

Editörler

Ömer ÖZDEN

Serkan ÇELİK

Sahne Sanatları ve Müzik Çalışmaları



Sahne Sanatları ve Müzik Çalışmaları

Editörler

Prof. Dr. Ömer ÖZDEN

Doç. Dr. Serkan ÇELİK



İZMİR
KÂTİP ÇELEBİ
ÜNİVERSİTESİ

2010



İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayın No: 36

Bu eserin, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yönetim Kurulu'nun 06.09.2023 tarih ve 2023-27 sayılı toplantısında alınan 8. kararı uyarınca, elektronik kitap olarak yayımlanmasına karar verilmiştir.

Her hakkı saklıdır.

© İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayınları
2023

Sertifika No: 46629

Editörler: Ömer ÖZDEN
Serkan ÇELİK

ISBN: 978-605-72469-2-9

Sahne Sanatları ve Müzik Çalışmaları / Editör: Ömer Özden, Serkan Çelik.-- İzmir : İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, 2023.

Çevrimiçi (99 sayfa : resim, şekil). -- (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi; Yayın No: 36)
E-ISBN: 978-605-72469-2-9

1. Sahne Sanatları – 2. Müzik
I. Özden, Ömer – II. Çelik, Serkan

Adres : İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Rektörlüğü, Balatçık Yerleşkesi, 35620 Çiğli
İzmir, Türkiye

Telefon : +90 232 329 3535 / 1255

E-posta : ykb@ikc.edu.tr

Belge-geçer : +90 232 386 0888

Web : ykb.ikc.edu.tr

Eserin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlara aittir. Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın yayın hakkı İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi'ne aittir. İzinsiz kopyalanamaz ve çoğaltılamaz.

İçindekiler

Bölüm 1

Müzik Teknolojileri Üzerine Yapılmış Yayınların İncelenmesi

Levent Ünlü

1

Bölüm 2

İslam Kültüründe Müzik Terapi Çalışmaları

Serkan Çelik, Mustafa Ögünür

11

Bölüm 3

Kral Lear, Amedee ya da Nasıl Kurtulur ve Cesaret Ana ve Çocukları Oyunlarının Yansıtma Kuramları Bağlamında Değerlendirilmesi

Mustafa Çalışkan, Bünyamin Aydemir

19

Bölüm 4

Avrupa'lı Trubadurlardan Anadolu Halk Ozanlarına Gezgin Müzisyenler

Ruken Güteryüz

35

Bölüm 5

Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Repertuarına Olan Katkıları

Elif Sayın

47

Bölüm 6

Carl Czerny Op.740 No.12 Ve No.14 Etütlerinin Teknik ve Biçimsel Yönden İncelenmesi

Onur Bozbey, Elif Güven

57

Bölüm7

Sonat Türünün Tarihsel Bağlamda Değerlendirilmesi

Elif Sayın

75

Bölüm 8

Türkiye'de 2021-2022 Yılında Yayınlanan Psikolojik Dizilerdeki Müziklerin Analizi

Uğur Bakan, Ufuk Bakan, M. Yalçın Öztüfekçi

83

Önsöz

Değerli okurlarımız,

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi olarak, sanatın farklı dallarında ortaya çıkarılan yaratıcılık boyutu güçlü üretimler hakkında yazılmış bölümlerden oluşan bu kitabın meydana getirilmesinden büyük bir gurur duyulmaktadır. Müzik, insanlık için en evrensel ifade ve iletişim yollarından biridir ve dünyanın her yerindeki her yaştan ve her kültürden insanın günlük yaşamlarında mevcuttur. Aynı zamanda müzik, kelimelerle tarif edilmesi zor olan derin duyguları aktarabilir. Bu kitabın okurlarına müzik alanına ait nitelikli ve alanına katkı sağlayacağını umduğumuz yazıları sunmaktayız. Müzik bölümünde yayınlanan her bir makalenin belli bir araştırma sorusu etrafında örgütleniyor oluşuna, araştırma sorusunu cevaplamak için belli bir bilimsel ve sanatsal yöntemi kullanıyor oluşuna ve elde ettiği bulgularla anlamlı bir sonuç yorum geliştirebilmiş olmasına dikkat edilmiştir. Değerli katılımlarıyla yazarlarımız başta olmak üzere, emeği geçen herkese teşekkür ederiz.

2023-İzmir
Serkan ÇELİK & Ömer ÖZDEN

Bölüm 1

Müzik Teknolojileri Üzerine Yapılmış Yayınların İncelenmesi

Levent Ünlü

Özet: Son yıllarda hızla gelişen teknolojik gelişmeler müzik alanında da etkisini göstererek dijital müzik anlamında birçok teknolojik araçlar ve yeniliklerin sunulmasını sağlamıştır. Bilgisayar destekli müzik programları, sanal enstrümanlar, mix ve mastering eklentileri müzik üretimine ve ses kaydı açısından farklı boyutlar, hacim ve zenginlik kazandırdığı görülmektedir. Bu araştırmanın amacı, müzik teknolojileri konusunda yapılmış ulusal yayınları inceleyerek yapılan çalışmaların yıllara göre dağılımlarını, konularını ve içeriklerini inceleyerek okuyucu yönünde kazanımlarını belirlemektir. Araştırmanın müzik teknolojisi konusunda yeni yapılacak çalışmalara bilgi ve katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırmada, "Geleneksel Derleme" araştırması yöntemi kullanılarak elde edilen bulgular, betimsel olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada incelenmek üzere; bu alandaki ulusal literatürde yer alan 9 kitap çalışması ele alınmıştır. Araştırmada ulusal yayın literatüründe 2005-2021 yılları arasında 9 adet kitap yayımlandığına, ilgili kitapların, bilgisayar destekli müzik, ses kayıt ve müzik teknolojileri, müzik prodüksiyon, mix ve mastering teknikleri hakkında olduğu, içerik açısından ise dijital ve analog sistemler, ses ve duyum, bilgisayar donanımı, midi, audio, sequencer, mikser, sentezleyici (synthesizer), örnekleyici (sampler), drum machine, efektler, çeşitli programlar (daw), aranje yapma, notasyon, mixs, mastering, monitör, mikrofonlar ve sinyal işlemciler hakkında olduğu bulgusuna rastlanılmıştır. Sonuç olarak yayınlanan kitapların müzik teknoloji yönünde bilgi verici ve uygulama açısından açıklayıcı olduğu ve yararlı kaynaklar olduğu söylenebilir.

Examination Of Publications On Music Technologies

Abstract: Technological developments in recent years have shown their effect on music, providing many technological tools and innovations in terms of digital music. It is seen that computer-based music programs, virtual instruments, mixing and mastering plug-ins add different dimensions, volume and richness to music production and sound recording. The aim of this research is to analyze

Dr. Öğr. Üyesi Levent Ünlü

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
lunlu@erzincan.edu.tr

bibliometrically the local publications on music technologies and to determine the gains of the reader in terms of distribution, topics and contents of the studies by years. It is thought that the research is important in contributing to new studies on music technology. In the research, we used descriptive analysis to analyze the findings obtained by using the “Traditional Compilation” research method. 9 books published nationally were examined. These 9 books were published between 2005 and 2021 in the national publication, that the related books are found to contain information about computer-based music, sound recording and music technologies, music production, mixing and mastering techniques, and digital and analog systems, sound and sensation, computer in terms of content. hardware, midi, audio, sequencer, mixer, synthesizer, sampler, drum machine, effects, various programs (daw), arrangement, notation, mixes, mastering, monitor, microphones and signal processors. As a result, it can be said that the published books are informative and explanatory in terms of music technology and useful resources.

GİRİŞ

Birçok alanda yapılan çalışmalar incelendiğinde teknoloji kavramının insanların günlük hayatlarındaki yaşantılarını kolaylaştırmak ve pratik hale getirmek amacıyla kullanılan araç, gereç ve yöntemlerin hepsini içine alan bir olgu olarak tanımlandığı görülmektedir (Delikara, 2019, s. 2). Son yıllarda hızla gelişerek ilerleyen teknolojik araç ve gereçler bilgisayar donanımlarının da üst seviyeye gelmesinin sağlamıştır. Bilgisayardaki bu gelişmeler her alanda olduğu gibi müzik alanında da gelişmeler göstererek etkilediği görülmektedir (İpekçiler ve Çaydere, 2022).

Ülkemizde müzik teknolojisi kavramı, müzik üretimi esnasında kullanılan ses kayıt, miks ve mastering gibi uygulamalar ile ele alınmaktadır (Eden, 2014). Müzik teknolojisi müzik yeteneğinin yanı sıra ses ile ilgili mühendislik alan bilgilerini de bilinmesini gerektiren çok yönlü ve donanım isteyen bir alandır (Tarıkci, 2015). Müzik yazılım donanımlarının kullanımı birçok bilgi ve tecrübe isteyen bir alanı oluşturmaktadır (Karaönçel, 2019).

Profesyonel müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının lisans programları içerisinde olan ve kullanılan teknolojileri araç ve gereçleri müzik öğrenme ortamının teknolojik öğrenme merkezine dönüştürerek geleceğin müzisyenlerinin ve müzik eğitimcilerinin bilgi, beceri ve performanslarını artırarak, yaratıcılık ve motivasyonlarını sağladığı görülmektedir (Kasap, 2007).

Teknolojinin müzik alanında gelişmesiyle birlikte müzik eğitimi ve öğretimi gerçekleştiren müzik eğitimcilerinin teknoloji ve teknolojik uygulamaları kullanmaları müzik eğitim-öğretim sürecini daha etkin kılmıştır (Baytemir, 2021, s. 1). Teknoloji araçları, öğrencilerin aktif katılımlarını sağlayarak müzik üretmelerine yardımcı olarak kendilerine ait

besteler yaparak yaratıcılıklarını ön plana çıkmasına yardımcı olmaktadır (Kaya, 2019, s. 704). “Müzik eğitimini teknoloji ile iç içe bir form içerisinde düşündüğümüzde öğrenme ortamlarında kalitenin artırılarak; dolayısıyla eğitim süreçlerinin de daha aktif olarak gerçekleştirilmesi sağlanabilir” (Kürün ve Ayhan, 2017, s. 3).

Müzisyenler ve ses mühendisleri müziği oluşturan sesleri kaydetmek için profesyonel veya ev tipi amatör stüdyolarını kullanırlarken birçoğu müzik teknolojisiyle ilgili gelişimine dair unsurları neler olduğunu farkında değildirler (Canyakan, 2017, s. 177). Delen (2017) göre, müzik teknolojileri ve eğitimi alanlarında yapılan birçok çalışmalar sonucunda çalgıların kayıt teknikleri hakkında gerekli bilgiler standardı yakalamış olmasına rağmen Türk halk müziği çalgılarından olan bağlamanın ses kayıt teknikleri bakımından ele alınmadığı ve yetersiz kaldığını belirtmektedir.

Müzik teknolojisinin hızla gelişmesi kendi içerisinde çok farklı kavramların oluşmasına neden olarak dijital müzik olarak adlandırılmasına neden olduğu söylenebilir (Yürür, 2008).

Kladder (2021) göre resmi okullarda öğrencilere müzik derslerinde dijital ses teknolojisine yönelik örnekleme, düzenleme, karıştırmak ve müzik üretme için konuların dahil edilmesi, bu konuların müzik öğretme ve öğrenme ortamında ihtiyaç duyulduğunu ifade etmiştir. Popüler müzik eğitimi, kayıt sürecini etkinleştirmek için birden fazla donanım ve yazılım cihazının kullanılması yoluyla öğrencileri kayıt stüdyolarında bulunan bir dizi müzik teknolojisini kullanması ve bu öğrencileri desteklenerek, öğrenme kaynakları sağlanarak, bilgilerindeki boşlukları giderilerek öğrenimleri geliştirebilir (Voss, 2022). Burnard (2007) müzikal öğrenmenin ortaya çıkmasında yaratıcılık ve teknolojinin birbiriyle ilişkili araçlar olduğunu belirtmektedir (s. 38).

Müzik alanında, müzik oluşturmak için kullanılacak çeşitli yazılım ve uygulama türlerinin; not giriş programları, müzik prodüksiyon yazılımı ve uygulamaları, sanal enstrümanlar ve diğer kompozisyon araçları olarak sınıflandırılabilir. Nota giriş programları öğrencilerin bir bilgisayar klavyesiyle müzik notaları girmelerini, MIDI klavye ile girmelerini ve canlı sesleri puanlara kaydetmelerini sağlar. Müzik prodüksiyon yazılımı ve uygulamaları, öğrencilerin önceden kaydedilmiş karıştırmaya hazır bas çizgilerini, davul ritimlerini ve melodileri karıştırarak ses/enstrümanlar için birden fazla parça oluşturmaya olanak tanır. Ses dosyalarını tamamlanmış ve tamamlanmış ses dosyalarına dönüştürmenin yanı sıra yoğunlaştırılmış dosya türlerini oluşturabilir. Bu yazılım ve uygulamalar aynı zamanda öğrencilerin bir şarkıyı doğrudan mikrofonla kaydetmelerini ve ekip üyeleriyle gerçek zamanlı olarak işbirliği yapmalarını sağlar. Sanal enstrüman programları ve uygulamaları, ayrı perdelerde veya vurmalı vuruşlarda müzik oluşturmaya da izin verir. Son olarak, diğer müzik kompozisyon araçları türleri, öğrencilerin belirli müzik notaları veya harmonik ses dokularıyla değiştirilen şekiller çizmelerine, harfler

yazmalarına veya bloklar/simgeler seçmelerine olanak tanır. Her üç kompozisyon yazılımı ve uygulaması da öğrencilerin çalışmalarını kaydetmelerine ve paylaşmalarına ve müziklerini tüm dijital ses cihazlarında çalınabilen mp3 dosyaları olarak oluşturmalarına olanak tanır (Yoo, 2022, s. 23).

Müzik prodüksiyon kullanılan araç ve gereçlerin anlamlarına bakıldığında;

Mixing nihai amacı, ayrı ayrı kaydedilmiş ses bölümlerinin homojen, üç boyutlu bir karışıma dönüştürerek seslerin birbirlerini geçmeyecek şekilde dengeli ve açık bir yapıda dinlenmesini sağlamaktır (Bektaş, 2017).

“Musical Instrument Digital Interface” (midi) olarak adlandırılan ve elektronik ortamda olan notaların dijital bir enstrüman tarafından çalınarak müzikal ses müzik oluşturma yöntemlerinden biridir (Koseoğlu, 2005, s. 5).

Sentezleyici “osilatör-oscillator” adı verilen elektrik devrelerinin ürettiği yapay ses sinyalleri elementlerini değiştirmek, dönüştürmek ve çeşitli işlemlerden geçirmek yoluyla yeni bir duyum ögesi sağlayan müzik aletidir (Yürür, 2008, s. 139).

Mastering yalın bir ifadeyle dinleyici kulağı ile müzik müziğin üretildiği stüdyo aşaması arasında bir köprü olup müziğin dinleyicilere yönelik iyi duyulmasını sağlandığı sanal yaratıcı sürecin son, dinleyiciye sunulan medya ve materyallerin toplu üretim sürecinin ise ilk aşaması olarak söylenebilir (Aydöner, 2019, s. 8). Her meslekte olduğu gibi mastering işini yapmak çok deneyim ve tecrübe gerektirmektedir (Aydöner, 2021). Dolayısıyla mastering yapımını gerçekleştiren kişilerin deneyim ve tecrübelerini paylaşmaları, fikirlerini sunmaları bu işi yeni öğrenenler için bilgi, donanım ve farklı bakış açıları kazanımları yönünde önemli olduğu da söylenebilir.

Daw olarak bilinen, açılımı “Digital Audio Workstation” olup bilgisayar tabanlı olarak çalışan çok kanallı kayıt yapama özelliğine sahip olup, yapılan kayıtlar üzerinde düzenleme yapıp sinyal işleme, mix ve mastering olanakları sağlayan yazılımların genel adıdır (Tarıkci, 2015, s. 124).

En gelişmiş ve karmaşık müzik enstrüman türlerinden biri olan synthesizerlar teknolojik özelliği dolayısıyla oldukça geniş bir yelpazede ses türleri üretilmesi ve akustik enstrümanları en yakın haline göre taklit edebilmenin yanı sıra yeni ve akustik yöntemlerle elde edilmesi karmaşık ses türlerini de üretebilmesi ile de tanımlanmaktadır (Önen ve Pasinlioğlu, 2016, s. 13).

Müzik teknolojisi alanının kendi içerisinde farklı kategori de olduğu ve bunlarının her birinin ayrı bir uzmanlık alanı olduğu söylenebilir. Ülkemizde müzik teknolojileri lisans programlarının içerikleri ve ses kayıt stüdyolarında alınan ses dosyaları incelendiğinde müzik teknolojileri eğitimi ve ses kayıt yönünde iyi bir düzeyde olduğu söylenebilir.

Müzik teknolojilerine yönelik yayınların kitap, makale, tez ve bildiriler olduğu görülmektedir. Bu araştırmada, müzik teknolojilerine yönelik ulusal olarak yayınlanan kitaplar ile sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmada amaç, ülkemizde müzik teknolojilerine yönelik yayınlanmış çalışmaların boyutları incelenmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

Müzik teknolojileri ile ilgili yapılmış olan yurtiçi kitap çalışmalarının;

1- Müzik teknolojileri üzerine yayınlanmış kitapların yıllara göre dağılımı nedir?

2- Müzik teknolojileri üzerine yayınlanmış kitapların konuları nelerdir?

3- Müzik teknolojileri üzerine yayınlanmış kitapların içerikleri nelerdir?

Araştırma soruları incelenerek ilgili yayınların müzik teknolojileri açısından yönlerinin neler olduğunu belirlenmeye çalışılmıştır.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

“Müzik teknolojileri üzerine yapılmış yayınların incelenmesi” konulu bu çalışmada, “Geleneksel Derleme” araştırması yöntemi kullanılmıştır. Geleneksel derleme: alanında uzman kişiler tarafından, belirli bir konuda yayınlanmış iki veya daha fazla çalışmanın üzerinde inceleme yapılarak bulgu, sonuç ve değerlendirmelerinin sentezlenmesidir (Karaçam, 2013, s. 27).

Veri Toplanması

Bu araştırmada müzik teknolojileri alan yazın taraması yapılarak yurt içinde yayınlanan kitaplara ulaşılmış ve konu alanı içeriklerine göre veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Veri Analizi

Araştırmada, müzik teknolojileri konusuyla ilgili yapılan kitap çalışmaları, araştırma sorularında aranan özellikleri bakımından sınıflandırıp, frekans hesaplamaları yapılarak tablolştırılmış, özetlenmiş ve yorumlanmıştır.

Araştırma Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbir

gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır

BULGULAR

Bu bölümde araştırma kapsamında elde edilen bulgular, araştırma soruları çerçevesinde tablolaştırılarak sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Müzik teknolojileri ile ilgili yapılmış kitap yayınların yıllara göre dağılımına yönelik bulgu ve yorumlar

Tablo 1. Müzik teknolojileri üzerine yapılmış kitap yayınlarının yıllara göre dağılımı

Yapılmış Çalışmalar (Kitaplar)	Frekans
2005	1
2007	1
2008	1
2014	1
2015	1
2016	2
2019	1
2021	1
Toplam	9

Tablo 1. incelendiğinde müzik teknolojileri konusunda yurt içinde yayınlanan kitap çalışmalarının 2005-2021 tarihleri arasında olduğu 2016 yılına ait iki adet kitap çalışmasına rastlanılmıştır. 2005-2021 yılları arasında toplamda 9 adet kitap yayını yapıldığı bulgusuna rastlanılmıştır.

Müzik teknolojileri ile ilgili yapılmış olan kitap yayınlarının konu dağılımına yönelik bulgu ve yorumlar

Tablo 2. Müzik teknolojileri üzerine yapılmış kitap yayınlarının konu dağılımı

Kitapların konu dağılımı
Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri
Dijital Müzik
Pure Data ile Ses Sentezleme
Müzik Teknolojisine Giriş
Mix Üzerine; Müzik Prodüksiyonlarında Mixs Teknikleri ve Çeşitli Yaklaşımlar
Synthesizer Teknolojileri ve Programlama
Müzik Yapımında Mastering
Mastering Hakkında S.S.S.

Tablo 2. incelendiğinde müzik teknolojileri kitap yayınlarının bilgisayar destekli müzik, ses kayıt ve müzik teknolojileri, dijital müzik, pure data ile ses sentezleme, müzik teknolojisine giriş, mixs teknikleri ve çeşitli yaklaşımlar, synthesizer teknolojileri ve programlama, müzik yapımında mastering ve mastering hakkında sıkça sorulan sorular şeklinde konu dağılımları ile ilgili

olduğu görülmektedir.

Müzik teknolojileri ile ilgili yapılmış olan kitap yayınlarının içeriklerine yönelik bulgu ve yorumlar

Tablo 3. Müzik teknolojileri üzerine yapılmış olan kitap yayınlarının içerikleri

Konu İçerikleri	Frekans
Dijital sistemler	3
Analog sistemler	3
Ses ve duyum	4
Bilgisayar donanımı	2
Midi	6
Audio	2
Sequencer	1
Mikser	4
Sentezleyici (synthesizer)	4
Örnekleyici (Sampler)	3
Drum Machine	1
Efektler	2
Çeşitli Programar (DAW)	3
Aranje yapma	3
Notasyon	2
Mixs	2
Mastering	2
Monitör	3
Mikrofonlar	2
Sinyal işlemciler	2
Toplam	54

Tablo 3'e göre müzik teknolojileri ile ilgili yapılmış kitap çalışmalarının dijital sistemler, analog sistemler, ses ve duyum, bilgisayar donanımı, midi, audio, sequencer, mikser, sentezleyici (synthesizer), örnekleyici (sampler), drum machine, efektler, çeşitli programar (daw), aranje yapma, notasyon, mixs, mastering, monitör, mikrofon ve sinyal işlemciler şeklinde içeriklerinden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca bu içeriklerden midi (f=6), ses ve duyum (f=4), mikser (f=4), sentezleyici (f=4), (f=4), dijital sistemler (f=3) ve analog sistemlerin (f=3) ilgili kitaplarda yaygın olarak anlatıldığı görülmektedir.

SONUÇ

Müzik teknolojileri alanında ülkemizde yayınlanmış kitapların nitelikleri ve kapsamlarına bakıldığında alana kazandırdığı bilgi açısından son derece önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Her bir kitabın anlatmak istediği bilgi bakımından düzenli ve konuları açıklayıcı bir sıra izleyerek oluşturulduğu ve okuyucuyu bilgilendirme ve teknolojik donanımı kullanabilecekleri şekildeki açıklamalar ile sunulduğu görülmektedir.

Müzik teknolojisi denildiğinde akla gelen cd, teyp (Kaset) ve pikap gibi sesin dinlenmesini sağlayan araçlar gelirken aynı zamanda müzik

kompozisyonunda kayıt altına alınabilmesi için dijital sistemler, analog sistemler, ses ve duyum, bilgisayar donanımı, midi, audio, sequencer, mikser, sentezleyici (synthesizer), örnekleyici (sampler), drum machine, efektler, çeşitli programlar (daw), aranje yapma, notasyon, mixs, mastering, monitör, mikrofon, sinyal işlemciler gibi donanım ve teçhizattan oluştuğu ve müzik teknoloji araç ve gereçlerin çok yönlü, zengin bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir.

Ayrıca müzik teknolojileriyle ilgili kitaplarda alan uzmanlarına yönelik sorular ile bu hakkında görüşleri alınarak müzik teknolojileri araç ve gereçlerinin kullanımı konusunda bilgilerine başvurulduğu görülmektedir. Bunun sebebi tonmaysterlerin farklı yöntem ve tekniklikler kullanmaları ve müzik tarzlarına göre oluşturulmak istenen ses duyumunun oluşturulmasına yönelik olduğudur.

Geçmiş yıllarda müzik teknolojisiyle ilgili araç ve gereçlerin maliyet açısından pahalı olması ve yurt dışında üretildikleri için elde edinme yönünden sıkıntı yaşanması bu alanında kişilerin yetişmesinde olanak tanımazken, günümüzde teknolojinin hızla gelişmesi sonucunda ilgili araç ve gereçlerin yapısını küçülmesi, maliyet düzeyinin düşmesi ve bu malzemeleri edinme yönünün artması büyük stüdyoların minimize edilerek home stüdyo olarak evlerin odalarında dahi yapılabilir hale gelmesini sağlamıştır. Dolayısıyla koşulların bu hale gelmesi müzik teknoloji alanının herkeste merak uyandırmasını ve bu alanda bilgi edinme ve eğitimini önemli ölçüde artırdığı söylenebilir.

Sonuç olarak ülkemizde müzik teknolojileri üzerine yayınlanan kitapların nitelik açısından iyi bir düzeyde olduğu ve bu işi öğrenmek isteyen kişiler için iyi birer kaynak olarak yararlanabilirler. Ayrıca teknolojilerin hızla ilerlemesi ve değiştiğinden dolayı bu gibi kaynakların yenilenerek devam ettirilmesi bu alana ilgi duyanlar için önem taşıdığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aydöner, E. (2019). *Müzik Yapımında Mastering* (1. baskı). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Aydöner, E. (2021). *Mastering Hakkında S.S.S.* (1. baskı). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Baytemir, B. (2021). *Üniversitelerde ses eğitimi veren öğretim elemanlarının teknoloji kullanımına yönelik görüşleri*. [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi-Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Bektaş, M. (2017). *Audio Effects, Mixing and Mastering*. Independently Published.
- Burnard, P. (2007). Reframing creativity and technology: promoting pedagogic change in music education. *Journal of Music, Technology &*

- Education*, 1(1), 37-55. <https://doi.org/10.1386/jmte.1.1.37/1>
- Canyakan, S. (2017). Ses Tarihi: Audio Özelinde Müzik Teknolojisi ve Kökeni. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(ERTE Özel Sayısı), 171-191.
- Delen, H. (2017). *Bağlama mikrofonlama teknikleri ve kompresör kullanımının müzik teknolojileri eğitimine katkıları*. (Tez No. 493083) [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi-Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Delikara, A. (2019). Türkiye'de müzik teknolojileri alanında yapılmış lisansüstü tezler. *EKEV Akademi Dergisi*(79), 1-16.
- Eden, A. (2014). *Pure Data ile Ses Sentezleme* (2. baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- İpekçiler, B. A., Çaydere, Ö. Ö. (2022). Müzik öğretmenliği programlarındaki müzik teknolojisi derslerine ilişkin bir inceleme. *Online Journal of Music Sciences*, 7(1), 6-19.
- Karaçam, Z. (2013). Sistematik Derleme Metodolojisi: Sistematik Derleme Hazırlamak İçin Bir Rehber. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi* 6(1), 26-33. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deuhfed/issue/46815/587078>
- Karaönçel, F. (2019). Müzik eğitiminde müzik yazılımı destekli uygulamalar üzerine bir inceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(56), 463-472. <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=794973>
- Kasap, B. T. (2007). *Müzik eğitiminde teknolojik yaklaşımlar*.
- Kaya, Ö. (2019). Akademik müzik eğitimi alan öğrencilerin derslerinde müzik teknolojilerinin kullanılmasına ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(57), 703-711. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=777581>
- Kladder, J. (2021). Digital audio technology in music teaching and learning: A preliminary investigation. *Journal of Music, Technology and Education*, 13(2-3), 219-237. https://doi.org/10.1386/jmte_00024_1
- Koseoğlu, K. (2005). *Bilgisayar Destekli Müzik* (1. baskı). İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Kürün, A. R., Ayhan, A. (2017, 26-28 Ekim). *Müzik öğretmeni adaylarının güncel müzik yazılımlarını okul şarkılarına destek amaçlı kullanmalarının incelenmesi*. 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Kahramanmaraş.
- Önen, U., Pasinlioğlu, T. (2016). *Synthesizer Teknolojileri ve Programlama* (2. baskı). İstanbul: Çitlembik Yayıncılık
- Tarıkcı, A. (2015). *Müzik Teknolojisine Giriş* (1. baskı). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Voss, B. (2022). Design principles for music technology education support: Just-in-time learning in the recording studio using mobile

- technologies [Article]. *Journal of Music, Technology & Education*, 14(1), 21-42. https://doi.org/10.1386/jmte_00032_1
- Yoo, H. (2022). Building 21st Century Skills Through Technology in General Music Classes. *Journal of General Music Education*, 36(1), 21-31. <https://doi.org/10.1177/27527646221110867>
- Yürür, M. D. (2008). *Dijital Müzik* (2. baskı). İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Bölüm 2

İslam Kültüründe Müzik Terapi Çalışmaları

Serkan Çelik, Mustafa Ögünür

Özet: “Müzikle tedavi ve terapi” konusunda son dönemlerde birçok çalışma yapılmıştır. Müziğin, insanın bedensel ve ruhsal yapısı üzerindeki etkilerini araştırmışlardır. Bu çalışmada, müzikle terapi ve tedavinin, tarihi bir perspektif içerisinde ele alınarak, özellikle İslam kültüründeki müzikle terapi gelişmeleri üzerinde yazılı kaynaklardaki müzik terapi içerikleri incelenerek bilgi verilmiştir. Tarihte, müzik terapinin geçmişi çok eski olmasının yanında, müziği terapiyi hastanelerde tedavi yanında destek olarak kullanım yaygındı. Çalışmada, İslam kültür tarihi içinde müzikle terapinin yeri ve önemi belirtilmeye çalışılmıştır. İslam döneminde, Ebu Huseybe, İbn-i Sina, Ebu Bekir Razi, Ebu Nasr ve Farabi gibi çok değerli alimlerin yazılı kaynaklarında hastalarda müziği terapi ve koruyucu bir tedavi aracı olarak kullanılmasının önemini vurgulamışlardır. Ayrıca Hekim Hasan Şuûrî el-Halebî'nin yazmış olduğu Ta'dîlü'l-emzice fî hifzi sıhhati'l-beden isimli eseriyle, hekimlik bilimine mûsikîyi resmen sokmuştur. Bu bağlamda İslam kültüründe müzik terapi alanında yapılan çalışmalar, günümüzde halen müzik terapi çalışmalarına ışık tutmaktadır.

Music Therapy Studies In Islamic Culture

Abstract: Many studies have been carried out recently on the subject of “therapy and therapy with music”. They investigated the effects of music on the physical and spiritual structure of people. In this study, music therapy and treatment were discussed in a historical perspective, and information was given by examining music therapy contents in written sources, especially on music therapy developments in Islamic culture. In history, music therapy has a very old history, and it was common to use music therapy in hospitals as a support as well as treatment. In the study, the place and importance of music therapy in the history of Islamic culture has been tried to be stated. In the Islamic period, very valuable scholars such as Ebu Huseybe, İbn-i Sina, Ebu Bekir Razi, Ebu Nasr and Farabi emphasized the importance of using music as a therapy and preventive treatment tool in patients. In addition, with his work named Ta'dîlü'l-emzice fî hifzi sıhhati'l-body written by

Doç. Dr. Serkan Çelik

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
serkan.celik@ikc.edu.tr

Mustafa Ögünür

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi,
ogunurmustafa@gmail.com

Physician Hasan Şuûrî al-Halebî, he officially introduced music to the science of medicine. In this context, studies in the field of music therapy in Islamic culture still shed light on music therapy studies today.

GİRİŞ

Müzik, insan yaşamının her döneminde sosyal etkisi en yüksek olan sanat dalları arasında önemli bir role sahiptir. Bu sosyal etkileşimin yanında farklı amaçlar doğrultusunda da müzik kullanılmıştır. Tarih boyunca en çok dikkat çektiği alan tedavi edici etkisidir. İnsanoğlu hastalıkların tedavisinde birçok yol denemiş, alternatif tedavi yöntemi olarak kullandıkları gibi tamamlayıcı tedavi olarak müziğe başvurmuştur. Müziğin ilk tedavi edici etkisinin psikolojik rahatsızlıklarda olduğu dikkat çekicidir. Müzik toplumsal iletişimi sağlayan bir araç olarak kullanılırken iyileştirici etkisi fark edilerek tedavi amaçlı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Müziğin duyguları yoğunlaştırıcı ya da sakinleştirici etkisi sayesinde zaman zaman topluma yön verici olarak kullanıldığı görülmektedir. Birçok medeniyette ise dini duygulara yön verdiği belirlenmiş ve bu inanç sistemi sayesinde tedavi amaçlı kullanılarak etkin uygulamaların içinde yer almıştır. Bu bağlamda yapılan bu tedaviler müzik terapi olarak adlandırılmaya ve tedavi yöntemlerinin içinde profesyonel olarak kullanılmaya başlanmıştır. Seslerin ve melodilerin etkisi insanlar üzerinde etkin rol oynamaktadır (Çoban 2005 Akt. Vizeli, 2010: 20). Ayrıca müzik terapi insan davranışında pozitif değişimler yaratarak kişisel yaşamın değerini artıran benzersiz bir müzik uygulamasıdır (World Federation of Music Therapy, 2011). Öncelikli olarak ruhsal ve psikolojik etkisi fark edilerek uygulanan bu terapi yönteminin daha sonralarında fizyolojik etkileri de fark edilmiş ve kanıta dayalı tedavi uygulamalarının içinde de yerini almıştır. Dünya Müzik Terapi Federasyonu, müzikle tedaviyi 'Bir kişi veya grubun fiziksel, duygusal, sosyal ve kognitif ihtiyaçlarını karşılamak üzere gereksindiği iletişim, ilişki, öğrenme, ifade, mobilizasyon, organizasyon ve diğer ilgili terapötik öğeleri geliştirmek ve artırmak için müziğin ve/ veya müzikal elemanların (ses, ritm, melodi ve harmoni) eğitilmiş bir müzik terapisti tarafından tasarlanarak kullanılması' olarak tanımlamıştır (Arslan, 2015; 109).

Müzik terapi; antik dönemden günümüze kadar olan dönemleri tarihsel süreç içinde incelendiğinde müziğin, eğlence, büyüsel, askeri, dinsel amaçlı ve çeşitli hastalıkların tedavisinde de vazgeçilmez bir unsur olduğu görülmektedir. İslam tarihinde de bu unsur birçok alimlerce ele alınmıştır. Örnek verecek olursak; müzik terapi konusunda, Farabi, İbn-i Sina, Ebu-Bekir Razi (980- 1037), Zekeriya El- Razi, Hekimbaşı Gevrekzade Hafız Hasan Efendi, Hasan Şuuri eserleri ile günümüze kadar ulaşmışlardır. İslam kültürü müziğin tedavide uygulanması açısından zengin bir tarihi dönemi içermektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma konu hakkındaki Türkçe ve Osmanlıca kaynaklardan oluşan literatüre ait güvenilir kitap, dergi ve bildiri sunumlarının referans alınmasıyla gerçekleştirilmiştir. İslam kültüründe yazılmış kaynak ve literatür taraması yapılmıştır. Müzik terapi ve tedaviyle ilgili gerekli kaynaklar listelenmiş ardından yazılı hedef kaynaklar mevcut çalışma için bir araya getirilmiştir. İslam kültüründe müzik terapi ve tedavi üzerine yapılan çalışmaları derleyip içerikleri irdelenmiştir. Özellikle Farabi, Ebu Bekir Razi, Şuuri Hasan Efendi, İbni Sina gibi dönemin önemli bilginlerinin eserleri incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

Bu çalışma bir derleme çalışması olup konu hakkındaki kaynakların dergi, bilimsel yayınlar, konferans çalışmaları, bilimsel makaleler, kitap, konu hakkındaki raporlar, tez çalışmaları ve arşiv kaynakları titizlikle incelenerek bir araya getirilmiştir.

Araştırma Etiği

Belge tarama ve analiz yöntemiyle gerçekleştirilen bu çalışma; deney, ölçek uygulama, görüşme gibi nicel ya da nitel yöntemlerle veri toplanmadığından etik kurul kararı gerektirmemektedir.

BULGULAR

Yapılan incelemeler doğrultusunda Türk müziğinin, İslamiyet'le ruhsal yönden daha da güçlendiği görülmektedir. Bu durumun tasavvuf müziğinin oluşmasında ve ortaya çıkmasında etkin rol oynamıştır. Ancak, İslamiyet'in kabulü ile başlangıçta müziğe bir direnç gelişmiştir. İslam tarihinde Mutasavvıflar müziği sonuna kadar savunmuşlardır. En büyük savunucuları ise Halife Yezid ve kız kardeşi Atike'dir. Bu iki önemli müzik savunucuları ruh ve sinir hastaları üzerinde müziği tedavi amaçlı kullanmışlardır. O dönemde kullanılan müzikteki beş sesli sistem (pentatonik) İslamiyet'in kabulünden sonra yerini bir gamda sekiz ses olan ses sistemine (heptatonik) bırakmıştır. Bu yeni müzik sistemi, Selçuklu Anadolu müziğini ve bununla yakın ilgisi olan Mevlevi müziğini de ortaya çıkarmıştır. Müzik terapi uygulamaları, Avrupa'dan çok daha önce Selçuklu ve Memlûkluların kurdukları hastanelerde, akıl hastalarını meşguliyet, ilaç ve müzikle terapi yöntemleri uygulayarak tedavi etmişlerdir.

Türklerin İslamiyet'i kabulü ise 9.yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir. Başlangıçta da müziğe olan direnç aynı şekilde Türklerde de görülmektedir. Müzikle uğraşmak ve şarkı söylemek pek hoş karşılanmamıştır. Bunun sebebi, müzik ve şarkının insanı zevk ve sefaya yönlendirmesi, dini vazifeleri

ihmale götürmesi olarak düşünülmesindedir. Peygamberin Kuran-ı Kerim'i güzel okuyanlara karşı memnuniyet göstermesi insanların müziğe karşı bakış açısını yavaş yavaş değiştirmesine, toplumda olumlu etki yaratmasına ön ayak olmuştur (Ak,1997:97-98). Zaman içerisinde Müziğin büyüünden etkilenen devlet büyükleri, besteler yapmaya, şarkı söylemeye ve çalgı çalmaya yönelmişlerdir. Türk-İslam bilgini ve filozofu Farabi yazmış olduğu el-Mûsîlla'l-kebîr adlı eserinde müziği nazari açıdan açıklamış, müziğin ruhsal etkilerini ve müzik aletleri hakkında bilgi vermiştir.

800'lü yıllardan sonra çeşitli alanlarda güçlenip gelişmeye başlayan İslam medeniyeti, bununla beraber; her türlü faaliyetlerin yanı sıra hekimlik alanında da önemli gelişmeler yaşamıştır. O dönemde İslam alimlerinde yazılan birçok kitap, ders kitabı olarak okutulmuştur. Ali Bin Abbas El-Mecûsi'nin 'Kamilüs-sinaatit-tıbbiye', Ebu Bekir Razi'nin Kitabul-Havi, Ebul Kasım Zehravi'nin 'Kitab Al Tasvir, İbni Sina'nın 'El-Kanun Fittup', Ali Bin İsa El-Kehhal 'Tezkiretül-Kehalin' adlı kitapları batı dillerine çevrilmiş ve batı tıp eğitiminde ders kitabı olarak büyük ilgi görmüştür.

İslam tıbbının gelişirken dönemi içerisinde müzikle terapinin de önemli bir yer kapladığı, hasta tedavisinde etkin rol oynadığı bilinmektedir. Ebu Huseybe'nin 'Tebabet-i İslamiye' adlı eserinde, hasta olan kişileri önceleri Medine Bimarhanelerinde musikiyle tedavi edildiğinden bahsedilmektedir. Bu bilgiden yararlanarak aktaran Osman Şevki Uludağ terapiden şöyle bahsetmektedir; "gamlı kederli hüzünlü olanlar, zincire bağlı olanlar ve delileri için ayrı ayrı herkesin haline ve hastalığa uygun sazlar çalınıyor, günler geçtikçe bu hastalar güzel musiki ziyafetinden daha çok etkileniyorlardı. Bir süre sonra bunların çoğunun sağlıklarına kavuştukları görülüyordu. Aynı havanın herkese aynı etki yapmadığı ve hastalığa göre nağmelerin ve makamların değiştirilmesi lüzumu anlaşılmıştır".

Birçok kimliği olan İslam tarihinin önemli bilginlerinden İbn Sina, Farabi, Ebu Bekir Razi ve Ebu Nasr müziğin tedavi edici etkilerini incelemişlerdir. İslam alimlerinin birçoğu multidisipliner olarak müziği fizikle, sağlıkla, astronomiyle ve matematikle ilişkisini açıklamaya çalışmışlardır. Bunun en güzel örneği de, Farabi'nin "Musiki-ul-kebir" adlı eserinde görmekteyiz. Eserinde müziğin fizik ve astronomi ile olan ilişkisini derinlemesine irdelemiştir. İslam Kültüründe müzikle terapi geleneği, sonraki dönemlerde şifahanelerde ve darüşşifalarda devam etmiştir. İslam bilginlerinden Farabi'ye göre Türk Müziği makamlarının psikolojik etkilerini iki gurupta örneklemiştir. Ruha ve zamana göre etkilerini eserinde yazmıştır (Yiğitbaş,1972:34).

Diğer bir önemli İslam alimi, Ebu Bekir Razi'nin Kitabul-Havi adlı eserinde melankolik hastaların ilaçla ve perhizin yanında tedavide birçok yöntem uygulamış ve yazmıştır. Hastanın farklı meşguliyetlerle tedavi edilmesi gerektiğini anlatırken, bu meşguliyetlerden örnekte vermiştir. Örneğin; balık tutma, avlanma gibi uğraşların yanında da müzik öğrenme ve güzel sesle söylenen şarkıları dinleme olduğunu söyler. Tüm bu uygulamaları

günümüz tedavi sistemi içinde iş uğraş terapisi olarak adlandırıldığını da vurgulamak gereklidir. Bu uygulamaların aktif kullanımı hastanın dikkatini farklı yöne çekerken müzik dinleme ve müzik yaparak müzikle uğraşmanın da tedavinin önemli birer parçası olduğunu ve iyileştirici etkisini kanıtlamaktadır.

Tarihin önemli bilgilerinden olan Farabi bu dönemde kanun sazını icat etmiştir. Çaldığı ezgilerle meclisteki kişileri uyuttuğu da kayda geçmiştir. Bu dönemde, müzik ve nefes arasındaki ilişkiden bahseden ve uygulayan Yakup İbd İshak E-Kindi (800-873) bu ilişkiyi ortaya koymuş, bunu da tıp ilmine yansıtmıştır.

Kindi, müziğin ruh ve beden üzerindeki etkilerini ispatlamaya çalışmıştır. Kindi, Kitabul Musavvitad adlı eserinde seslerin insan üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerini incelemiştir. Yedi tane kitap yazmıştır bunların sadece dört tanesi elimize ulaşmıştır. El Musiki, El-Kelamfil Musiki, El-musiki Kebir ve Kitabü Fi İhsas-i İka isimli eserler elimize ulaşmıştır. Eserlerde, sesin ve musikinin fizyolojik esaslarını ciddi bir şekilde incelemiştir. Kindi'nin, müzikle bir genci nasıl iyileştirdiğini anlatan Musiki Kebir adlı eserinde uyguladığı yöntemi ayrıntılı olarak anlatmıştır. Diğer eserlerinde ise makamların insan ruhuna etkilerinden örnekler vererek bahsetmiştir. Musikinin insan bedenine etkisini inceleyen diğer bir alimde İbni Sina'dır. 'Terapinin etkili olmasının hastanın akli ve ruhi dengesini artırmak için çevresini sevimli hale getirmesi gerektiğini keşfetmiştir. Bunun musiki dinleme yöntemiyle en etkili yollardan biri olacağını savunmuştur. İbni Sina müzik notalarının insan ruhunun iniş çıkışlarını temsil ettiğini tespit etmiştir. Ona göre müziği bize hoş gösteren iştme gücümüz değil, o bestede çeşitli telkinler çıkaran idrak yeteneğimizdir. Yani müziğin bizde uyandırdığı duygulardır' (Terzioğlu,1972:24-26).

Bir başka önemli büyük Türk-İslam musiki bilgini Safüyyiddin Abdül-Mümin Urmevi (1224-1294) , musikiye dair çok önemli ve kıymetli eserler yazmıştır. Bu eserler, Risâletü'ş-Şerefiyye fi'n-Nisabi't-Telifiyye ve Kitab'ül-Edvardır. Bu kitaplar, sonraki edvar kitaplarının hepsinin birinci kaynağı olmuştur. Safüyyiddin'den sonra 1360-1435 yılları arasında yaşamış Abdülkadir Meragi'dir. Elimizde bulunan en büyük eseri Cami'ül-elhan'dır. Bu eserlerde de müzik nazariyatına dair çok önemli bilgilerin yanında müziğin insanlar üzerinde yarattığı ruhsal etkilerden de bahsetmişlerdir. Hasan Şuuri'nin "Tadil-i Emzice'sinde " ve Haşim Bey mecmuasında neva, buselik, mahur, nihavend, buselikaşiran ve uşşak makamlarının insana kuvvet verdiğinden bahsedilir. Kitabında, müzik eğitimi almamış ve müziği bilmeyen bir hekimin tanı ve tedavide başarılı olmayacağını iddia etmiştir. Hekimlik bilimine mûsikîyi sokmakla unutulmaz bir hizmette bulunmuştur (Uygun, 1999, s.237). İslam tarihinde ve tıp tarihinde çok önemli bir yeri olan eserinde müzikle tedavi bölümü, müzik terapi ve tedavi konusunda alan araştırmacıları için ilk başvurulacak ciddi ve önemli bir kaynaktır.

Görüldüğü üzere İslam kültüründe müzik terapi çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. İslam kültür tarihi içinde müzikle terapinin tarihsel gelişimi, yeri ve önemi belirtilmeye çalışılmıştır. Tarihte birçok medeniyet müzik terapiyi bir tedavi aracı olarak kullanmışlardır. İslam kültüründe, bilginlerin hekimlerin bireysel uygulaması şeklinde yerini alan müzikle terapi daha sonra hastane ortamında diğer tedavi yöntemleriyle birlikte uygulanmaya başlamıştır.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada müzik, müzikle tedavi ve hatta müzik terapinin Türkler tarafından kullanılmaya başlaması, etkileri, günümüze kadar tarihsel bir gelişim süreci içinde incelenerek verilmiştir. Türk Medeniyetlerindeki gelişmeler üzerinde inceleme ve araştırma yapılmıştır. Bununla birlikte, İslam kültür tarihi içinde müzikle terapinin tarihsel gelişimi, yeri ve önemi belirtilmeye çalışılmıştır. Yazılan kaynaklardaki müzik terapi yöntemleriyle tedaviye yardımcı önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Türk-İslam Dünyasındaki müzik terapinin ne kadar değerli olduğu bu çalışma verileri incelenirken bir kez daha ortaya çıkmıştır. Çünkü Türk -İslam tarihinde müziğin ne kadar köklü bir rol aldığı 9.yy' ile 18.yy'a kadar ne kadar önemsendiği, hastaların tedavisinde kullanılırken bilimsel gerçekliklerle uygulamada yer alan kanıtlar ve yazılı kaynaklarla ortaya konmuştur. Özellikle görülmektedir ki müzik terapi hastane ortamında, hastaların iyileştirilmesi için deneyimli, konusunda uzman kişiler tarafından uygulanmış, günümüz tamamlayıcı terapi uygulamalarının temelini atılmasında önemli bir kaynak olmuştur. İslam medeniyeti döneminde, Ebu Bekir Razi, Farabi, İbn Sina gibi Türk-İslam hekimlerinin müzik terapi ile ilgilenmelerinin yanı sıra tarihe ışık tutan yazılı kanıtlar bırakmaları günümüz müzik terapi çalışmalarına yön vermiştir.

Gerek Selçuklu gerekse Osmanlı hekimlerinin bu yöntemlerin geliştirmesinde önemli katkıları bulunmaktadır(Terzioğlu,1972:26). Araştırmada müzik terapide, kullanılan müziklerin ülkelerin kendi müzik türleri, makamları doğrultusunda daha etkin olduğu yönünde önemli bilgilere de rastlanılmıştır. Hastaların hastalıklarına ve kişisel özelliklerine uygun müziklerin seçilmesinin tedavide daha etkin olacağı kavramı üzerine vurgu yapılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda müzik terapi düşünce ve uygulamaları bugün yeniden günümüz teknolojisi ile incelenip tekrar değerlendirilebilir. Sonuç olarak, günümüz koşullarında müzik sadece bir terapi aracı olarak kullanılmakla kalmayıp, hastalıkların önlenmesinde, sağlığın korunmasında koruyucu yöntemler olarak işlenebilir ve işlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Ak, Ş. (1997). *Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişim ve Uygulamaları*. Konya: Öz Eğitim Yayınevi.
- Arslan, H. (2015). *Müzik Terapi ve Dini Müzik Hikmet Yurdu Düşünce*. Yorum ve Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi. Cilt:8 Sayı:16, 103-127, DOI NUMBER: 10.17540/hikmet.20151612069.
- Terzioğlu, A. (1972). *Türk-İslam Psikiyatrisinin ve Hastanelerinin Avrupa'ya Tesirleri*. İstanbul: Bifaskop Yayınevi.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Yiğitbaş, S. (1972). *Musiki İle Tedavi*. İstanbul: Yelken Matbaa.
- Vizeli, M. (2010). *Koroner Anjiyografi Uygulanacak Hastalarda Müzik Terapisinin Anksiyete Düzeyine Etkisi*. Haliç Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.

Bölüm 3

Kral Lear, Amedee ya da Nasıl Kurtulur ve Cesaret Ana ve Çocukları Oyunlarının Yansıtma Kuramları Bağlamında Değerlendirilmesi

Mustafa Çalışkan, Bünyamin Aydemir

Özet: Her yazarı oyun yazmaya iten şey aynıdır. Baktığı dünyada gördüğü şey. Görülen bu şey genelde sorunlu olan bir alana bakılınca görülendir. Oyunlar bu bağlamda yazarın gördüğü sorunu kendince, kendi bakış açısından yansıttığı bir aynadır. Kimi yazarlar olanı olduğu haliyle, gerçeğe en benzer şekilde yansıtmaya çalışırken, kimileri onları kendi bakış açılarından kavrayarak, çarpıtarak, kendi görüş açılarına göre yansıtır, kimileri de dünya görüşlerini, olayları siyasal, sosyal ya da ekonomik açıdan kavrayışlarını ön plana çıkararak aktarırlar. Bu durumda neyin nereden, nasıl kavrandığı ön plana çıkar. Shakespeare Ortaçağ'dan, siyasal, sosyal ya da ekonomik olarak başka bir dünyadan görmektedir. Ionesco ile Brecht çağdaş oldukları için kısmen aynı dünyadan baksalar da, dünyayı siyasal, sosyal ya da ekonomik açıdan farklı bir noktadan kavradıkları için gördükleri de farklılaşmıştır doğal olarak. Kral Lear aracılığıyla Shakespeare dönemin egemen güçleri üzerinden insana özgü olanı vermeye çalışırken, Ionesco ve Brecht çağımıza özgü durumlardan yola çıkarak aynı şekilde insana özgü olanı yansıtmaya çalışırlar. William Shakespeare'in Kral Lear'ı, Eugene Ionesco'nun Amedee ya da Nasıl Kurtulur'u ve Bertol Brecht'in Cesaret Ana ve Çocukları oyunlarının ortak noktası toplumun temelini oluşturan aile olgusudur. Her üç oyunda, temelde aileden hareket ederek yazarlarının düşünceleri doğrultusunda ortaya koydukları sorunları tartışır.

Antik Yunandan beri özellikle Platon ve Aristoteles'in tartıştığı sanatçının gerçekliği nasıl yansıtacağı ya da nasıl yansıtması gerektiği üzerine süre gelen tartışmalar günümüze kadar sanat alanında çok çeşitli uygulama ve deneylere konu olmuştur. Gerçeklik yansıtılırken farklı sanat pratiklerinde çeşitli yansıtma yöntem ve biçimleri kullanılmıştır. Her sanat eseri kendine bir dış gerçekliği referans alarak, onu sanatçının görme biçimi ile yoğurarak temsil eder. Bu çalışmada seçilen üç oyun konu itibarı ile temelde aile olgusu üzerinde hayat bulan oyunlardır. Her üç yazar da aileden hareketle

Öğr. Gör. Mustafa Çalışkan
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi

Doç. Dr. Bünyamin Aydemir
Atatürk Üniversitesi

kendi algıladıkları gerçeği kendi sanat anlayışları doğrultusunda yansıtmışlardır. Shakespeare Kraliyet ailesinden hareketle aile içindeki ilişkilere ayna tutup gerçeği yansıtırken karakter düzeyinde dramatik formu aşındıran örnekler olarak değerlendirilen abartılı, grotesk unsurlar da kullanmıştır. Grotesk, doğal/ideal olan ile uyuşmayan asıl formları aşındıran ve böylece alışılmadık olana atıfta bulunarak şaşırtan bir kullanım stratejisi güder. Özellikle absürt oyunlarda, insan yaşamı ile var olan gerçekliğin uyumsuzluğu yansıtmak için grotesk öğeler kullanılmaktadır. Ionesco da *Amedee* ya da *Nasıl Kurtulmalı* oyununda aile kavramı üzerinden grotesk öğeler kullanarak referans aldığı dış gerçekliği kendi görme biçimi doğrultusunda yansıtmıştır. Ionesco daha çok karakter düzeyinde fiziksel formları deforme eden bir grotesk yansıtmayı benimsemişken Brecht groteski fiziksel bir çarpıtmadan ziyade Epik bir strateji olarak durum ve tavırları bozmuş böylece Aristotelesyen/klasik biçimin formları dışında bir görme biçimi ortaya koymuştur.

The Evaluation Of The Games Of King Lear, Amedee, or How To Get Rid Of It and Mother Courage and Her Children In The Context Of Reflection Theories

Abstract: It's the same thing that drives every writer to write plays. What he sees in the world he looks at. This is what is seen when looking at an area that is often problematic. In this context, plays are a mirror in which the author reflects the problem he sees from his own point of view. While some writers try to reflect the things as they are, in the most similar way to reality, some of them grasp them from their own perspective, distort them, reflect them according to their own perspectives, while others convey their worldviews and events by emphasizing their political, social or economic understanding. In this case, what is understood from where and how comes to the fore. Shakespeare sees from the Middle Ages another world politically, socially or economically. Although Ionesco and Brecht partly look at the same world because they are contemporary, naturally, they see the world differently because they grasp the world from a different political, social or economic point of view. While Shakespeare, through *King Lear*, tries to give what is peculiar to man through the dominant powers of the period, Ionesco and Brecht try to reflect what is peculiar to man in the same way, starting from the situations peculiar to our age. The common point of William Shakespeare's *King Lear*, Eugene Ionesco's *Amedee* or *How to Get Rid of It*, and Bertol Brecht's *Mother Courage and Her Children* is the family phenomenon that forms the basis of society. In each of the three plays, he discusses the problems they have put forward in line with the thoughts of the authors, basically starting from the family.

The ongoing debates on how the artist should reflect reality or how it should reflect reality, which has been discussed by Plato and Aristotle since ancient Greece, has been the subject of a wide

variety of practices and experiments in the field of art until today. While reflecting reality, various reflection methods and forms were used in different art practices. Each work of art represents an external reality by referencing it and kneading it with the artist's way of seeing. The three plays selected in this study are basically the plays that come to life on the family phenomenon. All three writers reflected the reality they perceived from the family in line with their own understanding of art. Based on the royal family, Shakespeare also used exaggerated, grotesque elements, which are considered as examples that erode the dramatic form at the character level, while reflecting the reality by holding a mirror to the relations within the family. The grotesque pursues a strategy of use that erodes the original forms that do not match the natural/ideal, and thus surprises by referring to the unusual. Especially in absurd games, grotesque elements are used to reflect the incompatibility of human life and existing reality. In Amedee or How to Get Rid, Ionesco used grotesque elements over the concept of family and reflected the external reality he referenced in his own way of seeing. While Ionesco adopted a grotesque projection that deforms physical forms at the character level, Brecht distorted the situation and attitudes as an Epic strategy rather than a physical distortion of the grotesque, thus revealing a way of seeing other than the forms of Aristotelian/classical form.

GİRİŞ

Her yazarı oyun yazmaya iten şey aynıdır. Baktığı dünyada gördüğü şey. Görülen bu şey genelde sorunlu olan bir alana bakılınca görülendir. Oyunlar bu bağlamda yazarın gördüğü sorunu kendince, kendi bakış açısından yansıttığı bir aynadır. Kimi yazarlar olanı olduğu haliyle, gerçeğe en benzer şekilde yansıtmaya çalışırken, kimileri onları kendi bakış açılarından kavrayarak, çarpıtarak, kendi görüş açılarına göre yansıtır, kimileri de dünya görüşlerini, olayları siyasal, sosyal ya da ekonomik açıdan kavrayışlarını ön plana çıkararak aktarırlar. Bu durumda neyin nereden, nasıl kavrandığı ön plana çıkar. Shakespeare Ortaçağ'dan, siyasal, sosyal ya da ekonomik olarak başka bir dünyadan görmektedir. Ionesco ile Brecht çağdaş oldukları için kısmen aynı dünyadan baksalar da, dünyayı siyasal, sosyal ya da ekonomik açıdan farklı bir noktadan kavradıkları için gördükleri de farklılaşmıştır doğal olarak. Kral Lear aracılığıyla Shakespeare dönemin egemen güçleri üzerinden insana özgü olanı vermeye çalışırken, Ionesco ve Brecht çağımıza özgü durumlardan yola çıkarak aynı şekilde insana özgü olanı yansıtmaya çalışırlar. William Shakespeare'in Kral Lear'ı, Eugene Ionesco'nun Amedee ya da Nasıl Kurtulur'u ve Bertol Brecht'in Cesaret Ana ve Çocukları oyunlarının ortak noktası toplumun temelini oluşturan aile olgusudur. Her üç oyunda, temelde aileden hareket ederek yazarlarının düşünceleri doğrultusunda ortaya koydukları sorunları tartışır.

Üç Oyunun Görme/Yansıtma Biçimleri

Tiyatronun (kasıt o zamanlar tiyatro olan tragedyalardır) Antik Yunandaki işlevi günümüze kadar öyle ya da böyle gelmiştir. Tragedyaların ortaya çıktığı eski Yunan toplumu sosyal açıdan tiranlıklarla yönetilmekteydi. Bu sosyal yapı içinde, devlet/meclis tarafından her sene tragedya müsabakaları düzenlenmekteydi. Devlet tarafından, devleti mümkün kılan kurulu düzeni sürdürmek, bu düzenin dayandığı düşünce yapısını (ki bu düşünce yapısı eski Yunan zihin dünyası içinde insanoğluyula tanrıların ilişkisine dayanan, mitolojiden beslenen bir yapıdadır) onaylamak üzere tragedya yarışmalarını düzenlemiştir. İlk tragedyalarda, bu düzeni eylemleri ile –bilinçli ya da bilinçsiz- değiştirmeye çalışan ya da aldığı kararlarla yürürlükteki kurallara başkaldıran trajik karakterler ve onların öyküsü anlatılır. Bu yönü ile doğu kültüründeki “kıssadan hisse” olgusu trajik olan aracılığıyla tartışılarak katartik bir şekilde verilmeye çalışılır. Böylece tragedyaları izleyen yurttaşlar (devlet organizasyonundan ötürü büyük bir katılımıla düzenlenirdi festivaller) bir anlamda endoktrine edilmiş olurlar. Vernant ve Naquel bu durumu şöyle açıklar:

“Şüphesiz ki halkın eğilimlerinin ilk temsilcileri olan tiranların etkisiyle, yurttaşlar topluluğu tarafından Eski Yunan’da bulunan en yüksek devlet görevlisinin, arkhön’un otoritesine tabi kılınmış ve organizasyonun ayrıntılarına varıncaya kadar, meclisin ve demokratik mahkemelerin tabi olduğu kurallara uyan tragedya müsabakaları düzenlenmiştir. Bu bakış açısından, tragedyanın, kendisini tiyatrolaştıran ve bütün yurttaşlar önünde sahneye koyan kentdevletin ta kendisi olduğunu söyleyebiliriz.... İkinci yenilik, edebi biçimler düzleminde; sahnede oynanmak ve imlenmek için, hem dinlenmek hem de seyredilmek için yazılmış, bir temsil olarak programlanmış ve bu anlamda ondan öncekilerden temelden farklı bir şiirsel tür geliştirilmiştir... Kahraman seyircinin önünde tartışma konusu olduğunda, V. yüzyılda Atina’da yaşayan Yunan izleyici tragedya gösterisi içinde ve onun aracılığıyla asıl sorunsalın kendisi olduğunu keşfeder” (2012, s.255).

Böylece tiyatroda, Horatius’un dizeleri yardımıyla tanımlayacak olursak “ne gülüyorsun? anlatılan senin hikayendir” durumu net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Tiyatro biçimsel açıdan tarihsel süreç içinde değişse de, sahne üzerinde sergilenen oyun aracılığıyla seyirciye bir mesaj/öğüt verme işlevi hep korunmuştur. Seyirciyi bu etkileme durumu tiyatronun katartik etkisiyle sağlanır. Aristoteles’e göre trajik karakter, ne çok iyi ne çok kötü olmalıdır. Çok iyi olursa, trajik kahramanın yıkımı sonucu seyirci katharsis aşamasında kızar, öfkelenir. Trajik kahraman çok kötü olursa bu sefer de istenen etki sağlanamaz. Karakter kötü olduğu için seyirci bu yıkıma acımaz. Trajik karakter İyi fakat zaafı olan normal bir insan olmalıdır

(aktaran Şener, 2006, 105). Aristoteles *katarsis* olgusunu *Petika*'da çok detaylı tartışma konusu yapmaz. Muhtemeldir ki bunun nedeni söz konusu kavramın zaten o toplum içinde bilinen ve irdelenmiş bir kavram olmasında yatar. Böylece Aristoteles *katarsis* kavramını sıfırdan tartışmak yerine kendi kuramı/düşünceleri içinde eğer ki kavrama yüklediği yeni bir anlam varsa bunu belirtir. *Katarsis* kavramı Antik Yunan düşünce dünyasında, felsefesinde öncesinde belirlenmiş ya da tartışıla gelen bir kavramdır. Bunun böyle olduğu hem Antik Yunan filozoflarının yapıtlarında hem de çalışma alanımızın sınırları içine girdiği kadarıyla Platon'da görülmektedir. Platon *Sofist* adlı eserinde Theaitetos ile Yabancı "*ayıklama sanatı*" kavramından hareketle *katarsis* tartışılır. Sonuç olarak "iyiyi kötüden, ya da benzeri benzerden ayıran" farklar belirtilerek bu tarz ayrımları "arındırma" olarak tanımlar Platon. Böylece düşüncesini iki karakter arasındaki tartışma üzerinden genişleterek arındırmanın maddi/bedeni olanına dış arınma, iç/ruha dönük arınmalara da iç arınma olarak tanımlar. Sonuç olarak "ruhtan başkasını arındıran her şeyi, ruhu arındıran şeyden ayırmak" gerektiğini belirtir Platon (2000, s.30-34). Temel fark şudur ki Platon arındırma (*katharsis*) işlemini eğitim (*sofist yöntem*) üzerinden tartışırken, az önce altını çizdiğimiz haliyle Aristoteles kendi düşünce dünyası içinde bu kavramı sadece kendine özgü yeni algılayış, yeni tanımlama üzerinden değinir ki o da Platon ve öncekilerden farklı olan tragedya aracılığıyla arındırmadır. Ki bu bugün üzerinde uzlaşılan haliyle tragedyalara/teyatroya özgü *katharsis* tanımıdır. Böylece tragedya/teyatroya özgü karakterler aracılığıyla uyandırılan acıma ve korku duyguları aracılığıyla ruhundan tutkuların temizleneceği iddia edilmektedir. Bunun içinde karakterin, izleyicinin özdeşleşme sağlayabileceği şekilde oluşturulmasının gerekliliği vurgulanır. Ne mükemmel derecede iyi bir karakter olacaktır, ne de kötü bir karakter. Her insan gibi zaafı olan ve bunlara istinaden hata işleyen karakterler aracılığıyla izleyicinin/toplumun, tartışılan söz konusu duygulardan arındırılacağı varsayılmıştır. Bu bağlamda, karakter oluşturma açısından Shakespeare nerdeyse öncülerinden daha iyi karakterler oluşturmuştur çünkü karakterleri sarsılmaz, eğilip bükülmeyen karakterler değildir. Tam tersi gıpta edilecek makam ve mevkileri olsa da zaafı olan ve bu zaafı oyunlarda işlenen karakterlerdir. Kral Lear oyunundaki *katarsis* olgusunun işleyi mantığı da bu prensip üzerinden çalışır. Özellikle Babalar ve Oğulları/Kızları üzerinden ebeveyn/evlat ilişkisi irdelenir. Lear ile kızları; Gloucester ile oğulları temel tartışma konusu iken dostluk ve dost seçimi, önünü arkasını iyice hesap etmeden ani verilen kararların insani ilişkilerde açtığı onulmaz yaralar aracılığıyla söz konusu zaaf ve tutkular gözler önüne serilerek gösterilir/tartışılır ve böylece bu zaaf katartik bağlamda bertaraf edilir (ne kadar mümkünse).

Jan Kott Çağdaşımız Shakespeare adlı kitabında *Kral Lear*'daki Lear'ın tavrı, Gloucester'in uçurumdan atılması, soytarı gibi öğeleri grotesk unsurlar sayıp grotesk ve trajedi karşılaştırması yaparak "Grotesk, zayıf bir insani deney adı altında, soyut güce yöneltilmiş bir eleştiridir.

Bu nedenle trajedi katarsis yaratırken, grotesk hiçbir şekilde bir teselli sunmaz” (1999, s.108) demektedir. Görüldüğü gibi hem Kott hem de onun yorumundan hareket edenlerce her ne kadar, Kral Lear oyunundaki grotesk öğelerden ve Lear’ın grotesk tavrılarından ötürü katartik etkinin onun üzerinden yürümediği söylene de, yazının girişinde de belirtildiği gibi, kültürümüzdeki kıssadan hisse durumu ve batı tiyatrosundaki katartik etki özellikle Lear üzerinden etkili bir şekilde yürütülerek onun zaafı/hatası olan ülkesini (malını mülkünü) hem vaktinden önce hem de yanlış şekilde tanzim etmesi gösterilerek söz konusu zaaf seyirciye gösterilerek uyarılır (bu zaaf arındırılmaya çalışılır). Bunu destekler şekilde, bir anlamda sağlamasını yapacak tarzda Shakespear bu olgunun altını çizilebilir için yan bir olayla desteklemiştir ki bu yan olay/yan karakter Gloucester ve oğulları Edgard ve Edmund’tur. Öncelikle Kral Lear, yapmaması gereken bir şeyi yapmıştır, çocuklarını sözleri üzerinden değerlendirerek ülkesini/gücünü pay etmiştir. Shakespear daha oyunun başında bu trajik hata ile olay dizisini çok iyi şekilde başlatmış ve katartik etkiye doğru olay dizisi kurgulanmıştır. Ki sonuçta Lear verdiği kararın ne kadar hatalı olduğunu çullar içinde bir soytarı gibi açıkta kalınca anlamış buna ek olarak, sözler üzerinden insanları değerlendirmenin ne kadar büyük bir hata olduğunu, hem duygularını sözler aracılığıyla dile getirmeyen/getiremeyen küçük kızının finalde ona yardıma koşması ile anlamış hem de verdiği yanlış kararı dostluğuna istinaden belirten Kent kontunu cezalandırmış oysa aynı şekilde finalde ona yardım elini canı pahasına uzatanın Kent olduğu ortaya çıkmıştır. İleride değinileceği gibi, üzerinde uzlaşılan (konvansiyonel) dramatik yapı ile uyuşmayan *Kral Lear* oyunundaki kimi yönler grotesk olarak değerlendirilmiştir. Çünkü kelime anlamı itibariyle de grotesk uzlaşılan normalara uymayan bir yapıyı tanımlamak için kullanılmıştır. Oysa Shakespear için bu anlamda uzlaşma gibi bir durum söz konusu değildir. Hemen hemen her oyununda alışıldık olanın dışına çıkan örnekler bulunmaktadır. Bunun için Kral Lear oyunundaki bu yönler grotesk karakterinden ötürü katarsis etkiye meyilemeyeceği –Jan Kott’un söylediği gibi- söylene de oyundaki en grotesk unsur olan soytarı’nın sözleri bile seyirciyi katarsise götüren öğelerdendir. Örneğin Soytarı’nın Lear’a “akıllanmadan yaşlanmamalıydın” (1993, s.80) demesi ya da kendi sorgulayan ve “Biriniz söyleyemez mi benim kim olduğumu?” diye soran Lear’a Soytarı’nın “Lear’ın gölgesi”(1993, s.71) demesi ya da ikili arasındaki meşhur diyalog olan “LEAR- Yani bana kaçık mı diyorsun. delikanlı?”, “SOYTARI- Eee, n’apalım, öteki unvanlarının hepsini bağışladın; doğuştan bir bu kaldı sana.” (1993, s.66) sözleri aracılığıyla seyirci muhatap olduğu karaktere tıpkı Aristoteles’in salık verdiği şekilde “acı”yacak ve onunla özdeşleşerek böylece katartik etki ortaya çıkacaktır.

Oyunun sağaltıcı (katartik) yönü temelde iki zemin üzerinde yürümektedir. Bunlardan ilki karar makamındaki kişilerin vereceği önemli kararların verilmiş sürecinde duygulara kapılmanın devleti/kurumları yıkıma uğratacağının tartışıldığı/gösterildiği kısımdır. Hem Kral Lear hem

de Gloucester vazifeleri gereği başka insanları da ilgilendiren yönetimsel kararlarını çocukları aracılığıyla duygularına kapılarak, gerekli sağduyudan ve aklın muhasebesinden yoksun olarak verirler ve sonuçta oyunun finalinde ülke yıkıma uğrar. Başka bir ülkenin ordusu, yanlış karar veren yöneticiler yüzünden ülkenin egemenlik alanını ihlal eder. Bu oyundaki temel katarsis kurgusunun en güçlü toplumsal yönüdür. Diğer yön ise aileyi ve insani ilişkileri ilgilendiren ya da hedef alan yöndür ki bu da babalar ve çocukları üzerinden yürütülür. Her iki baba da (Lear ve Gloucester) çocuklarını yanlış değerlendirdikleri için yıkıma uğrayacak ve ikisi de oyunun finalinde aynı noktada buluşacaklardır: biri gerçekleri görmeyi için ülkesini, iktidarını, tüm gücünü ve onu gerçekten seven evladını kaybedecektir. Diğeri ise gözünün önündeki gerçekleri (Tıpkı Sofokles'in Kral Oidipus oyunundaki teresias/ Kral Oidipus ikilemi gibi) ancak gözlerini kaybettikten sonra görebilecektir. Katartik etkiyi Shakespear'in ustaca zirveye ulaştırdığı nokta ise fırtına sahnesidir. Şüphesiz ki, günümüz teknolojik imkanları dahilinde "fırtına eser" şeklinde rejisi ve efekte havale edilebilecek bir sahne, yoksunluktan ötürü Shakespear'in elinde unutulmaz bir ana dönüşmüştür. Hem dönemin "doğa" algısı vardır bu kısımda hem de dibe vuran Lear'ın iç dünyasının bir dışı vurumu. Bu kısmın Türkçe çeviri açısından da bir anlamda İngilizce orijinalinde olmayan bir imkan ortaya çıkmıştır. Metnin orijinalinde, fırtına sahnesindeki Lear'ın tiradı "Blow winds, and crack your cheeks! Rage, blow!" bu şekilde başlar. Bu cümledeki İngilizce kelimelerin söylenişinin anlama yönelik katkıları ya da imkanları alanın uzmanları tarafından daha sağlıklı ve doğru bir şekilde değerlendirilebileceği gerçeğinden hareketle Özdemir Nutku'nun Türkçe çeviri için kelime seçimindeki hassasiyeti öyle görünüyor ki Türkçe'ye özgü, belki metnin orijinal dilinde olmayan artı bir yön olarak imkan sağlamaktadır. Nutku, önceden "esin rüzgarlar esin" şeklindeki çeviriyi kendisinin "uğuldayın rüzgarlar uğuldayın" şeklinde çevirdiğini belirterek söyleyişte duruma uygun (fırtına sahnesi) bir tonun yakalanabileceğini belirtmektedir (2009, s.41). Yıkıma uğrayan Lear bu sahnede gerçeği görmüş ve bunu tiradı aracılığıyla dile getirmektedir: "Paramparça edin doğanın insan dökken kalıplarını , yok edin hemen nankör insan üreten tohumlarını!"(1993, s.125) diye feryat eder oysa bunun sorumlusu kendisidir. Bu durumu soytarı –varlığı her ne kadar grotesk bir öge olarak değerlendirilse de- sağduyunun/mantığın sesi olarak dile getirir. Nankör evlatları yüzünden zavallı bir Kral bir dilenciye, bitli bir serseriye dönmüştür. İbretlik, acıklı (patetik etki) haline bakan seyirciler gibi doğada onun içindeki fırtınaya eşlik etmektedir. Kent "gazaba gelmiş göklerin dehşet saçtığını" belirtirken "kendimi bildim bileli ne gördün ne de işittim böyle dalga dalga gelen ateşleri" (1993, s.127) diyerek doğanın bir anlamda Lear'ın trajedisine karşılık verdiğini dile getirmektedir. Temelde bu bir arınma anı, sahnesidir. Çılgınlığının sonunda Lear bu durumu şöyle dile getirir : "Siz ruhlarda saklanan suçlar, sizi sarmalayan duvarları yıkıp ortaya çıkın; af dileyin..." (1993, s.127-128). Ruhlarda saklanan suçlar ortaya çıkarılarak, sahne üzerinde gösterilerek teşhir edilecek ve temizlenecektir ki bu da bir

“af” durumudur. Katartik etki açığı çıktıktan sonra, arınılarak bir halden başka bir hale geçilecek ve doğal olarak değer yargıları ya da önceki normlar değişecektir. Ki Lear’ın bu dışavurumdan sonra samanlığa yönelirken bunu açıkça görürüz: “Ne garip bir değişimi var muhtaç olmanın; değersiz şeylere değer kazandırıyor” (1993, s.128).

Kral Lear oyunundaki abartılı ya da klasik yapı ile uyuşmayan kısımlar grotesk unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Karakter boyutunda özellikle soytarının varlığı grotesk bir unsur olarak değerlendirilirken, doğa ve doğa olayları da grotesk unsurlar olarak öne çıkar. Aynı şekilde Brecht de *Adam Adamdır, Arturo UI’nin Yükseliş*i gibi ilk dönem oyunlarında grotesk öğeler kullanmış sonrasında geliştirdiği epik tiyatro anlayışında grotesk anlatım olanaklarından yararlanmaya devam ederek oyunlarında grotesk unsurlar kullanmaya devam etmiştir. Cesaret Ana’da Brecht özellikle grotesk unsurlar aracılığıyla savaşı eleştirmiştir. Vatan sevgisi ve askeri görev bilinci gibi kutsal kavramları, askerleri ve savaşa dair unsurları grotesk öğelerle vererek eleştirmiştir Brecht. Ana karakter olan Cesaret Ana’nın (karakterin adı bile abartısı içinde bir göndermede bulunur) savaştaki tavrı, ticari bir kar aracı olarak hem savaşı hem evlatlarını kullanması, askerlerin askerlere uygun olmayan davranış ve tavırları grotesk öğelerdir. Grotesk, herhangi bir tür ayrımı, dönem ya da sanat dalına indirgenmeden ya da tek bir dala-türe tahsis edilmeden kullanılmıştır.

“Peki çok değişik dönemlerde, değişik türlerde yapıtlar veren yazarların ya da yapıtlarının grotesk olarak nitelendirilmesinin nedeni nedir? Grotesk, barok, romantik ya da absürd gibi, bütün bu sanatçıların ya da kimi yapıtlarının içinde yer alabileceği tarihi bir dönem ya da bir biçem değil. Tarihsel ve coğrafi olarak her dönemde ve her yerde grotesk kabul edilen unsurlarla karşılaşırız. Ancak, en eski sanatsal formlar sözgelimi, tragedya ve komedy gibi bir yapısı, kendine özgü bir gerçekliği olan bir biçimi, formu yok groteskin. Satir oyunlarıyla, saturnalia şenlikleriyle ve ara türler olarak kabul edilen trajikomik ve burleskle ilişkilendiriliyor. Grotesk daha çok, bir tür karmasa yaratan, bir “merkeze aynı anda bir çok girişin” yapıldığı bir durumu anlatıyor. Tek basına, bir olgu olarak groteskin tarihini anlatmak mümkün görünmüyor. Çünkü grotesk içinde bulunduğu yapıtlara “dalganın denize bağlı olduğu”² kadar bağlı görünüyor. Ancak, grotesk sözcüğünün geçirdiği değişimler ve üstlendiği anlamlar, kimi özellikleri, ayrıntıları, farklılıkları göz ardı edilerek, kapsam dışı bırakılarak tarihi süreç içinde izlenebileceği anlaşılıyor.” (Yanıkaya, 2003, s.8)

Yanıkaya, özellikle yapılan kazılarda geleneksel Aristotelesçi mantığa uymayan sanatsal biçimlerin keşfi neticesinde grotesk kavramın ya da tanımının ortaya çıktığının altını çizer. İdeal oranlarla, doğal olanla uyuşmayan, doğal ve asıl formların başka formlarla kaynaştığı biçimler söz

konusudur (2003, s.14-16). Grotesk kısaca “sanat alanında doğal olmayana, şaşırtıcı olana, alışılmadık olana atıfta”(Yanıkkaya, 2003, s.20) bulunur. Absurd tiyatro içinde grotesk unsurlar özellikle insan yaşamı ile var olan gerçeklik arasındaki uyumsuzluğu vurgulamak, pekiştirmek ya da karikatür mantığıyla işaret edilmek istenen noktayı diğer unsurlara oranla daha da büyütüp görünür kılarak sahnelemek için kullanılır. *Amedee ya da Nasıl Kurtulmalı* oyununda da Ionesco bu tarz bir kullanım benimsemiştir. Oyun yapısı itibariyle belirli bir tezi, diyalektiksel bir mantığı olduğu için de dramatik bir yapıda değerlendirilirken özellikle aile yapısı ve evliliği tartışmaya açan Ionesco bu yapı içinde görünür kılmak istediği unsurları abartarak (karikatür mantığı), grotesk bir tarzda sahneye taşımıştır. Değişik yorumlara olanak vermesine rağmen sahnede giderek büyüyen ölü figürü aracılığıyla en azından evlilikteki süre giden ilişkiyi tartıştığı ortadadır Ionesco'nun. Hasan Anamur da oyun hakkındaki değerlendirmesinde bu duruma dikkat çeker (1996, s.21). Oyunda özellikle ön planda olan grotesk unsurlar giderek büyüyen ölü, Amedee ve Madeleine'nin ölüyle ilgili olduğunu düşündükleri evde biten mantarlar, Kuzey Kutbu'na tatile giden komşular, 15 yıldır hiç dışarı çıkmamış olmaları, herhangi bir kimselerinin, ziyaretçilerinin olmaması ki bunu oyunda “Amedee- Hiç sokağa çıkmıyoruz ki. Hiç kimseye gittiğimiz de yok. On beş yıldır kapalı yaşıyoruz. Belki Paris'te de durum değişmiştir. Belki Paris'te de vardır. Hatta belki komşularda bile . . . Paris mantarları! . . . Nereden bilebilirsin!” (1996, s.48) şeklinde dile getirir. Bunun için örneğin, günlük yaşam içinde doğal bir durum olan Postacının gelmesi (1996, s.61-63) durumu, oyunda grotesk bir kriz anına dönüşmüştür:

AMEDEE: (MADELEINE soldaki odanın girişini korumak ister gibi kollarını açmış, soluk soluğayken) Açıyorum, bayım, açıyorum, niçin açmayacaktım! (Kapıyı açar, POSTACI içeri girer) Görüyorsunuz işte, bayım, kapıyı açtım, girin içeri, benim saklayacak bir şeyim yok, evde saklanacak hiçbir şey yok.

MADELEINE: (Sol kapının çerçevesine kenetlenmiş gibi) Bizim saklayacak bir şeyimiz yok, bayım, saklanacak bir şey yok evde.

AMEDEE: Kanın ile ben, bayım, birbirimize: “Niçin açmayacaktınız?” diyorduk.(1996, s.62-63)

Ölü devamlı surette büyüyerek, olay dizisi boyunca oyunu finale götürecektir ve gerilimi yükseltecek şekilde, odadan taşarak, kapıdan çıkıp günlük yaşam alanlarını doldurur ve nihayetinde dış kapıya kadar ulaşır. Bunlara ek olarak oyundaki konuma düzeni absürd oyunların karakteristik özelliği olan birbirini doğurmayan uyumsuz yapı ile uyusmaz. Fakat Amedee II ile Madeleine II'nin ortaya çıktığı sahne (1996, s.95) ve sonrasındaki diyaloglar birbirini doğurmayan uyumsuz yapıdadır. Oyun final kısmı doğası itibari ile tamamen grotesk, mantıkla uyuşmayan

bir yapıya sahipken özellikle ölünün bir yelken, bir paraşüt, bir bayrak gibi olması sonucu Amedee'nin uçarak polislerden kurtulması (1996, s.130) ön plana çıkar.

Değinildiği gibi özellikle ilk dönem oyunlarında grotesk unsurlar/ grotesk işlev kullanan Brecht ikinci dönemi olarak nitelenen epik tiyatro anlayışına odaklandığı dönemde grotesk unsurları kullanmaya devam eder. Alışıldık olanın dışına çıkarak konvansiyonel görme biçimlerini kırıp yeni bir bakış açısı oluşturmayı dener hemen hemen bütün yeni türler. Brecht de bu mantık ve amaçla alışıldık olan Aristotelesyen yapının dışına çıkarak, bu yapıyı kırıp değiştirerek yeni bir görme biçimi edinmeyi amaçlamıştır. Bunun temelinde de seyircinin duygularını değil aklını kullanmasını sağlamak yatmaktadır ki özellikle katarsis aracılığıyla Aristotelesyen yapı duygulara hitap eder. Brecht bunu yabancılaştırma teknikleri aracılığıyla özdeşleşmeyi kırarak engellemeye çalışır. Böylece Brecht'e göre seyirci tiyatroya girerken aklını portmantoya asmayacaktır. Yabancılaştırma etmenleri Aristotelesyen yapının temelindeki bütünlüklü yapıyı kırmaya yönelir. Bunun için de oyun episodlara bölünür. Bu şekilde de, Aristotelesyen yapıda bir yanılısama/illüzyon oluşturmak için kullanılan bütünlüklü bir öykü ve olay dizisiyle sağlanan yanılısama kırılmış olacaktır. Sahne üzerindeki karakterler ya da öykü ile özdeşlemeyecek seyirci de akli olarak aktifleşecek ve tartışılan/sunulan oyun hakkında bir yargıya varacaktır.

Oyunlar konu yer-zaman ve oyuncu açısından seyirciye bir özdeşleşme yaşatabilir. Bunun olmaması için yabancılaştırma prensibinde bu açılardan önlemler alınmıştır. Konu/öyküyle özdeşleşmeyi kırmak, seyirciyi yabancılaştırmak için Brecht tarihselliği kullanır. Bunun için oyunlarının konusu tarihsel olarak seçilmiştir. Yer-zaman açısından dekor değişimi seyircinin göz önünde yapılır, böylelikle seyirci, seyirci olduğunu ve ortada bir oyun döndüğünü unutmaz ve kendi şimdisini unutup sahnenin zamanına kapılmaz. Oyuncuyla özdeşleşmeyi kırmak içinse oyuncunun bir oyuncu olduğunu unutturacak yönelişlerden kaçınması temel bir kuraldır. Bunlara ek olarak oyunda yanılısamayı kırmak üzere duygulandırıcı dramatik müziğin tam tersi olacak şekilde, epik müzik anlatıyı destekleyecek şekilde bestelenir. Orkestra görünmektedir. Gerektiğinde orkestra müzik kullanıldığında aydınlatılarak seyircilere gösterilir. Projeksiyon aracılığıyla sözler/adlar yansıtılır.

Cesaret Ana ve Çocukları'nda oyun bölümlere ayrılmıştır ve her bölümün başında oyun ve geçtiği yer hakkında bilgiler verilmiştir. Bölümlerin başlangıcında, o bölümde geçecek olaylar hakkında bilgi verilerek yabancılaştırma öğesi kullanılır böylece klasik tiyatrodaki "merak öğesi" engellenmiş ve özdeşlik kırılmış olur. 1. Sahnenin başında :

"1624 YILI İLKBAHARI, KOMUTAN OXENSTJERNA,

DALARNE'DE POLONYA SEFERİ İÇİN ASKER TOPLAMAKTADIR.

CESARET ANA ADIYLA TANINAN

SATICI KADIN ANNA FIERLJNC DE

BİR OĞLUNDAN OLUR BÖYLECE.” (1999, s.9)

Bölüm başındaki bu bilgi/yazı aracılığıyla Cesaret Ana'nın oğlundan olacağı bilgisi önceden verilir seyirciye. 2. Bölümün başında da bölümde geçecek olaylar ön bilgi olarak verilmektedir:

“1625 ve 1626 YILLARINDA CESARET ANA

İSVEÇ ORDULARIYLA BİRLİKTE POLONYA-YI

DOLAŞMAKTADIR. YVALLHOF KALESİ ÖNÜNDE OĞLUNA

RASTLAR. BESİLİ BİR HOROZUN BAŞARIYLA SATIŞI

ve YİĞİT OĞULUN BÜYÜK GÜNLERİ.” (1999, s.17)

Brecht oyunda Cesaret Ana karakterini, analık yönünden ziyade süren savaşın içinde çıkarları uğruna para kazanmak, geçimini sağlamak ya da savaştan kazanç elde etmek isteyen bir kişi olarak işlemiş ve bu yönlerini göstererek de seyircinin onunla özdeşleşmesini engellemiştir. Böylece seyirci özdeşleşme/yanılsama yaşamayacak, bir gözlemci gibi gördüklerine dair çıkarımlar yapacak, yargılayacaktır. Cesaret Ana 2. Bölümün başında Aşçı ile horoz üzerine pazarlık yaparken içeriye komutan girer ve konuğu için et ister. Konuk da Cesaret Ana'nın iki yıldır görmediği oğlu EILIF'tir. Normalde bir anne savaşta olan ve iki yıldır görmediği bir oğluyla karşılaştığı zaman daha farklı (annelik duygularını ön plana çıkaracak şekilde tepki vermesi gerekirken) davranır oysa Cesaret Ana satmak için pazarlık yaptığı horozu az önce istediği fiyattan daha pahalıya satar:

KOMUTAN (Eilif ve Rahiple sofraya oturmuşlardır. Bağırır) Yemeği

getirsene hayvan herif. Yoksa vururum seni!

AŞÇI Ver, Allahın belası şantaja karı.

CESARET ANA Hani sıska bir kuştı?

AŞÇI Öyle tabii. Üstelik elli Heller de fahiş bir fiyat veririm.

CESARET ANA Bir Gulden dedim. Evladım için, komutanın değerli

konuğu için hiç de pahalı değil. (1999, s.19)

Brecht oyunlarında kullandığı şarkılar, müzik aracılığıyla, anlatısını ve verdiği mesajı destekler. 2. Bölümde Eilif ve sonrasında Cesaret Ana'nın tamamladığı şarkıda savaş ve askerlere dair mesaj verir:

CESARET ANA (Kaşıkla bir tencereye vurarak, mutfaktan şarkıya

devam eder)

Duman gibisiniz! Yitersiniz hemen!

Yiğitliğiniz bizi ısıtmaz.

Duman çabuk yiter! Onu korusun Tanrım!

Dedi askerlere kadın.

EILIF Bu da nesi?

CESARET ANA

(Şarkı söylemeyi sürdürür)

Bıçağı belindeydi askerinin

Sel birden götürdü onu süngüsüyle

Götürdü birlikte her şeyini.

Ay damlara soğuk vuruyordu

Kaybolup gitti gözlerden asker

Askerler kadına ne dediler?

Duman gibidir, yitiverir hemen

Ve yiğitliği de hiç ısıtmaz

Pişmandır büyük sözü dinlemeyen

Dedi askerlere kadın. (1999, s.22)

3. Bölümün başlangıcında, yine bölümde geçecek olaylara dair bilgi verilir:

ARADAN ÜÇ YIL GEÇMİŞ, CESARET ANA

FİN ALAYININ BİRLİKLERİYLE TUTSAK DÜŞMÜŞTÜR.

KIZI ve ARABASI KURTULUR. NAMUSLU OĞLU ÖLÜR. (1999.s.23)

4. Bölümde Cesaret Ana haksızlığa uğrayan öfkeli Genç Asker ile olan konuşmasında, öfkesinin doğru ve yeterli olmadığını söyler ona. Burada yanlış işleyen düzene karşı bir uyarı vardır ve Cesaret Ana bunu askerin komutanına duyduğu öfke üzerinden dile getirir:

CESARET ANA Beni dinliyorsunuz, çünkü öfkeniz kısa soluklu. Size uzun soluklu bir öfke lazım, ama nerede?

GENÇ ASKER Yanı bahşış istemekte haklı olmadığımı mı söylemek istiyorsunuz?

CESARET ANA Tam tersine. Yalnız öfkeniz yeterli değil demek istiyorum. (1999, s.40)

CESARET ANA Oturdu bile. Gördünüz mü, demedim mi ben?

Oturdun bile. Bunlar bizi çok iyi tanıyorlar ve bize nasıl davranacaklarını çok iyi biliyorlar. “Oturun!” dediler mi oturuyoruz.

Oturarak ayaklanamaz insan. (1999, s.41)

Cesaret Ana'nın düzene karşı olan bu uyarılarını Brecht hemen peşinden bir yabancılaştırma unsuru olarak kullandığı müzikle, söyleneni/anlatılanı destekleyecek, pekiştirecek şekilde Büyük Teslimiyetin Şarkısı ile destekler:

Bir zamanlar gençlik yıllarımda baharında

Ben de inanırdım çok üstün olduğuma

...

Ve yürürsün orkestrayla birlikte

Uygun adım, hızla veya aheste

Ve çalarsın küçük ezgini.

O yoldadır belki

Ve şimdi döner her şey tersine!

...

Ve daha bir yıl geçmemişti ki

Öğrendim dünyanın kaç bucak olduğunu.

...

Çok kişi gördüm göğü fetheden

Hiçbir yıldız yeterince

Büyük ve uzak değildi onlara göre.

(Becerikli olan başarır, nerede bir irade varsa, orada bir yol

da vardır, nasılsa yürütürüz işi!)

Ama taşlar yığıldı omuzlarına

Hasır şapka bile ağır geliyordu.

(İnsan ayağını yorgana göre uzatmalı!) (1999, s.42-43)

Oyunun 5. Bölümün başında (s.43) bölümde olacaklar hakkında bilgi verilir. Aynı şekilde 6. Bölümün girişinde (s.44), 8. Bölümün girişinde (s.52), 9. Bölümün girişinde (60), 10. Bölümün girişinde (s.65), 11. Bölümün girişinde (s.66) merak ögesini kırarak şekilde oyun hakkında bilgiler verilir.

Sonuç

Antik Yunandan beri özellikle Platon ve Aristoteles'in tartıştığı sanatçının gerçekliği nasıl yansıtacağı ya da nasıl yansıtması gerektiği üzerine süre gelen tartışmalar günümüze kadar sanat alanında çok çeşitli uygulama ve deneylere konu olmuştur. Gerçeklik yansıtılırken farklı sanat pratiklerinde çeşitli yansıtma yöntem ve biçimleri kullanılmıştır. Her sanat eseri kendine bir dış gerçekliği referans alarak, onu sanatçının görme biçimi ile yoğurarak temsil eder. Bu çalışmada seçilen üç oyun konu itibarı ile temelde aile olgusu üzerinde hayat bulan oyunlardır. Her üç yazar da aileden hareketle kendi algıladıkları gerçeği kendi sanat anlayışları doğrultusunda yansıtmışlardır. Shakespeare Kraliyet ailesinden hareketle aile içindeki ilişkilere ayna tutup gerçeği yansıtırken karakter düzeyinde dramatik formu aşındıran örnekler olarak değerlendirilen abartılı, grotesk unsurlar da kullanılmıştır. Grotesk, doğal/ideal olan ile uyuşmayan asıl formları aşındıran ve

böylece alışılmadık olana atıfta bulunarak şaşırtan bir kullanım stratejisi güder. Özellikle absürt oyunlarda, insan yaşamı ile var olan gerçekliğin uyumsuzluğu yansıtmak için grotesk öğeler kullanılmaktadır. Ionesco da *Amedee ya da Nasıl Kurtulmalı* oyununda aile kavramı üzerinden grotesk öğeler kullanarak referans aldığı dış gerçekliği kendi görme biçimi doğrultusunda yansıtmıştır. Ionesco daha çok karakter düzeyinde fiziksel formları deforme eden bir grotesk yansıtmayı benimsemişken Brecht groteski fiziksel bir çarpıtmadan ziyade Epik bir strateji olarak durum ve tavırları bozmuş böylece Aristotelesyen/klasik biçimin formları dışında bir görme biçimi ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2003). *Poetika*. (Çev. Samih Rifat). İstanbul: K Kitaplığı.
- Brecht, B. (1999). *Bütün Oyunları Cilt 8*. (Çev. Ayşe Selen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Ionesco, E. (1996). *Toplu Oyunları 1, Amedee Ya da Nasıl Kurtulur, Ölüm Oyunları, Macbett*. (Çev. Hasan Anamur). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Nutku, Ö. (2009). *Oyun Çevirisi ve Sahne Dili: Shakespear'in İngilizcesi Üzerine Bazı İpuçları*. Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, ss. 39-42
- Platon (2000). *Sofist*, (Çev. Cenap Karakaya). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Shakespeare, W. (1993). *Kral Lear*. (Çev. Özdemir Nutku, 4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi
- Vernan, J.P., Naquet, P.V (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. (Çev. S.Tamgüç, R.F. Çam). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- Yanikkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı.

Bölüm 4

Avrupa'lı Trubadurlardan Anadolu Halk Ozanlarına Gezgin Müzisyenler

Ruken Güleriyüz

Özet: Bu çalışmanın amacı; Avrupalı gezgin müzisyenlerle Anadolu'da yaşayan halk ozanları arasındaki benzerlik ve farklılıkların neler olduğunu ve birbirlerini nasıl etkilediğini araştırmaktır. Antik Çağ'dan sonra XI. yüz yılda varlık göstermeye başlayan gezgin müzisyenlere Trubadur denir. Trubadurlar ilk olarak Güney Fransa'nın Oksitanya bölgesinde yaşadılar daha sonra Haçlı seferleriyle birlikte Kuzey Fransa, Almanya ve pek çok Avrupa ülkesine yayıldılar. Sözlü edebiyatı, çoğu zaman müzikle birleştirerek gittikleri yerlerdeki toplumlara aktarırlardı. Halk ozanları da benzer bir şekilde destan, masal, efsane gibi sözlü edebiyatı gittikleri gezdikleri topraklara aktararak, edebiyatın sözlü bir şekilde yayılımına olanak sağladılar. Yaşadıkları dönemler, dönemin toplumsal yapısı, önemli trubadur ve halk ozanları ve edebiyata katkıları bu araştırmanın özünü oluşturmaktadır.

Traveler Musicians From European Troubadours To Anatolian Bards

Abstract: The aim of this study is to research what are the similarities and differences between European traveling musicians and Anatolian bards and how they affect each other. The traveler musicians who are thought to have emerged in the 11th century, after Antiquity following were named Troubadours. The Troubadours first lived in the Occitanie region of Southern France, then spread to Northern France, Germany and many European countries with the Crusades. Oral literature was often combined with music and transferred to the communities they went. Likewise, the bards conveyed oral literature such as epics, fairy tales and legends to the lands they went to, and thus provided the spread of oral literature. The periods they lived in, the social structure of the period, prominent troubadours and bards and their contributions to literature constitute the essence of this research.

GİRİŞ

Bu çalışma ile Avrupa ve Anadolu'da benzer dönemlerde yaşamış müzisyenlerin ortak yönleri araştırılacaktır. Bahsi geçen dönemde, haberleşme, sadece ticaret, keşifler ve savaşlar yoluyla olabilmekte, uzak

Dr. Öğr. Üyesi Ruken Güleriyüz

İstanbul Topkapı Üniversitesi,
rukenguleryuz@topkapi.edu.tr

diyarlar birbirlerinden ancak bu şekilde haberdar olmaktadır. Buna rağmen birbirlerinden bu kadar uzakta yaşamış müzik insanlarının, üretimlerinde aynı konuları işlemiş olmaları bir açıdan oldukça ilgi çekicidir. Araştırmayı gerçekleştirebilmek için titizlikle kaynak taraması yapılması gerekmiştir. Özellikle Anadolu ozanlarına dair günümüze kadar ulaşmış az sayıda kanyak vardır ve bunlar içinde kuşkusuz ki en önemlisi ve her yerde referans gösterilen Ord. Prof. Dr. Fuat Köprülü'dür. Kendisi çalışmalarında pek çok farklı dilden yabancı kaynaktan yararlanmıştır. Benzer şekilde Prof. Dr. Erman Artun folklor araştırmaları alanına büyük katkılar sunmuştur. Bu araştırmada pek çok farklı kaynaktan yararlanmış ancak Anadolu ozanları alanında özellikle bu iki ismin referans gösterildiği kaynaklara ulaşılmıştır. Kanyak taraması şeklinde bir araştırma yöntemi uygulanmıştır.

Antropologlara göre neredeyse insanlık tarihi kadar eskilere dayanan müziğin kökeni M.Ö. 43 bin yıllarına kadar uzanmaktadır. Buna kanıt olarak kuğu ve akbaların kanatlarından yapılan kavallar örnek gösterilmektedir. İlk enstrüman olarak insan sesini düşünürsek bunun daha da eskiye gittiğini düşünebiliriz. Diğer sanat dallarının kökeninde olduğu gibi doğadan etkilenmiş, sesleriyle doğayı taklit etmiş, taşları veya kemikleri birbirine çarparak çeşitli sesler üretmiş olabilirler. Ürettikleri bu sesleri belirli bir düzen içerisinde seslendirmeye başladıkları zaman müzikten bahsedebiliriz.

Afrika'da kabilelerin, Orta Asya'da şamanların ritim ile dini ritüeller düzenledikleri bilinmektedir. İlk çalgıların Orta Doğu, Mısır ve Anadolu'dan çıkıp Batı'ya gittiğine dair bilimsel çalışmalar bulunmaktadır. Savaşlar, keşifler ya da ticaret gibi nedenlerle bu etkileşimler meydana gelebilmektedir. Bunlara örnek olarak İspanyollar' a atfedilen gitarın da Orta Asya kökenli olduğu kabul edilen sazın da ilk örneklerine Anadolu medeniyeti olan Hititler' de rastlanmaktadır.

Antik Yunan'da Platon'un metinlerinde gezgin müzisyenlerden bahsedildiği belli belirsiz de olsa görülmektedir. Bu etkileşimin sebeplerinden biri de 1096-1272 yılları arasında süren Hristiyan dünyasının Doğu'ya düzenlediği Haçlı Seferleri'dir. Bu seferlerde yer alan şövalyeler Gotik Çağ'ın etkisiyle, sanat, şiir ve ulaşılmaz sevgiliye duyulan özlem ve ilgiyle birlikte daha incelikli konularla ilgilenir olmuşlardır. (Say, 1997, s.87) Aslında aşk konuları daha ziyade Oksitanya bölgesinde işlenirken Kuzey Fransa ve Avrupa'nın diğer bölgelerinde epik hikayeler, kahramanlık destanları gibi konular işlenmeye devam edilmektedir. Bu şiirlere eşlik eden müzisyenlere Trubadur denmektedir. Trubadurlar soylu sınıftan olabildiği gibi halktan ozanlar olarak da şövalyelere eşlik edebiliyorlardı. Şiirler her zaman şövalyeler tarafından yazılmayabiliyordu, kimi zaman halk arasındaki ozanlar da yazdıkları şiirleri müzik eşliğinde seslendirebiliyorlardı. Soylular şiirlerinin yaygınlaşması için onları müzik eşliğinde seslendirmek istiyorlardı ve beste yapmak ya da seslendirme konusunda yetersiz kaldıklarında yanlarında gezdirdikleri jonglörlerden

destek alarak şiirlerini onların eşliğinde seslendirebiliyorlardı. Jongleurler gittikleri yerlere viel denilen yaylı çalgılarını yanlarına alarak, etkinliklerde yer alırlardı. Bu etkinliklerde seslendirdikleri ve tekrarlı birkaç nota eşliğinde şiirler okurlardı. Seferler zamanında orduyla birlikte gezer ve orduyu coştururlardı. Bu geziler esnasında yanlarına yardımcı müzisyenler aldıkları da olurdu, bu müzisyenlere Menstrel denmekteydi. (Say, 1997, s.87)

Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan bu gelenek ilk olarak Güney Fransa'da bulunan Oksitanya'da görülmüştür. Bitişi de yine aynı yer olarak kabul edilmektedir. Kültür olarak kuzeyden farklıdır. Kültürün yanı sıra din ve dil olarak da farklılık göstermektedir. Daha özgür bir toplumdurlar ve bunu şiirlerine yansıtmış dolayısıyla daha hümanist ve özgürlük konularının işlediği şiirler üretmişlerdir. Günümüzde kullanılan Katalan diliyle benzerlikleri bulunmaktadır.

Trubadur kelimesi etimolojik Latince'de oluşturmak, bulmak anlamına gelmektedir. Oksitan dilinde trobair olarak kullanılmaktadır. İtalyanca trovatore, Fransızca trouvere olarak kullanılır. Latince'deki anlamının yanı sıra tarihsel olarak yaklaşıldığında Arapça'da bulunan t-r-b kökünden geldiği ve anlamının şarkı söylemek müzik yapmak olduğu görüşü de kelimenin kökeni açısından başka bir ihtimalin daha olabileceğini ortaya koymaktadır.

Trubadur geleneği toplumsal olaylarla birlikte gelişmiş ve sonlanmıştır. Bu etkileşim, dönemin toplumsal olaylarından etkilenmiştir. Zaman zaman kilise ile halk arasında yaşananların bir yansıması olarak değişime uğradığı da olmuştur. Bu gelenek edebiyat ve müziği olduğu kadar toplumsal olayların içinde yer alması sebebiyle de önemlidir.

Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde aşağıda yazıldığı gibi farklı isimlendirmeler kullanılmıştır:

Minstrel: Ministrello' dan türeyen bu kelime İngiltere'den tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

Bard: İrlanda, İskoçya ve Galler

Minnesinger: Almanya

Troubadour: Güney Fransa

Trouvére: Kuzey Fransa

Jongleur, Joglar: Fransa alt sınıfı

Gleeman: İngiltere alt sınıfı

Wait: İngiltere

Trobadore: İspanya (Dollop of History, 2023, Ocak, 5)

Gezgin şarkıcılar daha eski zamanlarda dahi hak ettikleri değeri görememişlerdir. Geçmişte statülerinin daha yüksek olduğu zamanlar olsa da toplumsal olarak hak ettikleri statülerde kabul edilmemişlerdir. Soytarılar ve çalgıcılarla aynı statüde kabul edilmişler, aynı değerde

görölmüşlerdir.

Avrupa'nın çeşitli yerlerinde farklı sosyal statülerde kabul edildikleri söylenebilir. Örneğin Batıda daha yüksel bir statüde görölmüşlerdir. Düşkün ya da berdüşten farklı, müzik yapan, şiir yazan birer edebiyatçı ve sanatçı olarak kabul görmüşlerdir.

Gezinlik geleneği onları çeşitli topraklarda sanatlarını icra etme imkanı tanımıştır. Gittikleri yerlerdeki eğitimli üst sınıflarla ilişkiler içerisinde olmuşlar, saraylarda konaklama imkanı elde etmişlerdir. Çoğu zaman din adamlarına yakın olmuş, manastırlarda ağırlanmışlardır. Konakladıkları yerlerdeki diğer seyyahlar ve keşişlerle ilişkiler içerisine girmişler, sohbetler etmişlerdir. Bu durum kendilerini donanımlı, bilgili, kültürlü ve entelektüel olmalarını sağlamıştır. Pek çok alanda bilgi sahibi olmalarına imkan vermiştir. Sanat ve sosyal konular dışında savaş konularında edindikleri bilgiler sayesinde, ordulara eşlik ettikleri zamanlarda iyi birer savaşçı olarak anıldıkları da olmuştur. Haçlı seferlerine katıldıkları dönemlerde kahraman şövalyelikleriyle nam saldıkları da olmuştur.

Troubadour'lar 450 ismi, 2500 şiiri ve 300 ezgiyi kapsayan bir sanatsal açılmıdır.

Tarih içinde şu dönemlere ayrılırlar:

1. Dönem (1080-1120): Ünlü sanatçısı IX. Guillaume.

2. Dönem (1120-1150): Ünlü sanatçısı, Jaufré Rudel ve Marcabru.

3. Dönemi (1150-1180): Ünlü sanatçısı Bemart de Vertadom.

4. Dönem (1180- 1220): Ünlü sanatçısı, Peire Vidal, Raimbaut de Vaqueiras, Amaut Daniel (Dante onun için en büyük ozan/besteci demiştir), Folquet de Marseille (Toulouse Piskoposu).

5. Dönem (1300 yılına kadar): Ünlü sanatçısı, Guiraut Riquier (son Troubadour olarak bilinir). (Say, 1997, s.88)

Trouvères kuşaklarında 400 şiir ve 2000 ezgi kalmıştır. Kronolojik sırayla şu dönemlere ayrılırlar:

1. Dönem (1150-1200); Ünlü sanatçıları: Chrétien de Troyes, Blondel de Nesle (Arslan Yürekli Richard'ı Trifels Kalesi zindanından kurtarmıştır).

2. Dönem (1200-1250); Ünlü sanatçısı: Colin Muset (Champagne Kontu, Navarre Kralı), Prior Gautier de Coinci (Miracle de la Sainte Vierge'nin bestecisi).

3. Dönem (1250-1300). Ünlü sanatçısı, Jean Bretel. (Say,1997, s.88)

Kayıtları saklanmış yaklaşık 400 civarında Trubadur vardır. Bazıları kendi bestelerini yapmış bazıları da şarkı söylemeleri için jonglörleri yanlarına almışlardır. Jonglörlerin statüsü şövalyeler gibi soylu sınıfa mensup olmadığı için biraz hor görüldükleri olmuştur. Sürekli seyahat ettikleri için şarkı söylemenin yanı sıra şarlatan hekimlik de yapmışlardır. Onları koruyan hiçbir yasa

yoktur. Trubaduru tarafından terk edilmiş bir jonglörün hem vatandaş hem de insan olarak tüm hakları elinden alınıyordu. Çok azı şiir yazabiliyordu bu nedenle hem şiir yazıp hem şarkı söyleyenine rastlamak zordu. Fransız tarihçi André Duchesne bu insanları dört kategoriye ayırmıştır. Trubadurlar şiirleri yazıyor, Jonglörler şarkı söylüyor, diseurler hikâye anlatıyor ve joueurler enstrüman çalıyor. Ayrıca kayıtlarda geçen 14 kadın Trubadur da bu gruplardaki insanlara daha yakın tutuluyordu. Zira çoğu şairden ziyade çalgıcı ve şarkıcı olarak tanımlanıyordu. (Gümüş, 2020)

Müziklerinde Gregoryen dizilerini kullanmışlar ancak ilahilerdeki gibi uzun sesler yerine daha kısa süreli sesleri ve çarpmaları kullanmışlardır. Bu seçim müziklerinde ritmin ve dolayısıyla hareketin daha ön planda olduğu fikrini vermektedir. Bazen tek ses (unison) seslendirilir bazen de biri karşı bir eşlik partisi ya da armonik eşlik yapardı. Bu müziklerde kullanılan çalgılar genelde lavta, viyol, arp, tapor (darbuka) veya küçük davul, trombon, organistrum, flüt ve tulumdur. O dönemde kilise müziğinde 4'lü 5'li armoni yoğun olarak kullanılıyordu ancak Trubadurlar müziklerinde dominant akorları kullanmaktaydılar. (Gümüş, 2020) Bu da müzikte dönemlerinden ileri bir armoni yaklaşımına sahip olduklarını göstermektedir.

Konularına göre Trubadur şarkıları:

- Sirventes: Paralı asker ağzından yazılmış, kendilerini sevdikleri kadınlardan ayrı tutanlara kızgınlıklarını dile getirdikleri şarkılardır.
- Pastorela: Şövalyenin çoban kıza aşkını anlatan şarkılardır.
- Alba: Ayrılık Şarkılarıdır.
- Canzo/Chanson: Asıl trubadur aşk şarkılarıdır, ideal ve mükemmel sevgiliye yazılmışlardır.
- Planctus: Ağıt
- Trobar Clus: Şifreli şiir
- Escondig: Sevgiliden özür dileme şarkısı
- Tenso: Turnuva şarkısı
- Jeu-Parti: Trubadurlar arasındaki atışma (Gümüş,2020)

Bizdeki aşık atışması gibi denebilir.

Bu şarkılar formlarına göre şöyle sıralanabilir:

- Balada: Tekrarlı, nakaratlı ezgi: abab veya abcb
- Rondo: Dans formu: aba, abaca, abacada.
- Estampie: Dans ve müzik formu: aabbccdd(Gümüş, 2020)

Erkeklerin yanı sıra soylu kadınlar arasında da şiir yazma geleneği kabul görmüş ve bu alanda onlar da pek çok ürün vermişlerdir. Kadın Trubadurlara Trobairitz denmekteydi.

Muhtemelen gezgin oldukları için geçip gittikleri yerlerde kaynak oluşturabilecek tarihsel kayıtlar tutulmamıştır. Bu nedenle günümüze

kadar çok az sayıda şiir ulaşmıştır. Ne sahiplerine dair ne de yazılan şiir ve bestelere dair pek fazla kaynak bulunmamaktadır. 25 kadar şiir ve bir beste günümüze ulaşabilmiştir. En bilinenleri; Castelloza de France, Dia Kontesi ve Marie de France'dır. Dia Kontesi'nin günümüze sadece beş bestesi kalmıştır. 12. Yüzyılın ikinci yarısında yaşamıştır. Yazdığı vidalarda karakteristik bir üslup kullanmış ve bu karakteristik üslubu okunduğu an kendini belli etmektedir. Yazdıklarına imza mahiyetinde bir üslubu vardır. 12 lai besteleyen Marie de France, entelektüel, bilgili ve kültürlü biridir. Yazdıklarından Latin edebiyatı hakkında çok geniş bir bilgi birikimine sahip olduğu düşünülmektedir. 12. Yüzyılın iki yarısında yaşadığı ve İngiltere kralı II. Henry Plantagenet'in karısı Oksitanya'lı Elenore'nin karısının yanında yaşadığı düşünülmektedir. Çeviriler yapmış, yaptığı çevirilerle yeteneğini ortaya sermiştir. Şiirlerinde şövalye hikayelerine yer vermiştir. Şövalye hikayelerinin yanı sıra aşkı masalsı anlatımıyla işlemiştir. Tristan ve Isolde gibi dramatik aşk hikayelerine de yer vermiştir. Bisclayret'de kurt adam efsanesinden, Lai du Cheyrefeuille eserinde ise bir periye duyulan aşk için ölümü göze alan birinden bahsetmektedir. Kitab-ı Mukaddes öykülerine de yer vermiştir.

Fransada yaşayan Trubadurlar gibi Almanya'da da Minnesingerler vardı. Minnesingerlerin besteleri alman sitalinde yazılmalarına karşın İslam kültüründen ve Hint kültüründen izler taşımaktaydı. Haçlı seferleriyle gittikleri toprakların kültüründen etkilenmiş olmaları, yazdıkları eserlere de yansımıştır. Kilise ve Alman din adamları bu eserlerin kayıtlarını saklayarak günümüze ulaşmalarını sağlamışlardır.

Trubadur geleneği 1300 yıllarında son bulmuştur. Bunun nedeni Engizisyon'un Oksitanya'nın özgürlükçü ve hümanist kültüründen rahatsızlık duymaları ve Oksitanya'ya bir çeşit Haçlı Seferi gibi seferler düzenleyerek bölge insanını ve kültürünü yok etme isteğidir. Bölgede yaşayan Katharlar'ı yok etmişler, kentleri yağmalamışlar, bölgeyi tamamen ele geçirip hoşgörülü, özgürlükçü ve insancıl Katharlar'ı ortadan kaldırmışlardır. Bunun sonucunda soylu sınıfı trubadur geleneğinden uzaklaşmıştır, müzik kilisenin hakimiyeti altına girmiştir. Minnesanger geleneği 19. Ve 20. Yüzyıllarda müzik üzerindeki etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Minnesanger gibi Meistersinger geleneği de sonraki yüzyıllara kadar varlığını sürdürmüştür. Richard Wagner Minnesanger ve Meistersingerleri konu aldığı birkaç eser yazmıştır. Bunlardan biri Die Meistersinger von Nürnberg operasıdır.

Özellikle Fransa'nın güneyi daha sonra kuzeyi, Almanya ve Avrupa'nın her yerinde varlık göstermiş Orta Çağ'ın bu değerli ozanları gittikleri her yere sözlü edebiyatı müzik eşliğinde taşımış ve gittikleri yerleri kültürel olarak zenginleştirmişlerdir. Bu gezgin müzisyenler Batı'da Troubadour, Minstrel ve Harper gibi isimlerle adlandırılırken doğuda Skomorokhi ve Barot; kültürümüzde ise Ozan veya Âşık olarak tanımlanmaktadır. (Malkoç, 2018) Benzer biçimde Anadolu'da da halk ozanları varlık sürdürmüş ve sözlü

edebiyatımızı gittikleri her yere taşımışlardır. Bu sözlü aktarım nedeniyle, kayıt teknolojisine ulaşana kadar olan tarih sürecinde yazılmış onca şiirin ve notaya aktarımı yapılmadığı göz önünde bulundurulduğunda, onca müziğin günümüze çok azı ulaşabilmiştir.

Artun, aşıklar hakkında yeterli kaynak olmadığını, Şeriye Sicillerinde ve Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde az da olsa rastlandığını söyler. Bektaşî tekkelerinde tutulan defterler ve cönkleri de benzer şekilde kanyak olarak gösterir ama asıl kaynak olarak Şairnameleri gösterir.

Şairnameler, aşıklar tarafından genellikle 11 hece ile yazılan-söylenen, çağdaşı yahut kendisinden önce yaşamış olan aşıkların mahlaslarına ve onları niteleyen birtakım niteliklerine yer verilen şiirlerdir. (Artun, 2019)

Aşıklar hakkında yeterli bilgiye sahip olamamamızın bir nedeni de Osmanlı tarihçilerinin divan edebiyatına verdiği değeri ne yazık ki aşıklara göstermemiş olmalarıdır. (Artun, 2019)

Halk aşıkları eski zamanlarda “ozan” adıyla tanınırdı. Ozanlar, İslamiyet öncesi dönemde Orta Asya'daki eski Türklerin şamanları ve şair-şarkıcılarıydı. IX.-X. Yüzyıllardan itibaren gezgin şarkıcılar olarak faaliyet gösterdiler. Epik ve dini geleneği sürdürdüler ve sazla (o zamanlar kopuzla) yarattıkları şarkılarını söylediler. (Reinhard, 2019)

Ozan kelimesinin köküne dair birkaç farklı fikir öne sürülmektedir, bunlar:

- Oğuz Türklerinin kopuzla türkü söyleyen ve kopuzla Oğuz destanları okuyan halk sanatçılarına verdiği isim.
- İbn Mühennâ lügatinde yer alan ozmak (önce gelmek, ileri geçmek) fiili, ozgan (koşuda birinci gelen köpek) ve ozuş (kurtuluş) kelimeleriyle ilgili olduğunu, Oğuz Türkçesi'nde “g” sesleri düştüğünden ozan kelimesinin 'oz-gan, oz-an' şeklinde oluştuğunu ileri sürmüştür.
- “Fuat Köprülüye göre “ozan” sözcüğü kökeni bakımından tartışılmakla birlikte, İbn Mühennâ lügatinde yer alan ozmak (önce gelmek, ileri geçmek) fiili, ozgan (koşuda birinci gelen köpek) ve ozuş (kurtuluş) kelimeleriyle ilgili olduğunu, Oğuz Türkçesi'nde “g” sesleri düştüğünden ozan kelimesinin 'oz-gan, oz-an' şeklinde oluştuğunu ileri sürmüştür”.
- Kaptan, Albayrak'ın; Dede Korkut Kitabı'nda ozandan bahsettiğini belirtmiş, bunu da “At ayağı külüg, ozan dili çevük olur” alıntısıyla göstermiştir. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

Ozanlar İslamiyet'ten önce hekim, şarkıcı ve çalgıcı iken İslamiyet sonrası şiir üreten, okuyan, besteleyen ve çalgılarıyla eşlik eden saz şairi olarak kabul görmeye başlamışlardır. Bu saz şairlerine Türk kavimlerinde farklı

isimler verilmiştir. Heziyeva'dan alıntılanarak; Altaylar'ın Kam, Kırgızların Baksı, Yakutların Oyun, Tonguzların Şaman, Oğuzların Ozan dediklerini aktarılır. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

M.S. V. yüzyılda Hun devletinde yaşadıklarından ve hatta Atilla zamanında eski Türk ordularında hükümdarların yanında ozanların yer aldığını yabancı kaynaklarda görmektedir. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

XII. yüzyılda tekke edebiyatıyla bütünleşmiş XV. yüzyıl itibarıyla de tekrar halka karışarak günümüze kadar gelmiştir. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

11. yüzyılın sonlarına doğru Mevlevîlik ve Bektaşîlik adı altında Anadolu'da iki tarikat etrafında kollar oluşturup tekkelerini kuran dervişlerin, Anadolu'ya yayılarak bu iki tarikatın halk tarafından kabulünü sağlamaya çalıştıklarını da ortaya koymuştur. Bu iki tarikat arasında Mevlevîlik daha çok üst tabakaya yani aydın kesime seslenirken, Bektaşîlik ise, daha çok halka yani az eğitilmiş kitlelere seslenmektedir. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

Ahmet Yesevi'nin düşüncelerini benimseyen Yesevi'ci derviş ve ozanlar 11. yüzyılda Anadolu'ya gelmişler,13. Yüzyılda Anadolu'daki siyasi ve ekonomik bunalım ortamında dini ve tasavvufi bir ortam içerisinde Mevlâna ve Yunus Emre gibi iki büyük şair çıkarmışlar. Mevlâna İslam kültürüne bağlı Farsça şiirleriyle aydın çevrelerde, Yunus Emre ise Türk diliyle yazdığı yalın şiirleriyle halk çevresinde büyük etkiye neden olmuşlardır. Yunus Emre, divan, aşık ve tekke edebiyatına büyük katkı sağlamıştır. (Artun, 2019)

Aşık edebiyatı, ozan-baksı edebiyatı geleneğinin İslamiyet'ten sonra tasavvufi düşünce ve Osmanlı yaşama biçimi ve kabulleriyle birleşmesinden doğmuştur. (Artun, 2019)

13. yüzyıldan itibaren aşık edebiyatı, inançlı ve destan anlatan ozan-baksı tipinden ayrılarak Anadolu dervişlerinden etkilenmeye başlar. Aşıklar, kahvehanelerde, düğün evlerinde ve hanlarda, bir güzele olan aşkını anlatan şairlere dönüşürler. (Artun, 2019)

Aşıkların kökü, İslamiyet öncesi ozanlara kadar dayanır. Ozanlar, İslamiyet'ten sonra da bir süre işlevlerini sürdürmüşlerdir. Selçuk ordularında 9-12. Yüzyıllarda ozanlar kopuz denen müzik aletlerini çalarak epik şiirler söylerler, askerleri eğlendirirlerdi. 16. yüzyıldan sonra ozanlar artık görülmez olur. Onların yerini aşık alır. Göçebelikten yerleşik hayata geçerek yeni bir toplum düzeninin kurulması, şehir ve kasabaların büyük ölçüde oluşumu, destan anlatıcısı ozanın yerine aşık tipinin geçmesini hazırlayan en köklü etkidir. Destan anlatan epik şiirden, günlük hayata yönelen "koşma"ya geçiş bu yolla olmuştur. Aşıklar, kopuz yerine saz çalmaya, epik şiir yerine yerleşik hayata bağlı tablolar isteyen halka koşmalar söylemeye başlamışlardır. (Artun, 2019)

13. Yüzyılda Anadolu'da bu tasavvufi akımın öncüleri; Şeyyad Hamza, Mevlâna Celâleddin Rûmi, Yunus Emre, Hacı Bektâşî Veli, Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Viranî, Hacı Bayram Veli, Pir Sultan Abdal olmuştur. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

14. Yüzyıl önemli şairleri; Aşık Paşa, Elvan Çelebi, Kaygusuz Abdal, Rabguzi, Abdal Musa, Sait Emre, Gülşehri Kadı Dariri. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

15. Yüzyılla birlikte ozanlık kavramının yerini aşıklık kavramı alır. Aşıklık geleneği ilk zamanlar tekke ve tasavvuf edebiyatından çok etkilenmiş 16. Yüzyıl ortalarına doğru kendi kişiliğine ulaşmıştır. Önemli şairleri; Bahşi, Eşrefoğlu, İbrahim Tennuri, Yazıcıoğlu Mehmet, Hacı Bayram Veli, Rumi, Ozan, Emir Sultan, Ruşeni, Muhiddin Dolu. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

16. yüzyıl sonlarına doğru aşık edebiyatı divan edebiyatı ve tasavvuf edebiyatının etkisi altına girmeye başlar. Bu dönemin önemli aşıkları: Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Köroğlu, Armudlu, Kul çulha, Baba Süleyman, Öksüz Dede, Hazali, Geda Muslu, Oğuz Ali, Hüseyini, Usuli, Dalışman, Kanberoğlu'dur. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

17. yüzyıl aşık edebiyatının altın çağıdır. Aşıklar köy köy gezerek aşık edebiyatının gelişmesine, zenginleşmesine ve günümüze ulaşmasını sağlamışlardır. Bu şekilde aşık edebiyatı farklı kitlelere ulaşmış, aşık kahvehanelerinin oluşmasına vesile olmuştur. Aynı zamanda fasıl geleneği de oluşmaya başlamıştır. Bu dönem çok önemli temsilcileri; Kırımı, Kul Mehmet, Haliloğlu, Öksüz Aşık, Sun'î, Şahinoğlu, Üsküdari, Yazıcı, Aşık Nev'î, Aşık Yusuf, Benli Ali, Berberoğlu, Kul Mustafa, Aşık Ömer, Bursalı Halil, Gevheri, Kamili, Kâtip Osman, Aşık İbrahim, Kayıkçı Kul Mustafa, Ercişli Emrah, Tımişvarlı Aşık Hasan. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

18. yüzyılda aşık edebiyatı gerileme dönemine girmiştir. Bunun en önemli nedeni de medrese eğitime önem verilmeye başlanmasıdır. Eğitim alan aşıklar klasik edebiyata ilgi duymaya başlamış halk edebiyatından uzaklaşmışlardır bu nedenle ortaya güçlü temsilciler çıkaramamışlardır. Bu dönemin önemli temsilcileri: Hoca Oğlu, Derviş Musa, Kabasakal Mehmet, Levni, Nuri, Abdi, Aşık Halil, Aşık Said, Deruni, Samimi, Aşık Budala, Hasan Dede, Aşık Ali, Civan Ağa, Hükmi, Ravzi Ali, Güzide Ana, Derviş Musa, Mecnuni, Nakdi, Seferlioğlu, Mustafa Çavuş, Şükri Tamburi, Kütahyalı Sırrı, Mağrıbioğlu, Kara Hamza, Agah, Agahi, Aşık Ahmed, Aşık Sadık, Hocaoğlu Kuymeti, Mahdumi, Rıza Şermi, Talibi vb. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

19. yüzyılla birlikte toplumsal değişim aşık edebiyatının gerilemesine, divan edebiyatının gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu durum aşık edebiyatının divan edebiyatından etkilenmeye başlamasına ve halktan uzaklaşmasına neden olmuştur. Medreselerin de önemini arttırmasıyla aşıkların çoğu okur yazardır. Bazı aşıklar hece ölçüsü yerine aruz ölçüsünü ve divan şiirlerinin nazım ölçülerini kullanmaya başlamışlardır. Matbaanın da yaygınlaşmasıyla yazılı aktarıma ağırlık verilmiş bu durum da aşık

edebiyatı geleneğinin en belirgin özelliği olan sözlü aktarımın dolayısıyla da sözlü kültür ortamının giderek kaybolmasına sebep olmuştur. Bu dönemin önemli temsilcileri: Dadaloğlu, deli Boran, Dertli, Arife Bacı, Erzurumlu Emrah, Aşık Kusuri, Aşık Şem'i, Aşık Minhaci, Tokatlı Nuri, Aşık Tıfli, Aşık Bezmi, Aşık Zileli Kamili, Aşık Mesleki, Aşık Muhibbi, Aşık Tahiri, Aşık Gedai, Bayburtlu Celali, Aşık Şenlik, Aşık Bezmi, Aşık Seyrani, Aşık Sümmani, Aşık Ruhsati, Aşık Devami, Silleli Sururi, Tokatlı Nuri, Aşık Serdari Bayburtlu Zihni. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

20. yüzyılda aşıklar eski önemini kaybetmeye başladılar. Teknoloji ve iletişimin de gelişmesiyle birlikte aşıklar şehirleri terk ederek daha az gelişen yerleşim yerlerine yönelmişlerdir. Yüzyılın ikinci yarısında etnomüzikolojinin önem kazanmasıyla aşıklık geleneği yeniden yeşermeye başlamıştır. Dilde sadeliğe gidilmiş hece ölçüsü şiirlerini okumuşlardır. Gelişen kitle iletişim araçlarını da kullanarak halk ulaşmışlardır. Dönemin önemli aşıkları; Aşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Aşık Ferrahi, Kul Gazi, Yusufelili Huzuri, Habib Karaaslan, İlhami, Posoflu Müdami, Posoflu Zülali, Aşık Mehmet Yakıcı, Bayburtlu Hicrani, Aşık Talibi, Aşık Mesali, Aşık Mesleki, Sefil Selimi, Aşık İsmeti, Davut Sulari, Aşık Gufrani, Aşık Efkari, Kağızmanlı Hıfzı, Bayburtlu Celali, Aşık Nurşah, Şah Turna, Sarıca Kız, Nevcihan Özmerih, Döne Sultan, Racap Hıfzı. (Kaptan ve Yurduşen, 2014)

SONUÇ

Haçlı Seferleri'yle birlikte Afrika ve Orta Doğu'dan Avrupa'ya yayılan gezgin müzisyenlik geleneği Avrupa'da edebiyatı önemli bir şekilde etkilemiştir. Avrupa'lı müzisyenlerin başlıca kahramanlık destanları ve ulaşılmaz sevgiliye duyulan özlemi dile getirdikleri bu eserleri çoğu zaman sözlü olarak dilden dile aktarılmıştır. Bazı eserler ise rahipler tarafından yazıya aktarılarak muhafaza edilmişlerdir. Benzer şekilde Anadolu'da çok daha eski zamanlardan itibaren üretilen şiirler ne yazık ki sözlü olarak aktarılmış ve hiç kimse tarafından korunup muhafaza edilmemişler. Kaybolup yitmiş bu şiirlerin zenginliği düşünüldüğünde buruk bir eksiklik etkisi yaratmaktadır. Ord. Prof. Dr. Mehmet Fuat Köprülü gibi bu ülkenin önemli araştırmacıları ellerinden geleni yapmaya çalışmışlar ancak onlar da belirli bir tarihe kadar araştırmalarında başarı elde edebilmişlerdir. Topraklarımızın her yerinden fıskıran tarih ve kültüre sahip çıkmamız gerektiğinin ne denli önemli olduğu aşıkardır. Bu değerın farkında olup her türlü üretimimize sahip çıkmalı ve korumalıyız. Bunları akademik alanlarda olabildiğinde tartışmalı ve paylaşmalıyız.

KAYNAKÇA

Artun, E. (1995) .*Ozandan Aşığa Halk Şiir Geleneğinin Kültür Kaynakları*.
Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi

- Çobanoğlu, Ö. (2021). *Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve destan Türü*. Akçağ Yayınları
- Eco, U. (2014). *Ortaçağ: Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*. (Çeviren: L.T. Basmacı) Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- Dollop of History. (2015). *Trobairitz: The Lady Composers of Medieval*. <https://historydollop.com/2015/12/30/trobairitz-the-lady-composers-of-medieval-europe/>
- Gümüş, E. (2020) *Ortaçağın Gezgin Şarkıcıları Trubadurlar*. Z Dergisi
- Kaptan Z. & Yurduşen Y. (2014). *Aşık Edebiyatı Halk Şiirinin Tarihsel Gelişimi*. Alevilik Araştırmaları Dergisi, 8. Sayı
- Köprülü, F. (1999) *Edebiyat Araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Öngen, O. (2020). *Müzik-Toplum İlişkisi Bağlamında Sokak Müzisyenliği*. Doi:10.7816/idil-09-70-08, İdil Dergisi
- Özdemir, F. (1980). *Fuat Köprülü'nün Türk Saz Şairleri Üzerindeki Çalışmaları ve Değerlendirilmesi*. Fırat Üniversitesi, Doktora Tezi
- Reinhard, U& Pinto, T.O. (2016) *Türk Aşık ve Ozanları*. (Çeviren: E.D.Yavuz) Yapı Kredi Yayınları
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Yardımcı, M. (2014) *Geçmişten Günümüze Ozanlık Geleneği ve Bu Süreçte İletişim Araçlarının Rolü*. Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi

Bölüm 5

Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Repertuarına Olan Katkıları

Elif Sayın

Özet: Bu çalışmada klasik müzik sanatındaki yeriyle bilinen Barok Dönemin ünlü bestecisi Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) viyolonsel repertuarına katkıları incelenecektir. Bach, Barok dönemde orkestralarda daha çok sürekli bas partisinin verildiği viyolonsel için yazdığı solo süitlerle enstrümanın solo repertuarının genişlemesine katkıda bulunmuştur. Bu sayede enstrüman hem fiziki hem de tınsal yönden gelişmiş daha fazla bestecinin dikkatini çekmiştir. Zamanla repertuarı da genişleyen viyolonsel için yazılan Bach'ın solo süitleri armonik açıdan oldukça zengin, yoğun teknik yetkinlik ve müzikalite bilgisi gerektirir seviyededir. Günümüzde Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin Müzik Bölümlerinin ders müfredatlarında da yer alan solo süitlere ayrıca klasik müzik alanındaki resital programlarında da sıklıkla yer verilir. Melodik zenginliği sayesinde sadece viyolonsel değil başta viyola olmak üzere farklı enstrümanlara da uyarlanan eserler akademik yetkinlik gerektiren sınavlarda da ayrıca istenmektedir. Klasik müzik sanatının Türkiye'de gelişmekte olduğu 21. yy.da literatüre katkı sağlaması amacıyla yapılan bu çalışma, Bach'ın süitlerinin viyolonsel repertuarındaki öneminin yanı sıra dönemin sanat özellikleri, bestecinin kişilik yapısı ve bestecinin sanatla olan ilişkisi hakkında da bilgiler vermektedir. Literatürdeki kaynaklar ve besteciye ait nota örneklerinin referans alınarak oluşturulan çalışmanın Barok dönem müzik stili hakkında bilgi edinmek isteyenlere kılavuz niteliğinde olması amaçlanmıştır.

Johann Sebastian Bach's Influence to The Violoncello Repertoire

Abstract: In this study, the contributions of the famous composer of the Baroque Era, Johann Sebastian Bach (1685-1750), who is known for his place in the classical music art, to the cello repertoire will be examined. In the orchestras of the Baroque period, the cello was mostly given a continuous bass part. Bach contributed to the expansion of the solo repertoire of the cello with the solo suites he wrote for the cello. In this way, the cello developed both physically and timbrely and attracted the attention of more composers.

Bach's solo suites, written for the cello, whose repertoire expanded over

Arş. Gör. Elif Sayın

Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
elif.sayin@nisantasi.edu.tr

time, are very rich in harmonic terms and require intense technical competence and musicality knowledge. Solo suites which are included in the curriculum of the Music Departments of the Conservatory and Fine Arts Faculties today, are also frequently included in the recital programs in the field of classical music. Thanks to its melodic richness, works adapted not only to cello but also to different instruments, especially viola, are also requested in exams that require academic competence. This study was carried out in order to contribute to the literature in the 21st century, when the art of classical music was developing in Turkey. In addition, this study provides information about the importance of Bach's suites in the cello repertoire, as well as the artistic characteristics of the period, the personality of the composer and the relationship of the composer with art. It is aimed that the work, which is created by taking reference from the sources in the literature and the samples of the composer's notes, will serve as a guide for those who want to learn about the Baroque period music style.

GİRİŞ

Tarih sahnesine bakıldığında toplumsal yapıların merkezinde gelişen olaylar, ulusların dünya görüşünü belirlerken, belli tarihlerde bir düzenin biterek yenisinin başlaması gibi kırılma noktalarına da sebep olmuştur. Bu kırılma noktaları ilk etapta siyasi, ekonomik ve dini değişimler yaşatırken sanata da doğrudan yansiyarak sanat hareketlerinin de gelişimine zemin hazırlamıştır. Gelişen her yenedünya görüşüyle insanoğlu da kendi gücünün ve yeteneklerinin farkına daha fazla varmaya başlamıştır. Orta Çağ'da yaşanan kilise, din ve halk arasındaki inançsal farklılıkların bir çatışması sonucu Avrupa'da aynı görüşü taşımayan insanların varlığını kabul ettirme çabası Rönesans fikrinin tohumlarını serpmiştir. Kilise ve halk arasındaki gerginlik büyüyerek insanların kendi muhakemelerini kendileri için yaparak var olma çabalarını kamçulamıştır. Bu hareketlilik Fransa'dan Almanya'ya İtalya'dan Avusturya'ya kadar yayılmış bir sanat dalgasını beslemiştir. Rönesans'ın temel anlam arama çabası orta çağa zıt bir mana arama arzusu olmuştur. Bu sayede aydınlanma çağı da denilen Rönesans ilk olarak resim sanatında kendini göstermeye başlamıştır. Bu yeniçağın en büyük özelliği dünyevi arayışların iyisi, bilime ve bilgiye değer verme, ruhun sanattan beslenmesi gibi olguların insan hayatında yer etmesiydi. Yeniçağ ve insan ilişkisi sanatın tüm disiplinlerinde önemsenmiştir. İnsanın düşüncesi, bakış açısı, isteği ön planda tutulmuş doğada gördüğü her ne varsa bir nesne haline dönüşmüştür. Bu da mimariden müziğe kadar somutlaşan görsellerin bilimsel doğrularla paralel ilerlemesini sağlamıştır. Barok dönemde beslenilecek unsurların filizlendiği Rönesans bir yandan öykünülürken diğer yandan da değiştirilmek istenen yeni sanatsal hareketlerin hedefinde olmuştur. Müziğin, edebiyatın, organolojinin, mimarinin, antropolojinin geliştiği Rönesans'ın ardından Barok dönem anlayış olarak sanatsal şekillenmeyi keskinleşmiş hatların eğilip bükülerek

yeni formlar verilmesiyle şekillendirmiştir. Durağan yapıda ne varsa kıvrımlı, hareketli ve süslü figürlere dönüşmüştür. Mimaride sütunlardaki detaylı işlemler, ihtişamlı duvar ve tavan süslemelerinin bir yansıması olarak müzik sanatında da her bir nota için eklenen ayrı figüratif hareketli süslemelerden oluşan küçük notalar belirmiştir. Rönesans ve Klasik dönem arasında bambaşka bir renk olarak beliren Barok dönem denilince Bach dönemin öncü bestecilerindedir. Bach sadece kendisi değil çoğu müzisyen olan geniş ailesi ile de müzik sanatına katkıda bulunmuştur.

YÖNTEM

Bu çalışma konu hakkındaki Türkçe ve İngilizce kaynaklardan oluşan literatüre ait güvenilir kitap, dergi ve bildiri sunumlarının referans alınmasıyla gerçekleştirilmiştir. İlk olarak literatür taraması yapılmış, gerekli kaynaklar listelenmiş ardından yazılı ve notaların da aralarında olduğu hedef kaynaklar mevcut çalışma için bir araya getirilmiştir. Barok dönemi anlatan özellikle JSTOR veri tabanında güvenilirliği kanıtlanmış 100'ün üzerindeki üniversitenin uzun yıllardır yayın yapmakta olan sanat dergilerinden alıntılar yapılmış edinilen bilgilerin gerçekliği buradaki verilerle karşılaştırılarak kontrol edilmiştir. Bach'ın klasik müzik sanatındaki yeri ve viyolonsel repertuarının gelişimine katkısı incelenirken Friedrich Grützmacher, Giovanni Pietro Orefice, Philip Perry, Shin Itchiro, Friedrich Wilhelm Stade gibi isimlerin farklı enstrümanlar için yaptıkları uyarlamaların da içinde bulunduğu solo viyolonsel için süitlerin altısı da incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

Bu çalışma bir derleme çalışması olup konu hakkındaki kaynakların dergi, bilimsel yayınlar, konferans çalışmaları, bilimsel makaleler, kitap, konu hakkındaki raporlar, tez çalışmaları ve arşiv kaynakları titizlikle incelenerek bir araya getirilmiştir.

Araştırma Etiği

Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.

BULGULAR

Yapılan araştırmalar sonucu Barok dönemin Rönesans'a tepki olarak belirlediği görülmüştür. Sanatta süslemelerin ve detayların belirginleştiği bu dönem Bach ile klasik müzik sanatında kırılma noktası yaşamıştır. Bach kantata, toccato, concerto grosso, süit türüne önemli katkılar sağlamış; homofoni, polifoni açısından müzikte önemli ilerlemeler sağlamış ontoloji disiplininin de etkilenecek eserlerini bu tutumla bestelemiştir. Elde edilen

verilen analizlerinin sonucunda Bach'ın müzik armonisine yenilikler getirdiği, klavsen, lavta müziğini ileriye taşıdığı, dans ezgilerinden oluşan süit türünde önemli çalışmaları olduğu, dini-din dışı eserler ortaya koyduğu, birçok türde; motetler, missalar, oratoryolar, liedler, koraller, pasyonlar, solist ve koro için eserler ortaya koyduğu yönündedir. Kontrpuanın tekniğini geliştirerek müzik sanatına kalıcı fayda sağladığı anlaşılmıştır.

JOHANN SEBASTIAN BACH ve BAROK DÖNEM İLİŞKİSİ

Bach'ın solo viyolonsel süitleri yaklaşık üç asırdır icracılara ve klasik müzik dinleyicilerine ilham kaynağı olmaktadır. Ancak gerek klasik müzik sanatının popüleritesi nedeniyle gerekse klasik müzik sanatıyla ilgilenen kişi sayısının azınlıkta kalması sebebiyle süitler hakkında çok fazla çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma solo viyolonsel süitlerini Bach'ın klasik müzik sanatına katkılarında bahsederken referans alacaktır. Bunun sebebi her biri altı bölümden oluşan bu süitlerin (prelude, allemande, courante, sarabande, opyisonel bölüm, gigue) birden altıya kadar hem teknik hem de müzikal yetkinlik olarak seviyelerin giderek ilerliyor olmasıdır. Süitler başta viyolonsel repertuarının sonra klasik müzik sonra repertuarının Barok döneme ait önemli kanıtları niteliğindedir. Bach'ın bilinen müzik dehası bu süitlerde de görünmektedir. Çeşitli halk danslarının folklorik özelliklerini taşıyan ritmik ve melodik unsurlar süitlerin her birinde özgün yapı oluşturmaktadır. Bu çalışma başta profesyonel viyolonsel sanatçıları için ardından bu süitleri icra etmek isteyenler ve müzisyenler için süitler hakkında genel bilgi niteliğindedir.



Şekil 1. Johann Sebastian Bach (Winold, 2007: 5)

“Bach, Johann Ambrosius Bach'ın sekiz çocuğunun en küçüğü olarak 21 Mart 1685'te Saksonya'da Eisenach'ta doğdu; babası Christoph Bach'ın

oğluydu, o da Johannes Bach'ın oğluydu; bu şekilde sülale, doğum tarihi bilinmeye, ama 1619'da ölen Veit Bach'a kadar geri gider. Bütün Bachlar gibi ailenin başarılarından gurur duyan Johann Sebastian, "Müzikal Bach Ailesinin Kökeni" adlı bir secere çıkarmıştır" (Schonberg, 2020: 37).

Aile yaşantısı olarak küçük yaşta kaybettiği annesi üzerine genç yaşta eşinin vefatıyla sarsılan besteci kalabalık bir aileden gelmiş ve öyle yaşamıştır. Bach müzisyen bir aileden gelmekteydi. Küçük yaşlardan itibaren müzik sanatıyla iç içe büyüyen bestecinin ünü her besteci gibi ölümünün ardından artmıştır. Barok dönem özelliklerini özgün bestecilik diliyle birleştiren besteci sadece döneminde değil sonraki dönemlerde de bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Genç yaşlardan itibaren Almanya'nın farklı şehirlerinde çalışmış, kiliseler için müzikler bestelemiştir. "Bir dönem ünlü Weimer Dükü'nün orgcusu olmuştur" (Mendel, 1950: 486).

Besteci müzik sanatına armonik ve teknik yönden kazanımlar sağlanmış; kontrpuan tekniğini geliştirmiştir. İlahi ve dünyevi öğeleri bir arada işleyen kantatoları, kilise müzikleri ve oratoryoları özellikle döneminde seküler kesimin de aralarında olduğu halk tarafından büyük ilgi görmüştür. Bach'ın eserlerinin bu denli güçlü mana yoğunluğuna sahip olmasının bir sebebi de bestecinin felsefi düşünüş şekli olmuştur. Bestecinin en popüler eserleri arasında viyolonsel sütleri, Goldberg varyasyonları, Brandenburg Konçertosu, re minör iki keman için konçertosu, St. Matthew Pasyonu, re minör toccata ve fügü ayrıca saymakla bitmeyecek partitaları, çok sayıda org ve klavsen müzikleri, yaylı enstrümanlar için yazdığı partitaları, oda müziği eserleri, koralleri, aryaları ve dini müzikleri bulunmaktadır.

"Müzik gelişim sürecine genel olarak bakıldığında, müzisyenlerin üslup formülleri ve teknik yöntemlerde birbirlerinden esinlendikleri, çağ ruhunu (Zeitgeist) zaman zaman özümledikleri ve birçok şeyi birbirlerinden devir aldıkları görülmektedir" (Pamir, 2000: 5). Barok dönem çoğunlukla Bach ile ilişkilendirilir fakat Bach'a kadar erken barok dönem olarak adlandırılan evrede de sanat farklı disiplinleriyle evrilmeye başlamıştır. Bu dönemden bahsederek Barok müzik sanatına iz bırakmış Giuseppe Torelli (1658-1709), Henry Purcell (1659-1695), François Couperin (1668-1733), Johann Ludwig Bach (1677- 1731), Antonio Vivaldi (1678-1741), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757), George Frederic Haendel (1685-1759) gibi diğer önemli bestecilerden de bahsetmek doğru olacaktır. Çünkü sanat, müzik sanatı, besteleme gibi disiplinler etkileşim yoluyla gelişir ve yayılır. Bu sebeple sözü edilen isimler birbirleriyle en azından tarihsel açıdan bile olsa etkileşim içerisinde olmuşlardır. Bach sadece döneminde değil sonraki dönemlere ilham kaynağı olmuştur. "Bach besteleri on dokuzuncu yüzyıl bestecileri arasında da popülerdi. Robert Schumann, 1845'te org veya pedallı piyano için bestelenen tema üzerine altı çarpıcı füg besteledi. Mendelssohn'un 1842 yazında sunduğu "Bach Yardım Konseri"ni inceleyen Schumann, "Mendelssohn kendi özgünlüğüyle eserlere hayat verdi ve o zaman sanatının tüm görkemiyle kendini gösterdi" (Barber, 1971: 4).

Sanatta disiplinler arası etkileşimi gösteren Alman keşiş, akademisyen ve teolog Martin Luther (1483-1546) ile Bach arasında da şöyle bir iletişim vardır. “İki büyük adam arasında pek çok bağlantı var: Luther iyi bir müzik anlayışına sahip bir ilahiyatçıydı; Bach, teolojiden iyi anlayan bir müzisyendi. Her iki adamın da Eisenach'ta aynı Latin okuluna gitmesi, tarihin ilginç bir tesadüfüdür. Bach koro eserlerini yazmaya geldiğinde, reformcunun ilahilerini sık sık kullandı ve İncil'in metnini müzik haline getirdiğinde, kullandığı Luther'in çevirileriydi. Böylece, Julius Smend'den tekrar alıntı yapacak olursak, “Bach'ımızın müzik haline getirdiği tüm İncil sözlerinde, her zaman ve yalnızca Luther'in konuşmasını duyarız” (Leaver, 1978: 9).

Ayrıca müzik sanatı diğer disiplinlerle de etkileşim içerisinde ivmelendiği için resim sanatı ve mimariden doğrudan beslenmiş, resim sanatındaki renklerin ve çizgilerin tasviri neredeyse müzikte seslerle ifade edilmiştir. Barok mimari ve resmin noktası İtalya iken müzik daha çok Fransa ve Almanya'da belirmiştir. Bu da sanatın Avrupa topraklarında yayılım gösterdiğinin kanıtı niteliğindedir. Geç Barok ise daha çok İspanya'da kendini göstermiştir. Yine mimaride görülen ışık ve gölge yanılsamalarının vermiş olduğu derinlik hissinin karşılığı olarak müzik sanatında nüanslar yer bulmuştur. Sanat bir devrim içinde etkileşim sonucu yayılmış ve gelişmiştir. Bu sebeplerle Bach da diğer disiplinlerden etkilenmiş farklı sanat dallarının gelişimlerini müziğine yansıtmıştır.

Sosyolojik Açıdan Barok Sanat

“Sanat tarihlerinde, Avrupa'daki Rönesans ve Maniyerist dönemi izleyen ve 1580-1750 yılları arasında gözlemlenen bir barok sanat anlayışından söz edilir. Barok Portekizce “barocco” ya da İspanyolca “barucca” dan gelmiştir. Esas anlamı “düzgün olmayan inci”dir. Bu sözcük, önceleri Rönesans ve Maniyerist dönemden sonra beliren barok üsluptaki eserleri aşağılama amacıyla kullanılmıştır. Ancak XIX. yüzyılda, bu anlamda kullanılmaya başlandı. Barokun bu anlamı, sınırlı bir zamanı kapsar ve biz buna XVII. ve XVIII. yüzyıl “Avrupa Baroku” diyoruz” (Turani, 2010: 447).

Fransa'da beliren Barok sanat olgusu özellikle mimaride kendini göstererek 17. ve 18. yy.larda Avusturya, Almanya, Fransa, İtalya gibi ülkeler başta olmak üzere Avrupa'nın sanat ortamını derinden etkilemiştir. “Dönemsel özellik bakımından Rönesans'a tepki olarak görkemli, ışıltılı, süslü ve gösterişli unsurların oluşturduğu Barok üslup kısa sürede saray soylularının eğlence tarzına da yön vererek insanların yaşam şekli haline dönüşmüştür” (Buelow, 1993: 75). Sıklıkla karıştırılan bir konu Barok Dönem ve Barok üsluba değinmek gerekirse Osmanlı'da görülen cami süslemeleri, Rus ve Çin kültüründe görülen bombeli yapıların kullanımı çok daha eskiye gidilecek olursa Antik Çağ görsellerindeki çizimlerde görülen detaylar gibi örnekler Barok üsluba örneklerdir. Gotik zamandan itibaren ressamların

resimlerinde, mimaride, operada, müziğin farklı alanlarında Barok üslup ufak ufak gelişim göstermekteydi Barok dönem dediğimiz zaman dilimi ise bildiğimiz yanıyla dönemsel özelliklerinden bahsettiğimiz periyottur. Sosyolojik yönden bu dönem halkın klasiğin sadeliği ve durağanlığını değiştirmesi isteği temelinde kuralların yıkılarak kıvrımlı, süslemeli, cüretkar, yeni olan, yeniyi öykünen, modern olana öykünen ne varsa onu bünyesine almayı amaçlamıştır. Temel olan sanatın ve sanatçının özgünlüğünü micazıyla birleştirerek sunmayı amaçlıyordu. Bu dönem her yönüyle sakinlikten uzak, şatafatlı görsellerin varlığıyla yaşama zevinci bulan bir sanat anlayışındaydı. Bir yönüyle de her dönem etkisini hissettiren Tanrı sevgisinin farklı yollarla aktarılması da sanat anlayışını güçlendirmiştir. Saraylarda, kiliselerde, dini alanlardaki yaldızlı, şatafatlı melek figürleri, figürlerin Tanrı'ya ulaşma arzusu içindeki hareketlerindeki detaylar dönemsel özellikleri göstermektedir. Diğer yandan bu durumu fazla benimsemeyen kitle için de daha sakin ve ilahi tınıların baskınlığında bir sanat anlayışı hakimdir.

Bu dönemin sanatının gelişmesine katkıda bulunmuş disiplinlerden biri de Barok mimaridir. Barok mimari denilince Michelangelo ve Maniyerist üslubun öneminden de bu dönemde bahsedilmesi gerekir. Özellikle erken Barok biçimlerde görünür olmuş Maniyerist üslup dönemin orta ve geç kısımlarında da sanat yön vermiştir. Sanat anlayışı Avrupa'da bütüncül ele alınmalıdır. Farklı ülkelerde farklı disiplinlerde ivme gösteren sanat Yeniçağın düşünseli, siyasi, sosyolojik devinimi içerisinde değerlendirilmekteydi.

Barok Dönem Ekseninde Müzikte Anlam Arayışı: Bach

“Geç Rönesans'ın eşit sesli çoksesliliği olan sözde ars perfecta'nın yerini 1600'lerde gerçekleşen “ikinci pratiğin” bilinçli olarak ifade eden vokal ve enstrümantal müziğinin alması, tarihin en açık haliyle Batı Müziğindeki dönüm noktalarından biridir. Tazdaki bu temel değişikliğin önemli ölçüde kültürel, demografik veya coğrafi gücün etkisinde olduğu düşünülse de sanatın en büyük besleyicisi kendisidir” (Price, 1993: 2). Bach'ın müziğindeki anlam arayışı sosyolojik açıdan ele alındığında tam cevapları verecektir. Burada Rönesans'tan başlayıp Klasik döneme uzanan yelpazenin neresinde olduğu tartışmalıdır. Aslında sanattaki birçok şey tartışmalıdır. Müzik tarihçilerin söylemleri varsayımlarla mümkün olabilmektedir bu da ikinci bir görüşün varlığına yer açmaktadır. Klasik müzik kompozisyonların yegane amacı bestecinin icracıya sunduğu nota tarzından nüans belirteçleri doğrultusunda, icracının kendi hisleriyle bestecinin isteklerini seslere dökmesidir. Yani notalar, yazılı müzik kompozisyonları besteci ve icracı arasında birer aracıdır. Bu gözle bir müzik kompozisyonu incelenirken bu gözle incelenirse notaların bir bütünün küçük parçaları olduğu fark edilir. Bach'ın eserleri incelendiğinde de icracının sürekli atmosferik doku içerisinde ifade yoğunluğu içeren cümleler kurması beklenir. Bach'ın

eserlerinde sıklıkla kullandığı homofonik doku üzerine kurguladığı özgün akor sesleri üzerine kurulu uzayan ve birbirine karışan müzik cümleleri teknik yoğunluğun yanında eserler her zaman ifade odaklıdır. Bu ifade ve anlamı doğru şekilde ortaya çıkarabilmek için öncelikle dönem hakkında bilgi sahibi olmak, kompozisyonun ait olduğu coğrafyanın özellikleri ve enstrümanın tınısal özelliklerini referans almak uygun olacaktır.

Avrupa'daki çok yönlü değişim sürecindeki olaylar tarih boyunca birbirine tepki olarak yeni dönemlerin ve akımların doğmasına sebep olmuştur. On yedinci yy.ın yarısı itibariyle 18. yy.ın ilk yarısını da içine alan yüzyıllık süre boyunca Avrupa'da hızlı değişimler ve yeni oluşumlar görülür. Bu dönemlerden birisi de Rönesans'a tepki olarak doğan Barok dönemdir. Barok olarak adlandırılan bu dönemde siyasal, kültürel ve sanatsal hareketler, birbirlerine koşut biçimde ve etkileşim içerisinde gelişmişlerdir. Siyasi, ekonomik gelişmelerin paralelinde doğrudan etkilenen sanat da değişimden kaçamamıştır. Rönesans'ın sadeliğine tepki olarak Barok dönemin detaycı ve süslü cümleleri enstrümanların fiziki özelliklerinin de evrilmesine sebep olmuş, acelite pasajlara uygun yapıda enstrümanların tuşe tesfiyeleri, tel basınçları ve arşe dirençleri gibi konular doğrudan etkilenmiştir.

Besteci teknik değişimlerin yanında armoniye kazandırdıklarıyla bilinir. Fakat tüm teknik ve teorik bilgileri Bukofzer kitabında Bach hakkında şu satırları paylaşmıştır. "Bach müziğini genel üç ilke yönetir: çok kesitli yapılar, melodik prosedür açısından kapsamlı çeşitlilik, bas ve tiz sesler arasındaki kutupluluk" (Bukofzer, 1947: 30).

Bach'ın kompozisyonları tarih boyunca dinleyicinin beğenisi dışında kendinden sonraki besteciler için ders niteliğinde de olmuştur.

"Avusturya'nın Prusya büyükelçisi ve şu anda Avusturya valisi olan Baron Gottfried van Swieten'in himayesi altında. Nisan 1782'de Mozart, Viyana'daki İmparatorluk Kütüphanesi, J. S. Bach'ın fügları - özellikle de Kuyu fügları - üzerine bir incelemeye girişmişti. Klavsen müzikleri ve Füg Sanatı hakkında.. Van Swieten, Bach'ın henüz yayınlanmamış el yazması kopyalarını almıştı. Burada Bach'ın el yazması notaları yanında Mozart'ın da çok geçmeden benzer kompozisyonları olduğunu fark ettim" (Marshall, 1991: 16).

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışma Barok dönem müziğinin özgün stili ekseninde Bach'ın armonik kurgularının hâkimiyetindeki solo viyolonsel için yazmış olduğu müziklerine alternatif bakış açılarından bakarak çok yönlü şekilde anlamaya çalışmanın odağında literatüre katkı sağlamak amacıyla yapılmıştır. Taranan kaynaklar sonucunda edinilen bilgiler Bach'ın eserlerini tanımlamak için sadece melodik ve yazılı müzik kompozisyonları gibi tanımlamaların yeterli olmayacağını göstermiştir. Zira daha spesifik, felsefik yaklaşımlarla iyilik

ve Tanrı inancını hissettiren eserleri Müzikologların söylemleri de referans alındığında eserleri sadece Barok dönemi yansıtmakla kalmaz, yaratıcı bakış açısıyla yeni armonilerin keşfiyle bestecinin kendi geliştirdiği müzik yazısını da tasvir etmektedir. Bach'ın müziği dinleyiciye hem karmaşık hem de akıcı cümlelerle Barok dönemin estetik anlayışını hissettirirken aynı zamanda özgün sitilini de viyolonsel karakteristik yapısıyla kurgulamıştır. Bach hakkında çok kez çalışma yapılmış bestecilerdendir. Günümüzde konser salonlarında sıklıkla duyduğumuz eserleri aynı zamanda günümüz popüler müziğinin de armonik yapısının kurgusuna doğrudan etki etmektedir. Bestecinin müzik armonisine kazandırdıklarıyla günümüz popüler müziklerinin alt yapılarında kullanılmaktadır. Barok dönemde dahi besteciler arasında yer alan besteci yer yönüyle müzik sanatına katkıda bulunmuştur. Çok yönlü müzisyenliğiyle neredeyse tüm çalgıların repertuarlarına yön vermiş ve polifonik müziğin temellerini sağlamlaştırmıştır. Bununla birlikte eserlerinden bazılarının günümüze ulaşamadığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Barber, E. (1971). Bach and the B-A-C-H Motive. *Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 2 (2). (s. 3-5).. Riemenschneider Bach Institute.
- Buelow, G. J. (1993). 9. The Late Baroque Era- From The 1680 to 1740. United Kingdom: Granada Group And The Macmillan Press Ltd.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in The Baroque Era- From Monteverdi to Bach*. New York, W.W. Norton&Company.
- Leaver, R. A. (1978). Bach and Luther. *Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 9 (3), (s. 9-12). Riemenschneider Bach Institute.
- Marshall, R. L. (1991). Bach and Mozart: Styles Of Musical Genius. *Riemenschneider Bach Institute*. 22(1), (s. 16-32). Riemenschneider Bach Institute.
- Mendel, A. (1950). More for "The Bach Reader", *The Musical Quarterly*, 36 (4). (s. 485-510). Oxford University Press.
- Schonberg, H. C. (2020). *Büyük Besteciler*. (Çeviren: A. F. Yıldırım). İstanbul: Ofset Yapımevi Yayınları.
- Pamir, L. (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Price, C. (1993). *The Early Baroque Era- from the Late 16th Century to the 1660s*. United Kingdom, Granada Group And The Macmillan Press Ltd.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites, Volume II: Music Examples, USA*: Indiana University Press.

Bölüm 6

Carl Czerny Op.740 No.12 Ve No.14 Etütlerinin Teknik ve Biçimsel Yönden İncelenmesi

Onur Bozbey, Elif Güven

Özet: Bu çalışmanın amacı Carl Czerny'nin Op.740 12 ve 14 numaralı etütlerinin detaylı analizini yapmaktır. Bu sayede Czerny'nin başlangıç seviyesindeki belli etütlerin dışında ileri seviyedeki etütlerini analiz etmek, tanıtmak ve bu yolla piyano öğrenci ve öğretmenlerinin Czerny'nin eserlerine olan ilgilerini arttırmak hedeflenmektedir. Betimsel tarama modelinde desenlenen çalışmada veriler doküman incelemesi yöntemiyle toplanmıştır. Çalışmada ilk olarak ilgili literatür taraması yapılmış, daha sonra belirtilen eserlerin detaylı form analizi yapılmıştır. İlgili literatür incelendiğinde ülkemizde Czerny ile ilgili yapılan çalışmalarda Czerny'nin genelde «kolay» ve çok küçük form yapısında olan eserlerinin sergilendiği görülmektedir. Bu eserlerin yanı sıra bestecinin daha çok «ustalık» isteyen etüt ve eserlerinin de analiz edilmesi önerilmektedir. Böylelikle hem öğrencilerin motivasyonu hem de öğretmenlerin bu alanda ilgisinin artacağı düşünülmektedir.

Technical And Formal Analysis of Carl Czerny Op.740 No.12 And No.14 Etudes

Abstract: The aim of this study is to analyze Carl Czerny's op.740 12 and 14 etudes in detail. In this way, it is aimed to analyze and introduce Czerny's advanced etudes apart from the beginner-level etudes, and to increase the interest of piano students and teachers in Czerny's works. In the study, which was designed in descriptive scanning model, the data were collected by document review method. In the study, firstly, the relevant literature was searched, and then detailed form analysis of the mentioned works was made. When the relevant literature is examined, it is seen that Czerny's works, which are generally "easy" and in very small form, are exhibited in studies on Czerny in our country. In addition to these works, it is suggested to analyze the composer's studies and works that require more "mastery". Thus, it is thought that both the motivation of the students and the interest of the teachers in this field will increase.

Onur Bozbey, Doç. Dr. Elif Güven

Bahkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi
bozbeyonur@outlook.com
Bahkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi
egüven@balikesir.edu.tr

GİRİŞ

Kelime olarak “etüt”, herhangi bir konuda yapılan inceleme, araştırma ve ön çalışma anlamına gelmektedir. Müzik eğitiminde ise etütler bir takım teknik davranışlar kazandırmak amacıyla yazılmış eğitim parçaları olarak açıklanabilir. Genellikle belli bir teknik yapı veya motifin tekrarı üzerine yazılmış olan etütler, egzersizlerden farklı olarak diğer müzik türlerinde (vals, noktürn, prelüd,) olduğu gibi bir form yapısına da sahiptir. Bu yüzden etütler, eğitim amacının yanı sıra müzikal bir tür olma özelliği de taşırlar. Aktüze'nin (2003) tanımına göre etüt; ses ve çalgı tekniğini geliştirmek, teknik zorlukların üstesinden gelebilmek amacıyla yazılan, ancak üstün müzik değeri de içerebilen kısa parçalardır. Basmacıoğlu (2015) ise bir çalışmasında etüt ile ilgili şunları söylemektedir;

“ Fransızca'da çalışma anlamına gelen étude kelimesinden türeyen etüt kavramı, genellikle solo enstrüman için yazılmış, teknik, mekanik ve müzikal beceriyi geliştirmeye veya sergilemeye yarayan eserleri ifade eder. Etütler basit ve kısa alıştırmaları tanımlayabileceği gibi daha uzun, konser parçası olabilecek eserleri de belirtebilir. Etütler tek bir probleme yoğunlaşabileceği gibi, birden fazla problemi içererek çeşitlilik gösterebilir. Farklı problemlere odaklanan etütler, çeşitli tonları sistematik bir şekilde kapsayarak bir seri halinde sunulabileceği gibi, herhangi bir seriye dâhil olmadan tek olarak da yazılabilir.”

Günümüzdeki anlamıyla etüt kavramı Say (2002) tarafından şu şekilde açıklanmaktadır;

“Günümüz anlamıyla etüt, kelime olarak ilkin 18.yy'ın sonlarında Muzio Clementi tarafından kullanılmıştır. 19.yy'ın ilk çeyreğinde onun piyano için yazdığı etütlerin yanı sıra J.Baptist Cramer ve Carl Czerny bu etütleri geliştirmiş, günümüzde de değer bulan etütler bestelemişlerdir.”

Muzio Clementi (1752-1832)'nin “Gradus ad Parnassum” (Parnassum'a giden adımlar) isimli pedagojik çalışması 100 etütten oluşmaktadır. Bu eser, çalgı eğitimi için yazılmış yaygın anlamda bilinen ilk etüt örneklerini barındırmaktadır. Bu çalışmalar ilk olarak Clementi'nin kendi basımevi olan Clementi & Co basımevi tarafından 1817, 1819 ve 1826 tarihlerinde üç cilt olarak yayınlanmıştır. Daha sonra romantik dönemde büyük virtüöz Carl Tausig, 1850'lerde “Gradus ad Parnassum” dan seçtiği yirmi dokuz çalışmayı toplayarak tekrar yayınlamış ve bu versiyondan sonra Clementi ve onun tekniği romantik besteciler tarafından daha çok tanınmıştır. Eren (2010) bir çalışmasında bu durumu şöyle açıklamaktadır;

“...işte bu versiyon, Clementi'nin gerçek değerini ortaya çıkartmış ve romantiklerce benimsenmesini sağlamıştır. Parmak eşitliğine dayanan çeviklik ve pürüzsüz bir tonu amaçlayan Clementi'nin teknik anlayışı o kadar etkili olmuştur ki bir yüzyıl daha geçerliliğini sürdürmüştür. Beethoven'in Czerny'ye, Czerny'nin Liszt'e, Liszt'in ve Chopin'in de öğrencilerine Clementi'nin etütlerini çalıştırması, bunun en güzel göstergesidir.”

Romantik dönemde piyano çalgısı hem fiziksel olarak gelişmiş hem de repertuarı genişlemiştir. Çalım tekniğinin de zorlaşması ile beraber, tekniği geliştirmeye odaklı konser etütleri yazılmaya başlanmıştır. Bu dönemde göze çarpan en önemli bestecilerden biri M.Clementi ve L.v. Beethoven'ın da öğrencisi olan Carl Czerny (1791-1857)'dir. Czerny başlangıçtan ustalaşmaya kadar piyanonun her türlü teknik problemleriyle alakalı etütler bestelemiştir. Bağlı çalma, beş parmak tekniği, gamlar, arpejler, kırık akorlar, oktavlar, atlamalar gibi teknik zorlukları aşmayı amaçlayan yüzlerce etüt yazmıştır. Bu etütler halen günümüzde konservatuarlarda (ilkokul, ortaokul, lise, üniversite), güzel sanatlar liselerinde ve eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümünde piyano programları çerçevesinde çalışılmaktadır. Bu çalışmanın da konusu olan Czerny etüd op.740 no.12 ve no.14 etütlerini incelemeyi önce Czerny'nin hayatı, eserleri ve literatürdeki önemini ayrıca incelemek anlamlı gözükmektedir.

Carl Czerny, Çek asıllı Avusturyalı besteci, piyanist ve piyano öğretmenidir. 1791 yılında Viyana'da doğmuştur. En çok bilinen yapıtları piyano etütleridir. Czerny, öğretmeni M.Clementi ile benzer bir şekilde modern piyano tekniğinin babası olarak ünlenmiştir. Piyano çalmaya üç yaşında organist olan babası Wenzel Czerny ile başlamıştır. Babası, Czerny'nin piyano eğitimine büyük katkılar sağlamış, virtüözlüğünden çok, yeni eserleri sürekli çalıştırarak görme okuma yeteneğini geliştirmek ve böylece müzisyenliğinin daha üst bir noktaya ulaşabilmesi için çabalamıştır (Ahmetoğlu 2020).

Daha sonraları dönemin usta piyanist ve bestecilerinden de ders almıştır. Bunlar arasında M.Clementi, Antonio Salieri, J.N.Hummel gibi ustalar vardır. Czerny piyano öğrenim süreci içerisinde çok çabuk gelişim göstermiş ve henüz 8 yaşındayken ilk halka açık konserini vermiştir. Burada Mozart'ın do minör piyano konçertosu KV.491'i seslendirmiştir. Czerny'nin aile dostu olan dönemin Viyana operasında keman sanatçısı Wenzel Krumpholz onun yeteneğinden çok etkilenmiş, kendisini yakın arkadaşı ve aynı zamanda tutkulu bir hayranı olduğu L.v. Beethoven ile tanıştırmıştır. Beethoven ile tanıştığında henüz 10 yaşında olan Czerny, 1841 yılında kendi yazdığı otobiyografisinde aktardığına göre, ilk karşılaşmalarında Beethoven'ın eserini çalmaya cesaret edememiştir. Onun yerine önce Mozart'ın do major piyano konçertosunu çalmış, Beethoven da yer yer orkestra partisini sol eliyle çalarak kendisine eşlik etmiştir. Daha sonra Beethoven'ı çalışıyla tatmin ettiğini fark edince, o dönemde Beethoven'ın yeni yayınlanmış olan eseri "Patetique" sonatını dinletmiştir. Yine Czerny'nin otobiyografisinde aktardığına göre Beethoven Czerny'nin yeteneğinden oldukça etkilenmiş ve babasına dönüp şunları söylemiştir;

"Çocuğun yeteneği var, ona ben kendim ders vereceğim ve onu öğrencim olarak kabul edeceğim. Onu bana haftada birkaç kez yollayınız fakat öncelikle Carl Philipp Emmanuel Bach'ın "Piyano Çalmanın Hakiki Sanatı" (The True Art of Piano Playing) adlı kitabından bir kopya edinmesini

sağlayınız çünkü buraya bir sonraki gelişinde yanında o kitabı getirecek.” (akt. Poyrazoğlu 2007)

Poyrazoğlu'nun 2007 de yaptığı bir çalışmasında aktardığına göre piyano dersi verme konusunda çok istekli olmadığı bilinen L.v.Beethoven sadece üstün yetenekli çocuklarla ilgilenirdi. Czerny ile ilgili söyledikleri ve onunla haftada birkaç kez çalışmak istemesi Beethoven'ın gözünde Czerny'nin özel bir yeteneği olduğunun kesin kanıtıdır. Beethoven, Czerny'nin yeteneğine o kadar çok güvenmiştir ki “Fidelio” operasının ve “Leonora” uvertürünün piyano düzenlemesini ona yaptırmıştır. Ayrıca op.15 no.1 Do majör ve op.73 no.5 Mi bemol majör piyano konçertolarının ilk seslendirilişini yine Czerny gerçekleştirmiştir.

Czerny kendi deneyim ve tecrübelerine dayanarak bir çalışma sistemi geliştirmiş ve kolaydan zora piyano için her türlü teknik problemi içeren etütler bestelemiştir. Ancak o, bunlara körü körüne bağlı tutucu bir eğitmen değildi. Pedagojik yaklaşımını op.500 etüt kitabında şu şekilde açıklamaktadır;

“Öğrenciye eski kafalı, zekâdan uzak, zevksiz, çok zor ve aynı zamanda sorunlu olarak gözüken besteleri çalıştırarak işkence etmekle hiçbir şey kazanamayız. Her öğrenci tüm dersleri istekli ve tatmin olmuş bir şekilde geçirirse çok daha fazla ilerleme kaydedebilir. Günümüzde yayınlanmış olan sayısız egzersizler ve çalışmaların pratik yapılması her ne kadar faydalı olsa da öğretmen öğrencilerini bunlarla boğmamalıdır. Şu unutulmamalıdır ki her müzik yapıtı kendi içinde bir egzersizdir ve çoğu zaman yapılan herhangi bir çalışmadan daha iyi bir egzersiz niteliği taşımaktadır. Zira bu, bütünlüğü olan bir bestedir. Teknik çalışmalar melodik pasajlarla birleşmiş ve karışmış durumdadır. Bu nedenledir ki öğrenci, bu tip bir eseri kuru ve sıkıcı görünen diğer çalışmalara nazaran kesinlikle daha istekli çalışacaktır.»

Czerny'nin açıklamalarından anlaşılacağı üzere, onun için öğrencinin motivasyonu çok önemlidir. Bu düşünce, piyano eğitiminde öğrencinin temel psikolojik ihtiyaçlarının belirli bir ölçüde göz önünde bulundurulmasının gerekliliğine işaret eden pedagojik yaklaşımın ilk sinyallerindedir (Poyrazoğlu 2007).

Hayatı boyunca hiç evlenmeyen Czerny, 66 yaşında, 15 Temmuz 1857'de Viyana'da ölmüş ve tüm mal varlığını Viyana konservatuarına bırakmıştır

Czerny, pedagojik çalışmalarıyla ün yapmış ve konser kariyerini yarıda bırakarak, piyano öğretmeni olarak anılmayı tercih etmiştir. Elbette bir besteci olarak etütleriyle beraber konser için de bestelediği yüzlerce esere imza atmıştır. Bu eserler “egzersiz” gibi değil, romantik dönemin ruhuna uygun, sanatsal kaygılarla bestelenmiş “ciddi” çalışmalardır. Czerny'nin eserleri kendisi tarafından dört ayrı kategoriye ayrılmıştır;

- 1- Etüt ve egzersizler
- 2- Öğrenciler için kolay parçalar
- 3- Konserler için bestelenmiş görkemli parçalar

4- Ciddi müzik

Ülkemizdeki müzik eğitimi kuruluşlarının piyano bölümlerinde genellikle Czerny'nin op.599, op.849, op.299 gibi belli metotları başlangıç seviyesinde öğretilir. Czerny'nin diğer birçok çalışması gibi op.740 "The Art of Finger Dexterity"nin de yeterince tanınmadığı ve öğretilmediği düşünülmektedir. Czerny, bu çalışmasında etütlerin içeriği veya özel olarak kazandırmak istediği teknik davranışla alakalı bilgiyi her bir etüdün başlığında belirtmektedir. Her bir etüdün başlığının aslında o etüdün piyaniste kazandırmak istediği davranış ile alakalı bir ön bilgi sunduğu söylenebilir.

Gray (1977) "The pedagogical concepts of Carl Czerny: An analytical study" adlı çalışmasında bu metotta yer alan etütleri teknik bakımdan analiz etmiş ve pedagojik yaklaşımlarını incelemiştir. Yapılan literatür taraması sonucunda Türkiye'de yapılan çalışmalar içerisinde Czerny'nin op.740 numaralı metodunun incelendiği veya bu metodun içerisinden herhangi bir etüdün analizine yer verilen bir bilimsel çalışmaya rastlanmamıştır. İçeriğindeki müzikal ve pedagojik unsurlar incelendiğinde bu durumun literatürde bir eksikliğe yol açtığı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın amacı Carl Czerny'nin op.740 metodunda bulunan 12 ve 14 numaralı etütlerin detaylı analizini yapmaktır. Bu sayede Czerny'nin kalıplaşmış başlangıç seviyesindeki belli etütlerin dışında ileri seviyedeki etütlerini analiz etmek, tanıtmak ve bu yolla piyano öğrenci ve öğretmenlerinin Czerny'nin eserlerine olan ilgilerini arttırmak hedeflenmektedir. Bu çalışmanın, söz konusu etütleri çalışmak isteyen piyanistler için bir rehber görevi göreceği düşünülmektedir.

Bu çalışma Carl Czerny'nin op.740 metodu içerisinden random olarak seçilmiş 12 ve 14 numaralı eserlerin analiziyle sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Çalışmada durum tespitine dayalı betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Betimsel araştırmalar genel tarama modelinde olup, olayları betimleyerek daha iyi anlayabilme, gruplayabilme olanağı sağlar ve aralarındaki ilişkileri saptamaya yardımcı olur (Kaptan, 1998). Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 1999 s. 77-79). Çalışmanın evrenini Czerny Op.740 etüt kitabı örneklemini ise 12 ve 14 numaralı etütler oluşturmaktadır. Çalışma sürecinde Carl Czerny'nin hayatı, eğitimci kimliği ve etütleri üzerine yapılan literatür taramasının ardından, Op.740 etüt kitabı içerisinden seçilmiş olan 12 ve 14 numaralı etütlerin detaylı form analizi yapılmıştır. Yapılan analizlere ilişkin bulgular tablolaştırılarak açıklanmıştır. Analiz sırasında izlenecek yönetime ilişkin olarak müzik teorileri ve piyano alanında 3 uzmandan görüş alınmıştır.

Araştırma Etiği

Belge tarama ve analiz yöntemiyle gerçekleştirilen bu çalışma; deney, ölçek uygulama, görüşme gibi nicel ya da nitel yöntemlerle veri toplanmadığından etik kurul kararı gerektirmemektedir. Mevcut araştırma süresince “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” çerçevesinde hareket edilmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde, Czerny Op.740 etüt kitabında bulunan 12 ve 14 numaralı etütlerinin analizlerinden elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Op.740 12 Numaralı Etüdün Analizine İlişkin Bulgular

Re minör tonunda, 2/4'lük ölçü biriminde yazılan etüt, “Sol elin esnekliği” başlığını taşımaktadır. Bu etütte hedeflenen amaç başlıktan da anlaşılacağı üzere sol elin esnekliğidir. Sürekli arka arkaya tekrar eden ancak el pozisyonunun sabit kaldığı yüksek hızlı arpejler vardır. Sağ elde ise ezgisel bir yürüyüş bulunmaktadır, özel bir teknik hareket yoktur. Etüt re minör tonunda ve “ABC” form yapısındadır. “C” bölümünden itibaren etüt re majör tonunda devam etmektedir.

Op. 740 No.12-A bölümünün analizine ilişkin bulgular

The image displays the musical score for Op. 740 No. 12-A, a piece by Czerny. The score is written for piano and is in 2/4 time, marked 'Vivace' with a tempo of 49. The key signature is G minor (one flat). The score is divided into five systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat. The second system continues the piece. The third system includes a dynamic marking 'dim.'. The fourth system includes a dynamic marking 'p'. The fifth system includes dynamic markings 'cres.' and 'dim.'.



Şekil 1. Op.740 No.12-A Bölmesi

Tablo 1. Op.740 No.12-A Bölmesinin Form Şeması

A	1.cümle	2.cümle
Ritmik	2+2 / 2+2	2+2 / 2+2
Tematik	Ana motif+tekrar / tekrar+cümle sonu	Tekrar+tekrar / bitiş motifi +son iki sekizlik yeni bölmeye hazırlık
Tonal	Dm I + V7 / I6 + V	I + V7 / I6 + I - (F) VII7- V7(son iki sekizlik)

Tablo 1'de de görülebileceği gibi A bölümü sekizer ölçülük iki cümleden oluşmaktadır. Ritmik yönden incelendiğinde simetrik cümle yapısına sahiptir. Tematik olarak, önce ana motif gelir ve ardından bölme boyunca bu motifin çeşitli kombinasyonları farklı derecelerde ya da kök halinde ancak farklı oktavda tekrar eder. Parça ana tonda (dm) başlar ve birinci cümle sonu dominant derecesinde biter. İkinci cümle yine ana tonda başlar ve yine ana tonda biter. Ancak bölümün son ölçüsünün son iki sekizlik notasında diğer bölmeye ve diğer bölümün hakim tonu olan Fa majöre geçiş için hazırlık vardır. Burada ilk olarak Fa majörün yedinci derecesi ve ardından dominant derecesini duymaktayız. Daha sonra B bölümüne ve Fa majör tonuna geçiş yapılır. Eserin A bölümünün notalar üzerindeki görünümü Şekil 1'de görülmektedir.

Op. 740 No.12-B bölümünün analizine ilişkin bulgular

The image displays a musical score for Op. 740 No. 12-B, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes a red 'B' marking above the first staff, indicating the beginning of a section. The score features various dynamics such as *p*, *dolce*, *ff*, and *dim.*, along with articulation marks like accents and slurs. The bass staff contains complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piano staff features chords and melodic lines. The second system continues the piece, ending with a *dim.* marking and a final chord.

Şekil 2. Op.740 No.12-B Bölmesi

Tablo 2. Op.740 No.12-B Bölmesinin Form Şeması

B	1.cümle	2.cümle	3.cümle
Ritmik	4+4	4+2	4+4
Tematik	Yeni motif + tekrar	Yeni motif + ekleme	Bitiş motifi + köprü
Tonal	F I - I + I - I	Sürekli modülasyon (E) V7 - E / (Am) VII7 - Am (I6) - V7 - I / (Dm) VII7- I6 - VII +I	(V) VII7 - V - V7 - I - V7 - I + V

Tablo 2'de görüldüğü gibi B bölümünde ritmik olarak birinci ve üçüncü cümle simetrik yapıya sahiptir, ikinci cümle ise asimetriktir. Tematik olarak ilk cümlede yeni motif duyulmakta ve cümle boyunca bu motif devam ederek cümlelerin son ölçüsünün son vuruşunda ise ikinci cümleye geçmektedir. İkinci cümlede modülasyon amaçlı sekizliklerden oluşan yeni bir motif vardır ve cümlelerin ekleme kısmında üç vuruşluk tam akor, ölçünün son vuruşunda ise üçüncü cümleye hazırlık için eksik akor kullanılmıştır. Üçüncü cümlelerin ilk cümle parçasında bitiş için yeni motif ve diğer cümle parçasında ise C bölümüne geçmek için bir köprü kullanılmıştır. Bu bölümün ana temasında kullanılan ton Fa majör tonudur. Ancak ikinci cümleden itibaren sürekli modülasyon yapılmış ve ekleme kısmında tekrar eserin ana tonu olan Re minöre dönmüştür. Son cümlede tamamen Re minör tonu hakimdir ve C bölümünde kullanılan Re majör tonuna geçiş için köprü kısmında dominant derecesinde bitmiştir. Eserin B bölümünün notalar üzerindeki görünümü Şekil 2'de görülmektedir.

Op. 740 No.12-C bölümünün ve codanın analizine ilişkin bulgular

Şekil 3. Op.740 No.12-C Bölmesi ve Coda

Tablo 3. Op.740 No.12-C Bölmesi ve Codanın Form Şeması

C	1.cümle	2.cümle	3.cümle (coda)
Ritmik	4+4	4+5	4+2
Tematik	Yeni motif + tekrar	Yeni motif + tekrar + ekleme	Bitiş motifi + uzatma
Tonal	D I - V7 + I - V7	Sürekli modülasyon: (D) / (Bm) V7 - I / (Em) (V) V - II7 - I6 - V - I/(D) IV - I - V7 - I + tekrar +D	IVm-I + I

C bölümünde ilk cümle simetrik, ikinci cümle ve coda asimetrik yapıya sahiptir (Tablo 3). Burada ilk cümlede tematik olarak yeni motif vardır ve cümle boyunca tekrar eder. İkinci cümlede de yeni motif gelmektedir cümlelerin sonuna kadar tekrar eder, son ölçüsünde bitiş motifine bağlamak için bir ölçülük genişleme vardır. Ardından coda gelir ve burada dört ölçü boyunca tekrarlı (2+2) bitiş motifi vardır. Son iki ölçüde ise bitiş hissi akorlar ile uzatılmıştır. Tonal olarak bu bölme tamamen Re majör etkisi altındadır ve Re majörde biter. Ancak ikinci cümlede karmaşık bir modülasyon vardır, bu modülasyon sonrasında yine Re majöre bağlanır ve codaya geçilir. Parça Re majörde biter. Eserin C bölümünün ve codanın notalar üzerindeki

görünümü Şekil 3'de görülmektedir.

Son olarak, etüt müzikal ve teknik yönden incelendiğinde; A B C şeklinde üç bölmeden oluştuğu görülmektedir. Bu tür form yapısı o dönem ve Czerny için de sık rastlanan bir form yapısı değildir. Her bölme ayrı tonalitede ve ayrı melodik çizgiye sahiptir. Ancak sol elin teknik yapısı bütün bölmelerde aynıdır, bundan dolayı her bölmede ton ve ezgi farklı olsa da eser yine de bütünlük hissi sağlamaktadır. Bu sıra dışı form yapısının sebebi de sol elde uzun süre devam eden aynı teknik hareketin monotonlaşmaması için olduğu düşünülebilir.

Op.740 14 Numaralı Etüdün Analizine İlişkin Bulgular

Etüt teknik olarak sağ elde arpej geçişlerini hızlandırmayı hedeflemektedir. Sürekli farklı yapılarda çıkıcı ve inici arpej hareketleri vardır. Bu arpejler genelde başparmağın alttan geçişini gerektirmez, nota eklenerek ilerleyen arpej yapılarıdır. Sol el uzun süren oktavlar ile eşlik eder. Bazı kısımlarında hafif atlamalar vardır ancak yine de özel olarak sol el için çalışılması gereken bir teknik yapı yoktur. Etüt sol minör tonunda ve "ABA" form yapısındadır.

Op. 740 No.14-A bölümünün analizine ilişkin bulgular

A

Allegro # - 154

14.



Şekil 4. Op.740 No.14-A Bölmesi

Tablo 4. Op.740 No.14-A Bölmesinin Form Şeması

A	1.cümle	2.cümle
Ritmik	4+4	4+4
Tematik	Ana motif+tekrar	Tekrar+tekrar
Tonal	Gm I - I + I - V	I - V - (IV) V - IVm + IVm - V - (V) VII7 - I - V7 - I

A bölümü tamamen kareli simetrik cümle yapısına sahiptir. Tematik olarak sağ elde sürekli arpej geçişleri vardır, belli bir melodik çizgi yoktur (Tablo 4). Etüt bu tekrarlayan arpej geçişleriyle başlar ve parçanın ana motifi bu şekildedir. Bölme boyunca bu motif tekrar eder. Etüt Sol minör tonundadır. İlk cümle birinci dereceyle başlar ve dominant derecesinde biter. İkinci cümle yine birinci derecede başlar, tonal olarak biraz daha karmaşık seyreder ve son olarak tekrar birinci derecesinde biter. Bölmenin en son ölçüsünün dördüncü vuruşunda yeni bölmeye ve Si bemol majör tonuna hazırlık hazırlık amaçlı Fa majör dominant yedili akoru vardır. Eserin A bölümünün notalar üzerindeki görünümü Şekil 4'te görülmektedir.

Op. 740 No.14-B bölümünün analizine ilişkin bulgular

B

The image displays a musical score for Op. 740 No. 14-B, consisting of two systems of piano and bass staves. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and fingerings. The first system begins with a red letter 'B' above the staff. The piano part is marked 'p dolce' and includes several slurs and articulation markings. The bass part features a steady accompaniment with slurs. The second system continues the piece, with the piano part marked 'f' and the bass part marked 'f'. The score includes various dynamic markings, articulation markings, and fingerings throughout.

Şekil 5. Op.740 No.14-B Bölmesi

Tablo 5. Op.740 No.14-B Bölmesinin Form Şeması

B	1.cümle	2.cümle	3.cümle
Ritmik	2+2+3	2+2	2+2+2+2+4
Tematik	Yeni motif + tekrar+uzatma	Yeni motif + tekrar	Yeni motif + tekrar + tekrar + tekrar + köprü
Tonal	Bb I - V + II - VI + IV - I - II - - I - V7	I - V + tekrar	Sürekli modülasyon : (Bb) I - (Eb) V7 - (G) I + (Cm) I - (F) V7 - (A) I + (D) I - (Gm) V7 - I6 - I + (D) VII7 + (GM) V9 - I...V

Tablo 5'te görülebileceği gibi, B bölümünde birinci cümle asimetrik, ikinci ve üçüncü cümle ise simetrik ritmik yapıya sahiptir. Bu bölme tematik olarak çok zengindir. Her cümlede sağ elde birbirinden oldukça farklı arpej hareketleri kullanılmıştır. İlk cümle A bölümünün arpej hareketine benzese de daha uzun ve inişi farklıdır. Bu yüzden burası yeni motiftir, cümle boyunca farklı derecelerde tekrar eder. Son üç ölçüsü uzatma niteliğindedir ve burada kullanılan arpej hareketi de yeni motiftir. İkinci cümle de yeni motif ile başlar ve diğer cümle parçasında aynen tekrar eder. Üçüncü cümle yeni motif ile başlayıp köprü kısmına kadar bu motifi farklı derecelerde tekrar eder, köprüde ise uzun bir çıkış ve ardından ana temaya dönmek için ani bir inici arpej kullanılmıştır.

Op. 740 No.14-A bölümünün analizine ilişkin bulgular

The image displays a musical score for Op. 740 No. 14-A, consisting of three systems of piano music. Each system features a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a red letter 'A' above the first measure. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Şekil 6. Op.740 No.14-A Bölmesi

Bu bölümde, A bölümü hiçbir değişiklik yapılmadan tekrar edilmiştir (Şekil 6).

Op. 740 No.14-coda bölümünün analizine ilişkin bulgular

The image displays four systems of musical notation for the Coda section of Op.740 No.14. The notation is arranged in two columns, each with a piano (right) and bass (left) staff. The word "Coda" is written in red at the top left. Dynamics include *f*, *sf*, *legato*, *cres.*, and *ff*. The piano staff contains complex sixteenth-note patterns with slurs and fingering. The bass staff features chords and single notes. The key signature is one flat. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 7. Op.740 No.14-Coda Bölmesi

Tablo 6. Op.740 No.14-Coda Bölmesinin Form Şeması

Coda	1.cümle
Ritmik	4+4+4+1
Tematik	Yeni motif+tekrar+tekrar+bitiş akoru
Tonal	Sürekli modülasyon : (Gm) I – II – (Cm) VII7 – I – (D) – II-5 – (Gm) VII7 – (G) – (Eb) – (Ab) – (Dm) VII7 – (Gm) – I – V7 + tekrar + Gm I + I

Coda kısmı ritmik olarak simetrik. Son ölçü sadece bitiş akordudur ve ölçünün cümle parçaları içine dahil edilmesi anlamlı görünmemektedir. Tematik olarak burada yeni motif kullanılmış ve cümlenin sonuna kadar aynı motif farklı akorlarda tekrar etmektedir. Tonal olarak ise sürekli modülasyon vardır, parça en son ana tonu olan Sol minör akoruyla biter. Eserin coda bölümünün notalar üzerindeki görünümü Şekil 7’de görülmektedir.

Bu etüt müzikal ve teknik yönden incelendiğinde A B A üç bölmeli şarkı formunda yazılmış olduğu görülmektedir. Bu, romantik dönem için ve etütler için de oldukça rastlanılan bir form yapısıdır. Etüt teknik olarak sağ elde arpej geçişlerini hızlandırmayı hedeflemektedir. Sürekli farklı yapılarda çıkıcı ve inici arpej hareketleri vardır. A bölümü tamamen aynı motif üzerine kuruludur. B bölümü arpej hareketleri açısından Czerny’nin “oyun alanı” gibidir. Çok daha farklı karakterlerde arpej hareketleri vardır. Ardından tekrar A bölümüne geri dönülür ve son olarak coda kısmında kromatik olarak inen arpej dizisi kullanılmıştır. Bu kısım teknik olarak eserin bütününden çok farklıdır.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada Op.740 12 ve 14 numaralı etütleri, yapısı ve hedeflediği teknik davranış yönünden değerlendirilmiştir. Buradan yola çıkarak Op.740 “The Art of Finger Dexterity” adlı metodun içindeki etütlerin piyano öğrencilerinin ileri düzey teknik davranışlar kazanması, müzikal fikirlerinin gelişmesi ve belli bir kondisyon edinmeleri açısından faydalı olduğu düşünülmektedir.

12 numaralı etüt detaylı olarak incelendiğinde; sık rastlanmayan form yapısı, içerdiği armonik çeşitlilikle beraber sadece teknik olarak değil aynı zamanda müzikal fikir olarak da öğrenciyi geliştireceği düşünülmektedir. Teknik olarak ise etüdün tamamında sol elin hızlı, hafif ve arpejli eşlik yapısı sayesinde esnekliğini geliştirmeyi hedeflemektedir.

14 numaralı etüt detaylı olarak incelendiğinde; üç bölmeli şarkı formunda yazılmış, armonik olarak çok çeşitli ve parlak bir etüttür. Sağ elde farklı şekillerde seyreden arpej geçişlerine sol elde kalın bas sesleri eşlik etmektedir. Czerny bu etütte öğrenciyi farklı karakterde arpej hareketlerini mükemmel rahatlıkta ve yüksek hızda çaldırma hedeflemektedir.

İlgili literatür incelendiğinde ülkemizde Czerny ile ilgili yapılan on beş bilimsel çalışmaya rastlanmıştır. Bunlardan 9 tanesi çeşitli bilimsel dergilerde yayımlanmış olan makale, 6 tanesi yüksek lisans tezidir. 2000 yılına kadar yapılmış herhangi bir çalışma bulunamamıştır. 2000-2010 yılları arasında beş tane 2011 yılından günümüze kadar ise on tane çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların tamamı Czerny'nin hayatı, eğitimci kişiliği ve etüt analizleri üzerine yapılmış çalışmalardır. Ayrıca yapılan çalışmalarda Czerny'nin genelde "kolay" ve çok küçük form yapısında olan eserleri sergilenmektedir. Czerny'nin piyanoda "etüt" literatürüne yaptığı katkılar düşünüldüğünde bu eserlerin yanı sıra bestecinin daha çok "ustalık" isteyen etüt ve eserlerinin de analiz edilmesi önerilmektedir. Böylelikle hem öğrencilerin motivasyonu hem de öğretmenlerin bu alanda ilgisinin artacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, F. (2020). *Carl Czerny Op.299 piyano etütlerinin analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği anlamak: Ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Basmacıoğlu, S. K. (2015). *Sol el için piyano etütleri*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eren, O. (2010). Clementi ve piyano tekniği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1).
- Gray, P. M. (1977). *The pedagogical concepts of Carl Czerny: An analytical study*. Unpublished PhD Thesis. Ohio: University of Cincinnati Conservatory of Music.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri*. Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.
- Karasar, N. (1999). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar-ilkeler-teknikler*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Poyrazoğlu, E. (2007). *Carl Czerny'nin yaşamı ve Il Primo Maestro Dı Pianoforte etütlerinin incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Bölüm 7

Sonat Türünün Tarihsel Bağlamda Değerlendirilmesi

Elif Sayın

Özet: Bu çalışmada klasik müzik sanatında besteleme türlerinden birisi olan sonat formunun tarihsel gelişimi ele alınarak evrilme sürecinde ne gibi değişikliklere uğradığından bahsedilecektir. Bu değerlendirme literatüre sonat formunun gelişimi hakkında katkı sağlayacağından önemlidir. Sonat, tarihçesi orta çağa kadar uzanan canzone ve süit'ten türemiştir. Bu sebeple her tür gibi başlarda hibrit olan bu tür 17. yy.ın başlarında İtalya'da özgün yapısını kazanmaya başlamış fakat nihai olarak bildiğimiz anlamda sonat formu klasik dönemin ünlü bestecisi Ludwig van Beethoven (1770-1827) ile tamamlanmıştır. Anlatılacak olguyu somutlaştırmak için Beethoven'ın viyolonsel için yazmış olduğu klasik sonat formuna sahip beş sonatı referans alınmıştır. Sonat formunun yapısal özelliklerinin açıkça görüleceği bu beş sonat, bu formun yapısını anlayabilmek için verilebilecek iyi örneklerdendir. Çok bölümlü olan bu eserler genellikle üç ya da dört bölümden oluşmaktadırlar. Ayrıca sadece kendi başına bir tür olmanın dışında büyük orkestra eserlerinin özellikle son bölümlerinde de yapısal özellik bakımından kullanılırlar.

The Assessment of The Sonata Form in Historical Context

Abstract: In this study, the historical development of the sonata form, which is one of the composing types in classical music art, will be discussed and what kind of changes it has undergone in the evolution process will be mentioned. This evaluation is important as it will contribute to the literature on the development of the sonata form. The sonata derives from the canzone and the suite, which date back to the middle ages. For this reason, this species, which is a hybrid like all species, began to gain its original structure in Italy at the beginning of the 17th century. It became the final form of classical sonata with Ludwig van Beethoven (1770-1827), the famous composer of the classical period. In order to embody the phenomenon to be told, five sonatas with classical sonata form written by Beethoven for cello were taken as reference. These five sonatas, in which the structural features of the sonata form will be clearly seen, are good examples to understand the structure of this form. These multi-part works usually consist of three or four parts. In addition to

Arş. Gör. Elif Sayın

Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
elif.sayin@nisantasi.edu.tr

being a genre on its own, they are also used in terms of structural features, especially in the last parts of large orchestral works.

GİRİŞ

Müzik sanatı ve bilimi tarih boyunca gelişme göstermiş olsa da 19. yy. itibarıyla tür ve biçimler konusunda büyük bir ivme göstermiştir. Bu gelişme sadece müzik sanatının çekirdek bilim çevresiyle sınırlı kalmamış halka da gelişen teknoloji paralelinde daha fazla ulaşmıştır. Kaynaklar konusunda belirsizlikler olsa da farklı müzikologların söylemleri üzerine tür ve biçimler birbirinden etkilenecek gelişim göstermiş yani mevcut türler yeni türlerin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Bu noktada tarihsel sıralama da kaynaklara tam tarihlerin doğru kaydedilip kaydedilmediği konusu müzik tarihçilerinin yazdıklarıyla sınırlıdır. Sözü edilen tür, biçim-yapı ya da deyiş gibi terimlere sonat formunun tanımında ihtiyaç duyulacağından açıklamak uygun olacaktır. “Tür görünüşte birbirinden çok ayrı ama aslında birbirini tanımlayan iki tanımlamasını yapabiliriz. Birinci tanımlamaya göre, bir eserin tasarlanmasında en başta gelen bir özdür. İkinci tanımlamaya göre, aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanması demektir” (Hodeir, 2016: 13).

Türler dinden ya da din dışı unsurlardan beslenebilir. Bu ayırım orta çağda kilise ve halk arasındaki fikir ayrılığın akabinde gelişen modernizm olgusu üzerine Rönesans ile iyice şekillenmiştir. Tabi ki bir eser sadece bir konudan besleniyor demek de doğru değildir. Bu unsurlar aynı zamanda birbirleriyle entegre ilerlemektedir. Bu çalışmanın konusu olan sonat türü de aynı şekilde farklı türlerin etkileşiminde gelişmiş ve nihai halini almıştır. Rus asıllı bir yazar ve müzikolog olan Boris Fyodorovich Schlözer (1881-1969) biçim ve yapı öğelerini birbirlerinden ayırmış ve karışma ihtimallerine karşın şu şekilde kategorize etmiştir. Farklı müzik öğelerinin oluşturduğu yapı, tüm bu yapısal özelliklerin oluşturduğu bütün ise biçim olarak belirlenmiştir. Deyiş bir müzik cümlesini kişinin ifade şekli, üslubuyla birleştirdiğinden yalın bir şekilde belirgindir. İcracının müzikalitesi eserin üslubunu da belirleyen öğedir.

YÖNTEM

Sonata tarihsel gelişimindeki evrelerden ve müzik sanatına katkılarından bahseden bu çalışma konu hakkında güvenilirliği yüksek Türkçe ve yabancı kaynaklardan oluşmaktadır. Oxford, Cambridge gibi kütüphanesi güçlü üniversitelerin kaynakları, literatüre ait güvenilir nota örneklerini inceleyen müzikologların kaynakları, konu hakkındaki kitaplar, dergiler ve sempozyumlara ait tam metin bildiriler incelenmiştir. Sırasıyla literatürdeki kaynaklar taranarak sorun belirlenmiş ve soruların cevaplanması için odak bilgiler üzerinde durulmuş olup kaynaklar derleme yoluyla aktarılmıştır.

Evren ve Örneklem

Derleme türünde yazılmış bu çalışma konuyla ilgili literatüre girmiş kaynakların taranarak, bilimsel değer taşıyan çalışmaların referans alınmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Araştırma Etiği

Bu çalışmada etik onaya ihtiyaç yoktur.

BULGULAR

Yapılan çalışma sonucunda sonat formunun tarihsel süreçte her tür gibi farklı türlerin etkileşmesi sonucu bir tür olarak varlığını gösterdiği anlaşılmıştır. Canzone ve süit türlerinin birleşiminden oluşmuş başlarda eser girişlerine entegre edilmiş bir bölüm olduğu zamanla gelişerek önce 16. yy.ın sonlarına doğru İtalya'da canzone de sonar adıyla zamanla da 17. yy.ın başlarında kendi başına sonat olarak ayrı bir tür olarak müzik sahnesinde var olduğu anlaşılmıştır. Form nihai haline klasik dönemin ünlü bestecisi Beethoven'ın katkılarıyla ulaşarak günümüz klasik sonat formuna dönüşmüştür.

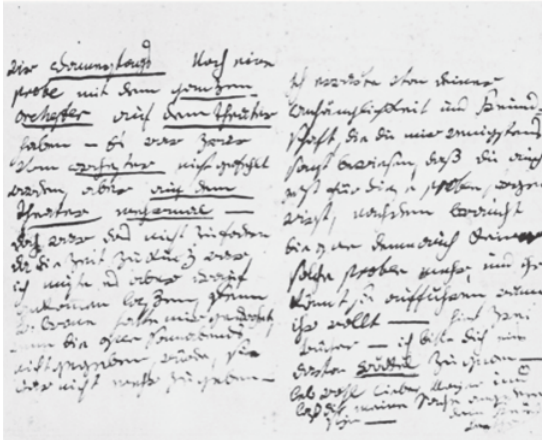
SONAT FORMU

Sonat formu ya da sonat allegrosu oda müziği repertuvarında genellikle piyanonun eşlik ettiği bir başka çalgının da eklendiği solo enstrüman, ikili ya da üçlü enstrüman gruplarının icra etmesi için bestelene müzikler için uygulanır. Sonat allegrosu tercihen bir giriş müziğinin ardından (bazı besteciler tercih edebilir ya da etmeyebilir) sergi (exposition, serim), gelişme (development), yeniden-sergi (re-exposition, recapulation, yeniden-serim)'dir (Rosen, 1988, s. 100-110). Ve yine tercihen besteci yeniden sergi bölmesinin sonuna bir koda ya da kodetta ekleyebilir. Sonat tarihsel süreçte farklı disiplinlerle etkileşerek nihai halini klasik dönemde almıştır. Bu çalışmada sonat formunun nihai halini alış sürecinde Beethoven'ın etkisi üzerinde durulacaktır. Bu sebeple referans alınan besteci hakkında da dönemsel ve bestecilik özellikleri hakkında bilgi verilerek mevcut kanı somutlaştırılmaya çalışılacaktır.

Klasik Dönem Ekseninde Ludwig van Beethoven'ın Besteciliği

Sanatın toplumsal yapıdan ve yönetimden etkilendiği kabul edilmektedir. Esasen buraya ele alınan ülkelerde yönetimlerin, sanatçılara ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak etki yaparak bazı isteklerde bulunduğu tanık olduk. 1789 İhtilali, aslında onu kıskırtan düşüncelerin oluşturduğu bir olay değil, bu hareketi sağlayan fikirlerin halk kesiminde yayıldıktan sonraki tarihidir” (Turani, 2010: 498). Avrupa sanatı tarihsel olaylardan diğer coğrafyalar gibi doğrudan etkilenmiş dönemin sanatındaki bilimsel ve teknik gelişmeler de aynı ivmeyle ilerlemiştir. Sonat formunun gelişimi de tıpkı sosyolojik gelişim ve değişim gibi müzik sanatı içerisinde evrilmiş ve değişime uğramıştır. “Beethoven, müzik tarihindeki gelişimin zirvesindedir. Birçok satır ona çıkıyor; birçoğu ondan uzaklaşır. 18. yüzyılın farklı düşünce akımlarını etkilemiş ve aynı zamanda 19. yüzyılın üslup akımları üzerinde temel bir etkiye sahip olan ve gelişimlerinde hala fark edilebilen yeni bir müzik diline doğru mücadele etmiştir”(Hertzmann ve Rogers, 1955: 29).

Beethoven klasik müzik sanatında tüm besteciler arasında eşsiz bir yere sahiptir. Bunun önemli sebepleri şüphesiz ki ilk olarak müzikteki dehası ile müzik sanatına kattığı yeniliklerdir. Bunun yanında Beethoven'ın devrimci kimliği onun her zaman haklarını ve insan haklarını savunan yapısı sayesinde onu unutulmaz bir yere koymuştur. Toplumsal yapı içerisindeki keskin duruşu müzikteki naif müzik cümleleriyle yan yana getirildiğinde bestecinin ruhsal yapısını ve kişilik özelliklerini de göstermektedir. Bunun yanında bestecinin sağırlık sorunu yaşaması sebebiyle zaman zaman inişli çıkışlı ve keskin tavırlı hali de besteci hakkındaki bilgiler arasındadır. Beethoven bu çalkantılı ruh halini arkadaş çevresine yolladığı mektuplarda paylaşmış fakat üslup olarak her zaman onu o yapan özelliklerini de yansıtmıştır.



Şekil 1. Beethoven'ın besteci Friedrich Meyer'e yolladığı kendi el yazısını içeren mektup (Anderson, 1952: 550)

Almanya'nın Bonn şehrinde doğan besteci Viyana ekolünün temsilcisi besteciler arasında anılır. Kendisi gibi müzisyen olan ailesinin yanında ilk müzik eğitimlerine başlamış kısa zamanda da yeteneği sayesinde döneminde bilinir olmuştur. Besteci piyano repertuarına teknik çalışmalarıyla yön vermiş Carl Czerny (1791-1857) gibi önemli isimlerin de öğretmenliğini yapmıştır. Beethoven sanatı içselleştirmiş bu bakış açısıyla kendisine bir duruş biçmiş, sanatçı olmanın gereklilikleri üzerinde durmuş ve bu doğruları yaşam şekline de empoze etmeye çalışmış bir besteci olmuştur. Tüm bu bilgilerle beraber besteciler genellikle zamanla değer kazanırlar ve Beethoven da bunu yaşamıştır. Yaşadığı dönemde sevildiği kadar eleştirilere de maruz kalmıştır. Beethoven orta yaşlarında sanat çevresinde daha tanınır olmuş ve takdir toplamaya başlamıştır. Viyana diploması ve seçkin sanat adamları onu onurlandırmak için bir araya gelmişlerdir. Beethoven sanatçı duruşunun da katkısıyla aynı zaman kralların arkadaşı ve bürokratik çevre arasında eş dost sahibi bir müzisyendi. Besteci olarak ilk yıllarından itibaren, ünü hızla yayılmış ve döneminde kendisinden mucize yetenek olarak bahsedilmekteydi. Bay Gardiner'in şu satırları bu durumu açıklar niteliktedir. " 1796'da Leydi Bowater'ın evinde trio için mi bemol bestenizi gördüm. Özgünlüğü ve güzelliği bana tarif edilemez bir zevk verdi: gerçekten de benim için yeni bir anlamdı" (Brent-Smith, 1927: 85). Bestecinin müziğindeki tanrıya duyulan sevginin içerdiği müzikal fikirler, kahramanlık hikayelerinin konu edildiği marş ritimli müzikler, derin heyecan ve gurur ifadesi barındıran büyük orkestra eserleri belirgindir. Bestecinin en bilinen eserleri arasında Napolyon'un demokratik fikir benimsediği düşüncesine duyduğu saygı çerçevesinde ilk başta adını Bonaparte olarak belirlediği büyük orkestra için bestelemiş olduğu 3. Senfoni olarak da bilinen mi bemol majör tonundaki Eroica Senfonisi bulunmaktadır. Beethoven, Napolyon'a büyük hayranlık beslemekteydi. Avrupa'daki monarşiyi yıkarak Napolyon'un Avrupa'ya özgürlük getireceği inancıyla bu eseri kendisi için bestelemiştir. Bu eser bestecinin özellikle bahsedilmesi gereken eserleri arasında yer almaktadır. Bunun sebebi klasik döneme ait kuralların yerine Beethoven'ın özgün fikirlerini uygulamış olmasıdır. Klasik dönem senfonilerinin ilk bölümlerine uygulanan sonat formunun yerleşik kuralları yerine besteci sonat formunun sergi-gelişme ve yeniden sergi bölmelerini normalden farklı işlemiştir. Bu da bestecinin tarihsel süreçte sonat formunun gelişmesinde ve eski-yeni ayrımıyla kuralların yıkılmasına katkı sağladığı eseri olmuştur. Eserin sergi bölmesi o dönem için kuralların dışında fazlaca uzun, temalar genişletilmiş, bolca senkoplu ritimler ve dezonanslar içermektedir. O döneme kadar klasik dönem klasik müzik kuralları içerisinde dinleyici için çok yeni bir duyum olan dezonanslar Beethoven'ın özgün stilini de yansıtmıştır. Yine ilk bölümün gelişme bölmesi fazlaca modülasyonlar, zıt yapılar içermektedir. Ardından gelen yeniden sergi bölmesi ise kuralların dışında uzun ve benzer müzikal hareketlerin modülasyonlar üzerine kurgulanmış kadans benzeri pasajların enstrümanlara bölüştürmesinden oluşmaktadır. Eserin

ikinci bölümü bestecinin milli duyguları işlediği bir marş duyumunda minör tonalitede duyurulur. Minör-majör-minör geçişinden oluşan ikinci bölüm soru-cevap hareketlerinin verdiği zıtlık duygusuyla birinci bölümün yapısına tezat oluşturmaktadır. Son bölümde klasik bir senfoni gidişatı içerisinde scherzo başlıklı, tema ve varyasyonlarından oluşan bir bölümle eser bitmiştir. Bu bölüm için de bestecinin özgün fikri tema ve varyasyonların yerlerini değiştirmek olmuştur. Yani besteci klasik dönem kurallarını kendi özgün besteleme stiliyle harmanlamış ve müzik sanatında imzasını attığı tarihsel dönüm noktaları yaratmıştır.

Viyana ekolünden gelen besteci Viyana klasikleri tanımının içerisine tam anlamıyla uymaktadır. “Viyana klasikleri olağanüstü bir şey yaratmayı başarmışlardır: Müziği en uç sınırına dek insanlaştırmayı ve tinselleştirmeyi. Kültür tarihçileri Viyanan’ının bu çağını, Atina’nın perikles çağı ile kıyaslarlar. 1780 ve 1827 arasındaki bu dönemde, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven “Viyana Klasik Müzik Okulu’nu oluşturmuşlar, Johann Strauss ve Lanner de bu müziğe Avusturya neşesini katarak valsler bestelemişlerdir” (Pamir, 2000: 11).

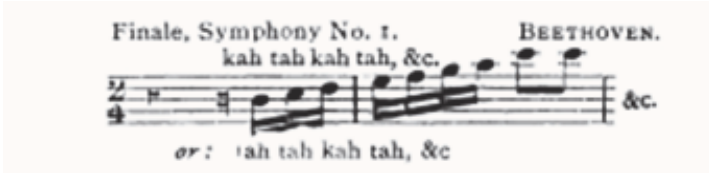
Klasizm Ekseninde Sonat Türü

Sonat formunun tonal organizasyonu neredeyse 18.yy.ı işaret etmektedir. Estetik kaygıların akıl kisvesinde bir yaratısı gibi..” (Sheldon, 1979: 462). Genelden özele doğru herhangi bir eser parçalarına bölündüğünde en ufak parçasından toplamına kadar o kompozisyonun yazarına ait izler taşır. Sonat formu da aynı mantıkla parçalarına bölündüğünde bütünü hakkında derin bilgiler verir. İtalyancadaki anlamıyla sonat çalgı çalmak manasında sonat formu veya sonat allegrosu olarak adlanmıştır. Bu formun tarihi Barok döneme değin uzanır. Çıkış noktası enstrüman müziği ve insan sesi için yazılan müziklerin birbirlerinden ayrılması gereksinimidir. Türlerin fazlaca birbirine karışması sonucunda yeni arayışlara girilmiş sonuçta da sonat formu gelişmiştir.

Sonat Allegrosu	
Ön Klasik:	Klasik ("Sonat Bipim"):
Tek temat	İki Temat
I. - Sergi:	I. - Sergi:
1) A teması; ana tonda 2) B; A'nın ardçılı; güçlü tonuna doğru yolalma; genellikle güçlü tonunda biten sergi.	1) A teması; ana tonda 2) Güçlü tonuna köprü 3) B teması; güçlü tonunda bazen A'dan çıkan bu temanın "b" "b" diye üç cümlesi vardır 4) Güçlü tonunda bitiren kalış ezgisi (bu ezgi bazen öyle geniş tutulmuştur ki buna C de denebilir)
II. - Ara müziği:	II. - Gelişme:
Ton değiştirimi bölme; A ve B üzerinde takliti oyunlar; ana tonun hazırlanması	A ve B (bazen C) temalarıyla temasal çalışma bölümü; ana tona dönüşün hazırlanması
III. - Serginin tekrarı:	III. - Serginin tekrarı:
1) A teması; ana tonda 2) B teması; ana tonda	1) A teması; ana tonda 2) Ton değiştirimi köprü ama ana tona döner 3) B teması; ana tonda 4) Ana tonda bitiş ezgisi

Tablo 1. Ön klasik dönemde ve klasik dönemde sonat allegrosu arasındaki farklar (Hodeir, 2016:100).

Tabloda da görüldüğü kadarıyla klasik dönem içerisinde bile sonat formu gelişime uğramıştır. “18. yy.ın sonat formu majör ve minör tonlarda bile gelişim farkı göstermiştir” (Longyear, 1971: 183). Ön klasik dönemde sergi ve yeniden sergi bölmelerinin arasına gelen sadece bir ara müziğinden oluşurken klasik dönemin ortalarında bildiğimiz sonat biçimi halini almıştır. Buradaki en önemli fark sergi ve yeniden sergi arasına gelen gelişme bölmesidir. Gelişme bölmesi tam gelişmiş sonat formunda A, B bazen de tamamıyla yeni bir fikir olan C temasının eklenmesiyle bestecinin müzikal fikirleri doğrultusunda uzatılır. Ayrıca ön klasik dönem sonat formuna göre nihai hali daha fazla ton değişimi yani modülasyona uğramaktadır. Aynı şekilde ritmik hareketler, senkoplar, dezonanslar eklenebilmektedir. Ayrıca bir diğer yenilik de koda ya da kodettaların ön ve arkalarına eklenen fragmantasyonlardır. Bu kısımlar kadans benzeri temaların enstrümanlarda solo şekilde duyurulması prensibine dayanır.



Şekil 2. Beethoven'a özgü pasaj yapısı (Froggatt, 1927: 230)

Klasik dönemde son halini alan sonat formu II. Viyana Okulu'nun ardından müzikte modernleşme paralelinde 12 ton sisteminin de kullanıldığı modern solo eserler formunda da karşımıza çıkmaktadır. Buna Türk bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun'un (1907-1991) solo viyolonsel için bestelediği beş bölümlük partitası örnek gösterilebilir. Eserin her bölümü farklı yörelerin folklorik özelliklerine sahiptir. Ayrıca gerek ritmik gerek armonik doku itibarıyla oldukça çeşitli öğeler içermektedir. Ayrıca yine dünyaca ünlü bestecilerden Zoltan Kodaly'nin (1882-1967) solo viyolonsel için bestelediği üç bölümlük sonatı örnek verilebilir. Bu sonat da aynı şekilde bestecinin özgün yapısını bünyesinde taşımaktadır. Her bir bölüm dinamik ve viyolonsel için oldukça zor teknik yetkinlik isteyen pasajlardan oluşmaktadır.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışma sonat formunun tarihsel süreçteki gelişiminin müzik sanatına kazanımları üzerinde dururken bu durumu klasik dönem denilince akla ilk gelen bestecilerden olan Beethoven'ın sonat formuna katkılarıyla

somutlaştırmıştır. Beethoven'dan bahsedilme sebebi sonat formunun nihai halini bestecinin özgün eklemeleri sonucunda almış olmasıdır. Sonat formunun hem bir eser türü hem de bir eser türünün yapısı olduğu anlaşılmıştır. Bu form yapısında yazılan bir eserde besteci isteğe bağlı bir giriş müziğinin ardından sergi, gelişme ve yeniden sergi bölmelerinin birleşimi ardına tercihen bir koda bölmesi de ekleyebilir. Sonatlar oda müziği repertuarlarının başlıca eserlerindedir. Sonat formunda bir eser çalışmadan önce bu tarz bir kılavuz çalışma ile form hakkında bilgi sahibi olmak, form yapısını inceleyerek icra edilecek esere dair ön bilgi sahibi olmak sonatın yapısını daha kolay anlamayı sağlayacaktır. Sonat nihai halini almış desek de her besteci kendi özgün fikirlerini belli kurallar çerçevesince geliştirebilir ve sunabilir.

KAYNAKÇA

- Anderson, E. (1952). The Letters of Beethoven: The Necessity for a Textually Accurate Edition. Music Library Association. 9 (4), (s. 544-556).
- Brent-Smith, A. (1926-1927). Ludwig van Beethoven. Proceedings of the Musical Association. 53 (4), (s. 85-94).
- Froggatt, A. T. (1927). The Second Subject in Sonata Form, The Musical Times. 68 (1009), (s. 230-232).
- Hertzmann, E. & Rogers, I. H. (1955). Beethoven: His Historical and Artistic Significance. 35 (2), (s. 29-32).
- Hodeir, A. (2016). Müzikte Biçimler ve Türler. (Çev. İlhan Usmanbaş), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Longyear, R. M. (1971). The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form. Duke University Press. 15 (1/2), (s. 182-229).
- Pamir, L. (2000). Müzikte Geniş Soluklar, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Rosen, C. (1988). Sonata Forms. New York: W. W. Norton & Company.
- Sheldon, D. A. (1979). The Kantian Synthesis and Sonata Form. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 37 (4), (s. 455-465).
- Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bölüm 8

Türkiye’de 2021-2022 Yılında Yayınlanan Psikolojik Dizilerdeki Müziklerin Analizi

M. Yalçın Öztüfekçi, Uğur Bakan, Ufuk Bakan

Özet: Günümüzde kitlelerin yoğun bir şekilde izlediği aksiyon, dram, komedi, gerilim, bilimkurgu, hiciv gibi farklı türlerde hazırlanan TV dizilerinde içeriğe uygun olarak özgün besteler hazırlanmaktadır. Özgün beste hazırlanmasına gerekçe olarak izleyicilerin diziyile bütünleşmesini sağlamak ve çok sayıda dizinin çekildiği günümüzde ayırt ediciliğini sağlamak amacıyla özgün jenerik müzikleri ve fon müzikleri hazırlandığı düşünülmektedir. Türk yapımcılarının hazırladığı ve farklı konuları işleyen TV dizileri, son on yılda Türkiye’nin en büyük ihraç kalemlerinden biri haline gelmiştir ve farklı konuları işleyen bu TV dizilerinin kullanıcılar tarafından izlenmesinde belirleyici olan arka plandaki müziklerin etkisini araştırmak araştırmanın temel sorunsal alanını oluşturmaktadır. Bu çalışma, 2021-2021 yılında izleyicilerle buluşan, Kırmızı oda, Masumlar Apartmanı ve Camdaki Kız isimli psikolojik içerikli dizilerin, başlangıcından bu yana süregelen başarısında, kullanılan müziklerin kritik bir rol oynadığı varsayımı üzerine inşa edilmektedir. Ayrıca daha çok bu müziğin tınısal özelliklerine, ör. enstrüman seçimi ve vokal stiline odaklanmaktadır. Araştırma, Psikiyatr Dr. Gülseren Budayıcıoğlu’nun mesleki tecrübelerinden derlediği kitaplarından uyarlanarak çekilen ve 2021-2022 döneminde yayınlanan dizilerin müziklerini karşılaştırmalı analiz ve betimsel analiz yöntemleri ile irdelemektedir. Yapım ve alımlama seviyelerinde, yapımcıların ve izleyicilerin, kültürel olarak yerleşik kodlama ve kod çözme süreçleri aracılığıyla, dinamik bir diyalog içinde iletişim kurma sürecinde kullanılan dizi müzikleri incelenmiştir.

Analysis of Music in Psychological Series Broadcasted in Turkey in 2021-2022

Abstract: Original compositions are prepared by the content in TV series designed in different genres such as action, drama, comedy,

Öğr. Gör. Mucahit Yalçın Öztüfekçi, Doç. Dr. Uğur Bakan, Doç. Dr. Ufuk Bakan

Izmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü

myalcin.oztufekci@ikcu.edu.tr

Izmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ugur.bakan@ikcu.edu.tr

Izmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ufuk.bakan@ikcu.edu.tr

thriller, science fiction, and satire, which are watched intensely by the masses today. It is thought that original generic and background music was prepared to ensure the audience's integration with the series as a reason for preparing an original composition and to ensure its distinctiveness today when many TV series are shot. TV series designed by Turkish producers and dealing with different subjects have become one of the biggest export items of Turkey in the last ten years, and investigating the effect of background music, which is determinant in the viewing of these TV series with different subjects by users, constitutes the main problematic area of the research. This study is built on the assumption that the music used plays a critical role in the ongoing success of the psychological TV series titled *Kırmızı oda*, *Masumlar Apartmanı* ve *Camdaki Kız*, which met with viewers in 2021-2021. In addition, more on the timbre features of this music, e.g., focuses on instrument selection and vocal style. Research by Psychiatrist Dr. It examines the theme of the TV series, adapted from Gülseren Budaicioğlu's books compiled from her professional experiences and published in the 2021-2022 period, with comparative analysis and descriptive analysis methods. At the production and reception levels, the soundtracks of the TV series used to communicate in a dynamic dialogue through the culturally established coding and decoding processes of the producers and the audience were examined.

Giriş

İnsanların topluluklar halinde yaşamasıyla birlikte kişiler arasında gerçekleşen iletişim şekli önceleri sözlü şekilde gerçekleşirken, zamanla yazının ve matbaanı icadıyla birlikte yazılı kültür ön plana çıkmaya başlamıştır. Önceleri sınırlı bir kesimin elinde olan yazılı eserler matbaanın icadıyla birlikte hızlı bir şekilde yayılarak geniş kitlelerin düşünce dünyasını zenginleştirmiştir. Bu sayede toplumun farklı kesimleri arasında okuma ve yazma oranı yükselmiştir. Bu gelişmeler farklı fikirlerin ve araştırmaların hızlanmasına bilimsel ve kültürel gelişmelere yol açarken, gazete ve dergi gibi süreli yayınların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Genel çerçevede ise: "Yazı, ses, ya da görüntü aracılığıyla, iletişim kurmayı sağlayan yazılı (gazete ve dergi) ve elektronik basın (radyo, televizyon, sinema, ve film) internet, hypermedia, bilgisayar, video, haberleşme uydusu, kitap, slayt vb. gibi kitle iletişim araçlarının tümüne medya denilmektedir (Bülbül, 2000: 25). İnsanların boş zamanlarını, değerlendirmek, kamuoyu oluşturmak amacıyla kullanılan medya araçları çoğu zamanda hangi konuda, ne düşüneceğimiz konusunda da belirleyici olabilmektedir. Bunun yanı sıra eğitim düzeyi, kültürel arka plan, coğrafi konum, ekonomik bileşenlerin yanı sıra diğer faktörlerin etkisiyle, çoğu zaman alternatifsiz bir reaktif araç olan kitle iletişim araçları, insanlar üzerindeki etkisini daha da artırabilmektedir (Çolakoğlu 2000). Kitle iletişim araçlarında yer alan içerikler bilgi düzeyimizi geliştirirken toplumla bütünleşmemize ve toplumun bir parçası olmamıza yardımcı olmaktadır. Bu araçlar, toplumsal yaşamda gelişen kültürel değerler, inanç ve tutumlar üzerinde yaptığı etkileri anlamamıza da olanak

sağlamaktadır. Medya, bulunduğu toplumun kültürel zenginliğini yansıtan, diğer yanda da bunu değiştirebilen, sürdürebilen hatta; uluslararası boyuta taşıyarak başka toplumların kültürel alışkanlıklarına etkide bulunabilen bir güce sahiptir. Medya, günümüzde insanlar için vazgeçilmez bir unsur haline geldiğinden bu kaynağı bilgi edinme, eğlenme, haber alma maksadıyla kullanırken, medya da topluma ve dolayısıyla bireylere karşı sorumluluklarını, doğru ve tarafsız olarak bilgilendirme, eğitim, eğlendirme ve sosyalleştirme vb. gibi fonksiyonları yerine getirerek yapmaktadır (Kocabaş, 2005, s.1).

Diğer sanat formları gibi sinemanın başlangıcında Thomas Edison, Fransız Lumière kardeşler, George Estman, Fransız Louis Le Prince, İngiliz Friese Greene içerisinde yer aldığı bir çok kişinin katkısı sonucu ortaya çıkmıştır. 16.ve 17. Yüzyıllarda sanatçılar gerçekliği yeniden yansıtmak ya da oluşturmak yerine devinimli bir şekilde görselleri yansıtmının yolunu aradılar. İlk olarak 1827 yılında sabit obje fotoğrafçılığın ortaya çıkması, optik aygıtların gelişimi ve son olarak 1877 yılında Eadweard J. Muybridge'in ardışık görüntü oluşturma üzerine çalışmaları takip etmiştir. Tek bir kişinin hareketli görüntüleri izlediği aygıtlardan kitlelerin aynı anda filmleri izlemelerine olanak sağlayan gelişmeler 28 Aralık 1895 tarihinde, Fransız Lumière kardeşler tarafından mümkün hale gelmiştir. Fransa'nın Lyon kentinde bir film ve fotoğraf levhası üretim işinin sahibi olan Auguste ve Louis Lumière kardeşler, Paris'teki Indien Du Grand Cafe salonunun duvarına Trenin istasyona gelişi, işçilerin Lumière fabrikasından ayrılmaları, Auguste ve Louis Lumière ailesinin kahvaltı edişlerini yansıttılar (Robb, 2013, s.24). Sinemada sahnedeki anlatının anlamlandırılması, duygusal etkinin pekiştirilmesi ve seyircinin etkilenmesi için müzikten yararlanılmıştır.

Film müziği, sinema sanatında dramatik etkiyi güçlendirmekte önemli işlevi olan, süresi ve karakteri filmin akışına göre özellikler içeren, efektlerin de kullanıldığı müzik türüdür. (Say, 2002, s. 198). Sinemanın tarihsel gelişimi incelendiğinde filmlerde müzik kullanımının sessiz sinema dönemlerinden başlayarak vazgeçilmez bir unsur olduğu bilinmektedir. Filmlerde müzik kullanımı sessiz film dönemlerinden başlamak üzere yapılan çalışmaların arka planında müziğin var olduğu görülmektedir. Charles-Émile Reynaud, Praxinoscope ve Büyülü Fener'i birleştirecek "optik tiyatro" adını verdiği düzenek ile Pantomimes Lumineuses olarak bilinen üç filmde, Kasım 1892'de Gaston Paulin tarafından özel olarak bestelenmiş piyano müziğiyle sunulmuştur (Cooke, 2008, s.45). Lumiere kardeşler ile başlayan ve hızla artan bir ilgi toplayan sinema, toplu halde piyano ya da orkestra eşliğinde yapılan gösterimler sebebiyle kendinden önceki gösterim biçimlerinden hatırı sayılır bir farkla ayrıldığı görülmüştür (Doğan, 2009, s. 24). Sessiz sinema döneminde orkestra eşliğinde müzik kullanımının nedenleri arasında izleyicilerin peş peşe akan görüntülerden sıkılmasını önlemek, filmin öyküsünü, karakterleri anlamasına, geniş kitlelere filmleri göstermek amacıyla kullanılan yansıtıcı sistemlerden çıkan sesleri önlemek için kullanılmıştır. Senkronize önceden kaydedilmiş sesin

sinemada yerleşmesi onlarca yıl alacak olsa da, birçok önde gelen mucit görüntü ve sesi bu şekilde 1890'larda birleştirme girişiminde bulunmuştur (Cooke, 2008, s.47). Sessiz filmde sesli filme geçiş 1920'lerden başlayarak senkronize sesli diyaloglara geçilmesi 1930'lu yıllarda gelişen teknolojik ilerlemeler sayesinde mümkün hale gelmiştir. Başka bir deyişle, filmin sessizliği, müzik ve sesin dahil edilmesiyle değil, müziğin görüntülerin yanında temsil edilmesini sağlayan teknolojik yenilik olan mekanizasyonla ilgili bir durum olarak görülmüştür (Hubbert, 2011, s. 1). Sesli filme geçişin ilk örneği Warner Bros'un yapımcılığını üstlendiği Alan Crosland'ın 1927 yılında gösterime giren Caz Şarkıcısı filmi örnek olarak gösterilebilir. Sesli filmlere geçişle birlikte gösterim salonlarının canlı orkestra yerini sesin duyurulmasına imkân veren ekipmanlara bırakmıştır. Sesli filmlere geçişle birlikte senarist ve oyun yazarlarının önemi artmış, kamera hareketleri azalmış, yeni bir film türü olan müzikal ortaya çıkmıştır. Film müziklerinin sınıflandırılmasında ilk başlangıçtan beri "diegetik" ve "diegetik olmayan müzik" olarak iki şekilde tanımlama yoluna gidilmiştir (Cooke, 2008, s.49). Diegetik müzik sahne içerisinde doğal olarak ortaya çıkan ya da kaynağı belli olan sesler bu kategoride yer almaktadır. Bu duruma her hangi bir film sahnesinde diyaloglar, konuşmalar, alkışlar, araç sesleri, olay akışına uygun olarak keman, piyano gibi müzik aletlerinin sesleri, patlamalar, silah sesleri, bu kategori içerisinde yer almaktadır. Diegetik olmayan müzik ise sesin nereden geldiği belli olmayan, hikaye sırasında olay akışına uygun olarak duyguyu betimlemek ya da drama eklemek için post prodüksiyon aşamasında eklenen müziktir.

Türk yapımcılarının hazırladığı ve farklı konuları işleyen TV dizileri, son on yılda Türkiye'nin en büyük ihrac kalemlerinden biri haline gelmiştir ve farklı konuları işleyen bu TV dizilerinin kullanıcılar tarafından izlenmesinde belirleyici olan arka plandaki müziklerin etkisini araştırmak araştırmanın temel sorunsal alanını oluşturmaktadır. Bu çalışma, 2021-2021 yılında kullanıcılarla buluşan, Kırmızı oda, Masumlar Apartmanı ve Camdaki Kız isimli psikolojik içerikli dizilerin, başlangıcından bu yana süregelen başarısında, kullanılan müziklerin kritik bir rol oynadığı varsayımı üzerine inşa edilmektedir. Ayrıca daha çok bu müziğin tınısal özelliklerine, ör. enstrüman seçimi ve vokal stiline odaklanmaktadır.

Dünya'da Televizyon Yayıncılığının Gelişimi

Radyo ve sinemadan sonra farklı hedef kitlelere yönelik hazırlanan yapımlarla televizyon, insanların günlük yaşamlarının önemli bir parçası haline gelmiştir. Televizyon kendisinden önce icat edilen elektrik, telgraf, telefon, radyo, fotoğraf, video ve sinemanın geliştirilmesiyle ortaya çıkmıştır (Williams, 2003, s.13). Televizyonun farklı bölgelere hızlıca ulaşması ve konutlarda yerini almasıyla birlikte insanların yaşam biçimlerinde özellikle sosyal aktivite ve eğlenme biçimlerini derinden şekillendirmiştir. Ses ve görüntünün bir arada bulunduğu, canlı

yayınların yapıldığı bu sihirli kutuya yönelik artan ilgi ve farklı hedef kullanıcılarına yönelik programların sayındaki artış, bu kitle iletişim aracını aileler için yeni bir buluşma noktası ve aktivite unsuru haline getirmiştir. Bu sihirli kutu üzerinde tek bir kumanda hamlesiyle dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan insanlara dair farklı bilgileri öğrenirken kimi zaman da yakınımızda olan olayları, estetik değerleri, geçmiş dönemlere ait unsurları, insan hayatlarını ve kültürlerine ilişkin birçok bilgiyi edinmemize olanak sağlamaktadır.

Hareketli görüntüleri uzak mesafelere taşıma fikri 1800'lü yılların başında öne sürülmesine rağmen bu gelişmeyi sağlayan teknolojik gelişmeler 1920'li yıllarda mümkün hale gelmiştir. Televizyonun buluş serüvenini ilk olarak 1873 yılında ışık dalgalarının elektrik dalgalarına dönüşümünü, "selenium" maddesinin elektriğe dirençli oluşunu ve bu direncin güneşte daha da azaldığını bulan İrlandalı bilim adamı May başlatmıştır (Yeniçeri, 2021, s.29). Günlük hayatta kullandığımız televizyon terimi ise ilk olarak Constantin Perskyi tarafından 1900 yılında Uluslararası Elektrik Kongresi'nde sunulan bir bildiriye dile getirilmiştir.(Abramson 2008, s. 23). Kavramsal ve teknolojik gelişmelere bu alanda araştırmaları sürdüren birçok kişinin katkısı bulunmaktadır. Bu kişiler arasında ilk mekanik televizyonu geliştiren John Logie Baird'in İngiltere'deki sonraki çalışmalarını etkileyen Nipkow (1884), Sutton (1890) ve Jenkins, (1894), Alan Campbell (1957), Swinton ve Rus bilim adamı Boris Rosing (1869) görüntü oluşturma ve bu görüntüler bu uzak mesafelere taşıma fikrinin gelişiminde etkili olan isimler arasında gösterilir. Jenkins'in ilk makalesi "İmajları Elektrik Yoluyla Aktarma" 1894'te The Electrical Engineer'da yayınlanmıştır (Burns 1998, s. 196). Bundan sonra 1913 yılında Moving Picture News dergisinde "Resimleri Kablosuz Olarak Aktarmak" başlıklı ikinci bir makalenin yayınlanmasıyla bu çalışmaların Baird'in televizyona olan ilgisini etkilediğini iddia etmiştir. Jenkins denemelerinde kaba çizgilerin ötesine geçip başarılı bir yayın gerçekleştirememişken Logie Baird saniyede 24 resim ve 240 çizgiyle net bir görüntü elde etmeyi başarmıştır (Yeniçeri, 2021, s.29). Televizyonun mekanik bir sistemden uzaklaşarak elektronik bir sistem haline gelmesinde Zworykin ve Farnsworth 'in önemli katkıları olmuştur. Vladimir Zworykin görüntüleri ekranda yansıtmayı amaçlayan katot ışın tüpüyle birlikte elektronik televizyon kamera tüpü olan İkonoskopu geliştirmiştir.

İlk kamu yayıncılığı ise 1936 yılında Londra'da kamu yayıncılığı yapan BBC tarafından İngiliz kralının konuşması canlı olarak yayınlanmıştır. Londra'da Alexandra Palace'da kurulan televizyon stüdyosundan yapılan bu ilk yayın büyük ilgi uyandırmış, ancak yapılan yayınlar, alıcı sayısının az oluşundan ötürü geniş bir seyirci tarafından izlenememiştir (Aziz, 1981, s.14). İngiltere'den sonra yayıncılığının başladığı ABD'de 1930'daki büyük buhran yayıncılığının gelişimini yavaşlatmıştır. Daha önce 1936 yılında deneysel yayınlar yapılmış olsa da gerçek anlamda ilk yayın 1939 yılında

düzenlenen Dünya fuarından sahneleri izleyicilerle buluşturmuştur. Amerika birleşik devletlerinde ise televizyon yayıncılığı WNBC kanalında 1939 yılında yayınlanmaya başlamıştır. 1940 senesine gelindiğinde ise ilk olarak ABD seçimlerine katılan adayların konuşmaları televizyon üzerinden nakledilmiş olup, bu sayede televizyon yayıncılık tarihi başlamıştır (Oksay, 1971). 1950 'li yıllara gelindiğinde televizyon yayınları dünyanın farklı bölgelerine farklı zamanlarda ulaşmıştır. Düzenli yayınlar Hollanda'da 1951'de, Belçika ve Danimarka'da 1953'te, Avusturya ve Lüksemburg'da 1955'te, İsveç ve İspanya'da 1956'da, Portekiz'de 1957'de, İsviçre, Finlandiya ve Yugoslavya'da 1958'de, Norveç'te 1960 yılında başlamıştır (Jeanneney, 2006, s.266). Orta ve Latin Amerika'da ise 1950 yılında, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz etkilerden kurtularak kendisi toparlayan Japonya'da 1953'te, Asya Kıtası'nın en kalabalık nüfusa sahip Çin' de ise 1958 yılında televizyon yayıncılığı gerçekleştirilmiştir (Aziz, 1981, s. 15). Karasal yayıncılığın ulaşması ve televizyonların giderek ucuzlamasıyla diğer kitle iletişim araçlarıyla birlikte insanların gündelik yaşamlarının ayrılmaz bir parçası haline gelmeye başlamıştır. 1960 yıllarda ise siyah beyaz yayıncılık yerini renkli yayıncılığa bırakırken 1980 yıllarda kablo yayıncılığı tanıtılırken daha farklı hedef gruplarına yönelik TV programları ve kanallar sunulmuştur. 2000'li yıllara gelindiğinde ise geniş bant internet yayıncılığının her noktaya ulaşması World Wide Web' de yüksel çözünürlüklü video izlemek ve bilgisayar ortamında televizyon yayınlarını izlemek mümkün hale gelmiştir. Dijital platformların yaygınlaşması ve sayılarının her geçen gün artması kullanıcıların televizyon izleme alışkanlığını değiştirmiştir. Televizyon programının yerini, izleyicilerin dijital olarak depolanan ve kullanıcıların istedikleri zaman program bölümlerini istedikleri zaman izleyebilecekleri bir sisteme bırakmıştır. Netflix, Disney+, Amazon Prime Video gibi yayın yapan platformlar son zamanlarda giderek popüler hale gelmiştir.

Türkiye'de Televizyon Yayıncılık Tarihi

Türkiye'de ilk televizyon yayıncılığı devlet eliyle tek tipçi bir yapıda kamu yayıncılığını sürdürürken 1990'lı yıllara gelindiğinde özel yayıncılığın başlamasıyla birlikte ise basın dünyasında çok seslilik, haber alma özgürlüğü, nicelik açısından üretilen program sayısının artışı ve daha nitelikli programların yapılmasını beraberinde getirmiştir. Türkiye'de televizyon yayıncılığının gelişimi, teknik elemanlarını sayısının sınırlı olması, donanım sıkıntısında yaşanan sorunlardan ötürü diğer ülkelere kıyasla daha geç bir gelişim eğrisi sergilemiştir. Televizyonun gelişmeyi sağlayan teknolojik gelişmeler 1920'li yıllarda başlamasına, bu ülkelerde 1927 yılında yayın dememeleri yapılmasına rağmen Türkiye'de ilk yayın denemeleri 1952 yılında başlamıştır. Ülkemizde TV yayıncılığına yönelik çalışmalar ilk olarak 9 Temmuz 1952 günü tarihinde İstanbul Teknik Üniversitesi Elektrik Fakültesi Elektronik Bölümü'nde Prof. Dr. Mustafa Santur 'un öncülüğünde

yüksek frekans tekniği kürsüsünde yayın denemeleri yapılmıştır. Bu deneme yayınları ilk olarak haftada perşembe günü 17:00-19:00 saatleri arasında yayın yapılırken daha sonra cuma gününde 15.30-21.00 saatleri arasında yayın günü artarken yayın için yapılan süre ise uzamıştır. 1 Mayıs 1964 tarihli TRT Yasası'nın yürürlüğe girmesi sonrası, ülke sınırları içerisinde TRT dışındaki kuruluşların yayın yapmaları yasaklandığı için, İTÜ bünyesinde yayın denemeleri sona ermiştir. Televizyonun tüm donanımları yapılan protokolle İTÜ'nün geliştirdiği yayıncılık sistemleri ve birikimleri TRT'ye devredilmiştir. 1960 darbesinden sonra yürürlüğe giren Anayasasının 121'inci maddesinde "Radyo ve televizyon istasyonları, ancak Devlet eliyle kurulur ve idarecileri tarafsız bir kamu tüzel kişiliği halinde kanunla düzenlenir hükmüne yer verilmiştir. Bu maddenin hükümlerine göre özel yayıncılığın önü kapatılmıştır. Türkiye Yayıncılık tarihinde Devlet yayıncılığı dönemi kapanarak Kamu Hizmeti yayıncılığını başlatan gelişme ise 24 Eylül 1963 yılında TRT Yasa Tasarısı'nın 24 Aralık 1963 tarihinde kabul edilmesi sonrasında 1 Mayıs 1964 yılında yasanın yürürlüğe girmesiyle ortaya çıkmıştır (Günalp, 2007, s. 40). Türk ekonomisi için masraflı olacağı gerekçesiyle" plana alınmadığı, dolayısıyla bir ön çalışma öngörmediği televizyon yayıncılığı, TRT Yönetim Kurulu üyelerinin "ani" bir kararıyla 31 Ocak 1968 akşamında sadece Ankara'yı kapsayacak şekilde başlatılmıştır (Serim, 2007, s.41). 1980'lerde tek bir kanal üzerinden yayın hayatına devam eden TRT, 1986'da ikinci televizyon kanalı yayın hayatına başlamıştır. Üçüncü televizyon kanalı ise 1989 tarihinde yayın hayatına başlayan ve bölgenin kalkınmasında önemli bir proje olan Güneydoğu Anadolu Projesi'nin kısaltılması GAP TV kanalının yayın hayatına başlamasıdır. Bu kanalın kuruluş amacı Güneydoğu Anadolu Projesinin sağlam bir temele oturması için gerekli olan kültürel ve psikolojik ortamın oluşturulması, bölgenin eğitim, kültür ve ekonomik seviyenin yükselmesine yardımcı olmayı amaçlamıştır (Özçağlayan, 2000, s. 42). Aynı dönemde 2 Ekim 1989'da kurulan, Türkiye Radyo Televizyon Kurumuna bağlı olarak yayın hayatına başlayan TV3 kanalı ile meclis görüşmelerinin yayınlandığı TBMM TV kanalının yayın hayatına başlamasıdır. Üçüncü kanalın yayın içeriği daha çok gençlere yönelik haber, spor, müzik, film ve kültür ağırlıklı pragmalara ağırlık verirken TBMM TV ise meclis görüşmeleri gündemdeki önem derecesine göre naklen yayın yapmaktadır (Özçağlayan, 2000, s. 42). 1969 yılında yapılan yüksek planlama toplantısında alınan kararla televizyon yayıncılığının kapsama alanına göre planlar yapılmıştır. Alınan kararlarda 1970 yılında başlayarak televizyon yayın ağının 1971 yılına kadar Türkiye genelinde yaygınlaştırılmasına karar verilmiştir (Mamuş, 2021, s. 45). Süreklilik arz eden renkli televizyon yayınlarına ise 1984 yılında başlanmıştır ve sonrasında tamamı ile renkli yayınlara geçilmiştir (Özçağlayan, 2000).

Dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın Amerika Birleşik Devletleri'ne yaptığı gezi sırasında "Dış memleketlerden kanal kiralayan kuruluşların

Türkiye’de yayın yapmalarının önünde herhangi bir engel bulunmadığı belirtmesi üzerine Türkiye’de özel yayıncılık yapmayan kuruluşların önündeki engeller aşılmıştır (Yengin, 1994, s.116). Kamu yayıncılığının yanı sıra Türkiye’de özel yayıncılığının başlangıcı 3 Ağustos 1989’da Magic Box isimli şirket tarafından Almanya kiralanan bir televizyon kanalı üzerinden Magic Box Star 1 TV yayın hayatına başlamıştır. Kanunda yapılan değişiklikle özel kanalların Türkiye’de yayın yapmalarına izin verilmesiyle 5 Mayıs 1990 tarihinde Almanya üzerinden test yayınına başlayan kanal, 4 Ağustos 1990 tarihinde ise “Star 1” adıyla normal yayınlar yapmaya başlamıştır. 1992 yılının Ocak ayında Star 1’in hemen ardından Tele On, sonrasında Show TV ve HBB kanalları yayına başlarken 1993 yılına gelindiğinde TGRT, Samanyolu TV, Show farklı programlarla izleyicilerle buluşmuştur. 19 Haziran 1993 tarihinde Kanal D, 1994 yılında ise ilk müzik kanalı olan Kral TV yayınlara başlamıştır. Medya pazarlarının giderek sınırları aşmasıyla birlikte çok uluslu mülkiyet anlayışının yaygınlaşması, siyasi alanda yaşanan değişimler, teknolojiye yaşanan baş döndürücü gelişmeler, medya endüstrisindeki dönüşümü hızlandırmıştır. Tüm bu teknolojik, ticari, iletişimsel ve sosyo-psikolojik olaylar kamu hizmeti yayıncılığını etkilemiş, modern toplumu bireyselleştirmiş ve kamu hizmeti yayıncılığını “toplular yayıncılığı” anlayışından uzaklaştırmıştır (Günalp, 2007, s.45). Özel televizyon yayıncılığının yaygınlaşmasıyla birlikte farklı hedef kitlelere yönelik hazırlanan içeriklerin zenginleşmesi kullanıcılara tercih edebilmek özgürlüğü sağlamıştır. İzleyici, farklılıklarını ve kendine özgü teknolojik gelişme potansiyelinde eritmekte ve akış ile bütünleşmiş içeriği kavramaya ve yorumlamaya çalışmıştır (Yılmaz, 2009, s. 96). Bu içeriklerin daha fazla izlenebilmesi ve reklam gelirlerini artırmak için izleyiciler tüketici ya da müşteri olarak görülmeye başlanmıştır.

Televizyon Yayıncılığında Program Türlerinin Sınıflandırılması

Televizyonda geçirilen sürenin giderek artması farklı hedef kitlelere yönelik programların yapılmasını zorunlu kılmıştır. Kitlelerin eğlenmesini, boş zamanlarını değerlendirilmesini, iletişim ve haberleşme amacıyla, reklam ve yayıncılık alanında TV programları bulunmaktadır. Televizyon programları, genel olarak önceden belirlenen amaçlar doğrultusunda hazırlanır, belli kitleleri hedefleyen, belirlenen bir saat aralığında yayınlanan TV yayıncılığının görsel anlatım diline göre hazırlanmış eserleri içeren farklı türlerden oluşmaktadır. Kuramsal çerçevede tür kavramı sıklıkla gündeme getirilirken kısaca değinmek gerekirse tür (genre) sözcüğü köken olarak Fransızcadır ve basitçe kind (tür, cins, çeşit vb) ya da type (tip, çeşit, cins, kategori) anlamına gelmektedir (Tosun, 2023, s. 106). Farklı kesimleri hedefleyen TV programlarını sınıflandırmaya yönelik araştırmacıların farklı yaklaşımları bulunmaktadır. Televizyonda yer alan konuların ele alış yönleri açısından belli özellikleri açısından inceleyerek, konuyu aktarırken kullandığı öğelerin biçimine göre bunlara örnek olarak

haber, belgesel, gezi, açık oturum, yuvarlak masa, spor, televizyon oyunu, dinletirler, eğlence, yarışma, hava durumu, tanıtım (reklam) programları olarak sınıflandırılmıştır (Mutlu, 1991: 36). Berger ise TV programlarını sınıflandırmada yarışmalar, kitleleri ikna etmeye yönelik türleri şöyle sıralar; aktüalite, yarışmalar, iknaya yönelik programlar ve dramalar. Aktüalite programları haberleri ve belgeselleri içerir; yarışmaların içine spor yarışmalarını da katar, reklamlar iknaya yönelik programlar, dramalar ise pembe diziler, durum komedileri, polisiyeler olarak sınıflandırma yoluna gitmiştir (İnal, 2001, ss. 261-262).

Dünyada Dizinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye'de Yapılan Diziler

Toplumun farklı kesimlerinden izleyicilerin akşam saatlerinde merakla beklemedikleri televizyon dizileri çok önce radyo ortamında uzun yıllar önemli bir yer edinmeyi başarmıştır. Televizyon dizilerinin Dünya'da gelişimine bakıldığında 1950'li yıllarda önceleri tek bölümlük, canlı olarak yayınlanan yapımlardan oluştuğu görülmektedir. Bu yayınlanan TV dizilerinin ilk öne çıkan özelliklerine baktığımızda estetik kalitesinin düşük olması, diğer bir özelliği ise canlı olarak yayınlanması, son olarak bu diziler tiyatrunun televizyona uyarlanmış şekli olup ABD'de tiyatrunun merkezi olan New York'tan yayınlanmasıdır (Doğanay, Aktaş, 2021, s. 854). Amerika'da özel yayıncılığın hızla gelişmesi yapımcıları kullanıcıları TV çekmeye yönelik yeni arayışlara girmeye zorlamıştır. 1950 'li yıllarda kökeni radyoya dayanan ve çoğunlukla bilindik yerlerde ev ve iş yeri gibi yerlerde çekilen durum komedisi dizileri izleyicilerle buluşmuştur. İlk durum komedisi 1951 yılından başlayarak 1956 yılına kadar yayınlanan I Love Lucy isimli yapımdır. Bu dizinin öne çıkan özellikleri arasında her bir bölümde aynı karakterlerle ayrı bir hikâyenin anlatılması, New York yerine Hollywood'da çekilmesi, son olarak bu dizinin diğer dizilerden farklı olarak canlı olarak yayımlanmayıp bir film gibi bant çekim yapılarak yayınlanmasıdır (Doğanay, Aktaş, 2021, s. 854). 1950'lerdeki ve 1960'lardaki toplumsal normlar yerine birçok durum komedisinde cinsellik, şiddet, ırkçılık ve başka konulara bırakmıştır (Oğuz, 2002, s. 11). ABD ve Rusya arasında yaşanan soğuk savaş döneminde durum komedisi (sitcom dizileri) 1980'li yıllardan başlayarak giderek popüler hale gelmiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ABD'de yayınlanan "Tatlı Cadı, Görevimiz Tehlike, Uzay Yolu, Kaçak" isimli drama dizileri popüler olmaya başlamıştır. Kitleleri etkilemekte oldukça başarılı olan Dramatik televizyon dizileri, 1973'de Türk televizyonuna daha yoğun olarak yer alırken; sonraki yıllarda da toplam yayın süresi içindeki oranı giderek artmıştır (Gültekin, 2006, s.48). Dizilerin gelişimine bakıldığında diğer önemli bir gelişmede Latin Amerika toplumlarında yaşanan olayları ve karmaşık durumları izleyicilerle buluşturan Telenove olarak isimlendirilen pembe dizilerdir. Ayrıca bazı duygusal durumların evlilik, doğum, ölüm, boşanma gibi yaş, karakter, toplumsal ortam ve sınıfsal farklılıklar da bu dizi türünde işlenen konular arasında yer almaktadır (Kadıoğlu, 2010, s. 42). Bu dönemde ABD

ve Latin Amerika pembe yapımı pembe dizilere Köle Isaura (1976), María Mercedes (1987), Manuela (1991), Marimar (1994), Rosalinda (1999), Yalan Rüzgârı (1973), Hayat Ağacı (1989) , Cesur ve Güzel (1991) örnek olarak gösterilebilir. 1990'lı yıllardan başlayarak doğu kültürü etkilerinin hızlıca yayılarak başka bölgeleri etkilediği diğer bir başarı öyküsü ise Güney Kore dizilerinin farklı bölgelerde hızlıca yayılması Kore Dalgası olarak isimlendirilmiştir. Kamu otoritesi tarafından desteklenen bir programla başlayan Kore Dalgası, öncelikle Asya geneline ve sonrasında tüm dünyaya yayılan, Güney Kore pop kültürünü -müzik, televizyon programı, sinema, animasyon, bilgisayar oyunu, yemek, moda, vs. - tanımlamak için kullanılmıştır (Gündel, 2021, s. 288). Güney Kore dizi dünyasının başarılı örnekleri arasında yer alan medikal drama “Good Doctor” farklı ülkelerde uyarlanmış, Türkiye’de 2019 yılında FOX TV’de “Mucize Doktor” ismiyle izleyicilerle buluşmuştur.

Yerli dizilerin içerikler üzerinde ülkede yaşanan siyasi çalkantılar, ekonomik sıkıntılar hem konular üzerinde hem de kahramanların temsilleri üzerinde etkili olmuştur. Türkiye’de ilk yayınlanan diziler daha çok ABD, İngiltere ve Fransa yapımlarında oluşurken bu diziler daha çok drama dizilerinden oluşmaktadır. 1970’li ve 1980’li yıllarda TRT’de yayınlanan yabancı dizilere 6 Milyon Dolarlık Adam, Aile Bağları, Alacakaranlık Kuşağı, Altın Kızlar, Aşk Gemisi, Beyaz Gölge, Bizim Ev, Cosby Ailesi, Dallas, Emret Başbakanım, Görevimiz Tehlike, Hava Kurdu, Kaçak, Küçük Hanım, Mavi Ay, Tatlı Cadı, Küçük Ev, Uzay Yolu, Köle Isaura vb diziler örnek olarak gösterilebilir. 1979’da da, sonraki dönemlerde de Türk televizyonunda yabancı diziler önemini her zaman korur, özellikle de Amerikan yapımı bir televizyon dizisi, “Dallas”, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de zaman zaman hayatın gerçeklerinin bile önüne geçerek izleyicilerin yaşamlarında önemli bir yer edinmeye başlamıştır. 1990 sonrası TRT’de yayımlanan ABD, Kanada, Fransa yapımları yabancı dizilere ise 21. Cadde, Conan, Uzay Yolu: Yeni Nesil, Hayat Ağacı, Küçük Doktor, Sahil Güvenlik, Torchwood- Özel Birim, Yalan Rüzgârı, Yıldız Geçidi SG-1, Zamanın Ötesi dizileri örnek olarak gösterilebilir.

Yabancı dizilerin gösterilen ilgi üzerine yapımcılığını, yayıncılığını TRT’nin üstlendiği, Türk aile yaşantısı, kültürünü, değer yargılarını, mahalle yaşantısını ve komşu ilişkilerini ve tarihi olayları anlatan dizilere ağırlık vermiştir. İlk yerli yapım dizi ise sitcom özelliği taşıyan ve 1974 yılında yayımlanmaya başlayan “Kaynanalar” dizisidir. Kaynanalar dizisi toplam 14 sezon ve 314 bölüm boyunca ekranlarda yayımlanmıştır. Bu dizinin ardından, 1975 yılında yayına giren ve 6 bölüm halinde yayımlanan, Türk Edebiyatının önemli eserlerinden Halid Ziya Uşaklıgil’in “Aşk-ı Memnu” adlı romanından Halit Refiğ’nin yönetmenliğinde çekilen aynı adlı televizyon dizisi izlemiştir (Doğanay, Aktaş, 2021, s. 859). Bunlardan başka, 1981 yılında, yine sınırlı sayıda bölümlü Dördüncü Murat dizisi de yayına girmiştir. 1984 yılından başlayarak yerli edebiyatımızdan “Kartallar Yüksek Uçar”, “Küçük

Ağa, "Parmak Damgası", "9. Hariciye Koğuşu", "Acımak", "Yaprak Dökümü", "Çalikuşu", "Yalnız Efe", "Kavanozdaki Adam", "Saide", "Şakacı", "Dolap Beygiri" gibi uyarlamalar televizyon ekranında izleyiciyle buluşur (Kale, 2019, s.137). Yerli dizilere ilgiyi artıran diğer bir gelişme ise TRT-2 kanalında 1986 yılında yayımlanmaya başlayan "Perihan Abla" dizisi ile 1989 yılı başında TRT-1'de yayına giren "Bizimkiler" dizisi takip etmiştir (Doğanay, Aktaş, 2021, s. 859). Bu dizilerin dışında "Kızlar Yurdu (1 Şubat 1992 - 27 Temmuz 1992)", "Süper Baba" (1993-1997), "Mahallenin Muhtarları" (1992-2002) yılında yayınlanan bu diziler mahalle kültürüne ait unsurları izleyicilerle buluşturmuştur. 2000'li yıllardan itibaren televizyon sayılarının giderek artması, bu kanallarda yayın içeriklerinin, program akışının yeniden düzenlenmesini zorunlu kılmıştır. 2000'li yıllarda yerli dizi sayısının istikrarlı biçimde artış gösterdiği görülürken 2000 yılında haftada ortalama 36 dizi yayınlanırken, bu sayı 2008 de 57, 2010 da ise 47 olmuştur (Şentürk ve diğ., 2018, s.3). 2000'li yıllarda komedi, dram, polisiye, tarihi / dönem dizilerine ilişkin pek çok yapımla izleyicilerle buluşmuştur. Bu yapımlar arasında Evdeki Yabancı (2000), 7 Numara (2000), Yedi Tepe İstanbul (2001), Koçum Benim (2002), Tatlı Hayat (2002), Ekmek Teknesi (2002), Çocuklar Duymasın (2002), Dadı (2002), Kurtlar Vadisi (2003), Bir İstanbul Masalı (2003), Avrupa Yakası (2004), Yabancı Damat (2004), Yaprak Dökümü (2005), Ezel (2009) diziler ön plana çıkmıştır (Kuyucu, 2019, s. 569). Bu dizilerin müziklerine genel olarak değerlendirildiğinde batı müziği tonalitesinin ve enstrümanlarının ağırlıklı olarak kullanılmış olduğu söylenebilir. Bestelenme formları benzerlik gösterse de müziklerini Fikret Alper'in yaptığı "Evdeki Yabancı" dizisinin jenerik müziği, rap türündeki seslendirmesi ile diğer yapımlardan ayırıcı bir nitelik taşımaktadır. Genel olarak duygusal bölümler ve gerilim bölümleri daha çok strings section ile sağlanmış ve piyano ile desteklenmiştir. Jenerik de dahil olmak üzere elektro perküsyonlar, elektro davul ve elektro piyanolar genel tınıyı şekillendirmektedir. "Yedi numara" isimli dizide midi seslerden oluşan alt yapı üzerine kullanılan bağlama tınısı dikkat çekicidir. Türk müziğine ait enstrümanların neredeyse hiç kullanılmadığı "Çocuklar Duymasın" isimli dizide ise akordeonun solist enstrüman olarak kullanıldığını alt yapının ise tamamen gitar, bas gitar gibi orkestra elemanlarından oluştuğunu görmekteyiz. "Dadı" dizisinin de aynı anlayış ile şekillendirildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu dizilerden farklı olarak yorumlamamız gereken iki diz var ki bunlar "Ekmek Teknesi" ve "Yedi Tepe İstanbul" dur. Bu iki dizide de kanun, klasik kemençe, ney, tanbur gibi makamsal etkileri ve tınıları öne çıkaran enstrümanlar tercih edilmiş ve bu yolla Türk müziği baskın şekilde duyuma hakim olmuştur. O zamana kadar sadece Geleneksel Türk müziği icra edilen ortamlarda kullanılan bu enstrümanlar, bu diziler yoluyla ekrana taşınmış ve bunun bir sonucu olarak ilgili tınıları popülerleşerek halk tabanında daha çok fark edilir hale gelmiştir.

"Kurtlar vadisi" dizisinde farklı bir tını olarak mizmar çalgısı kullanılmış bu tını bendirler ile ve vokaller ile kombine edilmiştir. Ana ezgi, mey

enstrümanı ve kadın vokal sesi ile duyurulmuştur. Psikolojik etkinin yoğun olarak işlendiği dizi diğerlerinden farklı olarak bol efektif soundlar içermektedir. Kopuz çalgısının tınısının diziyile özdeşleştiğini söylemek de mümkündür. Diegetik olmayan müziklere örnek olarak gösterebileceğimiz “Kurtlar Vadisi” dizisinde “Elif Dedim” ve “Bir Fırtına Tuttu Bizi” gibi türküler dizinin can alıcı sahnelerine eklenerek unutulmaz bir iz bırakmıştır. Bugünlere değin uzanan başka bestelerin dizide kullanılması olgusunun bu örnekler gönderme yaptığını söylemek mümkündür. “Yabancı Damat” ve “Bir İstanbul Masalı” nda kullanılan buzuki ve “Avrupa Yakası” dizisinde kullanılan darbuka, bağlama ve gazel esprisi dizilerin temasını güçlendirmek için özellikle seçilmiş tınlar olması açısından dikkat çekicidir. Kayıt kalitesinin fark edilir ölçüde iyileştiği ve keman ailesinin etkili şekilde kullanıldığı “Yaprak Dökümü” dizisinde alt yapıyı bas, davul, akustik gitarlar oluşturmaktadır. Ud, cümbüş, mey gibi enstrümanların dizi boyunca kullanıldığını ve farklı sahnelere ve etkilere göre dağıtıldığını görmekteyiz. Son olarak “Ezel” dizisinin aksiyon ve gerilim sahnelerinde yoğun olarak fx soundlara ve strings section lara başvurulduğunu söylebiliriz. Bunun yanı sıra duygusal sahnelerde çello ve keman gibi batı enstrümanlarının dışında perdesiz gitar ve yaylı tanbur çalgılarının da kullanıldığını görmekteyiz.

Son dönemde Muhteşem Yüzyıl (2011), Diriliş Ertuğrul (2014), Vatanım Sensin (2016), Payitaht Abdülhamid (2017), Mehmetçik: Kut’ül Amare, (2018), Kuruluş Osman (2019), Alparslan: Büyük Selçuklu (2021) gibi tarihi kültürü içerikli yapımlar izleyicilerle buluşmuştur. Bu grupta sunulan dizilerin tümü kahramanlık temasına sahip olup bu temayı güçlendiren müzikal etkilerde birleşmiştir. Hepsinde ortak olarak alt yapıda senfonik enstrümanların yoğun şekilde kullanıldığı, renk olarak ise zurna, kopuz gibi geleneksel çalgıların tercih edildiği görülmektedir. Tansiyonun yükseldiği sahnelerde ve savaş sahnelerinde timpaniler, davullar, erbaneler, bendirler, v.b. gibi perküsyon enstrümanlar kullanılmış bu yolla ana tema vurgulanmıştır.

Yöntem

Araştırma, Psikiyatr Dr. Gülseren Budayıcıoğlu'nun mesleki tecrübelerinden derlediği kitaplarından uyarlanarak çekilen ve 2021-2022 döneminde yayınlanan Masumlar Apartmanı, Kırmızı Oda ve Camdaki Kız dizilerinin müzikleri karşılaştırmalı ve betimsel analiz yöntemlerine göre irdelenmiştir. Araştırma kapsamında değerlendirilen müzikler jenerik müzikleri, ambiance (fon) müzikleri ve eklenen şarkılar olmak üzere üç ayrı kategoride ele alınmıştır.

1. Jenerik Müzikleri

1.1. Masumlar Apartmanı Jenerik Müziği

Alp Yenier'e ait olan müzikler incelendiğinde jenerik müziği için La minör

tonunun tercih edildiği görülmektedir. 1'20" (bir dakika yirmi saniye) süren jenerik, 75 bpm metronomunda 4/4 lük ritim seçeneğinde bestelenmiştir. Bol reverb verilmiş bir stage piano, ana temanın akorlarını duyuracak şekilde ezgiye başlamaktadır. Bu sırada ezgiyi armonik olarak destekleyen strings section yazılımları duyulmaktadır. Jeneriğin orta bölümünde timpanilerle geçiş sayesinde heyecan duygusu yakalanmakta ve geri kalan kısımda da kontrbaslar pizzicatolar ile bas yürüyüşü gerçekleştirilmektedir. Yaylı section bir oktav yukarıdan ezgiyi duyurarak ve bu kombinasyonla duyum genişletilerek bitiş duygusuna ulaşmaktadır.

1.2. Kırmızı Oda Jenerik Müziği

Bu dizinin müzikleri Fırat Yükselir'e aittir. Jenerik müziğinin La minör tonunda bestelendiği ve 2'28" (iki dakika yirmisekiz saniye) sürdüğü görülmektedir. Yükselir'in bu çalışması 93 bpm metronomunda ve 4/4 lük ritim seçeneğinde işitilmektedir. Ezgi piyano eşliğinde viyola ile başlamaktadır. Bu kısımda piyano viyolaya armonik anlayışla eşlik etmekte ve belli bölümler unison seslendirilmektedir. Burada ritmi tiz bir shaker duyurmaktadır. Ezginin ilerleyen kısmında kemanlar bir oktav yukardan ezgiye katılmaktadır. Sonrasında shaker aranjeden geri çekilirken akorları duyuran piyano da bu görevini arpe bırakmaktadır. Bu bölümde viyola ve kemanlar ezgiye devam etmekte ve alttan flu bir şekilde işittirilen soprano vokal, kemanları güçlendirmektedir. Orta bölümde çellolar armoniye katılmakta ve tam bu noktada timpaniler ile tansiyon yükselttilerek ikinci bölüme geçilmektedir. Bu bölümde tutti orkestra duyurulmaktadır. Arp ile arpej pasajları, viyola ile ezgi, kemanlar soprano vokal ve piyano ile unison pasajlar seslendirilmektedir. Kontrbasların eşliğinde tam bir hacim kazandırılan ezgi, çelloların kontr cevapları ile tamamlanmaktadır. Eserin tonalitesi olan La minörün 5. derecesinde bitirilmesi final için tam karar duygusu yerine soru işareti denebilecek bir cümlecik oluşturmaktadır. Bu duyum ise dizinin psikolojik kökenli içeriğiyle uyum göstermektedir.

1.3. Camdaki Kız Jenerik Müziği

Dizinin müzikleri Fırat Yükselir'e aittir. Jenerik müziği La minör tonunda bestelenmiştir ve 1'26" sürmektedir. Metronom 170 bpm ritim 6/8 liktir. Ezgi piyano arpej ile başlamaktadır. Keman ve viyolalar staccato çalım ile piyano notlarına eşlik etmektedir. Çok geçmeden orkestra hit ile kontrbaslar ve çellolar ezgiye katılmaktadır. Kontrbaslar pedal sesleri ölçü başlarında vurgulu şekilde duyurmaktadır. Bu şekilde tansiyon erkenden yakalanmıştır. Bu bölümde kontrbaslar ile kemanlar aynı notları güçlendirmektedir. Çellolar ana ezgiyi çalarken viyolalar staccato riffleri seslendirmektedir. Tutti orkestra staccato eşlikler hiç kesilmeden ezgiye katılmış bu seslendirmede köşeler orkestra hit le sürekli zinde tutulmuştur. Jenerik ezgisi sansible (sol#) sesinde bitirilmiş bu da gerginlik duygusunu domine etmiştir.

2. Ambiance (fon) Müziklerinin Karşılaştırılması

Üç dizide de bölümlerin müziklendirilmesinde yakın anlayışlar görülmektedir. Her üç dizide de sıradan (günlük) diyalogların geçtiği sahnelerde müziğin kullanılmaması dikkat çekmektedir. Dramatik sahnelerde yoğunlukla piyano ve strings enstrümanlar, komik sahnelerde ise pizzicato yaylılar ve alt oktavdan klarnet ile kısa ezgilerle seslendirilmeler duyum özellikleri olarak tespit edilmektedir. Dizilerin ana temalarını etkileyen ve perçinleyen sahnelerde genellikle jenerik müziği ve bazı varyasyonları kullanılmıştır. Maziye gönderme yapılan sahnelerde geçmişin derinliklerine bizleri taşıyan anlayış, bol derinlikli (reverb) piyanolar ve efektif sesler olmuştur. Tekrar dizilerin akışlarına dönüşler derinlik efektlerinin ortadan kaldırılarak ilgili ambiance müziklerinin devam ettirilmesi ile sağlanmıştır. Besteci aynı olmasına rağmen Kırmızı Oda' da sessiz bölümler, Camdaki Kız' da ise ambiance müziklerinin bulunduğu bölümler daha fazladır.

Gerilim sahnelerinde de ortak bir anlayışın benimsendiğini görüyoruz. Her üç dizide de izleyiciyi germek ve tansiyonu yükseltmek için marcato yaylılar ve timpaniler sıklıkla kullanılmıştır. Psikolojik yoğunluğun arttığı sahneler en alt registerden (C1, C2)) seslendirilen piyano, çello ve kontrabaslar ile desteklenmiştir. Bu etki üst register (C6, C7) de yapılan seslendirilmeler ile de sağlanmıştır. Bu enstantanelerde benzer şekilde artık dördütlü, küçük ikili ve büyük ikili aralıklar tınlatılarak gerilim etkisi sağlanmıştır. Kırmızı oda ve Camdaki kız dizilerinde bu tür sahnelerde synth seslerin daha fazla kullanıldığını söylenebilir. Masumlar Apartmanı müziklerinde ise daha akustik çalışılmış, bu tür gerilimler sadece marcatolar ve ritmik örneklerle sağlanmıştır. Camdaki kız dizisinin 54. Bölümünde digital efektler tansiyon yaratmak için daha fazla tercih edilmiş, digitalleştirilmiş kayan legato yaylı sesleri ve çok ince (C8) viyolin efektleri kullanılmıştır. Bütün bu gerilim bölümlerinin çözümleri piyano dokunuşları ile sağlanmıştır.

3. Üç Dizi İçinde Kullanılan İlave Şarkılar

Psikiyatr Dr. Gülseren Budayıcıoğlu'nun mesleki tecrübelerini topladığı kitaplarından uyarlanan yerli yapım diziler araştırmamızın odağını oluşturmuş, bu diziler içinde bestelenen müzikler üzerine karşılaştırmalı analiz yapılmıştır. Diziler için bestelenen jenerik ve ambiance müzikleri dışında bazı bölümlerin içeriğine uygun olarak ve bölümün etkisi arttırmak amacıyla ilave şarkılar eklenmiştir. Bu şarkılar, Türk pop müziği, Türk halk müziği ya da arabesk türünün çarpıcı örneklerinden seçilebilmektedir. Masumlar Apartmanı'nın müziklerini yapan Alp Yenier ile yapılan bir söyleşide (Çınar, Duvar: 2022) dizilerin sonunda yer alan şarkıların yaptığı müziklerden ayrı değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Yenier, bu ilave şarkıların, yapımcı ve prodüksiyon ekibinin önerisi olarak önüne geldiğini ve kendisinin de genelde bu tercihleri onayladığını dile getirmiştir.

Bu şarkılar seçilirken, dizinin bahsi geçen bölümündeki sahnesi ile örtüşen olayları anlatan sözlerin dikkate alındığını görüyoruz. Örneğin, Kırmızı Oda dizisinin 50. Bölümünde Sertap Erener'in seslendirdiği "incelikler yüzünden" adlı şarkı, vizyondaki bölümün dile getirilişi ve temanın vurgulanışı işlevine sahiptir. Aynı işleve sahip olacak şekilde, Candan Erçetin'in seslendirdiği "Ben Kimim" isimli şarkının yine Kırmızı Oda dizisinde kullanıldığını görüyoruz. Ahmet Kaya'nın seslendirdiği "Hani Benim Gençliğim" isimli şarkı da bu konuya bir başka örnek olarak göze çarpmaktadır. Camdaki kız dizisinde yer verilen Müslüm Gürses şarkıları ise arabesk müzik seven izleyicilerin dikkatini etkili bir şekilde çekmeyi başarmış, aynı zamanda şoför karakteri ile özdeşleştirilmiştir.

Senaryo ile şarkıyı bütünleştirme, izleyicinin algı yönetimi için güçlü bir yöntem oluşturmuştur. Ancak bu sadece senaryo ile sınırlı kalmamış, bazen karakterlerin betimlemesi için de kullanılmıştır. Örneğin, yine Kırmızı Oda dizisinin 52. Bölümünde Karadeniz şivesi ile konuşan bir teyze figürü, bulunduğu sahnelerde tulum ve kemençe enstrümanları ile desteklenmiştir. Bu sahneden Fırat Yükselir, tam beşli aralıklarını tınlatarak, yöre havasını izleyiciye hızla hissettirilmiş ve karakterin tanıtımını güçlendirmiştir. Kırmızı Oda dizisinde Sadi karakterinin "Yollar Seni Gide Gide Usandım" ya da "Bir Ay Doğar" türküsünü seslendirmesi, Masumlar Apartmanı dizisinde Naci Karakteri'nin "Ela gözlüm ben bu elden gidersem" isimli türküyü seslendirmesi ya da bir başka bölümde klarnet ile "doymadım doymadım" şarkısını enstrümantal olarak çalması ise ilgili temaları desteklemesi açısından dikkat çekicidir. Yine masumlar apartmanı dizisinde kullanılan "Bağdat Şarkısı" aşk temasını vurgulamak için özellikle seçilmiştir. Sezen Aksu şarkıları ise bu dizi ile özdeşleşen en büyük olgu olmuştur.

Kullanılan Enstrümanlar

Üç dizinin müziklerinde benzer şekilde; Piyano, yaylılar, arp, timpani, gitar (akustik, klasik, bas), obua, fagot gibi senfonik enstrümanlar farklı dağılımlar ile kullanılmıştır. Masumlar apartmanı dizisinde sadık kalınan bu enstrümanlar diğer iki dizide yerini elektronik (synth) seslere bırakabilmektedir. Ayrıca diğerlerinden farklı olarak Kırmızı Oda dizisinin hem jeneriğinde hem de akışında soprano vocal kullanılmıştır. Ancak dikkat çeken şey, seçilen Türk müziği enstrümanlarının solist olarak kullanılmış olmasıdır. Örneğin Kırmızı Oda dizisinin 50. bölümünde tanbur, 52. bölümde kanun kullanılmıştır. Camdaki Kız dizisinin 30. Bölümünde kopuz ve perdesiz gitar, Masumlar Apartmanı'nın 12. Bölümünde klarinet, 21. Bölümünde ise bağlama kullanılmıştır. Bu seçimler, izleyicinin dizilere aidiyetini arttırmak için kullanılan müzikal stratejilerdir.

SONUÇ

Bahsi geçen üç dizide de minör tonların hâkim oluşu tesadüf değildir. Çünkü minör tonlar, depresif, melankolik ve duygusal ifadeleri içeren bir tını üretir. Majör tonlar ise daha çok neşeli ve coşkulu ifadelerin iletiminde tercih edilir. Seçilen metronomlar ise psikolojik temaların daha iyi ifade edilebildiği adagio ve allegretto aralığındaki zemine oturtulmuştur. Performanslarda yoğunlukla karşılaşılan ruh halleri ise con brio (ruh ile), con amore (aşk ile) ve doloroso (kederli) olarak tespit edilmiştir. Kullanılan enstrümanlar senfonik performans duyumu içerse de tanbur, bağlama, kopuz, kemençe, v.s. temayı pekiştiren ve duygusal kimliği belirleyen tınlar için tercih edilmiştir. Seçilen Türk müziği enstrümanları sadece sahnelerin duygu iletimi için değil karakterlerin pekiştirilmesi için de kullanılmıştır. Ağır melankoli ve depresif haller için bol reverb efektleri kullanılmış, kayan frekanslar ve mat efektler gerilim sahnelerinde tercih edilmiştir. Bu tercihler, senaryoda iletilmek istenen duygu durumlarını (buhran, maziye dönüş, kabus, v.s.) etkili şekilde desteklemiştir. Komik, mizahi ve bazen tebessüm ettiren sahnelerde yaylı enstrümanların staccato, pizzicato ve marcato performansları ile klarinet ve fagot gibi ağaç üflemelilerin alt registerdaki ve küçük notlardaki ezgileri kullanılmıştır. Tansiyonun arttığı sahneler, genellikle yaylıların marcato çalimleri ve timpanilerin kombini ile desteklenmiştir. Her üç dizide de izleyicinin sahne ile bütünleşmesi, bir türkünün ya da bir şarkının tamamının ya da bir bölümünün performe edilmesi yoluyla sağlanmıştır. Hatta etkiyi arttırmak için dizilerde rol alan baş karakterlerin çalgı ve vokal performanslarına yer verilmiştir. Psikolojik içerikli Türk dizilerinde rastladığımız şarkı performansları, kaynağını Türk sineması geleneğinden almaktadır. Şarkılar ile senaryonun güçlendirilmesi, bir döneme damga vuran şarkıya film ya da filminden şarkı üretimi geleneğinin izdüşümü olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abramson, A. (2008). *The History of television, 1880 to 1941*. London, England: McFarland & Company.
- Aziz, A. (1981). *Radyo ve Televizyona Giriş*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Burns, R. (1998). *Television - An international history of the formative years, IEE History of Technology Series (Vol. 22)*. London, England: The Institution of Electrical Engineers
- Çolakoğlu, T. (2000). *Sporun Topluma Yaygınlaştırılmasında Medyanın Etkisi (Güreş Örneği)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. UK: Cambridge University Press

- Doğanay, M. & Aktaş, M. K. (2021). Türkiye'de Televizyon Dizisi Sektörü. *Öneri Dergisi*, 16 (56), 852-878. DOI: 10.14783/maruoneri.944236
- Gündel, N. (2021). Güney Kore Uyarlamalarının Bir Örneği Olarak What Happens To My Family? Ve Baba Candır Dizilerinin Kültürlerarası Analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (44), 285-314. DOI: 10.30794/pausbed.784533
- Kadıoğlu, Ş. (2010). *Pembe Dizilerin Kadınlar Üzerinde Etkisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı, Ankara.
- Kuyucu, M. (2019). Gençlerin Türkiye'de Üretilen Televizyon Dizilerine Yönelik Tutumları Ve Dizi Tüketim Faktörlerinin Analizi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (2), 558-599.
- Robb, B.J. (2013). *Sessiz Sinema*. (Çev. E. Ulun). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 2007)
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Tosun, A. F. (2023). Bir Melez Alt Tür olarak Yol Komedi; Sağ Salim Film Örneği. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 2 (1), 104-123. DOI: 10.32955/neuissar202321680
- Yengin, H., (1994). *Ekranın Büyüsü-Batıda Değişen Televizyon Yayıncılığının Boyutları ve Türkiye'de Özel Televizyonlar*. İstanbul: Der Yayın Evi
- Yılmaz, A. (2009). Doktora Tezi: "Türkiye'de 1990 Sonrası Dönemde Özel Televizyon Yayıncılığı Bağlamında İzleyici-Televizyon İlişkisi" S. 171-172 Ankara.
- Günalp, C. (2007). *Kamu Ve Özel Televizyon Yayıncılığında İzleyici Araştırmaları ve Ratingin Rolü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halka İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Ankara.
- Gültekin, Z. (2006). *Bir popüler kültür ürünü olarak mafya dizileri: Kurtlar Vadisi örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara.
- Jeanneney, J. N. (2006). *Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi* (Çev. Esra Atuk). İstanbul: YKY.
- Oksay, Ü. (1971). *Toplumsal Gelişimde Radyo ve Televizyon*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Özçağlayan, M. (2000). Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Gelişimi. *Selçuk İletişim*, 1(2), 41-52.
- Serim, Ö. (2007). *Türk Televizyon Tarihi 1952-2006*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık
- Yeniçeri, E.N. (2021). *Hint Dizileri ve Popüler Kültür Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bilim Dalı, Konya.

- Yaktıl, O. G. (2002). Televizyon Durum Komediğinde Anlatı Yapısı. *Kurgu*, 19 (1), 9-23.
- Williams, R. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*. (A. U. Türkbâğ, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi