Woody ve Lehmann'a (2010) göre, işitsel akıcılık genellikle doğal bir yan ürün olarak gelişmekte, ancak bilinçli bir hedef olarak ele alınmamaktadır.

2.5.1. Kulaktan Öğrenme Yöntemiyle Çalma Becerisinin Kullanım Durumu ve Gelişimi

Luce (1958), lise düzeyinde yaptığı araştırmada kulaktan çalma ile deşifre becerileri arasında anlamlı bir ilişki saptamış ve bu yöntemin müfredata alınmasını önermiştir. Wilder (1988) ise kulak-el koordinasyonunun müzik teorisi başarılarının en güçlü belirleyicisi olduğunu göstermiştir. McPherson (1994, 1995), kulaktan öğrenmenin hem hataları düzeltmede hem de deşifre ve yorumlama becerilerinde zamanla artan bir katkı sağladığını vurgulamıştır.

Clavier'in (1996) anketine göre öğretmenlerin çoğunluğu kulaktan çalma yöntemini yaratıcılık, bellekten icra ve stil farkındalığını geliştirmede etkili bulmakla birlikte, zaman yetersizliği ve teknik yetersizlikleri engel olarak görmektedir. McPherson (1997), öğrencilerin bu beceriyi çoğunlukla gayriresmî yollarla geliştirdiğini ve stratejilerin bilişsel, devinışsel ve görsel temellere dayandığını belirtmiştir. Delzelli, Rohwer ve Ballard (1999), tonal algının yapı türüne göre değiştiğini ancak eğitim süresiyle ilişkili bir fark görülmediğini ifade etmiştir.

McPherson (2005), kulaktan çalmanın planlı eğitime ihtiyaç duymadan gelişebileceğini, ancak başlangıç seviyesindeki öğrencilerin notaya dayalı yöntemden dolayı çalgı eğitimini bırakma eğiliminde olduğunu üç yıllık boyamsal çalışmasıyla ortaya koymuştur. Musco'nun (2009) verilerine göre, öğretmenlerin çoğu ezbere ve kulaktan çalmaya dayalı yöntemleri uygulamakta, bazıları bu uygulamaların okuma becerisine zarar verebileceğini düşünse de çoğunluk bu yöntemlerin potansiyel faydalarını kabul etmektedir.

2.5.2. Kulaktan Şarkı Öğrenme Yöntemine Yönelik Nötr Sonuçlar Elde Eden Araştırmalar

Kulaktan öğrenme yönteminin potansiyel yararlarını kabul etmekle birlikte, klasik yöntemlerle karşılaştırıldığında anlamlı farklılıklar ortaya koyamayan araştırmalar da literatürde yer almaktadır. Garofalo ve Whaley (1979), iki yöntemi de içeren bütünsel bir yaklaşımı bando eğitimi açısından ele aldıkları çalışmada, deney grubunun dinlemeye dayalı testlerde daha yüksek puan aldığı ve öğrenmenin kalıcı olduğu sonucuna ulaşmış; ancak sınıflar arası değişkenliğe dikkat çekmişlerdir. Benzer şekilde Delzell (1989), işitsel ayırım temelli bir modelle anlamlı gelişmeler saptamış fakat geleneksel yöntemle kulak ezberi arasında performans farkı belirleyememiştir.

Dunlap (1989), 5. sınıf öğrencilerinde ezbere şarkı söylemenin deşifreyi engellemediğini, aksine uzun vadede olumlu etkiler sağlayabileceğini göstermiştir. Bernhard (2004), söyleme-taklit-okuma sırasının kulaktan

çalma becerisini desteklediğini belirtmiş; ancak deşifre becerileri açısından kulak eberi lehine anlamlı bir fark gözlemlenmemiştir. Bu doğrultuda, tonal kalıp eğitiminin okuma yetilerine katkı sağladığını ama geleneksel yöntemle karşılaştırıldığında anlamlı bir farka rastlanmayan başka araştırmalardan da söz etmek mümkündür (Bean, 1938; Gordon, 2003; MacKnight, 1975; Grutzmacher, 1987; Gamble, 1989).

Price ve arkadaşları (1998) ile Price, Blanton ve Parrish (1998), nota temelli egzersizler yerine müzik literatüründen seçilen örneklerin öğrenci tutumlarını ve performansı olumlu etkilediğini, ancak deşifre becerisinde istatistiksel anlamda fark yaratmadığını saptamışlardır. Ayrıca Glenn (1999), Grande (1989), McDonald (1991) ve Sperti (1970) tarafından incelenen “geciktirilmiş nota okuma” yaklaşımı, karışık sonuçlar ortaya koymuştur. McDonald bu yöntemin nota okuma başarısını artırdığını bildirirken, Glenn ve Grande anlamlı fark bulamamıştır. Öte yandan, ses ezberine dayalı yöntemlerin öğrenci motivasyonunu artırdığı belirtilmiştir.

Blevins (1998) ise kulaktan ve nota temelli ısınma çalışmalarını kıyaslamış; her iki yaklaşımın performans ve davranış üzerinde benzer etkiler yarattığını, ancak işitsel temelli çalışmaların öğrencilere daha özgün katkılar sağladığını ve özellikle yansıtma uygulamalarının (%22 oranında) en faydalı yön olarak öne çıktığını ifade etmiştir.

2.5.3. Kulaktan Şarkı Öğrenme Yönteminin Verimli Olmadığı Sonucuna Varan Araştırmalar

Bazı araştırmalar kulaktan öğrenmenin sınırlı etkilere sahip olabileceğini öne sürmektedir. Flowers ve Souza, müzik yazısına dayalı eğitimin ritmik ve melodik doğruluk açısından daha etkili olduğunu bildirmiştir (1998). Sunderland ise ezbere dayalı öğretim uygulayan grupların daha dar bir repertuarla çalıştığını ortaya koymuştur (1990). Moore ve arkadaşlarının farklı ülkelerde yürüttüğü çalışmada ise, 6–9 yaş grubu çocukların müziği bütünsel algılamakta zorlandıkları ve hataları tekrar etme eğiliminde oldukları gözlemlenmiştir (1995).

2.5.4. Yöntemin Verimliliğini Destekleyen Araştırmalar

Literatürde yöntem lehine güçlü destek sunan araştırmalar da önemli bir yer tutmaktadır. Maim, ritimlerin ölçü çizgileri yerine ezberle daha iyi öğrenildiğini savunmuştur (1992). Jarjisian, diatonik ve pentatonik yapıların birlikte kullanımının öğrenme üzerinde olumlu etkiler yarattığını belirtmiş (1981); Trimillos ise ezbere dayalı yöntemin kültürler-arası ortak bir müzik öğrenme biçimi olduğunu vurgulamıştır (1971). Shehan ise görsel

ve işitsel uyaranların birlikte kullanımının öğrenme verimini artırdığını ileri sürmüştür (1987).

Denny, ezber yönteminin müzik yazısı ile desteklenmesi gerektiğini; Waddel ise ezbere dayalı yöntemin çeşitlilik ve tekrar temelinde yürütülmesi gerektiğini belirtmiştir (1982; 1990). Kazez kulak eğitiminde ezbere dayalı yöntemi ön plana çıkarırken, Kane küçük yaştaki çocuklarda bu yöntemin özellikle etkili olduğunu rapor etmiştir (1985; 1994).

2.5.5. Türkiye’de Gerçekleştirilen Güncel Araştırmalar

Türkiye’deki araştırmalar, ağırlıklı olarak müziksel işitme ve okuma-yazma eğitiminin çeşitli yöntemlerle geliştirilmesine odaklanmaktadır. Nart’ın, problem temelli ve işbirlikli öğrenme stratejileriyle “deşifre şarkı söyleme öğretim metodu” geliştirdiği (2002), Sağer ve arkadaşlarının, işbirlikli öğrenmenin çok sesli solfej başarısını artırdığını gösterdiği (2005), Nazlımoğlu’nun ise bilgisayar destekli öğretimin işitme eğitiminde öğrenme ve kalıcılığı yükselttiği sonucuna vardığı araştırmalar bunlara örnek teşkil etmektedir. (2001).

Çifcibaşı ve Şaktanlı ise gerçekleştirdikleri araştırmada hızlı okuma tekniklerinin deşifreye etkisini incelerken; Öztürk ve Kalyoncu, işbirlikli yöntemin işitme eğitiminde kaygıyı anlamlı ölçüde azalttığını fakat başarıya etkisinin sınırlı olduğunu ortaya koymuştur (2004;2006). Ataman, öğrencilerin bireysel performans başarıları ile MİOY başarıları arasında anlamlı bir ilişki tespit etmiş; Önder ise öz-yeterlik algıları ile işitsel yeterlilik arasındaki ilişkiyi belirlemiştir (2001; 2003).

Ölçme aracı geliştirmeye yönelik bazı çalışmalar arasında Özdemir’in “Müziksel Okuma Performans Testi” ve ses, aralık, ritim becerilerini ölçmek için geliştirdiği işitme testi dikkat çekmektedir (2005; 2006). Belge ise gerçekleştirdiği araştırma sonucunda elde ettiği bulgulara dayanarak M.İ.O.Y. başarısını ölçmede yeni bir model önermiştir (2004).

3. Araştırmaya İlişkin Temel Bilgiler

Kulaktan şarkı öğrenme yönteminin deşifre ve ezberleme becerilerine etkisini belirlemeye yönelik olarak karma yöntem yaklaşımıyla gerçekleştirilen bu araştırmada; nicel boyutta ön-test/son-test kontrol gruplu yarı deneysel model; nitel boyutta ise yarı yapılandırılmış görüşmelerden yararlanılmıştır. Benimsenen bu yaklaşımla açıklayıcı-genişletici desen çerçevesinde, nicel bulguların nitel verilerle desteklenmesi amaçlanmıştır.

Çalışma grubu, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programı’nda öğrenim gören 60 öğrenciden oluşmaktadır. Katılımcıların,

yetenek sınavı puanlarına göre “zayıf”, “orta” ve “iyi” düzeylerde sınıflandırılarak, deney ve kontrol gruplarına dengeli şekilde dağıtılmaları sürecinde Tabakalı rastgele örnekleme yönteminden yararlanılmıştır.

Deneyssel uygulama, sekiz hafta boyunca planlı bir öğretim süreciyle yürütülmüş; uygulama kapsamında Re Majör, La Majör, Sol Minör ve Do Minör tonlarında hazırlanmış sekiz ezgi kullanılmıştır. Ezgiler; ses aralığı, tartım yapısı, armonik temel (tonik, subdominant, dominant) ve cümleme gibi müzikal özellikler dikkate alınarak alan uzmanlarının görüşleri çerçevesinde bestelenmiştir.

Uygulama prosedürü güdüleme, ezginin sunumu, öğrencilerin ilk izlenimleri, ölçü ölçü tekrar, tam seslendirme, alterasyonlara dikkat çekme, küçük motiflerle karşılaştırma ve bireysel olarak ezberden icra olmak üzere sekiz aşamadan oluşmuştur. Süreç boyunca tüm uygulamalar kayıt altına alınmıştır.

Veri toplama araçları arasında, yine alan uzmanlarının görüşleri ile geliştirilen sekiz solfej parçasından oluşan başarı testleri ve açık uçlu yarı yapılandırılmış sorular yer almaktadır. Deşifre becerisi Re ve La Majör, kulaktan öğrenme becerisi ise Sol ve Do Minör parçalar üzerinden değerlendirilmiştir. Parçalarda tonların farklılaştırılması, öğrenmenin ton ile özdeşleşmesini engellemeye yönelik olarak planlanmıştır. Geçerlik ve güvenilirlik; uzman görüşleri, değerlendiriciler arası tutarlılık ve pilot uygulamayla sağlanmıştır.

Nitel veriler, öğrencilerin yöntem hakkındaki düşüncelerini, uygulama sürecine yönelik görüşlerini, becerilere katkı düzeyini ve kazandıkları diğer yeterlikleri ortaya koyacak şekilde analiz edilmiştir. Nicel veriler t-testi ve Pearson korelasyon ile değerlendirilmiş; etki büyüklüğü Cohen’s d katsayısı ile hesaplanmıştır. Sonuçlar, öğrenci yanıtlarıyla desteklenerek yorumlanmıştır.

4. Araştırma Bulguları ve Yorumlar

Bu araştırmada kullanılan ölçüm araçlarının güvenilirliğini test etmek amacıyla değerlendiriciler arası tutarlılık analiz edilmiştir. Büyüköztürk vd. (2011), ölçüm güvenilirliğini aynı bireylerden benzer koşullarda elde edilen sonuçların tekrar edilebilirliği olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, üç farklı değerlendiricinin verdiği puanlar arasındaki korelasyon değerleri istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur.

Ön-test deşifre puanları, $r=.797$ ile $r=.874$ arasında değişen yüksek korelasyonlarla güçlü bir tutarlılık göstermiştir. Ezber puanlarında ise $r=.823$ ile $r=.678$ arasında değişen değerlerle yüksek ve orta düzeyde

korelasyonlar gözlenmiştir. Son-test sonuçlarında da benzer bir eğilim devam etmiş; deşifre puanlarında yüksek düzeyde tutarlılık korunmuş, ezber puanlarında ise $r=.533$ 'e kadar düşen korelasyonlara rağmen anlamlılık düzeyi korunmuştur ($p<.05$).

Gruplar arası denkliliği sağlamak amacıyla, öğrencilerin üniversite girişindeki özel yetenek sınavı puanları dikkate alınmış; iyi, orta ve düşük olmak üzere üç başarı düzeyinde dengeli dağılım sağlanmıştır. Ayrıca, ön-test puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark gözlenmemiştir ($t(58)=.059$, $p>.05$), bu da deney ve kontrol gruplarının başlangıç düzeyde eşit olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, hem ölçüm araçlarının güvenilirliği hem de grupların başlangıçtaki denkliliği, deneysel sürecin geçerliliğini desteklemektedir. Bu bulgular, sonraki aşamalarda elde edilen verilerin sağlam temellere dayandığını göstermekte; ölçüm kalitesi ve uygulama bütünlüğü açısından araştırmaya metodolojik güven kazandırmaktadır.

4.1.Nicel Bulgular

Araştırmanın birinci hipotezine ilişkin bulgulara göre, deney grubunun ön-test ve son-test deşifre puan ortalamaları karşılaştırıldığında puanların anlamlı biçimde arttığı görülmüştür (ön-test $X=56.47$, son-test $X=68.57$). Paired Samples t-testi sonucunda fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuş [$t(29)=.000$, $p<.05$] ve Cohen's d değeri 0.614 ile orta düzeyde etki büyüklüğü göstermiştir. Buna karşılık, kontrol grubunun ön-test ve son-test deşifre puanları (ön-test $X=62.17$, son-test $X=63.57$) arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır [$t(29)=.124$, $p>.05$]. Yani deney grubunun deşifre becerisi anlamlı düzeyde gelişirken, kontrol grubunda böyle bir gelişim gözlenmemiştir.

İkinci hipoteze ilişkin bulgular, deney grubunun ezber başarı düzeyinde anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir. Deney grubunda ön-test ortalaması $X=59.41$ iken son-test ortalaması $X=75.07$ 'ye yükselmiş ve bu fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur [$t(29)=.000$, $p<.05$]. Cohen's d=1.06 ile oldukça yüksek düzeyde bir etki büyüklüğü gözlenmiştir. Kontrol grubunda ise ön-test ortalaması $X=69.44$, son-test ortalaması $X=71.16$ 'dır ve bu fark anlamlı değildir [$t(29)=.152$, $p>.05$]. Bu sonuç, kulaktan şarkı öğrenmeye dayalı eğitimin ezber becerilerinde deney grubunda güçlü bir artış sağladığını, kontrol grubunda ise anlamlı bir değişim olmadığını göstermektedir.

Deney ve kontrol gruplarının son-test puanları arasındaki karşılaştırmalarda ise, her iki beceri alanında (deşifre ve ezber) gruplar

arasında anlamlı farklılıklar bulunmamıştır. Deşifre puanları açısından deney grubunun ortalaması $X=68.57$, kontrol grubunun ortalaması $X=63.67$ olup fark istatistiksel açıdan anlamlı değildir [$t(58) = .370, p > .05$]. Benzer şekilde ezber puanlarında da deney grubunun son-test ortalaması $X=75.07$, kontrol grubunun ortalaması $X=71.16$ olarak bulunmuş, ancak bu fark da anlamlı çıkmamıştır [$t(58) = .388, p > .05$]. Dolayısıyla, deney grubu kendi içinde anlamlı gelişim göstermiş olsa da, deney ve kontrol grupları karşılaştırıldığında son-test sonuçlarında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık gözlenmemiştir.

4.2 Araştırmanın Nitel Boyutu: Öğrenci Görüşleri Üzerine Bulgular

Yarı yapılandırılmış görüşmeler sonucunda elde edilen veriler, öğrencilerin kulaktan şarkı öğrenme yöntemine ilişkin bilgi düzeyleri, uygulama deneyimleri ve bu yöntemin müziksel becerilere katkıları üzerinden değerlendirilmiştir.

Öğrencilerin çoğunluğu yöntemi daha önce sistematik biçimde deneyimlememiş olsa da, işitme ve solfej derslerinde farkında olmadan bu yaklaşımdan yararlandıklarını belirtmiştir. Yöntem, özellikle nota okuma zayıflığını telafi eden işitsel bir destek olarak değerlendirilmiştir. Az sayıda öğrenci, güçlü nota okuma becerileri nedeniyle yöntemi gereksiz bulmuş; bir katılımcı, kulaktan öğrenmenin yanlış ezber riskine dikkat çekmiştir. Ancak genel eğilim, yöntemin işlevsel bir tamamlayıcı araç olduğuna işaret etmektedir.

Deney grubu öğrencileri, yöntem sayesinde ezgisel materyali daha dikkatli izlemeye zorlandıklarını ve bu durumun farkındalıklarını artırdığını vurgulamıştır. Sürecin monotonluğunu kırarak derslere motivasyon kattığı, öğrencilerce sıkça dile getirilmiştir.

Katılımcıların büyük bölümü yöntemin, deşifre ve ezberleme becerilerini geliştirdiğini ifade etmiştir. Özellikle şan derslerindeki ezber sürecinde gözle görülür ilerleme kaydettiklerini belirtmişlerdir. Doğrudan gelişim hissetmeyen bazı öğrenciler ise yöntemi yine de faydalı ve eğlenceli olarak değerlendirmiştir.

Yöntemin katkısı yalnızca temel becerilerle sınırlı kalmamış, öğrenciler ayrıca şu iki alanda da gelişim kaydettiklerini vurgulamıştır:

Ezgisel hareket farkındalığı: Ezgilerin iniş-çıkış grafiklerini zihinsel olarak canlandırmanın dikkatlerini artırdığı,

Değiştirici işaretlere yönelik işitsel duyarlılık: Diyez ve bemolleri içeren sesleri sesli taklit yoluyla fark etmenin tonal hassasiyeti güçlendirdiği belirtilmiştir.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Araştırmanın nicel bulguları, kulaktan şarkı öğrenme yönteminin öğrencilerin deşifre ve ezberleme becerilerini geliştirdiğini, ancak bu gelişimin klasik notaya dayalı yöntemle karşılaştırıldığında istatistiksel olarak anlamlı bir fark yaratmadığını göstermektedir. Deney grubunda uygulama öncesi ve sonrası puanlar arasında belirgin bir artış görülürken, kontrol grubunda bu fark gözlenmemiştir. Buna rağmen, gruplar arası son-test karşılaştırmalarında anlamlı farklılık saptanmamıştır.

Nitel veriler, öğrencilerin yöntemi özellikle işitsel dikkat, farkındalık ve motivasyon gibi duyuşsal beceriler açısından faydalı bulduklarını ortaya koymuştur. Deney grubu, yöntemin derslere dinamizm kattığını, ezgisel algıyı artırdığını ve tonal işaretlere yönelik duyarlılığı geliştirdiğini ifade etmiştir.

5.2. Tartışma

Elde edilen sonuçlar, Glenn, Dunlap, Delzell, Price ve Whaley gibi araştırmacıların bulgularıyla örtüşmektedir. Bu çalışmalar da kulaktan öğrenme yönteminin öğrencilerin ilgisini artırdığını, ancak müziksel performans ya da deşifre becerilerinde klasik yöntemden üstün bir fark yaratmadığını belirtmektedir. Özellikle başlangıç düzeyinde, kulaktan öğrenme öğrencinin sürece aktif katılımını sağlamakta, fakat uzun vadeli etkiyi belirlemede süre ve materyal kapsamı kritik bir rol oynamaktadır.

Öte yandan, Moore ve Sunderland gibi araştırmacılar, bu yöntemin bazı durumlarda hataların tekrarlanmasına ve parçalı öğrenmeye yol açabileceğini savunurken; Kane, Kazez ve Shehan, yöntemin ritmik doğruluk, işitsel duyarlılık ve öğrenme kalıcılığı açısından faydalı olduğunu ortaya koymuştur. Bu çelişkili bulgular, yöntemin etkisinin kapsam, hedef kitle ve kullanılan öğretim materyallerine göre değişebileceğini göstermektedir.

5.3. Öneriler

Destekleyici Öğretim Aracı: Kulaktan öğrenme yöntemi, klasik modele alternatif olmaktan ziyade, işitsel becerileri destekleyen tamamlayıcı bir araç olarak müfredat içinde yer alabilir.

Materyal Geliştirme: Farklı müzik türleri ve kültürel içeriklerle zenginleştirilmiş materyaller, derslerin çeşitliliğini ve öğrenci ilgisini artırabilir.

Uzun Vadeli Araştırmalar: Yöntemin etkisini daha geniş örneklemeler ve uzun süreli uygulamalarla değerlendirmek, genellenebilir sonuçlar açısından önem taşıyabileceği düşünölmektedir.

Meşk Sistemiyle İlişkilendirme: Özellikle Türk müziği geleneğinde sürdürölen kulaktan öğrenme (meşk) sistemi ile yöntem arasında bağ kurulması, eğitimde kültörel uyarlama ve bütöncöl yaklaşım için faydalı olabilir.

Kaynakça

- Apel, W. (1970). *Harvard dictionary of music* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press. p. 250.
- Ataman, M. (2001). Müzik öğretmenliği öğrencilerinde işitme ve okuma becerileri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 45–56.
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Bannan, N. (2010). Editorial: Can everyone sing? *International Journal of Music Education*, 28(3), 197–199. p. 197.
- Banton, L. J. (1995). The role of visual and auditory feedback during the sight-reading of music. *Psychology of Music*, 23(1), 3–16. p. 15.
- Bean, K. F. (1938). The relative effectiveness of different methods of teaching sight-singing. *Journal of Educational Research*, 32(5), 321–330.
- Belge, S. (2004). Müziksel işitme okuma yazma derslerinde karşılaşılan güçlükler. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 20, 89–101.
- Benward, B. (1978). *Sight singing complete*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown.
- Benward, B. (1985). *Music in theory and practice* (3rd ed.). Dubuque, IA: Wm. C. Brown. p. 8.
- Bernhard, C. (2004). The effects of modeling and tempo on sight-reading achievement of beginning band students. *Contributions to Music Education*, 31(2), 61–74.
- Best, D. (1992). *The rationality of feeling: Learning from the arts*. London: Falmer Press. p. 4.
- Blevins, S. (1998). The effect of melodic pattern training on the sight-singing achievement of high school choir students. *Contributions to Music Education*, 25(1), 65–75.
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bruner, J. (1996). *The culture of education*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brown, J. (2003). Rhythm and the aural tradition in music learning. *International Journal of Music Education*, 21(1), 44–52. p. 47.
- Büyüköztürk, Ş. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (8. baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Burns, E. M., & Ward, W. D. (1978). Categorical perception—Phenomenon or epiphenomenon: Evidence from experiments in the perception of me-

- lodic musical intervals. *Journal of the Acoustical Society of America*, 63(2), 456–468. p. 462.
- Chamot, A. U. (2004). Issues in language learning strategy research and teaching. *Electronic Journal of Foreign Language Teaching*, 1(1), 14–26.
- Chosky, L. (1981). *Teaching music in the twentieth century*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. p. 89.
- Çıfcıbaşı, M., & Şaktanlı, B. (2004). Sight-singing methods in Turkish music teacher training programs. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 19, 211–223.
- Davidson, J. W., McKernon, P., & Faulkner, R. (1995). Children's participation in the culture of music: A study of music learners in the home. *British Journal of Music Education*, 12(2), 113–123.
- Delzell, J. K. (1989). The role of instruction in the development of young children's musical performance. *Update: Applications of Research in Music Education*, 7(2), 15–20.
- Delzell, L. A., Rohwer, D. A., & Ballard, D. L. (1999). The effect of modeling and tempo on sight-reading achievement of instrumental music students. *Journal of Research in Music Education*, 47(2), 160–174.
- Demany, L., & Semal, C. (1988). Detection thresholds for octave and perfect fifth intervals: Psychophysical evidence of musical interval templates. *Journal of the Acoustical Society of America*, 83(2), 687–693.
- Denny, F. (1982). A study of rhythmic dictation and sight-singing skills in high school choral students. *Contributions to Music Education*, 9, 7–15.
- Deutsch, D. (1970). Tones and numbers: Specificity of interference in immediate memory. *Science*, 168(3939), 1604–1605.
- Dunlap, J. C. (1989). The effect of programmed instruction on sight-singing achievement. *Journal of Research in Music Education*, 37(2), 108–118.
- Dunn, R., & Dunn, K. (1999). *The complete guide to the learning styles inservice system*. Boston, MA: Allyn & Bacon.
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters: A new philosophy of music education*. New York, NY: Oxford University Press. p. 71.
- Fogarty, R. (1994). *How to teach for metacognitive reflection*. Palatine, IL: IRI/Skylight Publishing. p. 157.
- Fujioka, T., Trainor, L. J., Ross, B., Kakigi, R., & Pantev, C. (2005). Automatic encoding of polyphonic melodies in musicians and nonmusicians. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17(10), 1578–1592.
- Gamble, M. (1989). The relationship of tonal memory and tonal pattern recognition to sight-singing achievement. *Contributions to Music Education*, 16, 21–31.

- Garofalo, R., & Whaley, M. (1979). *Comparative band method: A complete band method for group or individual instruction*. San Diego, CA: Neil A. Kjos Music Company.
- Gaser, C., & Schlaug, G. (2003). Brain structures differ between musicians and non-musicians. *Journal of Neuroscience*, 23(27), 9240–9245.
- Glenn, D. (1999). The relationship between music sight-reading ability and music performance achievement. *Contributions to Music Education*, 26(1), 45–56.
- Gordon, E. E. (1997). *Learning sequences in music: Skill, content, and patterns* (1997 ed.). Chicago, IL: GIA Publications.
- Gordon, E. E. (2000). *Testing musical aptitude: Construct and validity*. Chicago, IL: GIA Publications.
- Gordon, E. E. (2003). *Learning sequences in music: Skill, content, and patterns* (Updated ed.). Chicago, IL: GIA Publications. pp. 361, 373.
- Griffiths, C. (2004). *Language learning strategies: Theory and research* (Occasional Paper No. 1). Auckland, New Zealand: School of Foundations Studies, AIS St Helens.
- Gromko, J. E. (1993). Perceptual differences between expert and novice music listeners. *Music Perception*, 10(1), 77–96. p. 46.
- Grutzmacher, P. A. (1987). The effect of tonal pattern training on the sight-singing achievement of elementary education majors. *Journal of Research in Music Education*, 35(3), 171–181.
- Hallam, S. (1997). What do we know about practising? Towards a model synthesising the research literature. In H. Jørgensen & A. C. Lehmann (Eds.), *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (pp. 179–231). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Hallam, S. (1997c). Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education. In H. Jørgensen & A. C. Lehmann (Eds.), *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (pp. 89–107). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Hantz, E. (1992). Absolute pitch and pitch memory: Performance of musicians and nonmusicians. *Music Perception*, 9(4), 383–406. p. 40.
- Henry, E., & Mobberly, R. (1987). *Ear training for the contemporary musician*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown. p. 1.
- Hultberg, C. (2008). Approaches to music notation: The printed score as a mediator of meaning in Western tonal tradition. *Music Education Research*, 10(1), 1–20. p. 9.
- Huron, D. (1989). Voice denumerability in polyphonic music of homogeneous timbres. *Music Perception*, 6(4), 361–382.

- Jarjisian, M. (1981). The effects of tonal pattern training on the sight-singing performance of elementary education majors. *Journal of Research in Music Education*, 29(1), 25–34.
- Jørgensen, H. (1997). *Time for practising? Higher level music students' use of time for instrumental practising*. Oslo: Norwegian State Academy of Music.
- Jørgensen, H. (2004). Strategies for individual practice. In A. C. Lehmann, J. Sloboda, & R. H. Woody (Eds.), *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (pp. 85–103). Oxford: Oxford University Press.
- Kane, A. (1994). The effectiveness of melodic dictation practice in improving sight-singing skills. *Journal of Research in Music Education*, 42(2), 150–160.
- Karpinski, G. S. (1990). Aural skills pedagogy: An overview of methodologies. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 4(2), 201–220. p. 207.
- Karpinski, G. S. (1993). A model for music perception and its implications in the aural skills curriculum. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 7(1), 5–23. p. 15.
- Karpinski, G. S. (1993). A model for music perception and its implications in the aural skills curriculum. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 7(1), 230–250. p. 244.
- Karpinski, G. S. (2000). *Aural skills acquisition: The development of music listening, reading, and performing skills in college-level musicians*. New York, NY: Oxford University Press. pp. 6, 69, 73, 78, 95.
- Kazez, D. (1985). *Rhythm reading: A sequential system for training sight-readers*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Kern, R. (2000). *Literacy and language teaching*. Oxford: Oxford University Press. p. 28.
- Klein, M., Coles, J., & Donchin, E. (1984). People with absolute pitch process tones without producing a P300. *Science*, 223(4632), 1306–1309.
- Krumhansl, C. L. (2004). The cognition of tonality—As we know it today. *Journal of New Music Research*, 33(3), 253–268.
- Kuhn, D. (1988). Children and adults as intuitive scientists. *Psychological Review*, 96(4), 674–689. p. 237.
- Lavignac, A. (1902). *La musique et les musiciens*. Paris: Delagrave.
- Luce, J. R. (1958). Sight-reading and ear-playing abilities as related to instrumental music students. *Journal of Research in Music Education*, 6(1), 34–43.
- MacKnight, C. B. (1975). Music reading ability of beginning wind instrumentalists after melodic instruction. *Journal of Research in Music Education*, 23(1), 23–34.
- Marvin, E. W., & Temperley, D. (2008). Pitch-class distribution and the identification of key. *Music Perception*, 25(3), 193–212. p. 131.

- McDonald, M. (1991). The effects of computer-assisted instruction on sight-singing achievement of college music students. *Journal of Research in Music Education*, 39(2), 125–134.
- McKean, K. (2005). Music aptitude. In *The American Heritage guide to contemporary usage and style* (p. xxx). Boston, MA: Houghton Mifflin.
- McPherson, G. E. (1994). Evaluating young instrumentalists' music performance skills. *International Journal of Music Education*, 24(1), 25–41.
- McPherson, G. E. (1995). Cognitive strategies and skill acquisition in musical performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 127, 91–96.
- McPherson, G. E. (1997). Cognitive strategies and skill acquisition in musical performance: A longitudinal study. *Music Education Research*, 19(2), 142–158.
- McPherson, G. E. (2005). From child to musician: Skill development during the beginning stages of learning an instrument. *Psychology of Music*, 33(1), 5–35.
- McPherson, G. E., & Zimmerman, B. J. (2002). Self-regulation of musical learning: A social cognitive perspective. In R. Colwell & C. Richardson (Eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning* (pp. 327–347). New York, NY: Oxford University Press. p. 344.
- Merriam-Webster. (2005–2006a). Music aptitude. In *Merriam-Webster's online dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/>
- Micheyl, C., Delhommeau, K., Perrot, X., & Oxenham, A. J. (2006). Influence of musical and psychoacoustical training on pitch discrimination. *Hearing Research*, 219(1–2), 36–47.
- Ministry of Education and Research (Norway). (2006). *The curriculum for the 10-year compulsory school in Norway (Læreplanverket for Kunnskapsløftet)*. Oslo: Ministry of Education and Research.
- Moore, R., et al. (1995). The relationship of error detection training to sight-singing achievement. *Contributions to Music Education*, 22(1), 33–44.
- Musco, A. (2006). Playing by ear: Is it important? *Music Educators Journal*, 92(5), 86–91. p. 92.
- Musco, A. (2009). Playing by ear: Is it important for today's musicians? *Music Educators Journal*, 95(3), 86–91.
- Nart, S. (2002). The role of ear training in Turkish music education. *Müzik Eğitimi Dergisi*, 5(2), 33–42.
- Nazlımoğlu, N. (2001). The relationship between pitch memory and sight-singing performance. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 99–108.
- National Association for Music Education (NAfME). (2014). *National standards for music education*. Reston, VA: NAfME.

- Nielsen, S. G. (1998). *Learning strategies in instrumental music practice*. Oslo: Norwegian Academy of Music.
- Oxford, R. L. (1990). *Language learning strategies: What every teacher should know*. Boston: Heinle & Heinle.
- Overath, T., Cusack, R., Kumar, S., von Kriegstein, K., Warren, J. D., Grube, M., ... Griffiths, T. D. (2007). An information theoretic characterisation of auditory encoding. *PLoS Biology*, 5(11), e288.
- Önder, S. (2003). Aural skills training in Turkish music teacher education. *Müzik Eğitimi Dergisi*, 6(1), 77–86.
- Özdemir, Y. (2005). Müziksel okuma performans testi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(2), 201–214.
- Özdemir, Y. (2006). The development of a musical hearing test for Turkish music teacher candidates. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(11), 115–128.
- Öztürk, A., & Kalyoncu, H. (2006). The effects of rhythmic exercises on sight-singing achievement in music education students. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(1), 145–157.
- Peretz, I. (2002). Brain specialization for music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930(1), 153–165.
- Plantinga, J., & Trainor, L. J. (2005). Memory for melody: Infants use a relative pitch code. *Cognition*, 98(1), 1–11.
- Price, H. E., Blanton, C., & Parrish, R. (1998). Effects of conductor academic task presentation, conductor reinforcement, and ensemble practice on performers' evaluations of rehearsal quality: A replication and extension. *Journal of Research in Music Education*, 46(4), 556–568.
- Price, H. E., Peterson, B., & Williams, J. (1998). The effect of conductor academic task presentation, conductor reinforcement, and ensemble practice on performers' evaluations of rehearsal quality. *Journal of Research in Music Education*, 46(4), 543–555.
- Priest, T. (1989). Playing by ear: Foundations of the aural tradition in popular music. *Music Educators Journal*, 76(3), 23–26.
- Pratt, G. (1990). *Aural awareness: Principles and practice*. Oxford: Oxford University Press. pp. 7, 9, 108.
- Reitan, T. (2009). Music education and the Norwegian welfare state: Theoretical foundations and political debates. *Nordic Research in Music Education*, 11, 209–230. p. 215.
- Rifkin, D., & Urista, D. (2006). Developing aural skills: It's not just about dictation. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 20, 45–62.
- Sağır, T., et al. (2005). Developing sight-singing skills in secondary school music education. *Müzik Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 55–66.

- Serafine, M. L. (1988). *Music as cognition: The development of thought in sound*. New York, NY: Columbia University Press. p. 69.
- Shehan, P. (1987). Effects of rote instruction and pattern training on music reading achievement. *Journal of Research in Music Education*, 35(3), 143–155.
- Siegler, R. S. (1996). *Emerging minds: The process of change in children's thinking*. New York, NY: Oxford University Press. p. 14.
- Shuler, S. C. (2011). Five guiding principles for music education. *Music Educators Journal*, 97(3), 17–21. pp. 7–8 (metinden aktarılan sayfa).
- Smith, C. H. (1934). Solfège: An essential in musicianship. *Music Educators Journal*, 20(5), 17–20.
- Smith, M. (1934). Solfège: An essential in musicianship. *Music Educators Journal*, 20(5), 17–20. p. 16.
- Sperti, M. (1970). The comparative effectiveness of two methods of teaching sight-singing to junior high school students. *Journal of Research in Music Education*, 18(1), 45–52.
- Stumpf, C. (1883). *Tönpsychologie*. Leipzig: S. Hirzel.
- Strømsø, H. I. (2001). *Learning strategies and self-regulation in higher education*. Oslo: University of Oslo.
- Telesco, P. J. (1991). Contextual ear training. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 5(2), 179–190. p. 179.
- Thompson, W. F., & Lehman, B. (2004). Strategies for sight-reading and ear-playing. *Journal of Research in Music Education*, 52(3), 231–247.
- Trimillos, R. (1971). The role of cultural context in the teaching of sight-singing. *Journal of Research in Music Education*, 19(2), 105–115.
- Walters, D. (1989). Developing aural skills through choral rehearsal. *Choral Journal*, 30(2), 23–29.
- Weinstein, C. E., & Mayer, R. E. (1983). The teaching of learning strategies. In M. C. Wittrock (Ed.), *Handbook of research on teaching* (pp. 315–327). New York, NY: Macmillan. (Ayrıca p. 3 için bkz. ilgili alıntı.)
- Wilder, A. (1988). *American popular song: The great innovators, 1900–1950*. New York, NY: Oxford University Press.
- Woody, R. H. (2012). Playing by ear: Foundation or frill? *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 192, 75–90. pp. 84, 88.
- Woody, R. H., & Lehmann, A. C. (2010). Student musicians' ear-playing ability as a function of vernacular music experiences. *Journal of Research in Music Education*, 58(2), 101–115. pp. 58, 103.
- Zatorre, R. J. (1994). Neural specializations for tonal processing. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930(1), 193–210.

Etnografik Müzik Araştırmalarında Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı

Serdal Arslan¹

Özet

Bu çalışmada etnografik müzik alan araştırmalarında yapay zekâ araçlarının metodolojik işlevleri ve sunduğu olanaklar incelenmektedir. Çalışma nitel araştırma yöntemiyle tasarlanmış, veri toplama aşamasında doküman analizi tekniği kullanılmıştır. İncelenen yapay zekâ araçları, araştırma sürecinde alan öncesi hazırlık, veri toplama, analiz ve metinleştirme gibi aşamalarda sağladıkları işlevler bakımından değerlendirilmiş ve kategorilendirilmiştir. Bulgular, bilimsel araştırmalarda kullanılabilecek yapay zekâ araçlarının literatür taramasının eksiksiz bir şekilde yapılabilmesi, sahadan kaydedilen verilerin hızlı bir şekilde metne dönüştürülmesi, tematik analizlerin ve kavramsal ağ görselleştirmelerinin hızlandırılması, çeviri ve dil düzenleme gibi aşamalarda araştırmacıya önemli katkılar sunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda yapay zekâ araçları, araştırmaya ait her süreçte araştırmacının işini kolaylaştıran, bakış açısını zenginleştiren ve bu sayede bilimsel üretimin niteliğini yükseltme potansiyeli olan güçlü bir destek unsuru olarak öne çıkmaktadır. Çalışmada ayrıca yapay zekâ araçlarının kullanımına yönelik özdeşünümsel deneyimine yer verilerek verilerin toplanması, yorumlanması ve araştırmanın diğer etik boyutlarının araştırmacıya ait olduğu vurgulanmıştır. Bununla birlikte etnografik müzik araştırmalarında önemli bir ihtiyaç olan mikrotonal ezgilerin ve makam yapılarının otomatik tanımlanması ve nota transkripsiyonuna aktarılması gibi konularda istenilen düzeyde gelişmiş uygulamaların henüz bulunmadığı, ancak bu amaca yönelik geliştirilen hesaplamalı müzikoloji, makine öğrenmesi ve derin öğrenme çalışmalarının gelecekte daha kapsamlı, güvenilir ve ulaşılabilir yapay zekâ uygulamalarına zemin hazırladığı ifade edilebilir.

1 Dr., Turhal Bilim ve Sanat Merkezi, serdalarlsan89@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-5803-9010>

GİRİŞ

Yapay zekâ sistemleri, ham verinin toplanıp uygun bir biçime dönüştürülmesi, özelliklerinin çıkarılması, öğrenme algoritmalarının bu özellikler üzerinden örüntüleri tanıyıp parametrelerini güncellemesi ve elde edilen modelin yeni veriler üzerinde genelleme yaparak çıktılar üretmesi biçiminde işleyen çok katmanlı bir yapı ile çalışmaktadır (Yavuz vd., 2025). Günümüzde yapay zekâ teknolojisinin sadece bilişim temelli uygulamalarda kullanıcılara sunulan bir yenilik değil, aynı zamanda toplum yaşamına nüfuz eden popüler varlığıyla insan odaklı tüm alanlarda etkili rol üstlendiği söylenebilir. LLM (Large Language Model) tabanlı ChatGPT, Gemini, Mistral / Llama-3, Copilot, Perplexity AI, Pi Mistral, HuggingChat gibi uygulamalar sunmuş olduğu eşzamanlı etkileşim sayesinde karar verme veya bilgiye ulaşma isteği bağlamında bireylerin başat destekçisi konumundadır.

Yapay zekâ kavramının ortaya çıkışı geçmişteki teknolojik icatların seyriyle benzer durumdadır. Sanayi devriminin ardından yaşanan makineleşmeyle birebir taklit unsuru olan insanın fiziksel özelliklerinin makineye devredilmesinin ardından zihinsel özelliklerinin taklidi ve uygulanması yolunda yoğun araştırma ve uygulama süreçleri yaşanmıştır. 1950’li yıllarda Allen Newell ve John McCarthy’nin öncülük ettiği bazı araştırmacılar, her ne kadar günümüzdeki yapay zekâ teknolojisine nazaran sınırlı kabul edilse de çeşitli programlar geliştirerek makinelerde zekâyâ benzer işlevlerin mümkün olabileceğini göstermiştir (Öztemel, 2020, s.101). 1956 yılında Dartmouth’ta düzenlenen konferansla bu çalışmalar ‘yapay zekâ’ kavramı altında anılmaya başlayarak yeni bir disiplinin temelleri atılmıştır (Schmidhuber, 2022, s.3). Daha sonraki süreçlerde dalgalanmalı bir gelişim göstererek varlığına devam eden yapay zekâ teknolojisinin 2000 li yıllardan itibaren teknoloji alanında yaşanan diğer gelişmelerle etkileşimli olarak ivme kazandığı, 2006’da Geoffrey Hinton ve çalışma arkadaşlarının derin öğrenme alanında yaşanan sorunları aşma üzerine sağladıkları başarı sayesinde sıçrama yaptığı söylenebilir. Günümüzde yapay zekâ, derin öğrenme yöntemleri, bilgisayarla görme (CV) ve doğal dil işleme (NLP) gibi alanlarda insan zihninin düşünme kapasitesine ulaşmakla kalmayıp pek çok durumda onu geride bırakan sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Bu gelişmeler sayesinde yapay zekâ, günlük yaşamdan bilimsel araştırmalara kadar uzanan geniş bir spektrumda kullanılan pek çok uygulamanın temel dayanak noktası haline gelmiştir (Xu vd., 2021, s.2).

Bu genel gelişmeler disiplinlerarası alanlarda güncel metodolojik açılımları doğurmuştur. Yapay zekânın tüm etik kaygılara rağmen bilimsel metodolojide hızla yer edindiği görülmektedir. Nitel, nicel ya da karma

yaklaşımlarla ele alınan çalışmalarda büyük dil modelleri (LLM) ve derin öğrenme teknikleri çalışma öncesi hazırlık, verilerin toplanması, verilerinin analizi, sınıflandırılması ve yorumlanması gibi aşamalarda araştırmacılara yeni perspektifler sunmaktadır (Meydan ve Akkaş, 2025, s.2). Bu çalışmanın literatür taraması, dil çevirileri, anlatım ve ifade düzenlemeleri gibi konularda yapay zekâ destekli programlardan yararlanılmıştır. Bu araçlar yalnızca süreci hızlandırmak ve biçimsel destek sağlamak amacıyla kullanılmış olup, çalışmanın bilimsel içeriği, doküman analizi ve yorumlanması tamamen araştırmacının sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir. Çalışma Müzik alan araştırmaları sürecinde yardımcı olabilecek uygulamaları deneyim ekseninde aktarmaya odaklanmaktadır. Bu bağlamda müzik araştırmalarında alan öncesi, alan süreci ve sonrasında veri analizi kısmında yapay zekâ araçlarının kullanımı özdüşünümsel perspektifle sunulacaktır.

1. Metodolojik Açıdan Etnografi ve Müzik Alan Araştırmaları

Etnografi, sosyal araştırmalar alanında, katılımcı gözlem, mülakat, alan araştırması gibi nitel araştırma yöntemlerini içerisinde barındıran yöntemdir. Genel anlamda etnografi, araştırma yapılacak topluluk içerisinde araştırmacının gündelik yaşamına katılımını içerir. Bu süreçte araştırmacı, topluluğun üyelerinde temas halinde olarak gözlem ve görüşmeler yapar, ritüellere ve kültürel uygulamalara katılımcı rolü ile katılır. Bu sayede elde ettiği verilerle araştırma konusunu daha kapsamlı bir şekilde anlamaya çalışır (Hammersley ve Atkinson, 2007, s.1).

Etnografinin tarihsel sürecine bakıldığında ulaşılabilir ilk yer olan Antikçağ'dan itibaren farklı kültürleri anlamaya ve betimlemeye yönelik gezginler, misyonerler, oryantalistler ve antropologların kayıtlarıyla başlayan sürecin, 19. yüzyılda kolonyalizm etkisiyle sistemli bir araştırma pratiğine dönüştüğü söylenebilir. II. Dünya Savaşı sonrasında P.E. Willis ve Mary Daly'nin feminist yaklaşımla ele aldıkları eleştirel çalışmalarla ve Clifford Geertz, Victor Turner gibi araştırmacıların öncülük ettiği yorumsamacı yaklaşımın etkisiyle kültürel anlam, sembol ve metinlere odaklanan etnografi, 1970'lerden itibaren postkolonyal eleştirilerle birlikte kolonyal geçmiş sorgulayan ve araştırmacının öznelliğini vurgulayan bir nitelik kazanmıştır. 1990'lardan günümüze ise küreselleşme ve çoğulculuğun etkisiyle etnografi, tekil ve homojen modellerden uzaklaşıp çoklu ve esnek araştırma biçimlerine yönelmiş, kültür üretimi ve yeniden inşası üzerine odaklanan çağdaş bir metodolojik çerçeveye evrilmiştir (Demir, 2022, s.46-47). Etnografinin bu süreçteki değişim dinamiklerinin, dijitalleşmenin de etkisiyle metodolojik olarak yeni perspektifler geliştirmesine zemin hazırladığı söylenebilir. Özellikle 21. yüzyılda etnografi, çevrimiçi toplulukların, sanal etkileşimlerin

ve dijital ortama yansıyan kültürel pratiklerin incelenmesine uyarlanarak netnografi adı verilen yeni bir alt yöntemle evrilmiştir. Netnografi, klasik etnografinin temel ilke ve tekniklerini (katılımcı gözlem, görüşme, doküman incelemesi vb.) dijital ortamlara taşıyarak, çevrimiçi görünürlükte olan kültürlerin ve toplulukların araştırılmasına imkân tanımaktadır (Kozinets, 2002,s.2). Facebook, instagram v.b. uygulamaların yaygınlaşmasıyla birlikte topluluğun görünürlüğünün bu ortama kayması, bununla birlikte 2019 ve sonrasında Covid-19 pandemisinin yarattığı izolasyon sebebiyle netnografi yönteminin metodolojik bir alan olarak kullanılmasının önü açılmıştır. Onan ve Göktepeliler ‘in (2025) Netnografik araştırmaların sistematik incelenmesi adlı çalışmalarında elde ettikleri bulgulardan bu yorumu yapmak mümkündür:

“2020’den sonra hem ulusal hem de uluslararası düzeyde yapılan çalışmaların sayısında belirgin bir artış gözlemlenmektedir. 2023 ve 2024 yıllarında uluslararası düzeyde yapılan araştırmaların sayısı dikkat çekici bir şekilde artmıştır. 2024 yılında ulusal çalışmalar da belirgin bir artış göstermiştir, ancak uluslararası çalışmalar daha fazla sayıdadır” (Onan ve Göktepeliler, 2025, s.582).

Bu yaklaşım, müzik başta olmak üzere topluluk kültürlerinin dijital ortamlarda nasıl biçimlendiğini incelemek ve araştırılacak topluluğu gözlemlemek açısından önemli bir yer tutmaktadır. Dijitalleşmenin metodolojiye sağlamış olduğu bu etki araştırmanın fıkırsel planı aşamasından sonuç aşamasına kadar tesir etmekle birlikte sadece hesaplamalı araştırmalarda değil nitel araştırmalarda da yeni uygulamaların ve programların ortaya çıkmasına ön ayak olmaktadır.

Müzik alan araştırmaları, çoğunlukla Etnomüzikoloji olarak anılan disiplinlerarası sosyal bilim alanıyla alakalıdır. Etnomüzikoloji, ontolojik temelinde Batı-dışı müzik uygulamalarını Batı kültürel bağlamlarıyla birlikte anlamak ve müzik aracılığıyla çözümlemek amacıyla ortaya çıkmış, 20. yüzyıl başında fonografin gelişmesi ve arşivlerin oluşması sayesinde Guido Adler, Alexander Ellis, Karl Stumpf, Thomas Edison, Eric von Hornbostel ve Otto Abraham gibi isimlerin öncülüğünde “Karşılaştırmalı Müzikoloji” adıyla gelişmiş, 1950’lerde Hollandalı Jaap Kunst’un Ethnomusicology ismini önermesiyle adını almıştır. Alan araştırması, katılımcı gözlem ve görüşme gibi etnografi temelli yöntemlere dayanan etnomüzikoloji, günümüzde herhangi bir müziği, sessel çevreyi (soundscape) veya düşüncüyü kendi müziksel ve kültürel dinamikleri içinde inceleyen özgün bir yaklaşım sunmaktadır (Mustan Dönmez, 2019, s.67; Yıldız, 2022, s.34).

Etnografi yaklaşımında değindiğimiz üzere dünyada yaşanan paradigma değişikliğiyle birlikte etnomüzikoloji ve müzik alan araştırmalarında da güncel yönelimler yaşanmaktadır. Klasik olarak uzun sürelerde ve sıradışı olarak görülen sahalarla tahayyül edilen alan araştırması kavramının, küreselleşme ve dijitalleşmeyle birlikte kısa süreli, çoklu ve mekana bağlı olmayan biçimlere evrildiği söylenebilir. Bu dönüşümle etnomüzikoloji, hiçbir müzik geleneğini dışlamayan çoklu alan anlayışına yönelmiş, dijital/çevrimiçi etnografi ve netnografi gibi yöntemlerle çevrimiçi topluluklar ve sanal performansları da inceleme kapsamına almıştır (Yıldız, 2022, s.29). Müzik ile ilgili geliştirilen uygulamalar, çevrimiçi etkileşimler, youtube, instagram, facebook gibi alanlar dijital medya aracılığıyla müzik ve insan ilişkisi örneklerini görmemizi sağlayarak bu yeni yaklaşımın fikrî ispatını oluşturmaktadır.

2. Etnografik Araştırmalarda Yapay Zekâ Kullanımı

21. yüzyılda dijitalleşmedeki dönüşüm bilgiye ulaşmayı ve bilgiyi işlemeyi kolay hale getirmiştir. Günümüze kadar yapılan inovatif çalışmaların odağında insan hayatını kolaylaştırmanın temel hedef olduğu söylenebilir. Bu bağlamda yapay zekâ bugünkü haliyle araştırmacı için önemli bir destek ve kolaylaştırıcı işlevi görmektedir. Veri depolama ve veri işleme kapasitesi gibi altyapı öğelerini makine öğrenmesi (MÖ/ML) algoritmaları ve yapay zekâ çerçeveleriyle birleştirerek algılama, biliş ve karar verme katmanlarından oluşan aşamalı bir yapı oluşturmaktadır. Bu yapı, sistemlerin bilgisayarla görme (CV), konuşma tanıma ve sentezi (SR), doğal dil işleme (NLP) ve karar destek sistemleri (DSS) gibi yeteneklerle donanmasını sağlamakta, bu sayede bilimsel araştırma alanlarında varlığını sağlamlaştırmaktadır (Xu vd., 2021, s.3).

Etnografik araştırmalarda, alana çıkmadan önce araştırmacının belirli bir plan örgüsü çerçevesinde hareket etmesi, veri toplama sürecinin uzun soluklu ve yoğun emek taşıması nedeniyle sürecin her aşamasında son derece titiz davranarak veri kayıplarını ve diğer olası hataları en aza indirmesi büyük önem taşır. Bu bağlamda, araştırmanın tasarlanma aşamasından verilerin toplanması, analiz edilmesi ve metin haline getirilmesine kadar süreç boyunca izlenecek paradigma ve yöntemsel yaklaşım kabul görmüş normlar çerçevesinde araştırmacıya rehberlik eden bir işlev üstlenmektedir. Bu paradigmaya ilişkin aşamalar ve bilgilendirmeler aşağıdaki tabloda ayrıntılı biçimde sunulmaktadır.

Etnografik Araştırmalarda Paradigma

Alan Öncesi Süreç, Alan Süreci ve Alan Sonrası Süreç



Tablo 1. Etnografik Araştırmalarda Paradigma (Glesne, 2015; Creswell, 2016; Kimbetoğlu, 2020)

Bütün bu süreçlere özgü yardımcı yapay zekâ programları farklılaşmaktadır. Araştırmanın alan öncesi hazırlık ve tasarım aşamasında kavramsal bağlamanın belirlenmesi, literatür taraması, katılımcı profili ve alan seçimi, etik izin süreçleri ve çalışma takviminin oluşturulması gibi faaliyetlerde yapay zekâ destekli çeşitli platformlardan yararlanılabilir. Alan öncesi süreçte ChatGPT ve Gemini gibi sohbet araçları araştırmanın fikrîsel tespiti ve yol haritası yönünde rehberlik yapabilir. Bu bağlamda Consensus, Semantic Scholar, Scinapse, Research Rabbit, Iris.ai ve Crossref uygulamaları literatür taramasını ve literatürün sistematik özetini sunarak araştırmacının yükünü azaltırken, Notion AI, Trello + AI Assist ve Asana AI gibi yönetim ve planlama araçları alan öncesi hazırlıkları, yapılacaklar listesini, takvimlendirmeyi ve araştırmanın takibini kolaylaştırmaktadır. Ayrıca ChatGPT ve Gemini gibi uygulamalar soru taslağı geliştirme aşamasında araştırmacının odağındaki soruları dil ve metodolojik bağlamda şekillendirerek destek unsuru olarak yer almaktadır. Araştırmanın alan sürecinde ise veri toplama aşamalarında katılımcı gözlem, derinlemesine görüşme ve odak grup gibi yöntemlerle elde edilen verilerin güvenli biçimde kaydedilmesi ve metinleştirilmesi önemlidir. Otter.ai, Sonix, Fireflies.ai ve Trint gibi uygulamalar görüşme ses ve video kayıtlarını otomatik olarak yazıya dökerken MAXQDA AI Assist alandan edinilen veri kayıtlarını kodlayarak tema önerileriyle araştırmacıya sunmaktadır. Araştırmanın alan sonrası analiz ve metin haline getirme aşamasında ise MAXQDA AI Assist, NVivo Pattern-Based AI ve ATLAS.ti gibi programlar otomatik kodlama,

tema çıkarımı ve kavramsal ağ görselleştirmeleriyle kapsamlı analiz desteği sunmaktadır. Scholarcy, SciSpace ve Smodin metin özetleme ve tematik rapor oluşturma aşamalarında yardımcı olurken, DeepL, Grammarly ve Paperpal çeviri ve dil desteği sağlayarak metnin anlam bütünlüğünü bozmadan çeviri metin haline getirilmesine katkıda bulunur. Son olarak Zotero, Mendeley ve EndNote gibi uygulamalar atıf ve kaynakça yönetiminde düzen ve hız kazandırarak araştırmanın bilimsel niteliğini güçlendirir. Bu araçların, bütüncül bir yaklaşımla ele alınan süreçte araştırmacılara zaman kazandırdığı ve yöntemsel çeşitlilik sağladığı vurgulanmaktadır (Başaran ve Yeşilbaş Özenç, 2024; Güler vd., 2025).

Tablo 2. Etnografik araştırmalarda kullanılacak yapay zekâ araçları

Alan Öncesi Süreç	- Kavramsal bağlam belirleme - Literatür taraması ve sistematik özetleme - Katılımcı profili ve alan seçimi - Planlama ve Çalışma takvimi oluşturma - Soru geliştirme	ChatGPT, Gemini (sohbet ve yol haritası desteği) Consensus, Semantic Scholar, Scinapse, Research Rabbit, Iris.ai, Crossref (otomatik literatür taraması ve özetleme) Notion AI, Trello + AI Assist, Asana AI (planlama, yapılacaklar listesi, takvimlendirme)
Alan Süreci	-Görüşmeler sırasındaki verilerin metne çevrilmesi - Saha notları ve kodlama - Verilerin güvenli kaydı ve transkripsiyonu	Otter.ai, Sonix, Fireflies.ai, Trint (görüşme ses/video kayıtlarının otomatik yazıya dökülmesi) MAXQDA AI Assist (alandan edinilen verilerin kodlanması ve tema önerileri)
Alan Sonrası Süreç	- Kodlama ve tematik analiz - Bulguların yorumlanması - Kaynakça düzenleme - Çeviri ve dil desteği	MAXQDA AI Assist, NVivo Pattern-Based AI, ATLAS.ti (otomatik kodlama, tema çıkarımı, kavramsal ağ görselleştirme) DeepL, Grammarly, Paperpal (çeviri ve dil desteği) Zotero, Mendeley, EndNote (atıf ve kaynakça yönetimi)

3. Etnografik Müzik Araştırmalarında Yapay Zekâ Araçlarına Yönelik İhtiyaçlar ve Güncel Durum

Etnografik müzik araştırmalarında alanda kaydedilen görüşme verilerin dikte edilmesinde yapay zekâ araçlarının çeşitliliği oldukça fazladır. Fakat tampere sisteme uygun ezgileri tanımlayan, dikte eden ve ton bilgisini belirleyen programların geliştirilmesine karşı mikrotonal ezgi yapılarını

tanımlayarak notaya aktarma veya makam sistemlerini tanımlama süreçlerinde araştırmacılara hem hız hem de nesnel analiz yetisi kazandıracak uygulamaların henüz istenilen düzeyde geliştirilmediği görülmektedir.

Makam müziği alanında 21. yüzyılın ilk çeyreğinde geliştirilen yapay zekâ ve hesaplamalı müzikoloji yaklaşımları ile ele alınan güncel araştırmalarda, tampere sistem üzerine çalışılan ve yıllardır kullanılan veri tabanlarının bir benzerini oluşturarak, mikrotonal perdeleri, makam ve usul gibi Türk müziğine özgü yapıları bilgisayarın anlayabileceği biçimde önce MusicXML, MIDI gibi sembolik formatlara aktarılmış, ardından SymbTr adı verilen veri kütüphanesinde bir sembolik korpus hâline getirilmiştir (Abidin vd., 2017, s. 1222). Bu korpuslarda yer alan eserler, ezgilerin başlangıç yerlerini, seyrini ve kararını belirlemek amacıyla tasarlanmış çeşitli algoritmalarla (örneğin klasik karar ağaçları [Decision Trees, DT] ve rastgele ormanlar [Random Forest, RF] gibi veri madenciliği yöntemlerinden, k-en yakın komşu [k-Nearest Neighbours, k-NN] ve destek vektör makineleri [Support Vector Machines, SVM] gibi istatistiksel sınıflandırıcılara kadar uzanan bir yelpazede) işlenerek makamsal sınıflandırmalar yapılmıştır (Öztürk vd., 2018; Abidin vd. 2017; Börekci, 2022). Böylelikle, yapay zekâ teknolojileri içerisindeki makine öğrenmesi yönteminin, müzik alanında ancak uzmanlıkla yapılabilecek makam tanıma ve seyir çözümleme görevlerini yerine getirerek Türk müziği ve etnografik müzik çalışmalarına da destek olan yeni bir araştırma alanının doğmasına ve gelişimine katkı sağladığı ifade edilebilir. Bu çalışmaların bibliyografik dizilimi ve başarı oranları aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 4. Türk Müziğinde Makam Tanıma Çalışmalarının Bibliyografik Sıralaması
(Börekçi ve Sevli, 2024, s.1636)

Yıl / Kaynak	Yöntem/Algoritma	Veri Seti	Doğruluk Oranı (%)
2005 – Alpkocak ve Gedik	N-gram	MIDI dosyaları (200 eser, 10 makam)	97,70
2008 – Gedik ve Bozkurt	Perde aralığı histogramı	Sentetik ve gerçek ses dosyaları (118 eser, 9 makam)	92,00
2010 – Gedik ve Bozkurt	Perde frekansı histogramı	Çeşitli kayıtlar (172 eser, 9 makam)	77,38
2011 – Ioannidis vd.	Chroma öznitelikleri	Ticari CD kayıtları (302 eser, 9 makam)	74,17
2012 – Kalaycı ve Korukoğlu	K-means, YSA	“Bir Şarkıdır Yaşamak” Türk Sanat Müziği Seçki Serisi (103 eser, 7 makam)	70,00
2012 – Kalender vd.	Birleşik yapay sinir ağları	Selçuk Üni. Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı Arşivi (50 eser, 9 makam)	95,83
2014 – Ünal vd.	Hiyerarşik yaklaşım	SymbTr (877 eser, 13 makam)	87,90
2014 – Kızrak vd.	Olasılıksal yapay sinir ağları	Ticari CD ve internet kayıtları (62 eser, 6 makam)	89,40
2015 – Kızrak ve Bolat	Derin inanç ağları	Ticari CD ve internet kayıtları (62 eser, 6 makam)	92,70
2017 – Abidin vd.	Karar Ağacı	SymbTr (1261 eser, 13 makam)	89,70
2017 – Kızrak ve Bolat	Derin inanç ağları	Ticari CD ve internet kayıtları (93 eser, 7 makam)	96,57
2018 – Demirel vd.	Chroma öznitelikleri	Osmanlı-Türk makam tanıma veri seti (997 eser, 20 makam)	89,00
2018 – Öztürk vd.	J48, MLP, rastgele orman, lojistik, bagging, SMO, Naive Bayes, BayesNet, JRIP, LMT, N-Gram	SymbTr (1246 eser, 13 makam)	88,12
2021 – Kayış vd.	Destek Vektör Makineleri (SVM)	Ses dosyaları (8 makam, 448 eser)	98,21

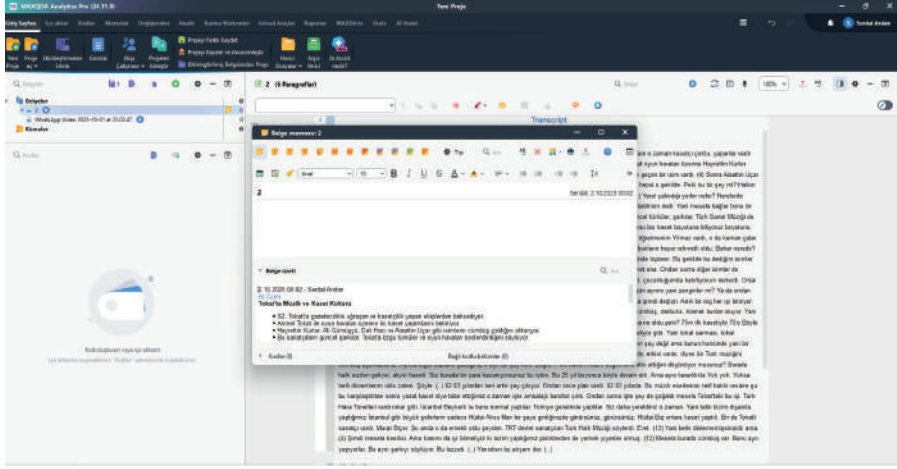
2022 – Börekci	XGBoost, Bagging, K-NN, Lojistik Regresyon, SVM, Naive Bayes	Türk Halk Müziği Repertuarı / SymbTr (437 eser, 8 makam)	90,15
2024- Börekci-Selvi	LGBM + SMOTE, XGB, RF, SVM, DT, k-NN, NB, LR	Türk Halk Müziği Repertuarı / SymbTr (güncellenmiş, 504 eser, 28 öznitelik, 8 Makam)	%99,17 (LGBM+SMOTE)

Yukarıda sunulan literatür ve önerilen modeller incelendiğinde günümüzde kadar yapılan araştırmalarda Börekci ve Sevlî'nin (2024) çalışmasının en yüksek oranı ele ettiği görülmektedir. Bu alanda yapay zekâ ve hesaplamalı müzikoloji çalışmalarının yalnızca Türk makam müziği eserlerinin makamını yüksek doğrulukla sınıflandırmakla sınırlı kalmadığı, aynı zamanda etnografik müzik araştırmalarında alan verilerinin işlenmesi ve analizine de yeni bir perspektif sunduğu söylenebilir. Günümüzde görüşme kayıtlarının kısa sürede metin haline getirilmesi ya da video içeriklerinin çözülmesi için kullanılan yapay zekâ tabanlı araçlar ne kadar yaygınlsa, yakın gelecekte mikrotonal sistemde icra edilen ve derlenen ezgilerin notaya aktarılması, makamının ve seyir özelliklerinin belirlenmesi ve sistemli bir şekilde arşivlenmesinin aynı derecede mümkün hâle geleceği düşünülmektedir.

4. Yapay Zekâ Kullanımına Yönelik Özdüşünümsel Deneyim

Bu yazıyı 'Metalaşma bağlamında Tokat bölgesindeki cümbüş geleneği' başlıklı araştırmamın yürütülme sürecinde yapay zekâ araçlarıyla yaşadığım deneyimi, özellikle de bu araçların bana sağladığı olanaklar ve yarattığı etik sorumluluk duygusu üzerinden aktarıyorum. Araştırmamın fikir aşamasında yapay zekâ araçlarını temkinli bir şekilde kullanmaya başladım. Yarım saatlik bir ses kaydını, yıllardır alışık olduğum gibi üç-dört saatlik bir periyotta, tekrar tekrar dinleyerek, satır satır yazarak çözümlemeye alışkınım. Nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan MAXQDA programının yapay zekâ destekli yeni sürümünde bu kaydın yalnızca iki dakikada metne dökülmesini ve özetler çıkartarak bana bağlamlar sunmasını büyük bir şaşkınlıkla izledim. Haliyle bu durum zamanın değerini ve araştırmacı olarak kendi yerimi yeniden düşünmeme yol açtı. Aslında bu hız bende bir dikotomi yarattı. Çünkü bir yandan "nasıl bu kadar hızlı olabilir?" diye sevinirken, diğer yandan "Peki benim sorumluluğum nerede başlıyor, nerede bitiyor?" diye sorgulamaya başladım. Kendimle yaşadığım düşünsel savaşın ardından dikte edilen metnin doğruluğunu kontrol etmenin, bağlamı korumanın ve etik hassasiyetleri gözetmek hala benim elimde olduğunun farkına vardım. Bilimsel bir kaygıda yapay zekânın alametifarikası aslında sadece zaman

kazandırma ile sınırlıydı. Verilerin geçerliliği ve güvenilirliği araştırmacının sorumluluğundaydı. Bu farkındalık, kullandığım aracın bana ait olmayan bir işi üstlenmediğini, sadece süreçte bana destek olduğunu hatırlattı.



Şekil 1. MAXQDA AI Sesten Metine Dönüştürme ve Özet Çıkarma

Bağlam kurarken, grafik ve tablo oluştururken, kaynakça düzenlerken, çeviri yaparken, dil ve anlatımı düzenlerken de yapay zekâdan yararlandım. Tüm bunlar için Canva, Mendeley, Zotero, Deepl ve Chat GPT araçlarını kullandım. Bu araçların önerileri, bana veriyi görselleştirmenin ve düzenlemenin yeni yollarını göstererek kimi zaman göz ardı edebileceğim bir düzenleme biçimini birkaç saniyede fikir olarak sundu. Ama her seferinde, bu fikirlerin sadece bir öneri olduğunu, araştırmamın içeriğinin, anlatımının ve hatta belagatının bana ait olduğunu kendime hatırlattım. Yaptığım her seçimin etik sorumluluğunu taşıyarak ilerledim.

Bu deneyim, bana yapay zekâ araçlarının kullanımının bir kısayol değil, araştırmacının çalışmaya odaklanabilmesi açısından bir nefes alanı yarattığını hissettirdi. Daha önce tekrarlayıcı ve yıpratıcı işlerle geçen saatlerim, şimdi düşünmek ve araştırmamın özüne yoğunlaşmak için önemli bir fırsata çevrilmiş durumda. Yarım saatlik bir kaydın iki dakikada metne dönüşmesi sadece zamandan tasarruf değil aynı zamanda kendi perspektifimde bir dönüşüme ve araştırmacı kimliğimin yeniden şekillenmesine olanak tanıdı. Bir araştırmacı olarak yapay zekâ teknolojilerinin bilimsel araştırmalara hızın dışında en büyük katkısının sorumluluk ve özne bilincini pekiştirmek olduğunu düşünüyorum. Veriyi daha hızlı işleyebiliyor olmak, ona daha dikkatli, daha etik, daha derinlikli bakabilmek için araştırmacıya alan açıyor. Bu durum gelecekte etnografik müzik araştırmalarının hem daha inovatif

hem de daha duyarlı bir şekilde yürütülebileceği umudunu veriyor. Yapay zekâ sayesinde değil, onun sunduğu alan sayesinde araştırmacı hala çalışmanın öznesi ve araştırmanın etik çerçevesini kuran kişi konumunda bulunmaktadır. Bu durum şaşırtıcı bir kolaylığın yanında araştırmacının perspektif yönünden güçlenmesini sağlamaktadır. Yapay zekânın araştırmacının emeğini tehdit eden ya da araştırmacıyı etik ihlale sürükleyen metaforik bağlamda şeytan icadı değil, tıpkı bir zamanlar fonografin sonrasında ilk ses kayıt cihazlarının etnografiye ve etnografik müzik araştırmalarına kazandırdığı işlev gibi bir araç olduğunu düşünmek gerekiyor. Fonograf'ın, sahadaki ezgileri ve icraları kaydedip yeniden dinleme ve çözümleme imkânı sağlayarak etnografik araştırmaları kolaylaştırdığı düşünülüyorsa, yapay zekânın da veriyi işleme ve düzenleme süreçlerinde benzer bir işlev üstlenerek araştırma yapılarını olumlu yönde dönüştürdüğü ifade edilebilir.

Sonuç

Çalışmada etnografik müzik araştırmalarında yapay zekâ araçlarının metodolojik işlevleri ve sağladığı olanaklar incelenmiştir. Alan öncesi süreç, alan süreci ve alan sonrası süreç olarak üç kategoride sunulan paradigmada yapay zekâ araçlarının literatür taramasının doğru şekilde yapılabilmesi, kaydedilen alan verilerinin metne dönüştürülmesi, tematik analizlerin hızlandırılması, çeviri ve dil düzenleme gibi kritik aşamalarda önemli katkılar sunduğu görülmektedir. Elde edilen sonuçlar, yapay zekâ teknolojilerinin etnografik müzik araştırmalarında yalnızca bir kolaylaştırıcı unsur değil, aynı zamanda veriyi daha geniş ve derin bir perspektiften inceleme olanağı sağlayan bir metodolojik kaynak olduğunu göstermektedir. Fonograf ve ilk ses kayıt cihazlarının 20. yüzyıl başındaki etnomüzikoloji araştırmalarına kazandırdığı işlevde olduğu gibi, yapay zekâ da günümüzde verinin işlenmesi, analiz edilmesi ve sistematik biçimde arşivlenmesinde dönüştürücü bir rol üstlenmektedir. Bununla birlikte, müzik alanında mikrotonal ezgilerin ve makam yapılarının otomatik olarak tanımlanması ve nota transkripsiyonuna aktarılması gibi konularda istenilen düzeyde gelişmiş yapay zekâ uygulamaları henüz bulunmadığı anlaşılmaktadır. Bu bir sınırlılık olarak kabul edilebilir. Ancak, hesaplmalı müzikoloji, makine öğrenmesi yöntemi ve derin öğrenme yöntemi temelli son dönem araştırmalarının bu amaca yönelik ilerlediği, mikrotonal sistemlerde makam tanıma ve seyir çözümleme gibi alanlarda yüksek doğruluk oranlarına ulaşarak gelecekte daha kapsamlı ve güvenilir nota transkripsiyon sistemlerinin geliştirilmesine zemin hazırladığı düşünülmektedir.

Sonuç olarak, yapay zekâ teknolojileri etik çerçeveler içinde, araştırmacının denetim ve karar verme gücüyle birlikte kullanıldığında etnografik müzik

araştırmalarında yalnızca zamandan tasarruf sağlayan bir araç değil, araştırmaya ait her süreçte araştırmacının işini kolaylaştıran, bakış açısını zenginleştiren ve bu sayede bilimsel üretimin niteliğini yükseltme potansiyeli olan güçlü bir destek unsuru olarak öne çıkmaktadır.

Kaynakça

- Abidin, D., Öztürk, Ö., & Özacar Öztürk, T. (2017). Klasik Türk müziğinde makam tanıma için veri madenciliği kullanımı. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 32(4), 1221-1232. <https://doi.org/10.17341/gazimmfd.369557>
- Başaran, R., & Yeşilbaş Özenci, Y. (2024). Bilimsel araştırma sürecinde yapay zekâ araçlarının kullanımı. *Uluslararası Eğitimde Mükemmellik Arayışı Dergisi (UEMAD)*, 4(1), 35-53.
- Börekci, A. (2022, Temmuz). Determining the makams of Turkish folk music works: Using machine learning algorithms. Bildiri, *10th International Workshop on Folk Music Analysis (FMA)*, Sheffield, England. Erişim adresi: <https://www.academia.edu.tr> (Erişim: 18 Eylül 2025, 01:35)
- Börekci, A., & Sevlî, O. (2024). A classification study for Turkish folk music makam recognition using machine learning with data augmentation techniques. *Neural Computing and Applications*, 36(4), 1621-1639. <https://doi.org/10.1007/s00521-02309177-6>
- Coşkun Onan, B., & Göktepeliler, Ö. (2025). Netnografik araştırmaların sistematik incelemesi. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 574-599. <https://doi.org/10.21547/jss.1548503>
- Creswell, W. J. (2016). *Araştırma Deseni Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları*. Çevr: Selçuk Beşir Demir, Ankara: Eğiten Kitap.
- Demir, M. (2022). Müziğin etnografisi. In U. Özdemir, M. Demir, & E. H. Ögüt (Eds.), *Etnomüzikoloji: Kültürler ve müzikler* (ss. 42-78). İthaki Yayınları.
- Glesne, C. (2015). *Nitel Araştırmaya Giriş*. Çevr: Ali Ersoy, Pelin Yalçinoğlu, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Güler, P., Gülşenoğlu, S., & Sayılır, M. (2025). Akademik Yazmada Kullanılabilecek Yapay Zekâ Araçlarının Sınıflandırılması. *Eğitim Bilimleri Tematik Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 76-97.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice* (3rd ed.). Routledge.
- Kozinets, R. V. (2002). The field behind the screen: Using netnography for marketing research in online communities. *Journal of Marketing Research*, 39(1), 61-72. <https://doi.org/10.1509/jmkr.39.1.61.18935>
- Kümbetoğlu, B. (2020). *Niteliksel Araştırmalarda Analiz*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Meydan, C. H., & Akkaş, H. (2025). Yapay Zekâ ve Akademik Yazımda Etik: ChatGPT Kullanımının Fırsatları ve Tehlikeleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Açı*, 5(1), 2-10. <https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-file/86448>

- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Öztemel, E. (2020). Yapay zekâ ve insanlığın geleceği. In M. Şeker, Y. Bulduklı, C. Korkut & M. Doğrul (Eds.), *Bilişim teknolojileri ve iletişim: Birey ve toplum güvenliği* (ss. 95-113). Türkiye Bilimler Akademisi. <https://doi.org/10.53478/TUBA.2020.011>
- Öztürk, Ö., Abidin, D., & Özacar, T. (2018). Using classification algorithms for Turkish music makam recognition. *Selçuk Üniversitesi Mühendislik, Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 6(3), 377–393. <https://doi.org/10.15317/Scitech.2018.139>
- Schmidhuber, J. (2022). Annotated history of modern AI and deep learning. *arXiv*. <https://arxiv.org/abs/2212.11279>
- Xu, Y., Liu, X., Cao, X., Huang, C., Liu, E., Qian, S., & Zhang, J. (2021). Artificial intelligence: A powerful paradigm for scientific research. *The Innovation*, 2(4), 100179. <https://doi.org/10.1016/j.xinn.2021.100179>
- Yavuz, M. S., Karaosmanoğlu, M. K., Yeprem, S., Karşıcı, G., & Sezikli, U. (2025). Türkiye’de müzik ve yapay zekâ üzerine bir değerlendirme. *Öneri Dergisi*, 20(MX Yaratıcı Endüstriler Çalıştayı 2024: Yapay Zekâ Çağında Yaratıcı Endüstriler Özel Sayısı), e50-70. <https://doi.org/10.14783/maruoneri.1499345>
- Yıldız, B. (2022). Müziğin etnografisi. In U. Özdemir, M. Demir, & E. H. Öğüt (Eds.), *Etnomüzikoloji: Kültürler ve müzikler* (ss. 13–42). İthaki Yayınları.

Otantiklik ve Makine Üretimi Müzik

Özlem Onuk Natonski¹

Özet

Otantiklik, sanat ve müzik felsefesinde sürekli sorgulanan bir kavramdır çünkü kökeninde “insana özgü yaratım” fikri yatar. Sanat sözcüğünün etimolojik kökeni bile insanın bilinçli üretimine işaret eder; bu nedenle sanatın ne kadar “otantik” olduğu sorusu, yalnızca estetik değil aynı zamanda varoluşsal bir meseledir. Otantikliğin tartışılması, müziğin yalnızca teknik doğruluk ya da tarihsel sadakatle açıklanamayacağını, insan yaratıcılığının ve ifade gücünün sanatın derinliğinde merkezi bir rol oynadığını hatırlatır.

Geleneksel tanımlar besteci niyetine ve “doğru icra”ya sadakati öne çıkarsa da, günümüzde otantiklik daha çok üretici, eser ve dinleyici arasındaki ilişkiyel deneyimde doğrulanmaktadır. Bu, dinleyicinin müzikle kurduğu duygusal bağ, kültürel bağlam ve performansın sahiciliği gibi unsurlarla şekillenir. Tartışmanın önemi de burada ortaya çıkar: Otantik olan, sabit bir öz değil, sürekli yeniden kurulan bir deneyimdir.

Yapay zekâ müziği, otantiklik sorusunu keskinleştiren güncel bir örnektir. Makine üretimi eserler teknik açıdan etkileyici olabilir, ancak onların insan deneyimi ve duygularından beslenen derinliği ne ölçüde taşıdığı belirsizdir. Bununla birlikte, insan ve makine arasındaki ortak üretim pratikleri, otantikliğin kaynağını yeniden tanımlamaktadır. Geleceğe dönük olarak, otantik olanın ölçütü insan ya da makine ayrımında değil, şeffaflık, etik beyan ve dinleyiciyle kurulan sahici ilişkide bulunabilecektir.

1 Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ozlemonuk@hotmail.com, ORCID ID 0000-0001-9747-4365.

1. Giriş

Sanatta ve müzikte otantikliğin bugün bu kadar tartışılır hale gelmesinin nedeni, kavramın özünde “gerçeklik” ve “insan yaratımı”yla doğrudan bağlantılı olmasıdır. Sanat sözcüğünün etimolojik kökeni Latince *ars* ve Yunanca *techne* kavramlarına uzanır; her ikisi de “insan eliyle yapılmış” anlamını taşır ve doğadan farklı olarak insanın bilinçli üretimini işaret eder. Bu nedenle sanat tarih boyunca yalnızca bir estetik form değil, aynı zamanda insanın yaratıcılığını, sezgisini ve toplumsal ifadesini yansıtan bir alan olarak görülmüştür. Otantikliğin sorgulanması tam da burada önem kazanır: Eğer sanat, tanımı gereği insan üretimine dayanan bir etkinlikse, yapay zekâ ya da makine tarafından üretilen bir eserin ne ölçüde “otantik sanat” sayılacağı sorusu kaçınılmazdır.

İnsanın yaratıcı gücü, sanatı derinlikli kılan en önemli unsur olarak öne çıkar. Trilling’in (1972) vurguladığı gibi otantiklik, bireyin içsel benliğiyle toplumsal rolü arasındaki uyuma dayanır; Charles Taylor (1991) içinse otantik olan, kişinin kendi değerleriyle uyumlu şekilde üretebilme kapasitesinde yatar. Bu yönüyle sanat, yalnızca teknik becerilerin değil, insanın duygusal, etik ve düşünsel katmanlarının birleşimidir. Dolayısıyla yapay zekâ tarafından üretilen bir müzik parçası estetik açıdan değerli ya da etkileyici olabilir; fakat onun derinliğini, insan deneyiminden beslenen anlam katmanlarını bütünüyle ikame etmesi mümkün değildir.

Öte yandan bu tartışmada insanın rolünü mutlaklaştırmak da yeterli değildir. Zira sanatın ve müziğin doğası, her zaman sınırlarla tanımlanmış bir alan olmuştur. Sanatçı, yaratırken yalnızca sınırsız bir özgürlüğün değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve estetik çerçevelerin içinde hareket eder. Otantikliğin korunması da bu sınırların kabulüyle mümkündür. Yapay zekâ teknolojilerinin müzik üretimine katılması, bu sınırların yeniden düşünülmesine neden olur: İnsan yaratıcılığını ortadan kaldırmadan, teknolojiyi destekleyici bir araç olarak konumlandırmak. Böylece hem insanın sanatsal derinliği korunur hem de yeni estetik imkânlar açığa çıkar.

Bu nedenle girişte vurgulanması gereken temel nokta şudur: Otantik olanın sorgulanması, sanatın özünü korumakla ilgilidir. Sanat, kökeninde insana dair bir etkinliktir ve insanın yaratıcı katkısı olmadan otantik niteliğini kaybetme riski taşır. Yapay zekâ çağında bu durum, sanatsal sınırların ve insana özgü yaratıcılığın yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar.

1.1. Otantiklik Tartışmalarının Günümüzdeki Güncelliği

Otantiklik, müzik felsefesinde uzun süre bestecinin niyetine, eserin tarihsel bağlamına veya icranın “doğruluğuna” sadakat üzerinden tanımlanmıştır.

Ancak günümüzde bu kavramın sabit bir öz değil, kültürel, toplumsal ve teknolojik bağlamlarda sürekli yeniden inşa edilen bir anlam taşıdığı kabul edilmektedir (Taruskin, 1995; Goehr, 1992). Bu dönüşüm, özellikle dijitalleşmenin hızlanması, küresel müzik dolaşımının artması ve yapay zekâ temelli üretimlerin yaygınlaşmasıyla daha da görünür hale gelmiştir (Frith, 1996; Born, 2022).

Günümüzde otantiklik, yalnızca “geçmişe sadakat” veya “bestecinin içsel benliği” ile özdeşlik değil, dinleyicinin deneyimi ve eserin toplumsal bağlamı üzerinden de değerlendirilmektedir. Örneğin, bir icra tarihsel olarak doğru olsa dahi dinleyicide etkisiz kalıyorsa otantik bulunmayabilir; tersine, dijital ortamda üretilmiş bir parça dinleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurduğunda otantik bir deneyim yaratabilir (Moore, 2002; Auslander, 2006). Bu bağlamda otantiklik, sabit kurallardan çok ilişkisel bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Özellikle yapay zekâ tarafından üretilen müzikler, otantiklik tartışmalarını yeni bir boyuta taşımaktadır. Burada temel soru, makinenin niyet veya özdeşlik gibi insana özgü kategorilerden yoksun olmasına rağmen, ürettiği müziğin estetik değer taşıyıp taşımadığıdır. Bazı araştırmacılar otantikliği yalnızca insan yaratıcılığına bağlarken, diğerleri otantik deneyimin insan-makine etkileşiminin ürünü olabileceğini savunmaktadır (Davies, 2003; Baym, 2018).

Dolayısıyla günümüzde otantiklik, müziğin kaynağından çok, üretim, icra ve algı arasındaki çoklu ilişkiler ağında yeniden tanımlanmaktadır. Bu da kavramın hem kuramsal hem de pratik düzeyde güncel kalmasını sağlamaktadır.

2. Otantiklik Nedir?

Otantiklik kavramının kökeni, Yunanca *authentēs* (αὐθεντής) sözcüğüne dayanır. Bu terim, “kendi eyleminin efendisi olan, kendi otoritesine sahip kişi” anlamına gelir ve Latinceye *authenticus* olarak geçmiştir. Ortaçağ Latincesinde bu kavram, “gerçek, sahte olmayan” anlamında kullanılmış, daha sonra Fransızca *authentique* ve İngilizce *authenticity* biçiminde modern dillere girmiştir (Taylor, 1991). Etimolojik açıdan bakıldığında otantiklik, özünde “kendine ait olma” ve “başkasına bağlı olmadan var olma” fikrini içerir. Bu nedenle felsefi ve estetik bağlamlarda otantiklik, özdeşlik, samimiyet ve doğruluk kavramlarıyla ilişkilendirilmiş; sanat alanında ise yaratıcı öznenin kendi benliğiyle uyumlu üretimini ifade eden bir ideal haline gelmiştir. Ancak modern dönemde kavram, bireyin kendi içsel özüne

sadakatinden öte, toplumsal bağlamda kabul gören “gerçeklik” biçimleriyle ilişkili olarak kullanılmaya başlanmıştır (Trilling, 1972).

Geleneksel olarak müzikte otantiklik, bestecinin niyetine sadakat, icranın “doğru” yorumu ve tarihsel üsluba bağlılık üzerinden tanımlanıyordu. Bu yaklaşım özellikle 19. yüzyıl romantik estetik anlayışında güçlüydü; otantik icra, sanatçının içsel benliğini ve bestecinin iradesini şeffaf biçimde yansıttığı düşünülen yorumlarla özdeşleştiriliyordu. Taruskin’in (1995) eleştirdiği “authentic performance” ideali, icranın yalnızca teknik doğrulukla değil, tarihsel kaynaklara sadakatle ölçülmesi gerektiğini savunan bir yaklaşıma işaret ediyordu.

Yirminci yüzyıl sonlarından itibaren Goehr ve Taruskin gibi düşünürler bu anlayışı eleştirerek, otantikliğin sabit bir öz değil, bağlamsal ve kültürel olarak inşa edilen bir kavram olduğunu savundular (Goehr, 1992; Taruskin, 1995). Goehr’e göre “otantik icra” miti, modern müzik kurumlarının yarattığı bir ideolojiydi; aslında hiçbir icra, eserin ilk üretildiği koşulları birebir yeniden yaratamazdı. Bu eleştiriler, otantikliğin bir “özdeşlik” değil, tarihsel ve toplumsal bağlam içinde sürekli müzakere edilen bir anlam taşıdığını ortaya koydu.

Güncel tartışmalarda otantiklik artık özgünlük (*originality*) ya da özdeşlik (*self-identity*) değil, daha çok ilişkisel bir deneyim olarak görülüyor. Yani müzikte otantiklik, üretici ve dinleyici arasındaki duygusal, etik ve toplumsal bağlarda anlam kazanıyor. Bu noktada Simon Frith (1996), popüler müzikte otantikliği sanatçının “içsel doğruluğu” değil, dinleyicinin müzikal deneyimle kurduğu bağ üzerinden tanımlar. Andy Bennett (2005) ise otantikliği kültürel kimliklerin ve topluluk deneyimlerinin performans yoluyla “doğallaştırılması” olarak yorumlar. Böylece otantiklik, mutlak doğruluktan çok toplumsal kabul ve paylaşımın bir ürünü haline gelir.

Diğer taraftan Allan Moore (2002) otantikliği üç düzeyde sınıflandırır:

1. İlk-derece otantiklik (first-person authenticity): Sanatçının kendine sadık olması.
2. İkinci-derece otantiklik (second-person authenticity): Sanatçının dinleyiciye samimi bir ilişki sunması.
3. Üçüncü-derece otantiklik (third-person authenticity): Sanatçının temsil ettiği kültürel veya toplumsal gruba sadık görünmesi.

Auslander (2006) ise sahne performanslarında otantikliğin, “gerçek” ile “temsili” arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bir kurmaca olduğunu savunur.

Ona göre otantiklik, izleyicinin sahnedeki icrayı ne kadar “inandırıcı” bulduğuna bağlıdır.

Dolayısıyla günümüzde otantiklik, yalnızca bestecinin niyetiyle özdeşleşme ya da tarihsel sadakatle tanımlanmaz; aynı zamanda sanatçının kendilik ifadesi, dinleyiciyle kurduğu duygusal bağ, kültürel temsiliyet ve toplumsal inandırıcılık üzerinden de anlaşılır. Bu çok katmanlı yaklaşım, otantikliğin sabit bir tanım değil, farklı bağlamlarda değişen bir örüntü olduğunu gösterir (Moore, 2002; Auslander, 2006; Born, 2022). Böylece müzikte otantiklik, “tek ve mutlak bir ölçüt”ten ziyade, insan deneyimlerinin, toplumsal ilişkilerin ve kültürel pratiklerin kesişiminde şekillenen dinamik bir kavram olarak güncel önemini korur.

2.1. Özdeşlik ve İfade

Müzikte otantiklik tartışmalarının en köklü tanımlarından biri, sanatçının icrasının ya da eserinin kendi “içsel benliği” ile örtüşmesi fikrine dayanır. Bu yaklaşımda otantiklik, sanatçının sahici duygularını, niyetini ve öznel kimliğini doğrudan müzikal ifade aracılığıyla ortaya koymasıyla ilişkilendirilir. Özdeşlik merkezli bu anlayış, özellikle romantik estetikte güçlü bir yer edinmiştir. Romantik dönemde sanatçı, bireysel dehası ve içsel derinliğiyle tanımlanmış; müzik de sanatçının öznel dünyasının “otantik yansıması” olarak kabul edilmiştir (Dahlhaus, 1989).

Bu görüşe göre bir icranın otantik olması, sanatçının kendi kişisel deneyimlerini ve duygularını samimiyetle aktarmasına bağlıdır. Trilling (1972) otantiklik kavramını bireyin içsel benliğiyle toplumsal rolü arasındaki uyuma dayandırarak, sanatçının “kendisi olması” gerektiğini vurgular. Benzer biçimde, Taylor (1991) modern çağda otantikliğin etik boyutunu ön plana çıkarır; otantik birey, kendi değerleriyle uyumlu bir şekilde yaşayan ve bu değerleri estetik ifadeye dönüştürebilen kişidir.

Bununla birlikte, özdeşliğe dayalı otantiklik anlayışı modernist bir mit olarak eleştirilmiştir. Taruskin (1995), sanatçının içsel niyetine mutlak bir sadakatin hem epistemolojik olarak imkânsız olduğunu hem de tarihsel icra pratiklerinin çokluğunu göz ardı ettiğini ileri sürer. Goehr (1992) ise “eserin otantik yorumu” düşüncesinin, aslında modern konser kurumlarının yarattığı ideolojik bir inşa olduğunu belirtir. Dolayısıyla, sanatçının içsel benliği ile ifade arasındaki doğrudan özdeşliği varsayan otantiklik anlayışı, günümüzde sorgulanmakta; bu yaklaşımın, sanatçıyı merkezileştiren bireyci bir estetik mit olduğu öne sürülmektedir.

2.2. İlişkisel Otantiklik

Otantiklik tartışmalarında giderek öne çıkan bir diğer yaklaşım, kavramı sanatçının içsel benliğine indirgemek yerine, üretici, eser ve dinleyici arasındaki ilişkisel bağ üzerinden tanımlamaktır. Bu anlayışa göre otantiklik, tek başına sanatçının samimiyetinden ya da tarihsel doğruluktan kaynaklanmaz; asıl olarak müzik deneyiminde kurulan sosyal, duygusal ve kültürel ilişkilerle ortaya çıkar.

Allan Moore (2002), otantikliğin yalnızca sanatçının kendine sadakatiyle değil, dinleyiciyle kurduğu etkileşimle anlam kazandığını savunarak “authenticity as authentication” (otantikliğin doğrulanma süreci) kavramını ortaya atar. Ona göre otantiklik, bir eserin veya icranın dinleyici tarafından “gerçek” ya da “samimi” olarak algılanmasıyla oluşur. Yani otantiklik, mutlak bir özellik değil, dinleyicinin algısında ve yorumunda gerçekleşen bir süreçtir.

Bu bağlamda Simon Frith (1996), popüler müzikte otantikliğin sanatçının öznel benliğinden çok, toplumsal bağlam ve dinleyici topluluklarının deneyimleriyle belirlendiğini vurgular. Dinleyici, bir icrayı kendi duygusal ve kültürel bağlamında “otantik” bulduğunda, o müzik bir anlamda doğrulanmış olur. Philip Auslander (2006) ise performansın otantikliğini, sanatçı ve izleyici arasındaki karşılıklı inandırıcılık ilişkisinde temellendirir. Ona göre otantiklik, sahnedeki eylemin izleyiciyi ikna etme gücüyle oluşan bir etkileşimdir.

İlişkisel otantiklik anlayışı, kavramı bireysel niyet ya da mutlak sadakatten çıkarak, toplumsal ve bağlamsal bir olgu haline getirir. Bu yaklaşım özellikle küreselleşen müzik piyasasında ve dijital çağda önem kazanmaktadır; çünkü farklı kültürlerden gelen dinleyiciler, aynı eseri kendi deneyimlerine göre farklı biçimlerde otantik olarak algılayabilmektedir. Böylece otantiklik, sabit bir öz değil, çoklu bağlamlarda sürekli yeniden kurulan bir deneyimsel ve ilişkisel gerçeklik olarak tanımlanmaktadır.

2.3. Performans Otantikliği

Müzikte otantiklik tartışmalarının bir diğer önemli boyutu, özellikle 20. yüzyıl ortalarından itibaren öne çıkan tarihsel icra pratikleri (Historically Informed Performance – HIP) ile bağlantılıdır. Bu yaklaşım, bir eseri bestecisinin yaşadığı dönemin üslup, çalgı ve icra anlayışlarına uygun biçimde çalmayı hedefler. Bu nedenle HIP, otantikliğin “doğru icra” idealiyle özdeşleşmesine yol açmıştır (Butt, 2002). Örneğin Barok döneme ait eserlerin dönemin çalgılarıyla ve kaynaklarda belirtilen süsleme, tempo

ya da artikülasyon kurallarına uygun biçimde icra edilmesi, “otantik” bir yorumun ölçütü olarak görülmüştür.

Ancak bu anlayış, Richard Taruskin (1995) gibi düşünürler tarafından eleştirilmiştir. Taruskin’e göre HIP, geçmişe sadakatten çok modern dinleyicilerin beklentilerini karşılayan estetik tercihlere dayanır. Yani tarihsel icra iddiası aslında güncel ideolojik ve estetik inşaların bir yansımasıdır. Goehr (1992) de “eserin otantik yorumu” düşüncesinin modern konser kurumlarının ürettiği bir norm olduğunu vurgulayarak, HIP’in mutlak doğruluk iddiasını problematize eder.

Günümüzde performans otantikliğine ilişkin tartışmalar, “tek bir doğru yorum” anlayışından uzaklaşmış, daha çoğulcu bir perspektife yönelmiştir. Schulenberg (2010), icrada otantikliğin sabit bir reçeteye değil, yorumcunun tarihsel bilgi, estetik sezgi ve güncel dinleyiciyle kurduğu bağın bütününe dayandığını savunur. Bu bakış açısına göre otantik performans, geçmişe birebir yeniden üretmekten ziyade, tarihsel kaynakları yaratıcı biçimde yorumlayarak güncel bir anlam katma sürecidir.

Dolayısıyla performans otantikliği, yalnızca “doğru icra” ile değil, sanatçının tarihsel bilgiye dayalı seçimleriyle, icra edilen bağlamla ve dinleyicinin algısıyla şekillenen dinamik bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu çoğulcu yaklaşım, otantiklik kavramını hem tarihsel hem de çağdaş performans pratikleri açısından esnek ve tartışmaya açık bir çerçevede konumlandırmaktadır.

2.4. Postmodern Dönem ve Dijital Otantiklik

Postmodern dönemde otantiklik kavramı, sanatçının niyetine ya da eserin tarihsel bağlamına sadakatten çok, dinleyicinin deneyimi ve algısı üzerinden tanımlanmaya başlamıştır. Bu bakış açısı, otantikliğin mutlak doğruluktan ziyade, müzik ile dinleyici arasında kurulan anlamlı etkileşimde ortaya çıktığını savunur. Dolayısıyla otantiklik artık tek taraflı bir “sadakat” ilişkisi değil, çoklu yorumların, farklı bağlamların ve bireysel algıların kesişiminde ortaya çıkan çoğulcu bir kavram haline gelmiştir (Frith, 1996).

Postmodern otantiklik anlayışı, özellikle popüler müzik kültüründe belirginleşmiştir. Auslander (2006), sahne performanslarının “gerçeklik” ile “temsiliyet” arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını, izleyicilerin de bu temsilleri otantik deneyimler olarak kabul ettiğini ileri sürer. Andy Bennett (2005) ise dijital çağda otantikliğin, toplulukların çevrimiçi etkileşimleri ve müzikal kimlik inşaları üzerinden yeniden tanımlandığını belirtir.

Dijitalleşmeyle birlikte otantikliğin sınırları daha da esnemiştir. Algoritmik müzik üretimi, yapay zekâ besteleri ve sanal performanslar, “otantik” müzik deneyiminin artık yalnızca insan yaratıcılığına bağlı olmadığını göstermektedir. Born (2022), dijital kültürde otantikliğin, teknolojik aracılığa rağmen ya da tam da onun aracılığıyla ortaya çıkabileceğini savunur. Bu bağlamda otantiklik, “gerçek” ile “yapay” arasındaki katı ayrımların geçersizleştiği bir alanda yeniden düşünülmektedir.

Dolayısıyla postmodern ve dijital otantiklik, sabit ve özcü tanımlardan uzaklaşıp, deneyimsel, bağlamsal ve çoklu perspektiflere dayalı bir kavram olarak öne çıkar. Sanatçının niyeti ya da tarihsel doğruluk yerine, dinleyicinin estetik algısı, toplumsal bağlam ve teknolojik ortamın sunduğu deneyim belirleyici hale gelmiştir. Bu durum, otantikliğin çağdaş müzik kültüründe hâlâ merkezi bir tartışma konusu olduğunu göstermektedir.

3. Makine Müziği ve Yaratıcılık

Makine müziği, salt otomatik üretim (tamamen yapay zekâ tarafından bestelenen) ile insan-yapay zekâ ortak üretimi (co-creation) arasında geniş bir yelpazede konumlanır. 2020’lerden itibaren ses düzeyinde (raw audio) üretim yapan modellerin olgunlaşmasıyla konu yalnızca “nota üretimi”nden çıkıp tını, ifade ve vokal gibi estetik boyutları da kapsar hâle gelmiştir. Örneğin OpenAI’nin Jukebox modeli, çok ölçekli VQ-VAE ve otoregresif dönüştürücülerle ham seste şarkı söyleyen müzik üretir; bu, makine müziğinin stil taklidi, form sürekliliği ve vokal ifadeye yaklaşmasını sağlayan bir eşik olarak görülür (Dhariwal et al., 2020). Benzer biçimde Google Magenta’nın DDSP kütüphanesi, klasik DSP modüllerini derin öğrenmeyle birleştirerek yorumlanabilir timbre kontrolü ve perde-şiddet ayrık denetimi gibi yaratıcı müdahaleleri mümkün kılar (Engel et al., 2020). Böylece “kara kutu” üretimden, kontrollü ve açıklanabilir yaratıma doğru bir hat belirir.

3.1. Yaratıcılık: Ürün mü, süreç mi, deneyim mi?

Güncel felsefi tartışma, makine müziğinde yaratıcılığın **nerede** bulunduğu sorusuna odaklanır:

Ürün merkezli yaklaşım, ortaya çıkan eserin yenilik/değer ölçütleriyle (biçimsel bütünlük, stil tutarlılığı, beklenmedik ancak ikna edici çözümler) değerlendirilebileceğini savunur. Algoritmik kompozisyon literatürü de bu ayrımı ürün ile süreç arasında belirginleştirir (Boden, 2004).

Süreç merkezli yaklaşım, yaratıcı değerın algoritmanın tasarımında (önerme uzayı, kısıtlar, etkileşim tasarımı) yattığını, dolayısıyla “estetik değerin kısmen algoritmaya içkin” olduğunu ileri sürer (Nierhaus, 2009).

Deneyim merkezli yaklaşım, estetik değerin dinleyici ve bağlamda ilişkisel olarak belirdiğini savunur. Nitekim yakın tarihli araştırmalar, dinleyici algısında yapay zekâ üretimi ile insan bestesi arasındaki duygusal etki farkının bağlama bağlı olarak azalabildiğini göstermektedir (Zhang ve Kim, 2025).

3.2. Algı ve Değerlendirme: Dinleyici Neyi “Otantik” Bulur?

Otantiklik tartışmasının günümüzdeki en kritik yönlerinden biri, dinleyicinin algısına odaklanan yaklaşımdır. Bir müzik eserin veya icranın otantik bulunması, yalnızca bestecinin niyeti ya da icracının sadakatiyle değil, aynı zamanda dinleyicinin bu eseri nasıl algıladığıyla da belirlenmektedir. Özellikle yapay zekâ tarafından üretilmiş ya da insan-makine işbirliğiyle ortaya çıkan eserlerde, dinleyici deneyimi otantiklik değerlendirmesinin merkezine yerleşmiştir.

Algısal araştırmalar, yapay zekâ müziğinin dinleyicilerde benzer duygusal etkiler yaratabildiğini ortaya koymuştur. Örneğin Zhang ve Kim, (2025) generatif yapay zekâ ile üretilmiş melodilerin, özellikle görsel-işitsel bağlamlarda, insan besteleri kadar olmasa da duygusal etki uyandırabildiğini göstermektedir. Bu durum, otantikliğin yalnızca üretim sürecine değil, deneyimlenen etkiye dayalı olduğunu vurgular. Co-creation senaryolarında, yani insan besteci ile yapay zekâ modelinin ortak üretimlerinde, dinleyicilerin tutumunun daha olumlu olduğu rapor edilmiştir (Fiebrink & Caramiaux, 2018). Dinleyici burada eserin bir “teknolojik ürün” değil, insan yaratıcılığının genişletilmiş bir biçimi olduğunu düşünmekte ve bu bağlam otantiklik algısını güçlendirmektedir (Rigole, 2025).

Psikolojik açıdan bakıldığında, müzik dinleme deneyimi beynin ödül sistemiyle yakından ilişkilidir. Zatorre ve Salimpoor (2013), müziğin dopamin salınımını tetikleyerek haz, beklenti ve tatmin döngüsü yarattığını göstermiştir. Yapay zekâ üretimi müziklerde de benzer nörobiyolojik mekanizmaların devreye girdiği görülmektedir. Dinleyici, melodik ilerleme, ritmik beklenti veya armonik çözülme gibi öngörülebilir örüntüler karşısında “beklenti-haz döngüsü”nü yaşamakta; bu süreç müziğin otantikliğiyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Yani dinleyici için otantiklik, eserin “gerçek” kaynağından çok, beynin verdiği duygusal ve bilişsel yanıtlarla doğrulanmaktadır.

Algısal psikoloji, ayrıca otantiklik değerlendirmesinde “bilişsel önyargıların” da rol oynadığını göstermektedir. Dinleyicilere bir parçanın insan ya da yapay zekâ tarafından üretildiği söylendiğinde, aynı müzik farklı değerlendirmeler alabilmektedir. Rigole ve diğerleri (2025), insan üretimi

olduğu belirtilen eserlerin daha otantik bulunduğunu, fakat kör deneylerde bu farkın kaybolduğunu ortaya koymuştur. Bu durum, otantikliğin yalnızca işitsel deneyime değil, aynı zamanda inanç ve bağlam bilgisinin de belirleyici olduğuna işaret etmektedir.

Nöroestetik perspektiften bakıldığında, otantiklik algısı beynin hem duygusal merkezlerini (amigdala, ventral striatum) hem de yüksek bilişsel bölgelerini (prefrontal korteks) harekete geçiren çok katmanlı bir süreçtir (Chapin et al., 2010). İnsan zihni, bir müzik eserini değerlendirirken hem estetik haz hem de sosyal anlam atfetme süreçlerini işletir. Bu nedenle otantiklik, yalnızca bir “beğeni” değil, aynı zamanda müzik aracılığıyla kurulan kimliksel ve toplumsal bağların da teyidi haline gelir.

Sonuç olarak dinleyici, otantiklik kararını yalnızca müziğin teknik özelliklerine göre değil; duygusal rezonans, bilişsel beklentiler, sosyal bağlam ve inanç sistemlerinin etkileşimiyle verir. Yapay zekâ müziği örnekleri, otantikliğin kaynağını insan niyetinde değil, deneyimde doğrulanan bir psikolojik gerçeklik olarak ortaya koyar. Bu bakış, müzik felsefesindeki otantiklik tartışmalarını, bireysel özne merkezli bir perspektiften, çok katmanlı bir algı-beyin-kültür üçgenine taşımaktadır.

3.3. Etik ve Telif: “Kimin Yaratısı?”

Yaratıcılık tartışması, telif ve etik boyutlardan bağımsız düşünülemez. ABD Telif Bürosu’nun 2023 politika rehberi, tamamen yapay zekâ tarafından üretilmiş içeriklerin mevcut hukuk altında “insan yazarlığı” şartını karşılamadığını açıkça ortaya koymuştur. Ancak rehber, anlamlı ölçüde insan katkısı bulunan, örneğin yapay zekâ tarafından üretilmiş bir taslağın besteci tarafından düzenlenmesi, yeniden armonize edilmesi veya biçimsel olarak geliştirilmesi gibi durumlarda, eserin kayda alınabileceğini belirtmektedir (U.S. Copyright Office, 2023). Bu yaklaşım, yaratıcı emeğin “kimden geldiği” ve “hangi aşamada belirdiği” sorularını gündeme taşımaktadır (Lu,2025).

Avrupa cephesinde ise AB Yapay Zekâ Yasası (2025) üretken modeller için daha sistematik bir çerçeve sunar. Bu yasa, üretim sürecinde kullanılan modellerin “AI ile üretildiğini” beyan etme zorunluluğunu getirir; ayrıca eğitim verisinde yer alan telifli içeriklere ilişkin özetlerin kamuya açıklanmasını şart koşar (European Parliament, 2025). Böylelikle müzik ekosisteminde izlenebilirlik, hesap verebilirlik ve sorumluluk sağlanmaya çalışılmaktadır. Bununla birlikte, uygulamada “yeterli insan katkısı”nın nasıl tanımlanacağı, telifli veriyle eğitilmiş modellerin ürünlerinin ne ölçüde türev eser sayılacağı

gibi sorular henüz netlik kazanmamıştır (Samuelson vd.,2023, Shields, 2025).

En tartışmalı alanlardan biri ses klonlama ve taklit üslup pratikleridir. Özellikle popüler müzik endüstrisinde, ünlü sanatçıların seslerinin ya da besteleme tarzlarının izinsiz şekilde yeniden üretilmesi ciddi etik ve hukuki itirazlara yol açmaktadır. 2023 yılında sahte “Drake & The Weeknd” parçası örneğinde görüldüğü gibi, yapay zekâ ile üretilmiş bir şarkının viral hale gelmesi, sanatçıların kimliklerinin, markalarının ve sanatsal üsluplarının korunması meselesini gündeme taşımıştır (Shields, 2025). Bu bağlamda tartışmalar üç eksenle yoğunlaşmaktadır:

1. Sanatçı hakları: Ses ve üslup, yalnızca estetik araçlar değil, aynı zamanda ekonomik ve kültürel mülkiyetlerdir. Bu nedenle izinsiz kullanım, sanatçının emeğine ve kişisel haklarına zarar verir (McCutcheon, 2023; Shields, 2025, Lu, 2025).
2. Dinleyicinin yanıltılması: Yapay zekâ ile üretilen içeriklerin, “gerçek sanatçı üretimi” olarak sunulması, tüketicinin yanıltılması ve güven kaybı riskini taşır (Canyakan, 2024).
3. Otantiklik algısı: Dinleyiciler, yapay zekâ ile üretilen fakat “insan ürünü” gibi pazarlanan eserlerde, estetik deneyim ile etik şeffaflık arasındaki uyumsuzluğu problemlili görmektedir (Baym, 2018).

Dolayısıyla, “kimin yaratısı?” sorusu yalnızca hukuki değil, aynı zamanda estetik ve etik boyutları da olan bir tartışmadır. Günümüzde çözüm yönelimleri, şeffaflık, etik beyan, telif hakkı reformu ve sanatçının kimlik haklarının korunması üzerine yoğunlaşmaktadır.

3.4. Yaratıcı öznellik: Niyet mi, etkileşim mi?

Teknik atılımlar (Jukebox, DDSP) makine müziğini yalnızca stile benzetme kapasitesinden ifade ve kontrol alanına taşırken, kuramsal alanda “yaratıcı öznenin tanımı” yeniden yazılmaktadır. İnsan–AI ortaklığında yaratıcı ajansın dağıtık olduğu; besteci–model–icracı–dinleyici arasında müzakere edilen bir öznellik ve değer üretimi bulunduğu savunulmaktadır (Collins, 2010). Nitel araştırmalar, canlı performans pratiklerinde insan–AI etkileşiminde kontrol-güç paylaşımı ve rol atfı (araç, ortak, karşı-oyuncu) gibi boyutların estetik sonucu belirlediğini ortaya koymaktadır (Fiebrink & Caramiaux, 2018, Solomon, 2025).

3.5. Değerlendirme ölçütleri: “İyi” makine müziği nasıl anlaşılır?

Uygulamada üçlü bir ölçek iş görüyor:

1. Teknik-biçimsel: Uzun erimli yapı, motif çalışması, tını sürekliliği (Dhariwal et al., 2020; Engel et al., 2020).
2. Etkisel-algisal: Duygusal etki, bağlama uyum (Zhang ve Kim, 2025).
3. Etik-hukuki: Şeffaflık, izinsiz stil/kimlik kullanımından kaçınma, insan katkısının açık beyanı (U.S. Copyright Office, 2023; European Parliament, 2025, Lu, 2025).

Sonuç olarak, makine müziğinde yaratıcılık yalnızca “insan niyeti” ya da “makine özerkliği” ile sınırlı değildir. Ürün, süreç ve deneyim üçgeninde; teknik kapasite, toplumsal algı ve etik boyutların kesişiminde değer kazanır. En verimli zemin, insan–AI ortak üretiminin şeffaf biçimde yürütüldüğü ve dinleyicinin de bu sürecin bilgisiyle eseri değerlendirebildiği koşullardır (Solomon, 2025).

4. AI ve Müzikte Otantikliğin Geleceği

Yapay zekâ çağında otantiklik tartışmaları yalnızca geçmişe sadakat ya da icra pratiklerinin doğruluğu üzerinden değil, müziğin gelecekte nasıl bir ontolojik ve estetik statüye sahip olacağı üzerinden yürümektedir. Müzikoloji literatürü son yıllarda, otantikliğin üretim sürecinde değil, algı, bağlam ve ilişkisel deneyim de doğrulandığını vurgulamaktadır (Zhang ve Kim, 2025). Bu yaklaşım, yapay zekâ tarafından üretilmiş müziklerin de dinleyiciye anlamlı ve duygusal bir bağ sunduğu ölçüde otantik kabul edilebileceğini göstermektedir.

Bununla birlikte felsefi tartışmalar, otantikliğin dağıtık öznellik anlayışıyla yeniden çerçevelenmesi gerektiğine işaret eder. Cook (2018), müziği tek bir yaratıcı özneye atfedilen kapalı bir nesne değil, sürekli müzakere edilen toplumsal bir pratik olarak ele alır. Bu bakış, AI döneminde yaratıcı öznenin besteci, algoritma ve dinleyici arasında paylaşılan bir yapı olduğunu ortaya koyar. Böylece otantiklik, kaynağın “insan mı, makine mi?” olduğundan ziyade, ortaya çıkan müziksel deneyimin inandırıcılığı ve ilişkisel gücüyle belirlenir (Baym, 2018).

Estetik açıdan, Born (2022) dijital kültürde otantikliğin teknolojik aracılıkla birlikte düşünüldüğünü, “yapay” ve “gerçek” ayrımının bulanıklaştığını ileri sürer. Buradan hareketle geleceğin müzik estetiğinde, otantikliğin kriteri “doğru icra” değil, şeffaflık ve ilişkisel bağ olacaktır. Yani AI ile üretilen bir parçanın, üretim süreci açıklandığı, etik rıza gözetildiği ve

dinleyiciye sahici bir deneyim sunduğu sürece otantik sayılabileceği yönünde bir eğilim oluşmaktadır (European Parliament, 2025).

Müzikolojide otantikliğin geleceği, aynı zamanda insani olanın rolü üzerinden de tartışılmaktadır. Canlı performans, bedensel ifade ve topluluk deneyimi, yapay zekâ müziğinin asla tam anlamıyla ikame edemeyeceği alanlar olarak görülmektedir (Cook, 2018). Dinleyiciler için bir koro icrasındaki ortak nefes ya da bir solistin sahnedeki bedensel jestleri, müziğin otantikliğini kuran temel unsurlar olmaya devam edecektir. Bu durum, AI üretimlerinin estetik değer taşısa da, “insani temas”ın otantiklik algısında merkezi kalacağını göstermektedir.

Otantiklik, gelecekte tek bir ölçüte indirgenmeyecek; teknolojik şeffaflık, toplumsal müzakere ve insani deneyimin kesişiminde varlığını sürdürecektir. AI çağında müzik felsefesi, otantikliğin kaynağını sabit bir özde değil, değişken bağlamlarda oluşan ilişkisel bir deneyimde bulacak; böylece hem insan emeğinin korunması hem de yeni estetik ufukların açılması mümkün olacaktır.

Kaynakça

- Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music*. University of Michigan Press.
- Baym, N. K. (2018). *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection* (Vol. 14). NYU Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv12pnpcg>
- Bennett, A. (2005). *Culture and everyday life*. SAGE.
- Boden, M. A. (2004). *The creative mind: Myths and mechanisms* (2nd ed.). Routledge.
- Born, G. (2022). *Music and Digital Media: A Planetary Anthropology*, Londres, UCL Press, ISBN 9781800082458, doi: 10.14324/111.9781800082434
- Butt, J. (2002). *Playing with history: The historical approach to musical performance*. Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511613555>
- Canyakan, S. (2024). The role of AI in creative processes: ethical and legal perspectives in the music industry. *Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies*, 2(2), 143-158. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15031855>
- Chapin, H., Jantzen, K., Kelso, J. A. S., Steinberg, F., & Large, E. (2010). Dynamic emotional and neural responses to music depend on performance expression and listener experience. *PLoS ONE*, 5(12), e13812. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0013812>
- Collins, N. (2010). *Introduction to computer music*. Wiley.
- Cook, N. (2018). *Music as creative practice*. Studies in Musical Perf as Creative Prac. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oso/9780199347803.001.0001>
- Dahlhaus, C. (1989). *The idea of absolute music*. University of Chicago Press.
- Davies, S. (2003). *Musical works and performances: A philosophical exploration*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/0199241589.003.0001>
- Dhariwal, P., Jun, H., Payne, C., Kim, J. W., Radford, A., & Sutskever, I. (2020). Jukebox: A generative model for music. *OpenAI*. Jukebox: A Generative Model for Music
- Engel, J., Hantrakul, L., Gu, C., & Roberts, A. (2020). DDSP: Differentiable digital signal processing. In *International Conference on Learning Representations (ICLR)*. <https://arxiv.org/abs/2001.04643>
- European Parliament. (2025). *Artificial Intelligence Act*. Official Journal of the European Union. EU AI Act: first regulation on artificial intelligence | Topics | European Parliament

- Fiebrink, R., & Caramiaux, B. (2018). The machine learning algorithm as creative musical tool. in Roger T. Dean, and Alex McLean (eds), *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, Oxford Handbooks, online edn, Oxford Academic, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190226992.013.23>.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.
- Lu, Y. (2025). Reforming Copyright Law for AI-Generated Content: Copyright Protection, Authorship and Ownership. *Technology and Regulation*, 2025, 81-95. <https://doi.org/10.71265/chkr8w30>
- Moore, A. F. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209–223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Nierhaus, G. (2009). *Algorithmic composition: Paradigms of automated music generation*. Springer.
- Rigole, N. J., Sandoval, Z. V., Beasley, S., & Lingelbach, K. (2025). Perceptions of AI-generated and co-created music among university students and social media users. *Issues in Information Systems*, 26(4), 102–117. https://doi.org/10.48009/4_iis_2025_110
- Samuelson, P., Sprigman, C. J., & Sag, M. (2023). *Comment of Pamela Samuelson, Christopher Jon Sprigman, and Matthew Sag in response to the U.S. Copyright Office’s notice of inquiry on artificial intelligence and copyright*. U.S. Copyright Office.
- Schulenberg, D. (2010). [Review of *The End of Early Music: A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century*, by B. Haynes]. *Journal of the American Musicological Society*, 63(1), 169–178. <https://doi.org/10.1525/jams.2010.63.1.169>
- Shields, E. (2025). The AI doppelgänger dilemma: Cloned voices in the music industry. *Seattle University Law Review*, 48(3), 761–784.
- Solomon, F. (2025). *The influence of artificial intelligence on music composition and performance: Opportunities, challenges, and ethical considerations*. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15295637>
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.
- Taylor, C. (1991). *The Ethics of Authenticity*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvv41887>
- Trilling, L. (1972). *Sincerity and authenticity*. Harvard University Press.
- U.S. Copyright Office. (2023). *Copyright registration guidance: Works containing AI-generated material*. Washington, DC: U.S. Government Printing Office.

- Zatorre, R. J., & Salimpoor, V. N. (2013). From perception to pleasure: Music and its neural substrates. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110(Suppl. 2), 10430–10437. <https://doi.org/10.1073/pnas.1301228110>
- Zhang, S., & Kim, H. (2025). An analysis of influencing factors of generative AI in pop music creation. *Online Journal of Music Sciences*, 10(3), 572–583. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1668288>

19. Yüzyıldan Günümüze Müzikte Ulusalçılığın İzleri 8

Özlem Onuk Natonski¹

Özet

Müzikte ulusalcılık, 19. yüzyıldan günümüze hem estetik hem de sosyo-politik boyutlarıyla sanat tarihinin en tartışmalı olgularından biri olmuştur. Ulusal kimliğin müzikal temsili, yalnızca bestecilerin kişisel tercihleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin politik atmosferi, toplumsal hareketleri ve kültürel bellek süreçleriyle doğrudan etkileşim içinde şekillenmiştir. Romantik dönemde halk ezgilerinin işlenmesiyle başlayan ulusalcı eğilimler, farklı coğrafyalarda ulus inşasının estetik araçlarından biri olarak işlev görmüştür. Özellikle Çek, Rus, İskandinav ve Balkan bestecilerinin eserlerinde ulusal motifler aracılığıyla kimlik inşası, Avrupa merkezli müzik geleneğine alternatif bir yönelim ortaya koymuştur. 20. yüzyılda modernizm, avangard ve küreselleşme süreçleri ulusalcılık anlayışını yeniden tanımlamış, kimi zaman direniş estetiği kimi zaman da kültürel mirasın güncellenmesi biçiminde yorumlanmıştır. Günümüzde ise müzikte ulusalcılık, yalnızca tarihsel bir fenomen olarak değil, kimlik, aidiyet ve kültürel çeşitliliğin yeniden düşünülmesi bağlamında önemini korumaktadır. Küresel müzik sahnesinde, elektronik müzikten çağdaş senfonik eserlere kadar farklı türlerde ulusal unsurların işleniş, otantiklik, kültürel temsil ve estetik çeşitlilik tartışmalarını sürdürmektedir. Bu bağlamda müzikte ulusalcılığı tarihsel süreç içinde ele almak, yalnızca bestecilerin üslup tercihlerini değil, aynı zamanda müziksel pratiklerin ideolojik, kültürel ve estetik boyutlarını anlamak açısından gereklidir. Çalışma, ulusalcılığın müzik tarihindeki izlerini takip ederek, geçmişten günümüze uzanan estetik ve sosyo-kültürel dönüşümleri görünür kılmayı amaçlamaktadır.

1 Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ozlemonuk@hotmail.com, ORCID ID 0000-0001-9747-4365.

Giriş

Ulusalculuk, modern çağın en belirleyici ideolojilerinden biridir. Temelinde, belirli bir topluluğun kendini ortak bir geçmiş, kültür, dil veya semboller etrafında tanımlaması ve bu kimlik üzerinden siyasi, toplumsal ya da kültürel birlik talep etmesi yatar. Anderson'un (1983) ifadesiyle ulus, "hayali bir cemaat"tir; çünkü bireyler birbirini tanımasa da ortak aidiyet duygusu ile birbirine bağlıdır. Gellner (1983) ulusalculuğu, siyasi ve ulusal birimlerin örtüşmesi gerektiğini savunan bir ilke olarak tanımlar. Bu yönüyle ulusalculuk yalnızca siyasi bir ideoloji değil, aynı zamanda gündelik yaşamı, toplumsal örgütlenmeyi ve kültürel üretimleri şekillendiren bir gerçekliktir.

Müzik bağlamında ulusalculuğun önemi, onun soyut bir ideolojiden çok somut bir estetik ve ifade alanına dönüşmesinden kaynaklanır. Müzik, ulusal kimliği taşıyan sembolleri, halk ezgilerini, ritimleri ve dilsel öğeleri yeniden biçimlendirerek hem bireysel hem de kolektif düzeyde aidiyet duygusunu güçlendirir. Bu nedenle müzik, ulusalculuğun en görünür ve en güçlü taşıyıcılarından biri olmuştur (Bohlman, 2011). Örneğin, marşlar ve anma şarkıları toplumsal dayanışmayı pekiştirirken; halk ezgilerinin sanat müziğine taşınması, ulusal kimliğin sahneye ve uluslararası alana aktarılmasını sağlamıştır.

Ulusalculuğu müzikte ele almak, iki nedenle önemlidir. Birincisi, ulusal kimlik inşasında müziğin yalnızca bir "yansıtıcı" değil, aynı zamanda "kurucu" bir rol oynamasıdır. Yani müzik, var olan bir kimliği yalnızca görünür kılmaz; o kimliği yeniden üretir ve pekiştirir. İkincisi, müzik ulusalculuğun farklı biçimlerini etnik, kültürel ya da sivil ulus anlayışlarını somutlaştıran bir pratik sunar. Bu bağlamda müzik, ulusalculuğun toplumsal ve tarihsel boyutlarını çözümlemek için önemli bir bakış açısı sağlar (Shi, 2024).

Dolayısıyla ulusalculuğun müzikteki yansımalarını incelemek, yalnızca estetik bir analizin ötesine geçerek, kimlik, aidiyet, iktidar ve kültürel temsil meselelerine ışık tutar. Böyle bir yaklaşım, hem geçmişte ulusal kimliklerin nasıl inşa edildiğini anlamamızı sağlar hem de günümüzde ulusal söylemlerin sanatsal alanlarda nasıl devam ettiğini tartışmamıza olanak verir.

1. 19. Yüzyılda Ulusalculu Akımlar

Ulusalculuk, bir milletin ortak kültür, dil, tarih ve toprak bilinci etrafında siyasi, toplumsal ve duygusal bağlarla birbirine bağlanması olarak tanımlanabilir. Bu fikir, modern dönemde özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Fransız İhtilali, sanayileşme ve aydınlanma düşüncesi ile birlikte şekillenmeye başlamıştır (Anderson, 2006; Gellner, 2006).

Fransız İhtilali (1789), ulusalcılığın siyasallaşmasında dönüm noktasıdır. Bu olay, mutlak monarşiler yerine halkın iradesine dayanan bir meşruiyet anlayışını öne çıkarmış; vatandaşlık, yurttaşlık ve ulus-devlet gibi kavramların yükselmesine yol açmıştır (Mylonas ve Tudor, 2025). Geleneksel bağlılıkların yerini millet bilincine dayanan ilişkiler almış, böylece modern devletin temel yapısı yeniden şekillenmiştir.

Sanayileşmenin getirdiği ekonomik ve toplumsal dönüşümler de ulusalcılığın yayılmasında etkili olmuştur. Okuryazarlığın artması, kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve resmi dillerin standardize edilmesi, millî kimliğin oluşmasında önemli rol oynamıştır (Gellner, 2006). Eğitim kurumları, yayıncılık ve demiryolları gibi altyapılar ulusal sınırların hem fiziksel hem de zihinsel olarak çizilmesini sağlamış; ortak bir tarih ve kültür anlatısının benimsenmesine yardımcı olmuştur (Anderson, 2006).

Politik açıdan bakıldığında, ulusalcılık hem bağımsızlık hareketlerini tetiklemiş hem de çok uluslu imparatorlukların çözülmesine yol açmıştır. 19. yüzyıl Avrupa'sında Avusturya-Macaristan, Osmanlı ve Rusya gibi imparatorlukların dönüşümü, milletlerin kendi kaderini tayin hakkı düşüncesinin yükselmesiyle yakından ilişkilidir (Pamir, 1997). Ulusalcılığın bu yönü, yalnızca devlet kurma girişimlerini değil, aynı zamanda iç politikada kimlik, aidiyet ve “ötekileştirme” süreçlerini de beraberinde getirmiştir. Zamanla farklı biçimler ortaya çıkmıştır: etno-milliyetçilik, kültürel milliyetçilik ya da sivil ulus modeli gibi türler, içinde bulundukları tarihsel ve toplumsal bağlama göre değişen içerikler kazanmıştır (Mylonas ve Tudor, 2025). Bu çeşitlilik, ulusalcılığın yalnızca siyasi bir ideoloji değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir gerçeklik olduğunu ortaya koyar.

Ulusalcılığın tarihsel ve politik temeli, sanatların her dalında olduğu gibi müzikte de güçlü bir yansıma bulmuştur. Özellikle 19. yüzyılda ulus-devletlerin inşa süreci, bestecilerin kendi halk kültürlerinden beslenmelerini teşvik etmiş; müzik, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ulusal kimliğin inşa aracı haline gelmiştir (Bohlman, 2011). Halk ezgilerinin derlenip işlenmesi, folklorik ritim ve motiflerin senfonik eserlerde kullanılması ya da ulusal kahramanlık temalarının operalara konu edilmesi, bu dönemin belirgin özelliklerindendir. Nitekim “Rus Beşleri” olarak bilinen grup, Smetana ve Dvořák gibi Çek besteciler, Sibelius’un Finlandiya için taşıdığı sembolik anlam ya da Bartók ve Kodály’nin etnomüzikolojik çalışmaları bu bağlamda öne çıkan örneklerdir (Taruskin, 2005).

Türkiye özelinde ise Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, ulusal kimlik yaratımında müziğin rolünü açık biçimde göstermektedir. Atatürk’ün yönlendirmesiyle Türk Beşleri’nin çağdaş Batı müziği teknikleriyle halk

müziğini sentezleme çabası, müzikte ulusalcılığın yerel bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Say, 1992). Bu örnekler, müziğin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda ideolojik, kültürel ve toplumsal bir işlev üstlendiğini gösterir. Dolayısıyla, tarihsel-politik zeminde gelişen ulusalcılık, müzikte hem bir estetik yönelim hem de bir kimlik inşa stratejisi olarak somutlaşmıştır.

1.1. 19. ve 20. Yüzyılda Avrupa’da Ulusal Okullar: Rus Beşleri

19. yüzyıl Avrupa’sında ulusalcılığın yükselişi, sanatların her alanında olduğu gibi müzikte de derin izler bırakmıştır. Fransız İhtilali sonrası gelişen ulus-devlet ideali ve 1848 Devrimleri’nin Avrupa genelinde yarattığı politik çalkantılar, halk kültürünün ve millî kimliğin sanatta vurgulanmasını teşvik etmiştir (Samson, 2001; Taruskin, 2005). Bu bağlamda Rusya, Batı Avrupa’dan farklı bir ulusal müzik arayışına girmiştir. 19. yüzyıl ortalarında St. Petersburg’da bir araya gelen ve daha sonra “Rus Beşleri” olarak adlandırılan besteciler Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Alexander Borodin ve Nikolai Rimsky-Korsakov Rus halk müziğini, Ortodoks kilise geleneğini ve yerel motifleri Batı müzik formlarıyla kaynaştırarak bir ulusal müzik dili yaratmayı amaçlamışlardır (Maes, 2002).

Rus Beşleri’nin ortaya çıkışı, Çarlık Rusyası’nın Batı Avrupa’ya yönelik kültürel bağımlılığına bir tepki olarak değerlendirilebilir. 19. yüzyıl başından itibaren Rus aristokrasisi Fransızca konuşuyor, Batı klasik müziğini saraylarda yaygınlaştırıyor, yerli halk kültürü ise “aşağı” görülüyordu. Ancak 1812 Napolyon Savaşları’ndaki zafer, Rus halkında millî bir bilinç uyandırmış; Slavcılık akımı edebiyatta, tarihte ve müzikte kendini göstermeye başlamıştır (Frolova-Walker, 2007). 1848 Devrimleri’nin Avrupa’daki etkileri, Rusya’da sansür ve baskıyla karşılanmış olsa da aydın çevrelerde ulusal kültür arayışı güçlenmiştir. İşte bu ortamda Rus Beşleri, Batı müziğinin tekniklerini alıp özünde Rus olan bir üslup geliştirmeyi hedeflemiştir (İsted, 1993),

Mily Balakirev (1837–1910): Grubun lideri kabul edilen Balakirev, Rus halk ezgilerinin derlenmesi ve işlenmesi konusunda öncü olmuştur. Onun yönlendirmesiyle grup üyeleri, yerel melodileri Batı armonisiyle birleştirmiştir. Balakirev’in *Islamey* (1869) adlı piyano fantazisi, Doğu esintileriyle ulusal romantizmin bir simgesi haline gelmiştir (İsted, 1993). Ayrıca, halk melodilerini tematik malzeme olarak kullanması, Rus müziğinin Batı sahnelerinde özgün bir kimlik kazanmasına yardımcı olmuştur. César Cui (1835–1918): Litvanya asıllı olan Cui, bir mühendislik subayı olmasına rağmen müzik yazıları ve besteleriyle Rus Beşleri’nin entelektüel yüzünü temsil etmiştir. Eleştirmen kimliğiyle, Batı müzik çevrelerine Rus müziğinin bağımsızlığını savunmuştur. Operaları örneğin *William Ratcliff* (1869)

daha çok edebiyat uyarlamaları üzerinden ulusal kimlik tartışmalarına katkı sağlamıştır (Abraham, 1943). Her ne kadar diğer üyeler kadar yenilikçi olmasa da grubun teorik yönüne katkısı büyüktür. Modest Mussorgsky (1839-1881): Rus Beşleri'nin en radikal ve özgün üyesi Mussorgsky, müzikte halkın dilini ve gerçekliğini doğrudan yansıtmayı hedeflemiştir. Onun *Boris Godunov* (1874) operası, Rus tarihinden aldığı konu ve karakterlerin gerçekçi müzikal betimlemeleriyle ses getirmiştir (Emerson ve Oldani; 1994). Ayrıca *Bir Sergiden Tablolar* (1874) adlı piyano süiti, ulusal temaların sanatta nasıl dönüştürülebileceğini gösteren simgesel bir örnektir. Mussorgsky'nin müziğinde tonal uyumsuzluklar, alışılmadık ritimler ve halk şarkılarının doğrudan alıntılanması, dönemin Avrupalı dinleyicileri için çarpıcı bir farklılık yaratmıştır. Alexander Borodin (1833-1887): Asıl mesleği kimya profesörü olan Borodin, müzikte özellikle kahramanlık ve destansı temalarıyla tanınmıştır. *Prens Igor* operasındaki "Polovtsian Dansları", hem Rus ulusal mirasına hem de Doğu motiflerine göndermeler yapar. Bu eser, milliyetçi müziğin evrensel sahnelerde tanınmasına katkı sağlamış ve Borodin'in ismini Batı'da duyurmuştur (Maes, 2002). Ayrıca, senfonilerinde kullandığı halk melodileri, Rus senfonik geleneğinin temellerini atmıştır. Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908): Rimsky-Korsakov, Rus Beşleri'nin orkestrasyon ustasıdır. Deniz subayı kökeniyle folklorik seyahatler yapmış, bu gözlemlerini müziğine aktarmıştır. *Şehrazat* (1888) adlı senfonik süiti, Doğu masallarından aldığı konularla oryantalizmin ötesinde bir Rus kimliği yaratmaya çalışır (Taruskin, 2005). Ayrıca *Russian Easter Festival Overture* (1888), Ortodoks kilise müziği ile ulusal karakterin birleştiği önemli bir örnektir. Rimsky-Korsakov'un yazdığı armoni ve orkestrasyon kitapları ise sonraki kuşak Rus besteciler üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır (Shi, 2024).

Rus Beşleri'nin en dikkat çekici etkisi, Batı Avrupa'da "Rus Okulu"nun kabul görmesidir. Liszt ve Berlioz gibi besteciler, grubun ulusal motifleriyle ilgilenmiş; Rus müziği uluslararası repertuarın parçası olmuştur. 1889 Paris Evrensel Sergisi'nde Rimsky-Korsakov ve Borodin'in eserlerinin seslendirilmesi, Rus ulusal müziğinin Avrupa'da tanınmasına yol açmıştır (Frolova-Walker, 2007). Ayrıca, Mussorgsky'nin ölümünden sonra eserlerinin yeniden düzenlenmesi (örneğin Ravel'in *Bir Sergiden Tablolar* orkestrasyonu) ulusal temaların evrensel sahnelerde kalıcı yer edinmesini sağlamıştır. Rus Beşleri, 19. yüzyılın politik ve toplumsal ortamında ulusal kimliğin müzik aracılığıyla ifade edilmesinin öncü örneklerinden birini sunar. Halk ezgilerinin, tarihsel konuların ve yerel kültürün sanata yansımaları, Rusya'nın Batı karşısındaki özgün kimliğini oluşturmuştur. Her bir üyenin farklı katkısı Balakirev'in liderliği, Cui'nin teorik yazıları, Mussorgsky'nin gerçekçi üslubu, Borodin'in destansı temaları ve Rimsky-Korsakov'un

orquestrasyon sanatı ulusal müziğin inşasında birleşmiş ve Avrupa müzik tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır (Isted, 1993).

20. Yüzyıl ulusal Rus müziği, iki güçlü dinamiğin kesişiminde gelişti: bir yanda 19. yüzyılın sonundaki ulusal romantik miras (Rimski-Korsakov, Musorgski, Borodin), öte yanda 1917 Devrimi'nden sonra şekillenen Sovyet kültür politikaları. "Ulusal olan"ın müzikte karşılığı; halk ezgileri, Ortodoks kilise makamları, masal/efsane dünyası, tarihsel figürler ve Rus dili/şiiirinin ritmik-melodik özellikleriyle kuruldu. 1930'lardan itibaren resmî söylem, "biçimce millî, içerikçe sosyalist" ilkesiyle halk temalarını ve kahramanlık anlatılarını teşvik etti; 1948'deki Jdanov Kararı "biçimcilik"e karşı yürütülürken, folklor temelli, doğrudan ve anlaşılır üslup yükseltildi (Taruskin, 2005; Shi 2024).

Aleksandr Glazunov (1865-1936) ve Reinhold Glière (1875-1956), Rimski-Korsakov geleneğini 20. yüzyıla taşıyan "köprü" isimlerdir. Glière'in Senfoni No. 3 "İlya Muromets" (1911) destansı Rus kahramanlık mitini senfonik anlatıya dönüştürür. Sergey Rahmaninov (1873-1943), geç romantik damar ile Ortodoks koro geleneğini buluşturur. "Gece Ayini/All-Night Vigil (Vesperler)" (1915) eski kilise makamlarının çok sesli işlenişiyle ulusal-ruhani bir simgeye dönüşür; piyano konçertolarındaki melodik "ağıt/sarkı" üslubu da Rus lirikliğini temsil eder (Morrison, 2001).

İgor Stravinski (1882-1971)'nin erken dönemi doğrudan ulusalcıdır: "Ateşkuşu" (1910), "Petrushka" (1911), "Bahar Ayini" (1913) Rus masalı, karnaval ve pagan ritüelini; halk ezgisi parçaları, oktatonik dizi, ostinato ve poliritmiyle modernleştirir. Sonraki neo-klasik/seri dönemlerinde kozmopolitleşse de bu ilk üçlünün ulusal kaynaklı enerjisi 20. yüzyılın yönünü değiştirir. Mihail İppolitov-İvanov (1859-1935)'un "Kafkas Eskizleri", imparatorluk coğrafyasındaki yerel ezgilerin orkestral renklerle ulusal panoramaya eklemlenişini gösterir. (Morrison, 2001).

Sovyet Döneminde, 1930'lardan itibaren besteciler için ana eksen, halk melodilerinin işlenmesi, tarihsel konular, kahramanlık trajedi diyalektiği ve kitlelere seslenen anlatım oldu.

Dmitri Şostakoviç (1906–1975), propaganda ile kişisel trajedi arasında gidip gelen bir aynadır. Senfoni No. 7 "Leningrad" (1941) kuşatma günlerinin dayanışma mitini; No. 11 "1905 Yılı" ve No. 12 "1917 Yılı" devrim anlatısını kurar. Halk şarkılarına, marşlara, cenaze alaylarına gönderme; ironi ve çift anlamlı tonlamayla birleşir. Sergey Prokofyev (1891–1953), keskin melodik zekâsını ulusal-tarihsel çerçeveye yerleştirir: "Aleksandr Nevski" kantatası (film müziğinden türetilmiş) 13. yüzyıl Rus

kahramanlığını kitle korosuyla canlandırır; “Kijé Teğmen” süiti Rus mizahını sahneye taşır (Fairclough, 2016). Aram Haçaturyan (1903–1978), Ermeni köklerini “Gayane” ve “Spartaküs” balelerinde vurucu ritimler, doğu tınıları ve parlak orkestrayla evrenselleştirir; “Kılıç Dansı” ulusal motifin küresel popülerliğe ulaşmasının simgesidir. Nikolay Myaskovski (1881-1950), 27 senfonilik mirasında Rus pastoral lirikliği, hüznün ve epik yapıyı dengeler; kent/taşra, savaş/barış temaları ulusal ruh hâliyle kaynaşır. Vissarion Şebalin (1902-1963) ve Gavriil Popov (1904-1972), halk ezgileri ve tarihsel anlatıyı modern armonik dille buluştururken zaman zaman “biçimcilik” suçlamasına uğradılar. Georgi Sviridov (1915-1998), Puşkin ve Yesenin’den beslenen vokal-senfonik şiirleri ve koro yapıtlarıyla “Rus lirik ulusalcılığı”nın geç 20. yüzyıldaki en güçlü sesi oldu (“Karlı Fırtına/Metel” süiti, “Kursk Şarkıları”) (Fairclough, 2016; Shi, 2024).

Sovyet “uluslar ailesi” siyaseti çerçevesinde Rus olmayan ama merkezî kanonda yer alan kimi besteciler (Azerbaycanlı Fikret Amirov’un Senfonik Muğamlar; Gürcü Otar Taktakişvili; Letonyalı Valentins Utkins vb.) de yerel ezgi/dil ve ritimleri senfonik dile taşıyarak çok-uluslu bir ulusalcılık haritası kurdular (Shi, 2024).

Ulusalcılığın en görünür sahnesi koro kültürü ve halk sazları orkestralarıydı. Osipov Balalayka Orkestrası gibi topluluklara yazılan/ düzenlenen eserler; balalayka, domra, bayan (akordeon) gibi çalgılarla “halkın sesi”ni modern sahneye taşıdı. Koro alanında Greçaninov ve Rahmaninov’un litürjik geleneği; Sviridov’un koro süitleri ve yerel lehçelere dayalı repertuar, ulusal duyarlığı güçlü tuttu (Fairclough, 2016).

19. yüzyıl Rus ulusal Rus bestecilerinin yazım tekniğine ilişkin getirdiği yenilikler:

Modalite ve diziler: doğal minör, Doryen, “Rus majörü” (Lidyen benzeri), oktatonik (Rimski–Stravinski).

a) Heterofoni ve paralel hareket, drone’lar; ostinato ve ağır yürüyüş figürleri.

b) Tarih/masal ve doğa imgeleri: kar, step, kilise çanı, kış-bahar karşıtlığı.

c) Şiir ve dil ritmi: Puşkin/Yesenin/Mayakovski’nin söz ritmi müziğin period yapısına siner (Shi, 2024)

1.2. 19. ve 20. Yüzyılda Avrupa’da Ulusal Okullar: Çek Ulusalculuğu

20. yüzyıl Avrupa’sında ulusal kimlik arayışı, müziğin estetik sınırlarını aşarak politik ve kültürel bir araç haline gelmiştir. Çek ulusalculuğu, özellikle Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun çok uluslu yapısı içinde, Çek halkının kimliğini koruma ve ifade etme çabalarının önemli bir parçası olmuştur. Prag’da gelişen bu hareket, müzik aracılığıyla yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda politik bir direniş biçimi de sergilemiştir (Tyrrell, 2005). Bu bağlamda, Bedřich Smetana ve Antonín Dvořák, Çek ulusalculuğunun müzikteki en güçlü temsilcileri olarak öne çıkarlar.

Çek ulusalculuğu, 1848 Devrimleri’nin yarattığı ulusal uyanışla doğrudan bağlantılıdır. Bu devrimler sırasında Prag’da özgürlük talepleri dile getirilmiş, Çek dili ve kültürünün yeniden değer kazanması için hareketler başlamıştır (Clapham, 1972). Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun merkezileşme politikaları, Çek halkında kimlik kaybı endişesi yaratmış; müzik, bu endişeye karşı ulusal bir sembol haline gelmiştir. Smetana ve Dvořák, halk melodilerini senfonik formlara, operalara ve oda müziğine aktararak Çek kimliğini uluslararası sahnede görünür kılmışlardır (Tyrrell, 2005).

Bedřich Smetana (1824-1884): Smetana, “Çek ulusal müziğinin babası” olarak kabul edilir. 1848 Devrimleri sırasında Prag’da aktif rol almış, müziğini halkın özgürlük arayışıyla ilişkilendirmiştir. En ünlü eseri olan *Má vlast* (Benim Vatanım, 1874–1879), altı senfonik şiirden oluşur ve Bohemya’nın tarihi, doğası ve efsanelerini müzikal dile taşır. Özellikle ikinci bölüm olan *Vltava* (Moldau), Bohemya’nın içinden geçen nehrin akışını resmederken, Çek halkının kaderini simgesel biçimde betimler (Beckerman, 2003). Smetana’nın ulusal kimlik arayışı operalarında da kendini gösterir. *Libuše* (1881), Çeklerin efsanevi kraliçesi Libuše’yi konu alarak tarihsel mirası sahneye taşır. Prag Ulusal Tiyatrosu’nun açılışında sahnelenmesi, eserin politik ve kültürel önemini artırmıştır (Tyrrell, 2005). Aynı şekilde *The Bartered Bride* (1866), köylü yaşamını ve halk danslarını sahneye yansıtarak halkın gündelik yaşamını ulusal bir gurur kaynağına dönüştürmüştür (Clapham, 1972). Bu eser, kısa sürede Avrupa sahnelerine yayılmış ve Çek müziğinin evrensel tanınırlığını sağlamıştır. Antonín Dvořák (1841-1904): Dvořák, Smetana’nın açtığı yolu daha da ileri götürerek Çek ulusal müziğini uluslararası boyuta taşımıştır. Halk müziğinden esinlenen melodileri, ritmik yapıları ve dans formlarını senfonilerinde, konçertolarında ve oda müziğinde işleyerek Çek kültürünü evrensel formlarla kaynaştırmıştır. Özellikle *Slavonic Dances* (1878, 1886), Çek dans ritimlerini virtüöz orkestra yazımıyla birleştirmiş, hem Çek halkının özgün kültürünü vurgulamış hem de

Avrupalı dinleyiciler arasında büyük bir popülerlik kazanmıştır (Beckerman, 2003). Dvořák'ın *Symphony No. 9 "From the New World"* (1893) eseri, onun yalnızca Çek kimliğini değil, aynı zamanda göçmen deneyimini de yansıtır. Amerika'da geçirdiği yıllarda yazdığı bu eser, Afro-Amerikan spiritüelleri ve yerli Amerikan melodilerinden esinlenmiş; fakat Çek ulusal duyarlılığını kaybetmemiştir (Horowitz, 2021). Bu durum, Dvořák'ın müziğinin hem yerel hem de evrensel boyutlarını ortaya koyar. Onun yaklaşımı, ulusalcılığın dar bir folklorizmden ibaret olmadığını; halk müziğinin evrensel bir dille bütünleşebileceğini göstermiştir.

Çek ulusal müziğinin Avrupa sahnesinde duyulmasının önemli dönemeçleri olmuştur. 1866'da *The Bartered Bride*'ın başarısı, Prag'dan Viyana'ya, oradan da Berlin'e uzanmış; Çek müziği ilk kez Batı Avrupa sahnelerinde bağımsız bir üslup olarak tanınmıştır (Campo-Bowen, 2025). Dvořák'ın 1878'de yayımlanan *Slavonic Dances* serisi, Johannes Brahms'ın desteğiyle Almanya'da ve ötesinde büyük yankı uyandırmıştır. Bu eserler, sadece Çek müziğini değil, Slav halklarının kültürel kimliğini de uluslararası alanda görünür kılmıştır. Dvořák'ın Amerika'da geçirdiği yıllar (1892–1895) ve *Yeni Dünya Senfonisi*'nin New York'ta 1893'teki prömiyeri, onun ününü doruğa çıkarmış; Çek ulusal müziğinin evrensel müzik tarihi içindeki yerini pekiştirmiştir (Horowitz, 2021). Bu eser, Amerikan müzik tarihine de katkı sağlamış; hem göçmen kültürlerinin hem de yerli halk müziklerinin klasik repertuvarla bütünleşmesini teşvik etmiştir (Campo-Bowen, 2025).

Smetana ve Dvořák'ın müziği, yalnızca sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda politik bir mesaj taşır. Bohemya'nın doğası, halk dansları, tarihsel figürleri ve folkloru müzik aracılığıyla sahnede yer bulmuş; böylece Çek halkının kimliği güçlendirilmiştir. Her iki besteci de Avusturya-Macaristan'ın baskın kültürü karşısında Çek halkının sesini duyurmuş; müzik, bir tür "kültürel direniş" aracına dönüşmüştür (Clapham, 1972; Campo-Bowen, 2025).

1918'de Avusturya-Macaristan'dan ayrılarak kurulan Çekoslovakya, kültürel politikalarını "Çek dili, tarihi ve folkloru" görünür kılmak üzerine kurdu; Prag merkezli kurumsallaşma (Çek Filarmoni, Ulusal Tiyatro, Smetana/Dvořák kanonu) modern bir ulusal müzik dilinin sürekliliğini sağladı. 1939-45 Nazi işgali, ardından 1948'deki komünist dönüşüm ve 1968 Prag Baharı/işgal dönemeçleri, repertuvarın temalarını (özgürlük, bellek, direniş) belirledi. Ulusalcılık 20. yüzyılda, 19. yüzyılın "folklor alıntısı" mantığından çıkarak dil ritmi, yerel ezgi-metrik duyarlık, tarih/mit ve kentsel modernlik gibi daha geniş bir yelpazede ifade edildi (Taruskin, 2005).

Leoš Janáček (1854–1928), Moravya folklorunun konuşma ezgisi (nápěvky mluvy) gözlemlerinden çıkardığı ritmik-melodik hücrelerle 20. yüzyıl Çek kimliğinin özgün dilini kurdu. “Sinfonietta” (1926) kentli tören/askeri çağrışımlarla modern Çek kamusallığını seslendirir; “Glagolitic Ayin” (1926) Eski Kilise Slavcası metni üzerinden Slav-Çek kimliğini törensel bir ayine dönüştürür; “Taras Bulba” (1918) tarih/epos katmanını günceller. Janáček’te millî olan, doğrudan “halk ezgisi alıntısı”ndan çok dil, vurgu, nefes ve ritim örgüsünde görünür (Tyrrell, 2005); Beckerman, 2003).

Josef Suk (1874-1935), Dvořák geleneğini sürdürürken “Asrael Senfonisi” (1905–06) ve “Zrání/Olgunlaşma” (1912-17) gibi yapıtlarında Çek liriğini geç-romantik/erken modern renklerle derinleştirdi (Taruskin, 2005). Vítězslav Novák (1870-1949), “V Tatrách/Dağlarda” ve “Slovácká suita”da Slovak–Morav motiflerini orkestra dokusuna taşıyarak bölgesel kimliği “yüksek sanat”la birleştirdi (Beckerman, 2003).

Jaroslav Ježek (1906-1942), Osvobozené divadlo çevresinde caz, foxtrot ve revüyü Çekçe metinlerle birleştirerek kentli modern bir ulusal duyarlılık kurdu. Burada ulusalcılık, kırsal folklordan çok dil esprisi, toplumsal hiciv ve şehir ritimleri üzerinden işlendi (Beckerman, 2003).

Bohuslav Martinů (1890-1959), Paris ve ABD sürgün yıllarında dahi Bohem ritimleri ve dans kalıplarını neoklasik saydamlıkla birleştirdi. “Polní mše/Field Mass” (1939) askerî/ruhsal dayanışmayı, “Double Concerto” (1938) savaş eşiği gerilimini, “Memorial to Lidice” (1943) ise Nazi katliamına anıtsal bir cevap üretir. Martinů’nün dili, açık ritmik profil, modal ve pentatonik tatlar ve parlak orkestrasyonla “yurdun uzaktan hatırlanışı”nı müzikselleştirir (Tyrrell, 2005).

Nazi döneminde Prag-Terezín hattında Pavel Haas (1899-1944), Hans Krása (1899-1944), Gideon Klein (1919-1945) ve Viktor Ullmann (1898-1944), Çek-Yahudi kimliğini oda/koro/tiyatro formlarında sürdürdüler. Krása’nın “Brundibár” ı ve Haas’ın Yaylı Dörtlü No. 2’si (Morav danslarıyla) ulusal hafızanın baskı altında dahi üretildiğini gösterir (Karas, 1985). Bu miras, 20. yüzyıl Çek ulusalcılığının etik boyutunu açığa çıkarır.

Komünist dönemde resmî çizgi “halkçı, anlaşılır” üslubu teşvik etti. Yine de Miloslav Kabeláč (1908–1979), modal–ritüel doku ve vurmali odaklı yazısıyla evrensel/insani bir Çek sesini kurdu (“The Mystery of Time”, 1957–63). Dışarıda yaşayan Karel Husa (1921-2016), “Music for Prague 1968” de Hussit ilahisini (Ktož jsú boží bojovníci) anımsatarak Prag Baharı bastırılışını çanlar, ksülofon ve koroal çağrışımlarla ulusal direniş simgesine çevirdi (Taruskin, 2005). Petr Eben (1929-2007), org/koral geleneği

üzerinden Katolik-Çek belleğini modern dille güncelledi (Campo-Bowen, 2025).

20 yüzyıl Çek ulusalcılığı, Smetana-Dvořák mirasını konuşma-ezgisi, kentsel modernlik, bellek ve direniş eksenlerinde dönüştürdü. Janáček yerel dili evrensel modernizme çevirdi; Martinů sürgünde bile Bohem ritmini korudu; Terezín kuşağı trajik koşullarda kimliği müzikle savundu; Husa ve çağdaşları ulusal simgeleri anıtsal formlarla güncelledi. Böylece “Çek sesi”, doğrudan folklor alıntısından çok zaman, ritim, dil ve bellek üzerinden kurulan dinamik bir modern kimliğe dönüştü (Crane-Waleczek, 2011).

1.3. 19. ve 20. Kuzey Avrupa’da Ulusalcılık: Norveç, İsveç ve Finlandiya

19. yüzyıldan itibaren Avrupa’nın kuzey ülkelerinde ulusal kimlik arayışları, yalnızca siyasi bağımsızlık hareketleriyle değil, sanat ve özellikle müzik aracılığıyla da şekillenmiştir. Norveç, İsveç ve Finlandiya, büyük imparatorlukların gölgesinde kendi kültürel varlıklarını ifade etme ihtiyacı duymuş; bu süreçte besteciler, edebiyatçılar, halk müziği derleyicileri ve müzik eğitmenleri ulusal kimlik inşasında etkin rol oynamışlardır (Taruskin, 2005).

Norveç, 1814’te Danimarka’dan ayrıldıktan sonra İsveç ile birlik içinde varlığını sürdürmüş; bu durum siyasi özerklik mücadelesini gündeme taşımıştır. Bu ortamda Edvard Grieg (1843–1907), Norveç halk melodilerini ve doğa imgelerini müziğe aktararak ulusal kimliğin sesini uluslararası alana taşımıştır (Benestad & Schjelderup-Ebbe, 2001). Peer Gynt Sütleri (1875), Henrik Ibsen’in oyununa yazılmış olup Norveç doğası ve halk masallarını müzikleştirmiştir. Piyano Konçertosu, la minör, Op. 16 (1868), Norveç dans ritimleriyle ulusal renk kazanmıştır.

Grieg’in dışında Johan Svendsen (1840–1911) de Norveç senfonik müziğinde önemli bir figürdür. Halk melodilerini senfonik yapıya taşıyan Svendsen, özellikle *Norveç Rapsodileri* ile ulusal repertuarın gelişimine katkı sağlamıştır. Ayrıca halk masallarını derleyen Peter Christen Asbjørnsen’in çalışmaları, bestecilere kaynak sağlamış; folklor ve edebiyat, müzikle birlikte Norveç ulusalcılığını güçlendirmiştir (Christophersen, 2011; Knust, 2018).

İsveç, 19. yüzyılda Norveç ile birlik içinde bulunmasına rağmen kültürel alanda ulusal kimliğini vurgulamaya başlamıştır. İsveç müzik hayatında Wilhelm Stenhammar (1871-1927) ve Hugo Alfvén (1872–1960) ulusalcılığın başlıca temsilcileridir. Stenhammar, özellikle oda müziği ve senfonilerinde İsveç folk ezgilerinden esinlenmiş; “İsveç Brahms’ı” olarak anılmıştır. Onun eserleri, ulusal üslubu evrensel bir estetikle birleştirmiştir.

Alfvén, koro müziğinde İsveç halk melodilerini işleyerek kültürel belleği güçlendirmiştir. *Midsommarvaka* (Midsummer Vigil, 1903) adlı rapsodisi, halk danslarının orkestral temsili olarak büyük yankı uyandırmıştır (Knust, 2018).

İsveç ulusalculığında müzik eğitimi de önemli bir rol oynamıştır. Otto Olsson gibi organistler, İsveç kilise müziğinde ulusal renkleri öne çıkarmış; Geijer ve Tegnér gibi edebiyatçılar, halk şiirlerini yeniden canlandırarak müzik için kaynak oluşturmuşlardır (Ling, 1997).

Finlandiya, 1809'da Rusya'ya bağlanmış; bu dönemde Ruslaştırma politikaları ulusal kimliği tehdit etmiştir. Bu koşullarda Jean Sibelius (1865-1957), müziği ulusal direnişin sembolü haline getirmiştir (Hepokoski, 1993). Finlandia (1899), Rus sansürüne rağmen Fin halkının özgürlük mücadelesinin müzikal manifestosu olmuştur. Kullervo Senfonisi (1892), *Kalevala* destanından aldığı konu ile Fin mitolojisini müziğe taşımıştır. Yedi senfonisi, doğa betimlemeleri ve epik karakterleriyle ulusal kimliği modern senfonik forma entegre etmiştir.

Sibelius'un yanı sıra Robert Kajanus (1856–1933), Helsinki Filarmoni Orkestrası'nı kurarak Sibelius'un eserlerinin seslendirilmesini sağlamış ve ulusal müziğin yayılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Armas Järnefelt ise orkestra şefliği ve besteciliğiyle Fin müziğini Avrupa sahnesine taşımıştır (Tawaststjerna, 1976).

Kuzey Avrupa'da ulusalculuğun gelişiminde yalnızca besteciler değil, halk müziği derleyicileri ve müzik eğitimcileri de kritik rol oynamıştır. Norveç'te Ludvig Mathias Lindeman, halk şarkılarını derleyerek bestecilere malzeme sağlamıştır. Finlandiya'da Elias Lönnrot, *Kalevala* destanını derleyerek edebiyat ve müzik arasında bir köprü kurmuştur. İsveç'te folklor araştırmaları, koro geleneğiyle birleşmiş; Alfvén'in halk melodilerini işlediği koro eserleri, halkın katılımını da içeren geniş bir kültürel hareket yaratmıştır (Ling, 1997).

Bu çalışmalar, ulusal kimliğin yalnızca “yüksek sanat” düzeyinde değil, halkın günlük yaşamında da kök salmasına yardımcı olmuştur. 1876'da Grieg'in *Peer Gynt*'inin Oslo'daki prömiyeri, Norveç müziğini uluslararası gündeme taşımıştır. 1900 Paris Dünya Fuarı'nda Sibelius'un *Finlandia*'sı seslendirilmiş, Fin bağımsızlık hareketine küresel destek sağlamıştır. İsveç'te Alfvén'in *Midsommarvaka*'sının 1903'teki ilk seslendirilmesi, halkın ulusal festivallerde müziği kolektif kimlik aracı olarak benimsemesini göstermiştir (Bohlman, 2011).

Norveç, İsveç ve Finlandiya’da ulusalcılık, bestecilerin yalnızca folklorik öğeleri işlediği bir estetik akım değil, aynı zamanda politik bir kimlik inşa süreci olmuştur. Grieg ve Svendsen, Norveç doğasını ve halk ezgilerini romantik müzikle kaynaştırırken; Stenhammar ve Alfvén, İsveç kimliğini oda müziği ve koro geleneği üzerinden görünür kılmışlardır. Sibelius, Kajanus ve Järnefelt gibi isimlerle birlikte Fin halkının bağımsızlık mücadelesine ses katmıştır. Halk müziği derleyicilerinin ve edebiyatçıların katkıları, bu sürecin geniş halk kitlelerine yayılmasını sağlamıştır. Kuzey Avrupa ulusalcılığı, müziği hem estetik hem de politik bir ifade biçimi haline getirerek küçük ulusların büyük kültürel sesler çıkarabileceğini göstermiştir (Isted, 1993; Bohlman, 2004).

1.4. 19. ve 20. Yüzyılda Almanya, İtalya ve Fransa’da Ulusalcılık

19. yüzyıl Avrupa’sı, ulus-devletlerin yükselişine sahne olmuş; 20. yüzyılda ise iki dünya savaşının, totaliter rejimlerin ve sömürgecilik karşıtı hareketlerin belirleyici olduğu bir dönem yaşanmıştır. Bu süreçte müzik, ulusal kimlik inşasının, politik ideolojilerin ve toplumsal hareketlerin güçlü bir aracı olmuştur. Almanya, İtalya ve Fransa, Avrupa’da hem siyasi hem kültürel açıdan öncü ülkeler olarak, müzikte ulusalcılığın farklı biçimlerini üretmişlerdir.

Almanya: 19. yüzyılda Almanya henüz siyasi olarak birleşmiş bir devlet değildi; 1871’deki Alman İmparatorluğu’nun kuruluşuna kadar onlarca küçük prenslik ve krallıktan oluşuyordu. Buna karşın kültürel düzeyde, özellikle müzikte, “Alman kimliği” romantik hareket aracılığıyla güçlenmiştir. Beethoven (1770-1827), Napolyon’a hayranlıkla başlayıp daha sonra ona karşı hayal kırıklığıyla sonuçlanan politik tavrı, müziğinde özgürlük ve kahramanlık temalarıyla birleşmiştir. *Eroica Senfonisi* (1804), ulusal bağımsızlık ideallerinin müzikteki sembolü haline gelmiştir (Solomon, 1998). Wagner (1813-1883), Alman ulusalcılığının en güçlü temsilcilerindendir. *Der Ring des Nibelungen* döngüsü, Alman mitolojisini sahneye taşımış ve ulusal kimliği yüceltmıştır. Wagner’in yazıları da müzikte ulusal bir “safılık” ideali geliştirmiş, Alman kültürünü diğerlerinden üstün gören görüşleriyle tartışmalı bir miras bırakmıştır. Romantik dönemde Alman müziği, yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda politik bir kimlik inşasının aracı olmuştur. Bu süreç, 1871’de Almanya’nın birleşmesiyle politik gerçeklik kazanmıştır (Millington, 1992).

20. yüzyılda Almanya’da ulusalcılık, özellikle Nazi rejimiyle birlikte müziğin ideolojik araçsallaştırılmasına yol açmıştır. Nazi ideolojisi, Wagner’i kültürel bir sembol haline getirmiş; onun eserleri Aryan kimliğinin

üstünlüğünü temsil eden bir mitolojiye dönüştürülmüştür (Neuschwander, 2012).

Yahudi besteciler (Mendelssohn, Mahler, Schönberg) “yozlaşmış” ilan edilmiş, eserleri yasaklanmıştır. “Entartete Musik” (yoz müzik) sergileriyle caz ve modernist müzik aşağılanmıştır. Richard Strauss, rejimle işbirliği içinde olmuş; ancak aynı dönemde Schönberg ve Weill gibi besteciler sürgünde ulusal kimliklerini farklı estetiklerde sürdürmüştür. II. Dünya Savaşı sonrası Almanya’da ise ulusalcılığın olumsuz çağrışımlarından kaçınılmış, modernist ve uluslararası bir müzik dili benimsenmiştir. Karlheinz Stockhausen gibi avant-garde besteciler, Almanya’nın geçmişinden uzaklaşarak evrensel bir estetik üretmeye yönelmişlerdir (Neuschwander, 2012).

İtalya: Risorgimento ve Opera: İtalya, 19. yüzyılın ortalarına kadar parçalı bir yapıdaydı. 1861’deki birleşme süreci (Risorgimento) sırasında müzik, özellikle opera, ulusal kimliğin taşıyıcısı olmuştur. Giuseppe Verdi (1813–1901), Risorgimento hareketinin en önemli kültürel figürüdür. Operalarındaki korolar, özellikle *Nabucco*’daki “Va, pensiero” bölümü, İtalyan halkı için bağımsızlık marşı haline gelmiştir (Budden, 1992). Verdi’nin adı, birleşme yanlısı sloganlarda bile kullanılmıştır: “Viva Verdi” (Vittorio Emanuele Re D’Italia) ifadesi, hem kralı hem besteciği simgeleyen bir direniş şifresiydi (Budden, 1984).

İtalya’da opera, ulusal bir propaganda aracına dönüşmüş; halk, sahnede gördüğü tarihi ve kahramanlık öyküleriyle kendi politik mücadelesini özdeşleştirmiştir. 20. yüzyılda İtalya’da Benito Mussolini’nin faşist rejimi, ulusalcılığı devlet ideolojisiyle birleştirmiştir. Müzik, bu dönemde hem modernleşme hem de gelenek arasında sıkışmıştır. Respighi (1879–1936), Roma tarihini yücelten senfonik şiirleri (*Pini di Roma*, *Fontane di Roma*) ile İtalyan geçmişini canlandırmış ve rejim tarafından desteklenmiştir (Cannistraro & Sullivan, 1993). Baskıcı rejim, halk şarkılarını ve marşları propaganda için kullanmış; aynı zamanda operayı ulusal kimliğin vitrini haline getirmiştir (Cannistraro & Sullivan, 1993). II. Dünya Savaşı’ndan sonra İtalya’da ulusalcılık, ideolojik boyutunu yitirmiş; ancak opera ve halk müziği geleneği ulusal kimliğin estetik temelini korumaya devam etmiştir.

Fransa: Devrimden Romantizme: Fransa, 1789 Devrimi sonrasında müziği politik bir araç olarak kullanan ilk ülkelerden biridir. Cumhuriyet marşları, koro eserleri ve devrim şarkıları, ulusal kimliği sahnede ve sokakta görünür kılmıştır (Anderson, 2006). La Marseillaise, yalnızca ulusal marş değil, aynı zamanda özgürlük ve eşitliğin evrensel sembolü olmuştur. 19. yüzyılda Fransa’nın Napolyon sonrası dönemi, Alman romantizmi karşısında “Fransız kimliğini” yeniden kurma çabalarıyla şekillenmiştir. Hector Berlioz

(1803–1869), Fransız romantizminin en önemli temsilcisidir. *Grande Messe des Morts* gibi dev eserleri, ulusal kahramanlık ve kolektif anma duygusunu sahneye taşımıştır (Lockspeiser, 1962).

Fransa’da 20. yüzyılda ulusalcılık, Almanya’ya karşı kültürel bir direnç biçiminde şekillenmiştir. Claude Debussy (1862–1918), Wagner etkisine karşı “Fransız kimliğini” kendi müziğinde ortaya koymaya çalışmış; empresyonist üslubuyla ulusal müziği evrensel estetikle birleştirmiştir (Lockspeiser, 1962). Les Six (Auric, Milhaud, Poulenc, Honegger, Tailleferre, Durey), I. Dünya Savaşı sonrası Fransız müziğini Alman romantizmine ve Wagner etkisine karşı “hafif, espritüel ve Fransızca” bir üslupla tanımlamışlardır (Kelly, 2013). II. Dünya Savaşı sırasında Fransa’da müzik, Nazi işgaline karşı direnişin sembolü olmuştur. Honegger’in *Symphonie Liturgique* gibi eserleri, savaşın acılarını ve ulusal dayanışmayı yansıtmıştır (Kelly, 2013).

Almanya’da ulusalcılık, romantizmde kimlik inşasıyla başlamış, 20. yüzyılda Nazi ideolojisiyle birleşerek baskıcı bir araç haline gelmiştir. Risorgimento döneminde İtalya’da opera, ulusal birliği sağlarken; 20. yüzyılda propaganda için kullanılmıştır (Budden, 1992; Cannistraro & Sullivan, 1993). Devrim sonrası Fransa’da müzik, cumhuriyetçi değerlerin taşıyıcısı olmuş; 20. yüzyılda ise Alman romantizmine karşı “Fransız kimliği”ni koruma aracı haline gelmiştir (Lockspeiser, 1962; Kelly, 2013). Her üç ülke de müziği ulusal kimliğin taşıyıcısı olarak kullanmış; fakat politik ortam, bu işlevin özgürlükçü mü yoksa baskıcı mı olacağını belirlemiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda Almanya, İtalya ve Fransa’da ulusalcılık, müziğin hem toplumsal kimlik hem de politik ideoloji aracı olabileceğini göstermiştir. Beethoven, Verdi ve Debussy gibi besteciler, ulusal müziği özgürlük ve bağımsızlık ideallerinin sesi yaparken; Wagner’in Nazi ideolojisine mal edilmesi veya Mussolini’nin kültür politikaları, ulusalcılığın baskıcı yüzünü ortaya koymuştur. Bu örnekler, ulusalcı müziğin felsefesinin iki kutuplu olduğunu kanıtlar nitelikte; ulusalcılık hem halkı birleştiren özgürlükçü bir güç hem de ideolojik denetimin aracı olabilir. Bu ikilik, ulusalcılığın müzikteki kalıcı gerilimini ortaya koyar.

1.5. Balkanlar ve Güney Avrupa’da Ulusalcılık

19. yüzyılda Avrupa’da yükselen ulusalcılık akımları, Orta ve Güney Avrupa’da farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Habsburg İmparatorluğu’na bağlı Macaristan’da, Osmanlı hâkimiyetinden yeni kurtulmuş Balkan devletlerinde ve bağımsızlık mücadelesi veren Güney Avrupa toplumlarında müzik, ulusal kimliğin inşa araçlarından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda Macaristan’da Béla Bartók ve Zoltán Kodály öne çıkarken; Balkan ülkelerinde

halk müziği derlemeleri ve folklorik temalar, ulusal kimlikleri görünür kılan başlıca sanat biçimleri olmuştur (Bohlman, 2011).

19. yüzyılın ikinci yarısında Macaristan, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçasıydı. Bu durum, Macar kimliğinin Avusturya kültürünün gölgesinde kalmasına yol açmış; ancak 1848 Devrimleri ve 1867 Avusturya-Macaristan Uzlaşması, Macar ulusal bilincini güçlendirmiştir (Lendvai, 1971).

Béla Bartók (1881-1945): Bartók, ulusal müziğin yalnızca folklorik öğelerin taklidiyle oluşturulamayacağını, doğrudan halk kaynaklarının derlenmesi gerektiğini savunmuştur. 1900'lerin başında Zoltán Kodály ile birlikte Macar köylerinde yüzlerce halk ezgisi toplamış, fonograf kayıtlarıyla bu melodileri bilimsel yöntemle incelemiştir (Gillies, 1993, Lendvai, 1971). Romanian Folk Dances (1915), Macaristan sınırları içinde yaşayan Rumen köylülerden derlenen melodilere dayanmaktadır. Bu durum, Balkan halklarının kültürel etkileşimini yansıtır. Music for Strings, Percussion and Celesta (1936) gibi daha ileri dönem eserlerinde de halk müziğinin modal yapısını modernist üslupla birleştirmiştir. Bartók'un çalışmaları, yalnızca Macar ulusal kimliğini değil, aynı zamanda Balkan ve Orta Avrupa halklarının ortak kültürel belleğini görünür kılmıştır (Lendvai, 1971).

Zoltán Kodály (1882-1967): Kodály, Bartók ile birlikte yaptığı derlemelerin yanı sıra, müzik eğitimi alanında geliştirdiği yöntemlerle tanınır. Halk şarkılarını temel alan solmizasyon temelli Kodály Yöntemi, Macaristan'da ulusal bir eğitim politikası haline gelmiştir (Choksy, 1999). Psalmus Hungaricus (1923), Macar tarihinin dini ve kültürel köklerini ulusal kimlik ile birleştiren bir koro eseri olarak önemlidir. Dances of Galánta (1933), Slovak köylerinden derlenen melodileri kullanarak Orta Avrupa'daki etnik çeşitliliğin ulusal müzik anlayışına katkısını göstermiştir. Bartók ve Kodály'nin derlemeleri, Balkan folklorunun çeşitliliğini ortaya çıkararak etnomüzikolojinin modern temellerini atmış ve ulusal müzik anlayışını bilimsel bir temele oturtmuştur.

Yunanistan, 1821'de Osmanlı'ya karşı başlattığı bağımsızlık mücadelesini 1830'da tamamlamıştır. Yunan müziğinde Bizans kilise müziği ile halk ezgilerinin birleşimi, ulusal kimlik yaratımında önemli olmuştur. Nikolaos Mantzaros, Yunan ulusal marşının bestecisi olarak bu sürecin simge ismidir (Sakallieros, 2012). 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Manolis Kalomiris, Halk Müziği Okulu'nun öncüsü olarak Batı teknikleriyle Yunan halk ezgilerini birleştirmiştir.

Romanya, Osmanlı hâkimiyetinden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında bağımsızlığını kazanmıştır. George Enescu (1881-1955), Rumen ulusal müziğinin en önemli figürü olarak folklorik melodileri senfonik formda işlemiştir. *Romanian Rhapsodies* (1901-1902), halk danslarını virtüöz orkestrasyonla birleştirerek ulusal kimliğin müzikal sembolü olmuştur (Malcolm, 1990).

Bulgaristan, 1878’de Osmanlı’dan özerklik kazanmış, 1908’de bağımsız olmuştur. Bu süreçte halk müziği derlemeleri ve koro geleneği ön plana çıkmıştır. Dobri Hristov (1875-1941), Bulgar kilise müziği ve halk ezgilerini birleştirmiş; 20. yüzyıl başında Bulgar ulusal müziğinin kurucularından biri olmuştur (Rice, 1994).

Sırbistan, 19. yüzyılda Osmanlı’ya karşı mücadele ederken ulusal kimlik inşasında müziği etkin biçimde kullanmıştır. Stevan Mokranjac (1856-1914), “Rukoveti” adlı koro düzenlemeleriyle Sırp halk şarkılarını klasik formda işlemiş, Sırp ulusal müziğinin kurucu figürü kabul edilmiştir (Peno & Vesić, 2018).

Bartók ve Kodály’nin 1900’lerdeki halk ezgisi derleme gezileri, Macaristan ve Balkanlarda etnomüzikolojinin başlangıcı olarak görülmüştür. Enescu’nun *Romanian Rhapsodies*’inin 1903’teki prömiyeri, Romanya’nın Avrupa sahnesinde ulusal kimliğini duyurmasını sağlamıştır. Mokranjac’ın *Rukoveti* koro dizileri, Sırp kilise korolarında milliyetçi bir repertuvar oluşturmuştur.

1.6. Türkiye’de Ulusalçılık

20. yüzyıl başlarında Osmanlı İmparatorluğu’nun çözülmesi ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması, yalnızca siyasi ve toplumsal alanlarda değil, sanat ve kültür alanlarında da köklü dönüşümlere yol açmıştır. Ulusal kimliğin inşasında müzik, yeni rejimin ideolojik hedeflerini destekleyen önemli bir araç olarak görülmüştür. Bu süreçte ulusalçılık, müzikte Batı teknikleri ile Türk halk müziği ve geleneksel makamların sentezlenmesi olarak tanımlanmıştır. Cumhuriyet’in kültür politikaları çerçevesinde ortaya çıkan Türk Beşleri (Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey), bu yeni ulusal müzik anlayışının en önemli temsilcileri olmuşlardır (Say, 1992; İlyasoğlu, 1998).

Mustafa Kemal Atatürk’ün kültür politikaları, modernleşme ve Batılılaşma ile ulusal kimliği bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Atatürk, 1934’te Meclis’te yaptığı konuşmada “Türk ulusal musikisi, Türk halk musikisi ve Batı tekniklerinin kaynaşmasından doğacaktır” diyerek yeni müzik anlayışının çerçevesini çizmiştir (Atatürk, 1934/1997). Ziya Gökalp’in “Türkçülüğün Esasları” adlı eserinde dile getirdiği “Hars” ve “Medeniyet” ayrımı, bu

politikaların düşünsel temelini oluşturmuştur. Gökalp'e göre medeniyet evrensel, hars ise milli unsurları içerir. Dolayısıyla Batı'nın teknik ve bilimsel yönü alınmalı, milli kültür korunmalıydı (Gökalp, 1976). Bu yaklaşım, müzikte de halk türkülerinin derlenerek çağdaş Batı formlarıyla işlenmesi fikrine temel oluşturmuştur. 1930'lu yıllarda Musiki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuarı ve Halkevleri aracılığıyla hem müzik eğitimi hem de halk müziği derlemeleri teşvik edilmiş, böylece Cumhuriyet'in kültürel reformu ulusal bir müzik anlayışına yönelmiştir (Behar, 1987).

Türk Beşleri, Cumhuriyet'in müzik alanında yetiştirdiği ilk kuşak besteciler olarak, Batı müzik eğitimi almış ve yurda döndüklerinde ulusal müziğin inşasında aktif rol üstlenmişlerdir (İlyasoğlu, 1998). Onların ortak hedefi, halk müziğini çağdaş Batı müzik teknikleriyle birleştirerek hem ulusal hem evrensel bir müzik yaratmaktır. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991): Saygun, Türk Beşleri'nin en tanınmış üyesidir. Halk müziği derlemeleri yapmış, oratoryo ve operalarıyla Türk kimliğini uluslararası sahneye taşımıştır. *Yunus Emre Oratoryosu* (1946), mistik ve ulusal öğeleri Batı oratoryo formunda birleştirerek Türk müziğinin evrensel tanınırlığını sağlamıştır (Saygun, 1991). UNESCO'nun desteğiyle dünyada seslendirilmiş ve Türkiye'nin kültürel temsilinde simge olmuştur (Behar, 1987). Saygun, aynı zamanda Bela Bartók ile 1936'daki Anadolu derleme gezisinde görev almış, halk ezgilerinin bilimsel yöntemlerle incelenmesine katkıda bulunmuştur (Behar, 1987). Ulvi Cemal Erkin (1906-1972): Erkin, senfonik müzikte ulusal öğeleri başarıyla kullanan bir besteci olmuştur. *Köçekçe* (1943), halk oyunlarının ritmik yapısını orkestral bir üslupla işleyerek ulusal müziğin en önemli örneklerinden birini ortaya koymuştur. *Piyano Konçertosu* (1942) ve *Köyde* gibi eserlerinde halk ezgileri ve ritimlerini Batı formlarıyla birleştirmiştir (İlyasoğlu, 1998). Erkin'in müziği, modern Batı senfonizmi ile Anadolu'nun dans ve ezgilerinin sentezini temsil eder. Necil Kazım Akses (1908-1999): Akses, Türk Beşleri içinde en çok modernist üsluba yönelmiş isimdir. Schönberg'in öğrencisi olmuş, atonal teknikleri halk müziğiyle kaynaştırmaya çalışmıştır. *Çiftetelli* ve *Ağutlar* adlı eserleri, halk ezgilerini modernist bir dille yorumlamıştır. Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunda önemli görevler üstlenmiş, eğitimci kimliğiyle ulusal müziğin kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır (Aracı, 1999). Hasan Ferit Alnar (1906-1978): Alnar, özellikle Türk halk çalgılarının Batı müziğinde kullanımıyla öne çıkar. *Kanun Konçertosu*, geleneksel Türk çalgısı olan kanunu Batı senfonik formuna taşıyarak eşsiz bir sentez yaratmıştır. Halk müziği ve klasik Türk musikisinin makamlarını eserlerinde işleyerek diğer Beşler'den ayrılan bir yön kazanmıştır (Say, 1992). Cemal Reşit Rey (1904-1985): Rey, özellikle operetleri ve şarkılarıyla Türk ulusalcılığını popüler kültürle buluşturmuştur.

Lükiis Hayat opereti, Cumhuriyet'in gündelik yaşamına dair modernleşme ve kentleşme temalarını taşımıştır. Senfonik şiirleri ve piyano eserlerinde İstanbul'un kültürel atmosferini yansıtmıştır (İlyasoğlu, 1998) Rey, diğer Beşler'e kıyasla halk müziğine daha az yönelse de popüler üslubu sayesinde geniş halk kitlelerine ulaşmıştır.

Türk Beşleri, Cumhuriyet'in ulusal kimlik inşasında müziğin rolünü kurumsallaştırmıştır. Ankara Devlet Konservatuarı, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Halkevleri konserleri aracılığıyla ulusal müzik politikalarının halka ulaşmasında öncü olmuşlardır (Tura, 1983). Türk Beşleri'nin eserleri günümüzde de konser repertuvarlarında yer almakta; onların çalışmaları, sonraki kuşak besteciler için bir ulusal müzik anlayışının temellerini oluşturmaktadır (İlyasoğlu, 1998; Behar, 1987). Türkiye'de ulusalcılık ve müzik, Cumhuriyet'in ideolojik ve kültürel reformlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Atatürk'ün modernleşme vizyonu, Ziya Gökalp'in düşünceleri ve halk müziği derlemeleri, Türk Beşleri'nin yaratıcılığıyla birleşerek ulusal müziğin temelini oluşturmuştur. Saygun'un evrensel oratoryoları, Erkin'in halk danslarını orkestral dile taşıyan eserleri, Akses'in modernist denemeleri, Alnar'ın geleneksel çalgıları Batı formuna uyarlaması ve Rey'in popüler operetleri, Türk müziğinde ulusal kimliğin farklı boyutlarını yansıtmıştır. Bugün Türk Beşleri, yalnızca bir müzik kuşağını değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in kültürel devrimini temsil etmektedir. Onların mirası, Türkiye'nin müzik tarihindeki ulusalcılık anlayışının en somut ifadesi olarak değerlendirilmektedir (Aracı, 2001, Tura 1983).

İkinci kuşak Ulusalci besteciler: Bu kuşak, Beşler'in açtığı yolu sürdürmüş, halk müziği motiflerini Batı formları içinde işlemeye devam etmiştir.

Bülent Tarcan (1914-1991): Halk müziği etkilerini senfonik eserlerine taşımış, "Senfoniatta"sında yerel motifleri modern orkestrayla bütünleştirmiştir (Say, 2002). Ekrem Zeki Ün (1910-1987): "Atatürk Senfonisi" ile Cumhuriyet ideallerini müzikte ulusalcı bir anlayışla yansıtmıştır. Nevit Kodallı (1925-2009): Özellikle operaları ve bale müzikleriyle halk temalarını işleyerek ulusalcı çizgiyi devam ettirmiştir (*Van Gogh Operası, Atatürk Oratoryosu*). Ulvi Yücelen (1924-2014): Türk halk dansları ve ritimlerini çok sesli müzikte kullanan isimlerden biridir (Ayдын. 2013).

1960'lı yıllardan sonra modernist ve deneysel eğilimler ağırlık kazansa da ulusalcılık büsbütün kaybolmamış, özellikle halk müziği kaynaklı modal yaklaşımlar sürdürüldü. Ferit Tüzün (1929-1977): *Çayda Çıra Balesi* ulusalcı bir çizginin en parlak örneklerindendir. Anadolu folklorunu sahne sanatına taşımıştır. İlhan Usmanbaş (1921-2021): Daha çok modernist tekniklere

yönelmiş olsa da, halk ezgilerini zaman zaman soyut formlar içinde işlemiştir. Faik Canselen (1928-2008), Cumhuriyet dönemi kuşağının önemli bestecilerinden olup özellikle çok sesli koro düzenlemeleriyle Türk halk ezgilerini çağdaş ulusal bir anlayış içinde işleyen bir müziktçidir. Muammer Sun (1932-2021): Halk müziğini eğitsel ve sanatsal düzeyde çok sesli düzenlemelerle işleyerek “ulusal müzik” anlayışının 20. yüzyıl sonundaki en güçlü temsilcisi olmuştur. TRT için yaptığı çok sesli koro düzenlemeleri, Cumhuriyet ulusalcılığının devamıdır. Yalçın Tura (1934-): Hem makam müziği hem de halk müziği öğelerini çok sesli bir yaklaşımla birleştirmiştir. Özellikle film müzikleri ve senfonik eserlerinde ulusal temalar ağır basar (Bayındır Uluskan, 2022; Kurtçu & Kurtçu, 2021).

2. 21. Yüzyılda Müzikte Ulusalcılık

21. yüzyıl, müzik tarihinde ulusalcılığın yeniden tanımlandığı bir dönem olmuştur. Küreselleşme, dijital teknolojiler, göç hareketleri, çok kültürlü toplum yapıları ve postmodern estetik anlayışları, ulusal kimlik ile müzik arasındaki ilişkiye farklı boyutlar kazandırmıştır. 19. yüzyılda halk ezgilerinin sanatsal müziğe aktarılmasıyla ortaya çıkan ulusalcılık anlayışı, günümüzde melezleşmiş, çok katmanlı ve farklı estetik yönelimlerle varlık göstermektedir. Artık mesele, yalnızca “ulusal müzik nasıl inşa edilir?” değil, “ulusallık küresel dolaşım içinde nasıl yeniden anlam kazanır?” sorusuna kaymıştır.

2.1. 21 Yüzyılda Çalgı, Orkestra ve Koro Müziğinde Ulusal Eğilimler

21.yüzyıl müziği, küreselleşmenin getirdiği estetik çeşitlilikle birlikte ulusal kimliklerin yeniden sahnede görünür olduğu bir dönemdir. Besteciler, kendi halklarının geleneksel ezgilerini, ritimlerini ve enstrümanlarını çağdaş orkestra ve koro müziğine taşıyarak hem kültürel kimliklerini korumakta hem de uluslararası bir estetikle harmanlamaktadırlar. Bu çerçevede Hindistan’dan Çin’e, Avrupa’dan Japonya ve Kore’ye, Arap Yarımadası’ndan İspanya, Rusya ve Doğu Avrupa’ya kadar pek çok farklı coğrafyada ulusal eğilimler gözlemlenmektedir.

Hindistan’da A. R. Rahman, daha çok film müziğiyle bilinse de senfonik eserleriyle de öne çıkmaktadır. Hint ragalarını Batı armonisiyle birleştiren *Connections* ve çeşitli koro düzenlemeleri, ulusal motifleri evrensel bir sahneye taşımaktadır (Beaster-Jones, 2015). Benzer biçimde L. Subramaniam, klasik Karnatik müziği ile senfonik orkestrayı kaynaştırarak keman ve orkestra için yazdığı konçertosunda Hint melodik yapısını çağdaş konser ortamına uyarlamıştır. Ayrıca genç kuşak besteciler, Sanskrit metinlerini Batı

polifonisiyle işleyerek Hindistan kimliğini evrensel çok seslilik içinde yeni bir boyuta taşımaktadır (Bakhle, 2005).

Çin’de Tan Dun, *Water Concerto* ve *Earth Concerto* gibi eserlerinde geleneksel Çin çalgılarını orkestraya dâhil etmiş, doğa felsefesini ve Çin estetiğini evrensel konser diliyle buluşturmuştur (Zhu, 2021). Bright Sheng, Çin halk ezgilerini, pentatonik yapıları ve Peking Opera öğelerini senfonik yapıtlarına taşımış, *China Dreams Symphony* ile modern ulusalcılığın önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Chang, 2007). Chen Yi ise koro ve orkestra için yazdığı eserlerde Çin halk şarkılarını çağdaş armonilerle işlemiş; *Chinese Myths Cantata* örneğinde olduğu gibi ulusal anlatıyı çok sesli bir forma dönüştürmüştür (Locke, 2009).

Japonya’da Tōru Takemitsu’nun ardından gelen kuşak, Japon estetiğini modern orkestrayla harmanlamayı sürdürmüştür (Wilson, 2004). Joe Hisaishi, daha çok film müzikleriyle tanınsa da senfonik düzenlemelerinde Japon melodik çizgilerini Batı senfonizmiyle kaynaştırmıştır (Galliano, 2002). Kore doğumlu olup uzun yıllar Japonya’da çalışan Unsuk Chin ise eserlerinde Uzakdoğu ses estetiği ile Batı modernizmini buluşturmaktadır (Griffiths, 2010). Japon koro dünyasında ise Budist metinlerin çağdaş çok sesli uyarlamaları dikkat çekmektedir.

Kore’de Isang Yun’un modernist mirası 21. yüzyılda da etkisini sürdürmüş, besteciler geleneksel çalgılar olan gayageum ve daegeumu orkestrayla bir araya getirmişlerdir (Pang, 2013). Berlin merkezli çalışan Unsuk Chin de Kore kimliğini modern müziğe taşımış, *Cantatrix Sopranica* ve *Violin Concerto* gibi eserlerinde Kore ezgilerine göndermeler yapmıştır (Cross, 2011). Ayrıca Kore koro müziğinde halk ezgileri polifonik düzenlemelerle sahnelenmekte, özellikle “Arirang” teması çağdaş koro repertuarında sıkça işlenmektedir (Kim, 2017).

Arap Yarımadası’nda Lübnanlı Marcel Khalife, ud ve orkestrayı bir araya getiren konser eserleriyle Arap müziğini evrensel dile taşımış, *Symphony of Return* gibi yapıtlarında ulusal temaları işlemiştir (Racy, 2003). Suriyeli besteci Zaid Jabri, savaş sonrası göç deneyimini orkestra eserlerinde yansıtmış, Arap makamlarını çağdaş armonilerle kaynaştırmıştır (Krispijn, 2010). Körfez ülkelerinde ise son dönemde ulusal festivaller aracılığıyla koro ve orkestra eserlerinde Arap şiirleri çağdaş bestecilerce işlenmektedir.

İspanya’da Cristóbal Halffter, ulusalcılığı çağdaş avant-garde ile birleştirmiş ve 21. yüzyılda da iç savaş ve kimlik temalarını işleyen eserler vermiştir (Hess, 2018). Leonardo Balada, Katalan ezgilerini orkestral eserlerine taşımış, halk müziği ile senfonik dili kaynaştırmıştır (Ivanov,

2018). İspanyol koro müziğinde flamenco etkili polifonik düzenlemeler öne çıkmakta; yeni İspanyol ulusalculuğu, hem yerel dans ritimlerini hem de Latin Amerika etkilerini barındırmaktadır.

Rusya’da Sofia Gubaidulina, dinsel ve ulusal kimlik temalarını çağdaş orkestral dilde işlemiş, *In tempus praesens* gibi eserlerinde Rus ruhaniyetini modern armonilerle birleştirmiştir (Medic, 2009). Rodion Shchedrin, halk temalarını modernist bir yaklaşımla işleyerek 21. yüzyıla taşımıştır (Frolova-Walker, 2007). Ayrıca günümüz Rus koro müziğinde Ortodoks ilahileri çağdaş çok seslilikle yeniden işlenmekte ve dini kimlik ulusal müzik aracılığıyla güçlenmektedir.

Doğu Avrupa’da Estonyalı Arvo Pärt, Tintinnabuli tekniğiyle hem ulusal kimliği hem de evrensel spiritüel müziği temsil etmektedir (Hillier, 1997). *Tē Deum* ve *Da pacem Domine* gibi koro eserleri, ulusal ruhu evrensel estetikle buluşturmaktadır. Polonyalı Henryk Górecki, *Symphony of Sorrowful Songs*’ta Polonya kimliğini ve Katolik mistisizmini modern müzikle harmanlamış, etkisi 21. yüzyılda da devam etmiştir (Thomas, 1997). Macar besteci György Kurtág, ulusal motifleri minimal formlarla işleyerek modernist bir ulusalculuk çizgisi yaratmıştır (Kinderman, 2016). Balkan ülkelerinde ise halk dansları ve ezgileri çağdaş koro repertuvarında sıkça kullanılmaktadır; örneğin Bulgar besteci Georgi Andreev’in eserleri, ulusal kimliği modern koro estetiğiyle birleştirmektedir.

2.2. Yeni İskandinav ve Macar Bestecilerinde Ulusalculuk

İskandinavya ve Macaristan, 21. yüzyılda ulusal kimliği farklı biçimlerde yeniden üretmeye devam etmektedir.

Anders Hillborg (İsveç), orkestral eserlerinde İskandinav doğasının dramatik karakterini çağdaş renklerle işler. Bent Sørensen (Danimarka), melankolik üslubuyla İskandinav estetiğini evrensel sahneye taşır. Péter Eötvös (Macaristan), çağdaş müzikte ulusal mirası deneysel bir estetikle sürdürmektedir. László Dubrovay ve György Kurtág, Macar müziğinin Bartók sonrası modernist mirasını soyut bir estetik içinde yaşatmışlardır. Kurtág’ın piyano minyatürleri, halk melodilerini doğrudan kullanmasa da, Macar ses evrenini minimal ve yoğun bir şekilde yeniden üretir (Kinderman, 2016). Bu bestecilerde ulusalculuk, doğrudan folklor aktarımından çok, coğrafi ruh, tarihsel hafıza ve estetik duyarlılığın modern dillerle ifade edilmesi biçiminde görülmektedir.

21. yüzyılda ulusalculuğun estetik yönü, katı bir saflık arayışından ziyade “melezlik” ve “çok katmanlılık” üzerine kuruludur. Ulusal müzik, artık yalnızca bir milletin kendine özgü sesi değil, aynı zamanda küresel dolaşım

içinde yeniden üretilen bir kimlik deneyimidir (Born & Hesmondhalgh, 2000).

2.3. Göç ve Ulusal Kimlik

Göçmen toplumlar, müzik aracılığıyla hem geldikleri ülkenin kültürel hafızasını taşımakta hem de yaşadıkları ülkenin müzik gelenekleriyle etkileşim kurmaktadır. Almanya'daki Türk rap müziği, bunun güçlü bir örneğidir: Almanca ve Türkçe sözler, göçmen kimliğin melez doğasını yansıtırken, aynı zamanda ulusal aidiyetin yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır (Güney vd., 2013).

Afrika kökenli toplumların hip-hop ve caz üzerindeki etkisi, ulusal kimliğin yalnızca coğrafi sınırlara bağlı olmadığını, farklı ülkelerde ve kültürlerarası bağlamlarda da yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu toplumların deneyimleri, müzikte ulusalcılığı tek merkezli olmaktan çıkarıp çok sesli bir olguya dönüştürmektedir (Güney vd., 2013).

2.4. Politik Ulusalcılığın Yeni Biçimleri

20. yüzyılda müzik, hâlâ politik ulusalcılığın taşıyıcısıdır; fakat bu kez daha çok toplumsal hareketler aracılığıyla işlev görmektedir. Arap Baharı'nda Tunuslu rap sanatçısı El Général'in şarkıları, ulusal direnişin sembolü haline gelmiştir (LeVine, 2012). Ukrayna'daki Euromaidan protestolarında halk şarkıları ve modern pop parçaları, ulusal dayanışmanın aracı olarak seslendirilmiştir. Latin Amerika'da yerli toplumların müzikleri, çevre ve toprak hakları mücadelelerinde politik bir kimlik söylemi üretmektedir.

Benzer şekilde, Hong Kong'daki 2019 demokrasi protestolarında "Glory to Hong Kong" adlı şarkı, kolektif bir ulusal kimlik ifadesine dönüşmüş; Şili'de kadın hareketlerinin marşı haline gelen "Un violador en tu camino" (Las Tesis kolektifi) ulusalcılıkla toplumsal cinsiyet eşitliği taleplerini birleştirmiştir. ABD'de Black Lives Matter hareketinde "This is America" (Childish Gambino) gibi eserler, ulusal kimliğin ırksal eşitsizlik bağlamında yeniden tartışılmasına aracılık etmiştir. Türkiye'de ise bazı protestolarında yeniden yorumlanan marşlar ve anonim ezgiler, toplumsal direnişi ulusal kültürel sembollerle bütünleştirmiştir. Müzik bu yönüyle, ulusal kimliği devlet merkezli değil, halkın kendi eylemliliği üzerinden yeniden kurmaktadır.

2.5. Avant-garde Müzik ve Ulusalcılık

21.yüzyılda avant-garde müzik, ulusal kimliği doğrudan folklor alıntlarıyla değil; doğa, bellek ve mekânsal deneyim gibi unsurları işitsel malzemeye dönüştüren yeni tekniklerle yeniden kuruyor. Kaija Saariaho,

spektral yazının renkçi duyarlılığını Kuzey doğasının imgelemine bağlarken, orkestral metallerde ve elektronik dokularda “ışık/yoğunluk” geçirgenliklerini Fin lirizmiyle kaynaştırır; L’Amour de Loin ve geç dönem orkestral yapıtları bu poetikayı açık eder (Griffiths, 2010). Magnus Lindberg’de ise ulusal vurgu, doğrudan ezgisel alıntıdan çok, ritmik yoğunluk, genişletilmiş orkestrasyon ve kütsel form üzerinden İskandinav dramtizminin soyut bir izlenimine dönüşür (Griffiths, 2010). Esa-Pekka Salonen’in besteciliği ve şefliği, Finlandiya modernizminin evrenselleşen bir vitrini gibi işledi; yüksek enerjili dokular ve şeffaf katmanlama, “ulusallık-modernizm” ikiliğini çatıştırmak yerine geçirgenleştirir (Griffiths, 2010).

Merkez ve çevre ilişkisi bağlamında Doğu Avrupa avant-gardı, ulusal hafızayı modernist dillerle kat eder: Sofia Gubaidulina’da ruhani/etik gerilimler ile timbral keşifler Rus kültürel dünyasının metafizik yükünü çağdaş bir “ayın” dramaturjisine çevirir (Medic, 2009). Arvo Pärt’ın tintinnabuli tekniği, minimalist ekonomiyle Estonya’nın dinsel-törenselleşen duyarlılığını evrensel bir sadeliğe aktarır; bu, “ulusal olanın sessizlik ve yankı” üzerinden soyutlanmasıdır (Hillier, 1997). Macar hattında Ligeti ve sonrasında Péter Eötvös, yerel belleği açık işaretlerden ziyade mikro-zaman, uzamsal sahneleme ve tiyatral formla imler; Ligeti’nin metrik illüzyonları ve Eötvös’ün opera-konseptleri, “Bartók sonrası” kimliği deneycilikle günceller (Steinitz, 2003; Griffiths, 2010).

Polonya örneğinde, Lutosławski ve Penderecki’nin (özellikle erken dönem sonorisik yazı) kurduğu miras, 21. yüzyılda ulusal trajedi ve anma temalarını doku-merkezli bir orkestral retorikle sürdürmenin imkânlarını gösterir (Thomas, 1997). Koreli Unsuk Chin, timbral virtüozite, jestsel hız ve ironik teatraliteyle Doğu Asya duyarlılığını küresel modernizmin içine “yerleştirir”; bu, kimliğin stilistik melezlik olarak kurulmasıdır (Cross, 2011). Bütün bu hat, avant-gardın ulusalcılığı “işitsel coğrafya” olarak yeniden tanımladığını düşündürür: kimlik artık doğrudan halk malzemesinin tematik alıntısı değil, tını, zaman ve mekân algısının kompozisyonel örgütlenişidir. Böylece ulusalcılık, doğa/topografya, tarihsel bellek ve ritüelin soyut müzikal modellere çevrildiği bir estetik sahaya dönüşür (Griffiths, 2010; Hillier, 1997; Medic, 2009).

2.6. Yeni Klasik (Neo-Classical ve Post-Minimalist) Yaklaşımlar

21. yüzyılda yükselen “yeni klasik” veya “post-minimalist” akımlar da ulusalcılıkla ilişkilidir. Bu akım, tonal merkezlilik, sade armoniler ve ritmik tekrarlarla modern bir lirizme yönelmiştir.

Ólafur Arnalds ve Jóhann Jóhannsson (İzlanda), İskandinav coğrafyasının sessizlik, yalnızlık ve doğa imgelerini minimalist piyano ve yaylı eserlerinde dile getirmişlerdir. Bu müzikler, “İzlanda kimliği”nin küresel sahnede markalaşmasına katkı sağlamıştır.

Max Richter (Almanya-İngiltere), neo-klasik estetiği politik temalarla birleştirerek (örneğin *Sleep, Voices*) küresel sorunlara ulusal perspektifler eklemiştir.

Péter Eötvös (Macaristan) çağdaş opera ve orkestra eserlerinde ulusal motiflere yer vermese de, Bartók’un mirasını modern elektronik ve orkestral tekniklerle sürdürmüştür; böylece Macar kimliğini çağdaşlaştırmıştır.

Yeni klasik akımlar, ulusal kimliği daha çok “duygusal atmosfer” üzerinden taşımakta; doğa, tarih ve kolektif hafıza gibi unsurları minimal bir estetikle küresel dinleyiciye ulaştırmaktadır.

2.7. Küreselleşme ve Post-Ulusal Yaklaşımlar

Dijitalleşme ve küreselleşme, ulusal müziklerin yalnızca yerel sınırlar içinde kalmayıp küresel dolaşıma girmesini sağlamıştır. Spotify, YouTube, Bandcamp gibi platformlar, Anadolu’da üretilmiş bir halk türküsünün New York’ta veya Tokyo’da dinlenmesine, Norveç’in kuzeyinde kaydedilmiş bir halk melodisinin Brezilya’da elektronik altyapılarla yeniden düzenlenmesine imkân tanımaktadır (Regev, 2013).

Küresel dolaşım içinde ulusal müzik, kimi zaman “marka” değeri kazanmıştır. K-Pop örneğinde olduğu gibi, müziğin dili ve estetiği Kore kültürel kimliğini yansıtsa da, üretim biçimleri Batı pop endüstrisiyle bütünleşmiştir (Kim, 2017). Burada ulusal kimlik, hem özgün hem de evrensel olanın melez bir formudur. Benzer bir durum Latin Amerika’daki reggaeton ve Türkiye’deki Anadolu-pop füzyonunda da gözlenmektedir.

Ulusalçılığın 21. yüzyıldaki en belirgin yönelimlerinden biri, hibrit müzik üretimleridir. Geleneksel çalgılar elektronik altyapılarla birleşmekte, halk melodileri caz ve rock düzenlemelerinde yeniden hayat bulmaktadır. Yo-Yo Ma’nın Silk Road Ensemble’ı, farklı kültürlerin müzik geleneklerini bir araya getirerek “küresel ulusalcılık” örneği sunmaktadır (Impey, 2009). Goran Bregović, Balkan çalgılarını rock ve elektronik müzikle harmanlayarak Balkan kimliğini küresel popüler kültürde görünür kılmıştır. Mercan Dede, ney ve sufi müziği motiflerini elektronik altyapılarla birleştirerek Türkiye’nin kültürel mirasını küresel elektronik müzik sahnesine taşımıştır (Özbek, 2012). Bu tür hibritleşmeler, ulusal kimliğin sınırlarının geçirgen hale geldiğini; farklı kültürlerle etkileşim içinde yeniden üretildiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Abraham, G. (1943). *Studies in Russian Music*. Oxford University Press.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Rev. ed.). Verso.
- Aracı, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Atatürk, M. K. (1997). *Nutuk* (1934 TBMM konuşmaları ve metinleriyle). Türk Tarih Kurumu.
- Bakhle, J. (2005). *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Oxford University Press.
- Bayındır Uluskan, S. (2022). The first national music competition held after the *alaturca* music ban (1 January–15 May 1935). *Atatürk Yolu Dergisi*, 70, 1–28. <https://doi.org/10.46955/ankuayd.1151517>
- Beaster-Jones, J. (2015). *Bollywood Sounds: The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*. Oxford University Press.
- Beckerman, M. (2003). *Dvořák and His World*. Princeton University Press.
- Behar, C. (1987). “Ziya Gökalp, Mahmut Ragıp ve Klasik Türk Musikisi”, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, pp. 93-106.
- Benestad, E., & Schjelderup-Ebbe, D. (2001). *Edvard Grieg: The Man and the Artist*. University of Nebraska Press.
- Benestad, E., & Schjelderup-Ebbe, D. (2001). *Edvard Grieg: The Man and the Artist*. University of Nebraska Press.
- Bohlman, P. V. (2011). *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*. Routledge.
- Bohlman, P.V. (2004) *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Oxford: ABC Clio.
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press.
- Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi*. Clarendon Press.
- Campo-Bowen, C. (2025). Building the operatic village: Composers, ethnicity, and Czech identity. In *Visions of the village: Ruralness, identity, and Czech opera* (Chap. 2). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/9780197602065.003.0002>
- Cannistraro, P. V., & Sullivan, B. (1993). *Il Duce's Other Woman: Mussolini's Private Life*. William Morrow.
- Chang, P. (2007). Bright Sheng's music: An expression of cross-cultural experience Illustrated through the motivic, contrapuntal and tonal treatment

- of the Chinese folk song *The Stream Flows*. *Contemporary Music Review*, 26(5–6), 619–633. <https://doi.org/10.1080/07494460701653044>
- Choksy, L. (1999). *The Kodály Method I: Comprehensive Music Education, 1*. Prentice Hall.
- Christophersen, B. M. (2011). Johan Svendsen's lost or unfinished symphony: Elaborating sketches for performance. *Studia Musicologica Norvegica*, 37(1), 33–73. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2011-01-03>
- Clapham, J. (1972). *Smetana*. J. M. Dent and Sons.
- Crane-Walczyk, J. (2011). An overview of Bohuslav Martinů's piano style with a guide to analysis and interpretation of the *Fantasie et Toccata*, H. 281 (Doctoral dissertation). Arizona State University.
- Cross, J. (2011). "Unsub Chin and the Aesthetics of Contemporary Modernism." *Tempo*, 65(2), 22–33.
- Cross, J. (2011). Unsub Chin and the aesthetics of contemporary modernism. *Tempo*, 65(2), 22–33.
- Emerson, C., & Oldani, R. W. (1994). *Modest Musorgsky and Boris Godunov : myths, realities, reconsiderations*. Cambridge University Press.
- Fairclough, P. (2016). *Classics for the masses: Shaping Soviet musical identity under Lenin and Stalin*. Yale University Press.
- Frolova-Walker, M. (2007). *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. Yale
- Galliano, L. (2002). *Yōgaku: Japanese Music in the 20th Century*. Scarecrow Press
- Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Blackwell.
- Gillies, M. (1993). *Bartók Remembered*. Faber & Faber.
- Gökarp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Güney, S.; Pekman, C. ve Kabaş, B. (2013). Sokaklardan "club"lara: Alman-Türk gençliğinin müzik serüveni, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 27. Sayı, 2013/2, 251-271
- Hepokoski, J. (1993). *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge University Press.
- Hess, C. (2018). "Music and Memory in Contemporary Spain: Halffter and the Politics of Identity." *Twentieth-Century Music*, 15(3), 345–362.
- Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt*. Oxford University Press.
- Horowitz, J. (2021). *Dvořák's Prophecy and the Vexed Fate of Black Classical Music*. W. W. Norton.
- Impey, A. (2009). Global Soundtracks: Worlds of Film Music. *Ethnomusicology Forum*.

- Isted, L. (1993). *Modal structures in European art music (1870–1939): Extended diatonicism in music by the Russian Nationalists, Sibelius, Vaughan Williams and Holst* (Doctoral dissertation). University of Bristol.
- Ivanov, I. (2018). *Leonardo Balada and surrealism in music* (Master's thesis, University of Nevada, Las Vegas). UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones, 3267. <https://doi.org/10.34917/13568503>
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. Pan Yayıncılık.
- Karas, J. (1985). *Music in Terezín, 1941–1945*. Beaufort
- Kelly, B. (2013). *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*. Boydell Press.
- Kim, Y. (Ed.). (2017). *The Routledge handbook of Korean culture and society*. Routledge.
- Kinderman, W. (2016). Kurtág, György (1926--). In *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis. Retrieved 3 Oct. 2025, from <https://www.rem.routledge.com/articles/kurtag-gyorgy-1926>. doi:10.4324/9781135000356-REM576-1
- Knust, M. (2018). 20th-century music in Sweden: An overview. *Musicological Annual*, 54(2), 31–43. <https://doi.org/10.4312/mz.54.2.31-43>
- Krispijn, T. (2010). Music in the Syrian City of Ebla in the Late Third Millennium B.C. *Iconea* 2009-2010. <https://doi.org/10.31826/9781463233853-008>
- Kurtçu, E., & Kurtçu, G. (2021, June 12–14). *Yalçın Tura ve Çağdaş Türk müziğine katkıları*. In *Uluslararası Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu (International Music and Fine Arts Education Symposium)*.
- Lendvai, E. (1971). *Béla Bartók: An Analysis of His Music* Kahn & Averill.
- Levi, E. (1994). *Music in the Third Reich*. St. Martin's Press.
- LeVine, M. (2012). Music and the Aura of Revolution. *International Journal of Middle East Studies*, 44(4), 794–797. <http://www.jstor.org/stable/23280436>.
- Ling, J. (1997). *A History of European Folk Music*. University of Rochester Press.
- Locke, R. (2009). *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press.
- Lockspeiser, E. (1962). *Debussy: His Life and Mind*. Cambridge University Press.
- Maes, F. (2002). *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar* (A. Pomerans & E. Pomerans, Trans.). University of California Press.
- Malcolm, N. (1990). *George Enescu: His Life and Music*. Toccata Press.
- Medic, I. (2009). [Review of Sofia Gubaidulina: A Biography, by M. Kurtz, C. K. Lohmann, & M. H. Brown]. *Music & Letters*, 90(2), 311–313. <http://www.jstor.org/stable/20532915>
- Millington, B. (1992). *Wagner*. Princeton University Press.

- Morrison, S. (2001). *Russian opera and the symbolist movement*. University of California Press.
- Mylonas, H., & Tudor, M. (2023). Varieties of nationalism: communities, narratives, identities (B. R. Schneider & R. B. Riedl, Eds.; 1st ed.). Cambridge University Press.
- Neuschwander, D. J. (2012). *Music in the Third Reich*. Musical Offerings, 3(2), 93–108. <https://doi.org/10.15385/jmo.2012.3.2.3>.
- Özbek, M. (2012). “Mercan Dede: Sufi Müziğinden Elektronik Füzyona.” *Töplumsal Tarih*, 216, 42–49.
- Pamir, L., (1981). Müzikte Yaratıcının Gücü, Birinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Emel Matbaası.
- Pang, I. (2013). “National Identity and the Music of Isang Yun.” *Korean Studies*, 37(1), 105–122.
- Peno, V., & Vesić, I. (2018). From myth to reality: Stevan Stojanović Mokranjac and Serbian church music. *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*, 54(1), 49–58. <https://doi.org/10.4312/mz.54.1.49-58>
- Racy, A. (2003). *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge University Press.
- Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity. 224pp. ISBN 978-0-7456-6173-5
- Rice, T. (1994). *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. University of Chicago Press.
- Sakallieros, G. (2012). Diverging from an established Greek musical nationalism: Aspects of modernism in the works of Dimitri Mitropoulos, Nikos Skalkottas, Dimitrios Levidis and Harilaos Perpeßas, during the 1920s and 30s. *Muzikologija*, 12, 183–206. <https://doi.org/10.2298/MUZ1212183S>
- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1991). *Atatürk ve Musiki*. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Shi, W. (2024). An analysis of the development of Russian “nationalist” music in the 18th–early 20th century. *Transactions on Social Science, Education and Humanities Research*, 10, 1–12. Warwick Evans Publishing. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
- Solomon, M. (1998). *Beethoven*. Schirmer.
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti: Music of the Imagination*. Faber & Faber.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music, Vol. 3: The Nineteenth Century*. Oxford University Press.
- Tawaststjerna, E. (1976). *Sibelius* (Vol. 1–3). Faber & Faber.

- Thomas, A. (2005). *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 384 pp. ISBN-13: 978-052-105472-0
- Tura, Y. (1983). Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6:1510 İstanbul: İletişim Yayınları
- Tyrrell, J. (2005). *Czech opera*. Cambridge University Press.
- Wilson, C. (2004). [Review of *The Music of Tōru Takemitsu*, by P. Burt]. *Music Analysis*, 23(1), 129–142. <http://www.jstor.org/stable/3700431>
- Zhu, L. (2021). Tan Dun's conception of organic music. *Russian Musicology*, (4), 116–125. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.116-125>

Müzik Alanındaki Güncel Araştırmalar

Editör:

Doç. Dr. Özlem ONUK NATONSKI