

“

TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE TEKNİK HUSUSLAR VE ALAN ARAŞTIRMALARI I

Aralık 2024

EDİTÖRLER

DOÇ. DR. FATMA MÜNEVVER ŞENDURAN

DOÇ. DR. EMRE PINARBAŞI

DOÇ. DR. MURAT GÜREL

”

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2024

ISBN • 978-625-5552-21-1

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

TÜRK MÜSİKİSİ'NDE TEKNİK HUSUSLAR VE ALAN ARAŞTIRMALARI I

EDİTÖRLER

DOÇ. DR. FATMA MÜNEVVER ŞENDURAN

DOÇ. DR. EMRE PINARBAŞI

DOÇ. DR. MURAT GÜREL

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

CEMİLE CEVHER'İN KARADENİZ MÜZİK KÜLTÜRÜNE VE TÜRKÜLERİNE BIRAKTIĞI İZ

Erol BAL..... 1

Bölüm 2

NEY SAZINDA TEMEL DÖRTLÜ VE BEŞLİLERDE TRANSPOZE TEKNİKLERİ

Emre PINARBAŞI..... 17

Bölüm 3

TRT REPERTUVARINDA BULUNAN, TANBÛRİ CEMİL BEY'E AİT SAZ ESERLERİNİN AREL, EZGİ, UZDİLEK SİSTEMİNE GÖRE MAKAMSAL ANALİZİ VE ÇEŞNİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Abdullah Kadir ÖZAYDIN..... 37

Turgay KERSE..... 37

Bölüm 4

SABÂ MAKAMI'NIN KANUN SAZI ÜZERİNDEKİ TRANSPOZİSYONU; YILDIZ AHENK VE DAVUD-BOLÂHENK MABEYNİ AHENKLERİ ÖRNEĞİ

Pınar Gökçe PAMBUK..... 49

Emre PINARBAŞI..... 49

Bölüm 5

SES EĞİTİMİ ALANINDA SES SAĞLIĞININ KORUNMASINA YÖNELİK YAPILAN AKADEMİK ÇALIŞMALAR VE EĞİTİM İÇERİKLİ KAYNAKLARIN İNCELEMESİ

Fatma Münevver ŞENDURAN..... 61

Ayşegül ÖZKAN..... 61

Bölüm 6

UŞŞAK MAKAMINDA PERDE VE ARALIK ANLAYIŞI;
VEDAT ERDEM KOCA ÖRNEĞİ

<i>Turgay KERSE</i>	79
<i>Emre PINARBAŞI</i>	79
<i>Abdullah Kadir ÖZAYDIN</i>	79

Bölüm 7

UŞŞAK MEVLEVÎ AYİNİ İCRASINDAKİ SEGÂH
PERDESİNİN, AYİN SELAMLARI İÇİNDEKİ
KULLANIMININ FREKANS ANALİZİ: KÂNİ
KARACA ÖRNEĞİ

<i>Emre PINARBAŞI</i>	91
<i>Özge SOYLU</i>	91

Bölüm 1

CEMİLE CEVHER'İN KARADENİZ MÜZİK KÜLTÜRÜNE VE TÜRKÜLERİNE BIRAKTIĞI İZ

Erol BAL¹

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Geleneksel Türk Müsıkisi Bölümü
Mail: balerol375@gmail.com, ORCID-ID: 0009000192102092, Samsun, Türkiye.

*Cemile Cevher, Karadeniz Türkülerinin Zeki Müren'idir''**Ali Ekber Çiçek*

Cemile Cevher, yalnızca yaşamış olduğu dönemin değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal bağlamda da ülkemizde derin izler bırakmış bir figürdür. Hem bireysel hayatı hem de üretken düşünceli katkılarıyla, geniş bir etkisi olan Cevher hem edebiyat dünyasında hem kültürel bağlamda hem de toplumsal yapıda önemli bir yer edinmiştir. Bu kitap bölümü, Cemile Cevher'in hayatını, ürettiklerini ve toplumsal etkilerini ele alarak, onun dönemine ve bugüne dair iz bırakan yönlerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Cemile Cevher'in yaşam öyküsü, yalnızca bir biyografik anlatıdan daha fazlasını ifade eder; o, kendi zamanının kültürel ve toplumsal yapılarını hem sorgulamış hem de bu yapıları dönüştürmeye çalışmış ve üretken bir figür olarak karşımıza çıkar. Onun idealleri ve edebi bakış açısı, zamanla derinleşmiş ve toplumsal, kültürel değerler, Karadeniz müzik kültürü gibi konularda önemli açılımlar sağlamıştır.

Bu bölümde, öncelikle Cemile Cevher'in hayatını ele alarak, kişisel geçmişinin onun üretimi ve toplumsal duruşu üzerindeki etkilerine değinip ardından, Cevher'in eserlerinden ve sosyal katkılarından hareketle, onun döneminde Karadeniz müzik kültürüne dair ortaya koyduğu yenilikçi yaklaşımlar, kendisi ile yapılan röportajlar ve adına söylenenler üzerinde durulacaktır. Son olarak, Cevher'in kültüre kazandırdığı eserler üzerinde yapılan bir çalışma sunulacaktır.

Cemile Cevher'in mirası, sadece yazılı eserlerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumsal değişimlere de ışık tutan bir nitelik kazanmıştır. Bu çalışma, onun kültürel mirasını hem derinlemesine analizi, hakkında söylenenleri, köşe yazıları, eserleri hem de Cemile Cevher'in bugünkü kültürel, sosyal ve akademik önemini yeniden keşfetmeyi hedeflemektedir.

Cemile CEVHER

Cemile Cevher Çiçek, 1926 yılında Trabzon'un Maçka ilçesinde dünyaya gelmiştir. 1946 yılında İstanbul'a yerleşerek, Karadeniz'e özgü halk müziğiyle tanınan bir sanatçı olma yolunda ilk adımlarını atmıştır. İlk olarak, Karadeniz'den Sesler Topluluğu'nda ses sanatçısı olarak yer almış, ardından 1953'te Memleket Havalanı Ses ve Saz Birliği Topluluğu'na katılmıştır. 1954 yılı itibarıyla, İstanbul Radyosu'nda yer alan Yurttan Sesler Topluluğu'na dahil olmuş ve burada yaptığı yayınlarla büyük bir üne kavuşmuştur.

Cemile Cevher, özellikle Karadeniz türküleriyle tanınır. Radyolar-daki seslendirmeleriyle, Türk halk müziği repertuarına kazandırdığı pek çok türküyü tüm Türkiye'ye tanıtmıştır. Aynı zamanda, çeşitli yörelerden yaptığı derlemelerle bu türkülerinin günümüze taşınmasına büyük katkı sağlamıştır. Onun katkıları sayesinde, Karadeniz'in özgün melodileri Türkiye'nin dört bir yanında dinlenir hale gelmiştir. Sesinin büyüğü ve yorumlarındaki otantik özellik, onun halk müziği dünyasında "Türkülerin Anası" olarak anılmasına neden olmuştur.

Cemile Cevher, profesyonel müzik hayatına İstanbul Radyosu'nda başlamış ve burada kazandığı deneyimler sayesinde, dönemin ünlü bestekârı Sadettin Kaynak'ın dikkatini çekmiştir. Kaynak, Cemile Cevher'in yeteneğini fark ederek onu dönemin müzik yayınları müdürü olan Cevdet Çağla'ya tavsiye etmiştir. 1950'lerin başında Karadeniz'den Sesler Topluluğu'nda yer alan Cevher, zamanla Memleket Havaları Topluluğu'na katılmış, bu toplulukta yıllarca çalışmalarını sürdürmüştür.

1954 yılında Muzaffer Sarısözen'in önerisiyle, kurulan Yurttan Sesler Korosu'na katılarak Türk halk müziğinin farklı coğrafyalarına ait türkülerini başarıyla icra etmeye devam etmiştir. Radyodaki kariyerini 1979 yılında sonlandıran Cevher, emekli olduktan sonra da Karadeniz türküleriyle ilgili çalışmalarını sürdürmüştür. Çalışmalarında, seslendirdiği türkülerin birçoğu halk arasında uzun yıllar hafızalara kazınmıştır. "Geldim Ekim Büküm", "Oynayın Kız Oynayın", "Sen Bu Yaylaları Yaylayamazsın", "Hasta Oldum Derdune" gibi şarkılar onun eşsiz yorumuyla gönüllerde iz bırakmıştır.

Emekli olduktan sonra, Cemile Cevher'in müzik yaşamına dair hatıralarını ve öğrendiklerini aktardığı türkü defteri, Karadeniz müziğiyle ilgilenen yeni kuşak sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu defteri, müziğe olan sevgisiyle tanınan İbrahim Can'a teslim etmiştir. Cevher, 26 Şubat 2010 tarihinde Şile'deki evinde hayatını kaybetmiştir. Ölümünün ardından, onun müziğe ve sanata olan katkıları birçok kitap ve anma etkinliğiyle yad edilmiştir. 2017'de, memleketi Trabzon'da düzenlenen Dünya Kadınlar Günü etkinliğinde, onun hatırası bir kez daha onurlandırılmıştır.

Cemile Cevher, sanatıyla yalnızca Karadeniz müziğini değil, Türk halk müziğini de ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtan büyük bir sanatçıdır. Atatürk'ün "Dünyada her şey kadının eseridir" sözünü somutlaştıran bu değerli sanatçı, müzikle topluma katkıda bulunmuş ve iz bırakan bir miras bırakmıştır.

Cemile Cevher, özellikle Karadeniz bölgesine ait türkülerle tanınmaktaydı. Sanat hayatı boyunca, geleneksel Türk Halk müziğini modern bir bakış açısıyla yorumlamış ve birçok halk türküsünü seslendirmiştir. Geleneksel Türk Halk müziği öğelerini koruyarak, aynı zamanda bu müziği daha geniş bir dinleyici kitlesine tanıtmayı başarmıştır.

Cemile Cevher 'in Karadeniz bölgesine ait türkülerin öne çıktığı geniş bir repertuar bulunmaktadır. Cemile Cevher, Karadeniz bölgesi türkülerini sahne performansları ve çeşitli albümleriyle yaygınlaştırmış ve halk müziği alanında önemli bir figür haline gelmiştir. Ayrıca, bu çalışmalarına devam ederken halk müziği eğitimi ve müzik öğretmenliği konusunda da faaliyet göstermiştir.

Cemile Cevher, yöresel halk ezgilerini ve Karadeniz'in kendine has müzik geleneklerini yansıtarak, Türk halk müziği dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

Cemile Cevher, Karadeniz'in derin gelenekleriyle yoğrulmuş bir sanatçıdır ve icralarında büyük ölçüde Karadeniz bölgesinin kültürel yaşamını, halkını ve duygularını yansıtır. Karadeniz yaşantısını icrasında sıkça işleyen Cemile Cevher, bu bölgenin halk müziği geleneklerini modern bir şekilde seslendirerek hem bölgeye ait olan hem de daha geniş bir kitleye hitap eden bir sanatçı kimliği kazanmıştır.

Cemile Cevher, Karadeniz müziğiyle ilgili olarak önemli bir isim olup, bu müziğin geleneksel yapısını ve kültürel mirasını korurken, aynı zamanda kendi yorumları ve katkılarıyla bu müziği daha geniş kitlelere tanıtmayı başarmıştır. Karadeniz müziği, kendine has ritimleri, ezgileri ve sözleriyle bölgenin sosyal ve kültürel dokusunu yansıtan bir müzik türüdür. Cemile Cevher 'in Karadeniz müziğine kattıkları ise, hem onun sanatını hem de bölgenin müzikal kimliğini derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.

Cemile Cevher ile Muzaffer Sarısözen arasında geçen bir anıya göre, Cevher, Yurttan Sesler Topluluğu'na katıldığında, farklı yörelere ait türkülerini seslendirmek istediğini belirtmiştir. Ancak, Muzaffer Sarısözen, Cevher'e bu isteğine dair önemli bir öneride bulunarak şunları ifade etmiştir: "Kendi sesine yakışan türkülerini seç; sakın Karadeniz ağzı tavrını bozma." Bu tavsiyeyi dikkate alan Cemile Cevher, Sarısözen'in rehberliğinin etkili olduğunu vurgulamış ve "Gerçekten de tavrım bozuluyordu," diyerek bu süreci değerlendirmiştir.

Cemile Cevher'in Karadeniz müziğine olan katkılarını daha iyi anlayabilmek için şu başlıklarda inceleme yapmak mümkündür:

Geleneksel Karadeniz Müziği ile Bağlantısı

Cemile Cevher, Karadeniz müziğinin geleneksel yapısını benimsemiş ve bu geleneği kendi yorumu ile sunarak, bölgesel müziğin daha geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamıştır. Karadeniz'in zengin halk müziği repertuarındaki ezgileri, türkülerini ve ritimleri, onun icrasında da önemli bir yer bulmuştur. Cevher, bu geleneksel öğeleri günümüze taşıırken, aslında icracılığını bir köprü işlevi olarak görmüştür.

Cemile Cevher, özellikle Karadeniz bölgesinin halk müziği ve türkü repertuarına katkı sağlayarak, bu müziğin unutulmasına engel olmuştur. Cevher türküleri geleneksel Karadeniz ezgilerini kendine özgü bir anlayışla yorumlamış ve bu şekilde müziğin gelenekselliğini bozmadan gelişimine ve sürekliliğine katkıda bulunmuştur.

Karadeniz Kültürünün Türkülerine Yansıtılması

Cemile Cevher'in türkülerinde, sadece müziğin değil, aynı zamanda Karadeniz'in kültürel dokusunun, halkının ve yaşam biçiminin yansımaları görülür. Karadeniz'in kendine has yaşam tarzı, insan ilişkileri, ritmik yaşantısı, denizle iç içe geçen gündelik hayatı ve bölgeye özgü coğrafi öğeler, Cevher'in türkülerinde sıkça yer bulmuştur. Bu anlamda Cevher eserlerinde Karadeniz halkının yaşamını, zorluklarını ve sevinçlerini dile getirmiştir. Özellikle denizle ilgili temalar, aşk ve özlem gibi evrensel konulara yer vererek sadece müziği değil, aynı zamanda yaşadığı doğup büyüdüğü bölge kültürünün tanıtımı açısından da büyük önem taşır.

Yeni Yorumlar ve Modernleştirme

Cemile Cevher, Karadeniz müziğine katkı yaparken, bu geleneksel müzik türünü modernize etme çabasıyla da dikkat çekmiştir. Onun müziğinde Karadeniz'in derin duygusallığı, coşkulu ritimleri ve geleneksel enstrümanlarıyla harmanlanmış modern bir anlayış vardır. Cevher, genellikle bölgenin özgün enstrümanlarıyla (bağlama, kemençe, davul) çalışmış, ancak bu enstrümanların yanı sıra zaman zaman batı müziğinden unsurlar da kullanarak Karadeniz müziğini farklı bir boyuta taşımıştır. Cemile Cevher'in müziklerinde, Karadeniz'in geleneksel melodilerini modern aranjmanlarla harmanlayarak, dinleyiciye yenilikçi bir sound sunmuştur. Bu yaklaşım, geleneksel müziği koruma amacının yanı sıra, genç kitlelerin de ilgisini çekmiştir.

Karadeniz'e Ait Efsanelerin ve Temaların Popülerleştirilmesi

Cemile Cevher, Karadeniz müziğini sadece bir müzik türü olarak değil, bölgenin efsanelerini, halk hikâyelerini ve kültürünü de geniş kitlelere tanıtmaya aracına dönüştürmüştür. Karadeniz'in doğal güzellikleri, dağları, denizi, yerel gelenekleri gibi unsurlar onun şarkılarında birer tema olarak işlenmiştir. Bu şarkılarla, Karadeniz'in kültürel mirası anlatılmış ve bölgenin özlemleri, aşkları ve dramaları evrensel bir dilde dile getirilmiştir. Karadeniz'in mistik havasını ve mitolojik öğelerini de işlemeyi başarmıştır. Bu sayede, Karadeniz halk kültürünü sadece müzikle değil, sözlerle de tanıtarak önemli bir kültürel miras bırakmıştır.

Cemile Cevher, Karadeniz müziğine sadece sesini değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bakış açısını da katmıştır. O, bölgesel bir müzik türünü, zamanın ruhuna uygun bir şekilde modernize ederken, geleneksel

öğeleri kaybetmeden yaşatmıştır. Karadeniz müziğinin coşkulu, duygusal ve folklorik zenginliğini, günümüze taşıyarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Cemile Cevher'in müziklerine kattığı yenilikçi yaklaşım, onun sadece bir icracı olarak değil, kültürünü en doğru yansıtan kişi olmasını kanıtlamıştır. Onun müziği, Karadeniz'in özlemlerini, mutluluklarını ve dramalarını dile getiren bir dil olmuştur ve bugünkü Karadeniz müziği üzerinde kalıcı bir iz bırakmıştır.

Cemile Cevher 'in Müzikal Tarzı ve Yorumculuk:

Cemile Cevher, Karadeniz müziğini geleneksel enstrümanlarla (bağlama, kemençe, tulum gibi) modern bir şekilde harmanlayarak seslendiren nadir sanatçılardan biridir. Onun müziğinde halkın geleneksel ezgileriyle birlikte, bugünün dinleyici kitlesine hitap eden yenilikçi bir tarz görülür. Cemile Cevher 'in yorumculuk tarzı, sesinin derinliği ve duygusal yoğunluğu ile halk müziği severler tarafından büyük beğeni kazanmıştır.

Eğitim ve Katkıları:

Cemile Cevher, yalnızca bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda bir müzik öğretmeni olarak da halk müziğine büyük katkılarda bulunmuştur. Türk halk müziği ve Karadeniz türküleri konusunda eğitim veren ve bu alanda genç sanatçılara yol gösteren Cemile Cevher, bölgenin müzikal mirasını geleceğe taşımak adına önemli bir rol üstlenmiştir.

Albüm ve Konser Çalışmaları:

Cemile Cevher, pek çok albüm çıkarmış ve konserler düzenlemiştir. Albümlerinde yer alan türküler, Karadeniz'in folklorik zenginliklerini modern bir yorumla sunarak halk müziğine yeni bir soluk getirmiştir. Sahne performansları da oldukça etkileyici olup, dinleyicilerine hem geleneksel hem de yenilikçi bir müzik deneyimi yaşatmaktadır.

Cemile Cevher 'in müziğindeki Karadeniz yaşantısı, incelendiğinde birkaç ana tema etrafında şekillenir:

1. Yöresel ve Doğal Temalar:

Cemile Cevher, şarkılarında Karadeniz'in doğasını, insan ilişkilerini ve halk yaşamını sıkça işler. Özellikle doğanın gücü, denizle kurulan ilişki, yaylalarda yapılan yaşamlar, ormanlar ve dağlar gibi unsurlar türkülerinde yer bulur. Örneğin, Maçka'nın ve Çayeli'nin doğal güzelliklerinden, bölgenin yeşil doğasından ve denizden esinlenerek yazdığı türküler, bu unsurların halkın günlük yaşantısındaki yerini ve önemini vurgular.

2. Aşk, Ayrılık ve Acı Temaları:

Karadeniz halk müziğinde sıklıkla işlenen bir diğer tema ise aşk, ayrılık ve özlem gibi duygusal derinliklere sahip konulardır. Cemile Cevher'in türküleri de genellikle bu temalar etrafında şekillenir. "İkilik Senin Elin-

dedir” gibi türkülerde, halkın duygusal dünyasına dair içsel çatışmalar, kaybolan aşklar ve özlem anlatılır.

3. Yöresel Hikayeler ve Efsaneler:

Cemile Cevher’in türküleri, Karadeniz’in derin folklorik geçmişini de yansıtır. Bu türkülerin birçoğu, Karadeniz halkının yıllar süren geleneklerini, efsanelerini ve hikayelerini anlatır. Özellikle Maçka gibi Karadeniz’in zengin költürlere sahip ilçelerinin yaşam biçimlerine dair şarkılar, bölgenin sosyal ve költürel yapısını yansıtır.

4. Geleneksel Yaşam ve Çalışma Hayatı:

Karadeniz’in geleneksel yaşam biçimi, Cemile Cevher’in müziğine de yansır. Tarım, hayvancılık, balıkçılık gibi geçim kaynakları ve bu zorluklarla başa çıkmaya çalışan insanların yaşamı, şarkılarının ana temalarından biridir. Ayrıca, dağlarda, yaylalarda yapılan geleneksel işlerdeki kadın figürleri ve köy yaşamındaki zorluklar Cemile Cevher’in şarkılarında sıkça işlediği konulardır.

5. Horon ve Danslar:

Karadeniz müziği denildiğinde akla gelen en önemli öğelerden biri de horondur. Cemile Cevher, horon ve diğer geleneksel Karadeniz danslarına dayalı ritimlerle, bölgenin költürel kimliğine hizmet eden şarkılar seslendirmiştir. Horonun coşkulu ritimleri, Karadeniz halkının enerjik ve neşeli yaşam tarzını simgeler.

Sonuç olarak, Cemile Cevher’in müziği ve Türküler, Karadeniz’in güçlü geleneksel ve költürel yaşantısını, halkının ruhunu yansıtır. Bu Türküler, bölgenin doğal güzelliklerinden, halkının zor yaşam koşullarından ve derin duygusal bağlarından beslenerek, Karadeniz’in sosyo-költürel dünyasını anlatır.

Cemile Cevher’in 2006 Yılında Hakan Şen ile yaptığı röportaj:

Cemile Cevher, 2006 yılında Hakan Şen ile yaptığı röportajda, müziğe nasıl adım attığını ve bu yolda yaşadığı deneyimleri şöyle anlatmıştır: “Çocukken türküler söyledim. Bir gün rahmetli babam beni elinden tutarak Trabzon’da Cümbüş Cemal’in yanına götürdü. O zamanlar Cemal, gençleri yetiştiren bir hocaydı. Babama ‘Bu ses gerçekten çok güzel, çalıştırıp geliştireyim’ dedi. Eve döndüğümüzde babam anneme, ‘Cemile’yi Cümbüş Cemal’e götürdüm’ dedi. Annem şaşkın bir şekilde, ‘Sen kızı çengi mi yapacaksın?’ diye sordu, çünkü o dönemde ‘çengi’ kelimesi düğünlerde çalan, şarkı söyleyen kişiler için kullanılıyordu.

Zamanla İstanbul’a yerleştik ve orada ablamın yanında yaşamaya başladık. Bir gün, besteci Sadettin Kaynak beni dinlemek için çağırıldı. Kaynak, İstanbul Radyosu’nda çalışan Cevdet Çağla’ya telefon ederek, ‘Bu

kızın Karadeniz türküleri yorumunu dinledim, müthiş bir ses' dedi. Ardından bana bir mektup verdi ve 'Bu zarfı Cevdet Çağla'ya götür, hemen git' dedi. İstanbul Radyosu'na gittim ve müracaat ettim. Bir çalışan, 'Masanın yanından geç, Cevdet Çağla'yı görürsünüz' dedi. İçeri girip Cevdet Çağla'ya mektubu verdim. O, 'Sen misin?' diye sordu, 'Evet' dedim. Hemen Hasan Sözeri'yi çağırıp bir Karadeniz türküsü okumamı istedi. Sözeri, sesimi çok beğendi ve beni hemen korosuna aldı. O günden sonra, birçok koroda çalıştım, zamanla değişiklikler oldu.

Bir gün, Muzaffer Sarısözen'in arkasından koştum. 'Hocam, burada eğitim alıyorum ama hep Karadeniz türküsü mü söyleyeceğim?' diye sordum. O da bana, 'Sesine uygun olan türküleri seç, onları oku' dedi. Ben de sesime en uygun türküler arasında Azerbaycan türküleri gibi farklı parçalar seçtim ve daha çok Azeri türküleri okumaya başladım."

Cemile Cevher, bu röportajında müziğe olan ilgisini, ilk adımlarını ve sanat hayatına nasıl yön verildiğini içten bir şekilde paylaştığı gibi, yıllar içinde nasıl geliştiğini de vurgulamaktadır.

Neden Azeri Türkülerini Okumak İstediniz?

Çünkü o dönemde Azeri türkülerini seslendiren pek kimse yoktu. Bu eksikliği fark ettim ve Azeri türküleri okumaya başladım. Fakat, bu durum bazı kişiler tarafından pek hoş karşılanmadı.

Ailenizle İlgili Biraz Bilgi Verir Misiniz?

Annem Trabzon Maçkalı, babam ise Sivaslı, adı Hüseyin Gençoğlu'ydü. Soyadı değişikliği nedeniyle babam üzüldü, hatta zaman zaman, "Keşke soyadını değiştirmeseydim" diyordu. Annem, Maçka'nın Ziganoy köyünden. Babamla Batum'da tanışıp evlenmişler.

İstanbul'a geldikten sonra, Ali Ekber Çiçek ile evlendim. O, Alevi bir aileden geliyordu. Bizim bir akrabamız da "Seni Alevi'ye vereceğim, Ali Ekber Çiçek ile evlendireceğim" diyordu. Nihayetinde o sözünü yerine getirdi ve Ali Ekber ile evlendim. Ancak, evliliğimiz 8 yıl sürdü ve yürümemişti. Evliliğimizin yürülememesinin sebeplerinden biri de çocuk sahibi olamamamızdı.

Müzik Dünyasında Zorluklarla Karşılaştınız mı?

Müzik kariyerimde büyük bir zorluk yaşamadım. Ancak, emekli olurken İstanbul Radyosu, maaşımı düşük gösterdi ve beni daha düşük bir maaşla emekli ettiler. O dönemde kıskançlıklar da vardı ve bana da söylediler ki, benimle birlikte emekli olan bazı arkadaşlarım, bu durumu öğrenince İstanbul Radyosu'nu mahkemeye vermişler. Mahkeme sonucu onlar kazanmış. Bana da haber vermelerini isterdim aslında, belki ben de gidip hakkımı savunur, orada olur, sürece dahil olurdu.

3 Temmuz 2011 Tarihinde Vira Trabzon Haber Sitesi Şamil Kucur, İllâ ki Cemile Cevher Söylesin” Kitabının Yazarı Süleyman Şenel’le Kitap Hakkında Bir Röportaj:

Cemile Cevher Hanım hakkında bu kadar kapsamlı bir kitap hazırlamanıza neden olan sebepler nelerdir?

1990’lı yılların şartlarına göre, özellikle TRT yayınları sayesinde adını ve sanatını iyi bildiğimi düşündüğüm Cemile Cevher’in hayatını yazma fikri, bana İ. Gündâğ Kayaoğlu ve babası, şair Ömer Kayaoğlu tarafından önerildi. Hem Ömer Kayaoğlu hem de Cemile Cevher, Trabzon’un Maçka ilçesinden köken alıyordu. Ömer Kayaoğlu, Cemile Cevher için iki şiir de yazmıştı. Bu şiirlerden biri şu dizeleri içeriyordu: “İllâ ki Cemile Cevher söylesin/ El çırpalım beş-on sefer söylesin.” Bu dizelerde, Kayaoğlu, Cemile Cevher’in memleketine ve kültürüne katkılarını, hemşerilerine biraz da sitem ederek anlatıyordu. Kayaoğlu, Cemile Cevher’e yeterince saygı gösterilmediğini her zaman dile getirirdi. Sağlığında Cemile Hanım’a hak ettiği değerin verilmediğini sürekli vurgulardı.

İşte bu duyguların etkisiyle 1998 yılında Cemile Cevher’in hayatını yazmaya karar verdim ve materyal toplamaya başladım. Bir yıl gibi kısa bir sürede, kitabın ana hatlarını oluşturdum. Kitap hazırlıkları sürerken, Cemile Cevher’i ve onun benzersiz sanatını topluma yeniden hatırlatmanın yollarını aramaya başladık. 2000 yılında, Cemile Cevher’in “50. Sanat Yılı” için Cemal Reşit Rey Konser Salonu’nda bir saygı gecesi düzenledik. Bu gece, hazırladığım kitaptan özetlenen 39 sayfalık “Cemile Cevher / Hayatı-Sanat Hayatı” adlı küçük bir kitap ve “Oy Kemeçem Kemeçem” adlı bir kaset, Anadolu Sanat Yayınları’nın kurucusu İ. Gündâğ Kayaoğlu tarafından seyircilere hediye edildi. Bu sayede, Cemile Cevher’in sanatına olan ilgiyi yeniden pekiştirmeyi amaçladık.

Bu kitap, kaç yıllık bir çalışmanın sonucudur?

Kitap, 1998 yılında yazılmaya başlandı, ancak tam olarak 14 yıl sonra yayımlanabildi. Bu da değerli yayıncı ve matbaacı dostum Ali Ekber Daşdöğen’in büyük yardımları sayesinde gerçekleşti. Bu süre zarfında kitap sık sık güncellendi. Kitabın basılmamasının nedeni ise, yazılmasına öncülük eden baba-oğul Ömer ve İ. Gündâğ Kayaoğlu’nun birbirini ardına o kötü hastalığa yakalanarak vefat etmeleri oldu. Bu süreç, kitabın basımını sürekli erteletti. Ardından, 2010 yılının 26 Şubat’ında, Cemile Cevher, kendisi için yazılmış bu kitabı göremeden hayata veda etti. Sanatçı dostumuz İbrahim Can’ın ifadesiyle, onu 27 Şubat’ta Şile’nin bereketli topraklarına emanet ettik.

Bu çalışma sürecinde sizi en çok etkileyen noktalar ne oldu?

Süleyman Şenel: Kitaba başlarken, Cemile Cevher'i sanatından dolayı yeterince tanıdığımı düşünüyordum, fakat bu tamamen yanlışti. Onun hayatını ve sanatını anlamak, ancak uzun bir araştırma sürecinden sonra mümkün oldu. Zaman içinde, tanıdıkça bu düşüncemden utanmaya başladım. Ayrıca, onun hayatını ve özellikle yaşadığı dönemi derinlemesine araştırmak beni büyük bir keyfe sevk etti. Cemile Cevher'in hayatını yazmak, dağınık hatıraları ve görsel-ışitsel belgeleri toplamak, henüz yeterince yazılmamış bir dönemin tarihini kaleme almak ve tüm bu belgeleri bir araya getirip kurgulamak oldukça zordu, fakat bu emeğin kesinlikle değdiğini söyleyebilirim. Özellikle Cemile Cevher'in sanat hayatına adım attığı 1950'li yıllar, büyük bir değişim ve dönüşümün merkezinde yer alıyordu. Cumhuriyet'in ilk çeyreği içerisinde uygulanan kültür ve sanat politikalarının etkisiyle gelişen sosyal, siyasal ve kültürel olayları, yeni yeni şekillenen resmi ve özel kültür-sanat kurumlarının faaliyetlerini çok iyi incelemek gerekiyordu. Çünkü 1950'li yıllarda şekillenen bu süreç, birçok sanatçıyı ve özellikle halk müziği sanatçıları önemli ölçüde etkilemişti. Bu dönemdeki kültürel aktörlerin toplumu yönlendirme gücü oldukça güçlüydü. Bu dönemde, halk müziği sanatçıları, derlemeciler ve diğer sanatçılar önemli bir sosyo-kültürel etki yaratmışlardı. Cemile Cevher'in hayatını bu çerçevede değerlendirmek, 1950'li yılların ivme kazanan değişimlerini anlamak için gerekliydi. Bu süreçte, aradan geçen yarım asırlık bir zaman dilimini geriye doğru incelemek ve karanlıkta kalmış bir dönemi aydınlatmak zorlu bir işti, ancak bu çalışmayı yaparken oldukça keyif aldım. Ayrıca, Cemile Cevher'in titizliğini de gözlemlemek çok öğreticiydi. Onun hatıralarından, bilgisinden ve elindeki materyallerden cömertçe faydalandıkça, sanatçı titizliğinin ne kadar değerli bir şey olduğunu daha iyi kavradım.

Cemile Cevher'in Türk Musikisi, özellikle Türk Halk Müziği ve Karadeniz Bölgesi müziği/folkloruna katkılarını nasıl değerlendirirsiniz?

Cemile Cevher'in en büyük katkısı, Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel müziklerini, değerli bir ses sanatçısı olarak Türk Halk Müziği repertuarına kazandırmasıdır. Onun sayesinde, bu müzikler hem Radyo/Televizyon yayınları hem de Plâk/Kaset gibi iletişim araçlarıyla toplum belleğine aktarılmış ve uzun yıllar boyunca kuşaklar boyu beğenilerek dinlenmiştir. Cevher'in katkıları, yalnızca Karadeniz müziğini tanıtmakla kalmamış, aynı zamanda Türk Mûsikîsi repertuarını da zenginleştirmiştir. Cemile Cevher, Karadeniz çevresinin müzik kültürünü ülke çapında tanıtarak, bu kültürün değerlerini koruma noktasında önemli bir görev üstlenmiştir. Ayrıca, halk müziği derlemeleri yaparak, sözlü kültürün kaybolmaya yüz

tutmuş unsurlarını notaya alıp yazılı hale getirerek bu değerlerin gelecek nesillere aktarılmasını sağlamıştır.

Cemile Cevher, zor koşullarda yaşamını sürdüren bir sanatçı olmasına rağmen, kültür ve sanat hayatımızın pek çok temsilcisi için bir örnek olmuş ve onların bu hizmetlerinden yıllar boyu faydalanılmasını sağlamıştır. Bu hizmetler, sanatçılar ve halk müziği araştırmacıları için bir miras olarak kalacaktır.

Cemile Cevher gibi sanatçılar, sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi geçişler yaşayan ülkemiz açısından nasıl değerlendirilmelidir?

Cemile Cevher gibi sanatçılar, hayatın akışkanlığında bazı sosyal olaylar, tesadüfler ve tanımlanması güç ilişkilerle şekillenen figürlerdir. Bu kişiler, kendilerine tanınan imkânları en iyi şekilde değerlendirmek için çaba sarf ederler. Cemile Cevher'i, yaşadığı dönemin siyasal ve sosyo-kültürel koşullarına göre değerlendirmek önemlidir. Özellikle 1950'li yıllar, Türkiye'nin kültür ve sanat hayatında büyük dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, müzik kültürümüzün evrimi ve gelişimi açısından çok derinlemesine bir inceleme yapmanın gerekliliği görülmektedir. Bu yönüyle, 1950'li yıllara yönelik yapılacak araştırmaların henüz çok yönlü bir şekilde tamamlanmadığını düşünüyorum.

Ancak, Cemile Cevher'in sanatçılığını ele alırken dikkatimi çeken önemli bir noktayı vurgulamak isterim. Cemile Cevher, 1950'li yıllarda, dönemin en güçlü sanatçılarıyla birlikte çalışmış, büyük bir saygı kazanmış ve her zaman aranan bir sanatçı olmuştur. O dönemde gösterdiği sanatçı duruşu ve kaliteli hizmetleri, onun uzun yıllar boyunca sanat dünyasında güçlü bir yer edinmesini sağlamıştır. Ne yazık ki, profesyonel sanat hayatını daha erken noktalamış olsa da, geride bıraktığı müzik külliyatı, onun sanatındaki derinliği ve değerini kanıtlar niteliktedir. Cemile Cevher'in sağladığı katkılar, onun sadece sanat dünyasında değil, toplum belleğinde de kalıcı izler bırakmasına neden olmuştur. Bugün bile adıyla anılacak bir müzik mirası bırakmış olması, toplumun bu hizmetlere verdiği değeri gösteriyor. Kitapta da belirtildiği gibi, dönemin önemli sanatçıları, onun sanatını ve katkılarını zarif ifadelerle takdir etmektedirler.

Cemile Cevher'in sanatını ve katkılarını anlamak, sadece onun müzikle ilgili çabalarını değil, aynı zamanda bu müziği nasıl topluma kazandırdığına dair derin bir takdiri de gerektiriyor. Bu anlamda, onun hem sanatsal başarısı hem de toplumsal katkısı takdir edilmesi gereken bir öykü sunmaktadır.

Bugün Karadeniz Bölgesi müziğiyle ilgilenen ses ve saz sanatçıları- nın icra tarzı, sahne performansı, repertuvar ve müzikal bilgi kalitesini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Cemile Cevher, hem sanatını hem de topluma kazandırdığı eserleriyle, TRT ve diğer müzik sektöründe yer alan yayıncılık anlayışının önemli bir temsilcisidir. Onu “Yurttan Sesler” sanatçıları arasında düşünmek gerekir. Karadeniz bölgesinin güçlü bir kadın sanatçı temsilcisi olarak, hem karakteristik ses tonu hem de kendine özgü yorumu ile tanınmıştır. Cevher, kendi dönemi ve koşullarındaki sanat anlayışıyla, sonraki nesil sanatçılar için bir rol model olmuştur. Toplum belleğine kazandırdığı pek çok türkünün hâlâ onun kendine has üslubuyla seslendiriliyor olması, bu katkıların ne kadar kalıcı olduğunu gözler önüne seriyor.

Eğer bir toplum olarak bir araya geldiğimizde, birlikte şarkılar söyleyip, oynayabiliyor, hüznülenebiliyor veya duygusal anlar yaşayabiliyorsak, bunu büyük ölçüde Cemile Cevher gibi sanatçılara borçluyuz. Çünkü o, kendi repertuvarını yaratan, halkın gönlünde derin izler bırakan bir sanatçıydı. Geride bıraktığı eserler, her biri zamanın ötesinde, unutulmaz bir mesaj taşıyor. Cemile Cevher gibi sanatçılar, sadece kendi dönemlerine değil, onlardan sonra gelen tüm sanatçılara da ilham kaynağı olmuşlardır. Onlar, bir sanatçı prototipi olarak, sanatlarını bir yaşam biçimi haline getirmiş ve sonraki kuşaklar için birer miras bırakmışlardır.

Bu nedenle, Cemile Cevher gibi sanatçıları, günümüzün beğeni ve trendlerine göre değerlendirmek haksızlık olur. Onların sanatını popüler kültürün hızla değişen ve genellikle unutan çarklarına feda etmemeliyiz. Aksine, onların bıraktığı mirası, ahde vefa duygusu ile geleceğe taşımak bizim görevimizdir. Çünkü gerçek sanatçılar, eserleriyle ölümsüzleşirler. Cemile Cevher gibi isimler de madden kaybolsalar da eserleri ve hatıralarıyla rûhen yaşamaya devam ederler. Onun aziz hatırası önünde minnet ve hürmetle eğiliyorum. Ruhu şad, mekânı cennet olsun.

Süleyman Şenel ‘İlla ki Cemile Cevher Söylesin’ Başlıklı Kitabının 2015 Yılı Yayımlanan Barış Doğan’ın Tanıtım Makalesinde:

Cemile Cevher’in hayatını anlatan bu kitap, bir sanatçının yıllar içinde geçirdiği evrimi ve kazandığı deneyimleri okuyuculara sunarak, gelecekteki sanatçılara örnek teşkil etme açısından büyük bir değer taşımaktadır. Eser, yalnızca bir biyografi olmaktan öte, içerdiği karşılaştırmalı analizler sayesinde müzikolojik açıdan da önemli bir katkı sunmaktadır.



Sonuç

Cemile Cevher, Karadeniz kültürünün derinliklerine inmiş, bölgenin geleneksel müziklerini ve halk ezgilerini sadece bir eser olarak değil, aynı zamanda bir miras olarak sahiplenmiş ve bu mirası yaşatmak adına sayısız katkıda bulunmuştur. Onun yaşamı ve kariyeri, müzikle iç içe geçmiş bir tutku ve azimle şekillenmiş, bu azim sayesinde pek çok halk türküsünü notaya alarak gelecek kuşaklara ulaşmasını sağlamıştır. Karadeniz müziği ve kültürü hakkında yaptığı çalışmalar hem akademik çevrelerde hem de halk arasında büyük bir saygı görmüş, adını duyurduğu alanlarda kalıcı bir iz bırakmıştır. Hem kendi hakkında yazılanlar hem de diğer araştırmacıların onun katkılarını takdir eden yazıları, Cemile Cevher'in ne denli önemli bir kültür insanı olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir. Adına yazılan kitaplar, onun müzik ve kültür dünyasına olan katkılarının sadece bugünü değil, geleceği de şekillendiren bir değer taşıdığını kanıtlamaktadır. Cemile Cevher, Karadeniz müziği ve kültürüne olan bağlılığı ve bu alandaki derin bilgi birikimiyle, tarihe adını altın harflerle yazdırmış bir isim olarak hafızalarda kalacaktır.

Ekler

Kaynak Kişisi Olduğu Türküler

- Ala Çorapları Ayağına Dar İdi
- Ayağındaki Mesler
- Çıktuk Düzlerden Dağa
- Dirvana Vurdum Uçti
- İşte Geldim Ekim Büküm
- Maçka'nın Yolu Taşlık
- Oynayın Kız Oynayın Derule Delderule
- Salına Salına Suya Gidersin
- Sen Bu Yaylaları Yaylıyamazsun
- Sen Bu Yaylaları Yaylıyamazsun
- Yol Gider Mi Gider Mi

Derlediği Türküler

- Akayı Daşlı Dere
- Ala Çorapları Ayağına Dar İdi
- Aşçer Ettiler Beni
- Bu Dervişlik Bir Dilektir
- Bu Gece Rüya Gördüm
- Çıktuk Düzlerden Dağa
- Çini Bilezik Kolunda
- Dirvana Vurdum Uçti
- Divane Aşuk Gibi Dolaşurım Yollarda
- Evlerinin Önü Yonca
- Ey Fadime'm Niçun Niçun
- Ezel Bahar Olmayınca
- Garadır Garadeniz
- Gemiye Çektuk Yelken
- Gene Geldi Yaz Başı
- Gökte Yıldız Ay Misun
- Güneş Aliyi Güneş
- Haldoz'un Portikali
- Hasta Oldum Derdune
- İşte Geldim Ekim Büküm
- Karşidan Gelen Gelin
- Kemeçemin Telleri
- Oynayın Kız Oynayın
- Peştamal Tezgahına
- Sabahdan Kalkar Kızlar
- Salına Salına Suya Gidersin
- Sen Bize Gelenden Beri
- Terazi Tartayırım
- Teyze Kizun Ayişe
- Türkü Deyirum Sağa
- Yol Gider Mi Gider Mi

Notaya Aldığı Türküler

- Ben Geçİye Gidemem
- Bu Dervİşlik Bir Dilektir
- Çıktuk Düzlerden Dağa
- Çini Bilezik Kolunda
- Evlerinin Önü Yonca
- Evlerinin Önünde Gara Üzüm Asması
- Ey Bostancı Bostancı
- Ey Bostancı Bostancı
- Ey Fadime'm Niçun Niçun
- Ezel Bahar Olmayınca
- Gene Geldi Yaz Başı
- Gurbet Elde Yadellerin Derdini
- Güneş Aliyi Güneş
- Haldozu'n Portikali
- Hasta Oldum Derdune
- Hayde Hayde Gidelim
- Karşıdan Gelen Gelin
- Kemeçemin Telleri
- Püsküllüdür Püsküllü

Kaynakça

Akat, A. (2017). *Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Popülerleşme Süreci ve Etkilenimleri*.

Doğan, B. (2016). “İlla ki Cemile Cevher Söylesin” Hakkında. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (8), 89-91.

İnternet Kaynakları

URL1. <https://www.baglamakursu.net/pages/menu-detay/44/cemile-cevher-hayati-1926> (Erişim Tarihi: 17.12.2024).

URL2. <https://www.dibace.net/portreler/karadeniz-turkulerinin-cemile-cevher-ciceki/> (Erişim Tarihi: 16.12.2024).

URL 3. <https://www.repertukul.com/Biyografiler--CEMILE-CEVHER-634> (Erişim Tarihi: 15.12.2024).

URL 4. <https://viratrabzon.com/illa-ki-cemile-cevher-soylesin-adli-kitap-hakkinda-suleyman-senel-ile-bir-soylesi-12756/> (Erişim Tarihi: 18.12.2024).

Bölüm 2

NEY SAZINDA TEMEL DÖRTLÜ VE BEŞLİLERDE TRANSPOZE TEKNİKLERİ

Emre PINARBAŞI¹

¹ Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müsikîsi Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, emrepinarbasi@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6445-6515

GİRİŞ

Ney sazı, Türk Mûsikîsi'nin en eski ve manevi yükü tüm çalgılarından biridir. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bir kültürün mirası olan Ney, hem tarihsel hem de manevi bir anlam taşır. Klasik Türk müzik sazları arasında önemli bir yere sahip olan bu nefesli çalgı, insan sesine olan benzerliği ve derin tınısıyla dikkat çeker. Ney, tasavvuf geleneği başta olmak üzere dini ritüellerde ve sanat müziğinde kullanılmış; özellikle Mevlevi geleneğiyle özdeşleşerek tasavvufi bir sembol haline gelmiştir (Sevinç, 2017; Hatipoğlu, 2013).

Türk Mûsikîsi, makam sistemi üzerine inşa edilmiş zengin bir müzikal yapıya sahiptir. Bu sistemde Ney, farklı perdelerdeki ahenk düzenleriyle, hem solo hem de topluluk icralarında vazgeçilmez bir rol oynar. Ney sazının tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri ve Türk Mûsikîsi'ndeki transpoze teknikleri, bu çalgının müzikal ifadedeki önemini anlamak için kritik öneme sahiptir (Uygun, 2007).

1. Ney Sazının Tarihsel Gelişimi

Ney sazı, Farsça “kamış” anlamına gelen “nây” kelimesinden türetilmiştir ve tarih boyunca birçok medeniyetin müzik kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Türk Mûsikîsi'nin ayrılmaz bir parçası olan Ney, Sümerlerden günümüze kadar uzanan bir tarihe sahiptir. İslam coğrafyasında, özellikle de Osmanlı döneminde, Ney sazı hem saray müziklerinde hem de tasavvuf müziğinde merkezi bir rol oynamıştır (Uygun, 2007).

1.1. İlk Kullanımları ve Coğrafi Yayılımı

Ney'in ilk kullanımına dair kanıtlar, Sümerler ve eski Mezopotamya medeniyetlerinde görülmektedir. Daha sonra Antik Yunan ve Pers kültürlerinde farklı biçimlerde yer almıştır. İslamiyet'in yayılmasıyla Ney, Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya ve Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada benimsenmiştir. Ney, İslam kültürünün manevi yönünü vurgulayan bir çalgı olarak tasavvuf müziğinde önemli bir yer edinmiştir (Sevinç, 2017).

1.2. Osmanlı Döneminde Ney

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Ney, hem Mevlevi ayinlerinde hem de saray müziğinde sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle Mevlevi tarikatının ritüellerinde Ney, insanın ilahi özlemini ve yaratıcıya olan yakınlığını sembolize eden bir araç olarak kabul edilmiştir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin “Mesnevî”sinde Ney, insan ruhunun ilahi aşk ve arayışını temsil eden bir metafor olarak betimlenmiştir (Hatipoğlu, 2013).

1.3. Ney'in Yapısal Gelişimi

Geleneksel Ney, dokuz boğumlu bir kamıştan yapılır ve yedi delik içerir. Ney'in sesi, başpâre adı verilen ağızlık yardımıyla çıkarılır. Osmanlı

döneminde Ney yapımı büyük bir ustalık gerektiren bir zanaat haline gelmiştir. Antakya'nın Samandağ ilçesi, Ney yapımı için gerekli olan yüksek kaliteli kamışların yetiştirildiği en önemli yerlerden biri olarak bilinmektedir (Karahasan, 2003).

1.4. Cumhuriyet Döneminde Ney

Cumhuriyet döneminde Ney, geleneksel müzik geleneğinin yanı sıra modern Türk Mûsikîsi alanında da kullanılmaya devam etmiştir. Bu dönemde Ney'in eğitimi ve icrası kurumsal hale getirilmiş; konservatuvarlarda ders olarak okutulmaya başlanmıştır. Ney, klasik Türk Mûsikîsi'nin yanı sıra çağdaş müzik eserlerinde de yer almaya başlamış ve böylece geleneksel bir çalgı olmanın ötesinde evrensel bir nitelik kazanmıştır (Uygun, 2007).

1.5. Ney'in Manevi ve Kültürel Önemi

Tasavvuf geleneğinde Ney, insanın yaratıcı ile olan bağına temsil eden bir araç olarak görülmüştür. Ney'in yapısal özellikleri, manevi anlamıyla uyum içindedir. Boş ve içi dolu olmayan yapısı, insanın alçakgönüllülüğünü ve ilahi iradeye teslimiyetini simgeler. Ney'in çıkardığı naif ve derin tını, dinleyicide ruhani bir atmosfer yaratır ve bu da onun tasavvuf müziğindeki önemini pekiştirir (Sevinç, 2017; Hatipoğlu, 2013).

2. Türk Mûsikîsi'nde Ahenk Sistemleri

Türk Mûsikîsi'nde ahenk sistemi, makamların farklı perdelerde icra edilmesini mümkün kılan bir düzenleme yöntemidir. Ahenk kelimesi, uyum ve düzen anlamına gelir ve Türk Mûsikîsi'nde melodik yapıların bir tonaliteye göre uyumlu bir şekilde taşınmasını ifade eder. Bu sistem, makamların geniş bir ses aralığında bozulmadan icra edilmesini sağlarken, özellikle transpoze işlemleri sırasında büyük bir esneklik sunar (Hatipoğlu, 2013).

2.1. Ahenklerin Tarihçesi ve Gelişimi

Ahenk kavramı, Türk Mûsikîsi'nde tarihsel olarak makamların farklı perdelerdeki icrasını kolaylaştırmak amacıyla geliştirilmiştir. Bu sistem, Türk Mûsikîsi'nin erken dönemlerinden itibaren uygulanmış ve Osmanlı döneminde belirgin bir şekilde kurumsallaşmıştır. Özellikle Mevlevi ve Bektaşî geleneklerinde kullanılan bu sistem, makamların farklı ses gruplarına uyumlu bir şekilde icra edilmesini sağlamıştır (Uygun, 2007).

2.2. Ahenklerin Türleri

Türk Mûsikîsi'nde ahenkler üç ana kategoriye ayrılır:

1. Ana Ahenkler: Türk Mûsikîsi'nin temel dizilimlerini ifade eder. En bilinen ana ahenkler, Bolâhenk, Davud, Şah, Mansur, Kız, Yıldız ve Si-

pürde düzenleridir. Bolâhenk düzeni, temel ahenk olarak kabul edilir ve en pest ahenk düzeni olarak bilinir. Diğer ana ahenkler, farklı tonalitelere uygun düzenlemeler sunar ve çeşitli icra teknikleriyle birleştirilir (Hatipoğlu, 2013).

2. Mâbeyn Ahenkler: İki ana ahenk arasında bir geçiş görevi görür. Örneğin, Davud-Bolâhenk Mâbeyni, Davud ve Bolâhenk düzenleri arasındaki bir bağlantıyı ifade eder. Bu ara düzenler, farklı tonalite ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kullanılır.

3. Nısfıye Ahenkler: Ana ahenklerin bir oktav tiz karşılıklarıdır. Bu tür ahenkler, makamların daha yüksek tonlarda icra edilmesine olanak tanır. Özellikle solo performanslarda ve kadın sesine uygun tonalitelere tercih edilir.

2.3. Ahenklerin Etimolojik Kökenleri

Ahenk isimleri tarihsel ve kültürel bağlamda anlam taşır:

- Bolâhenk: Farsça “bol” (çok) ve “ahenk” (uyum) kelimelerinden türemiştir. Makamların geniş bir tonaliteye yayılmasını ifade eder.
- Davud: Hz. Davud’un sesiyle ilişkilendirilmiştir ve tok, etkileyici bir ses karakterine sahiptir.
- Şah: Liderlik ve otoriteyi simgeler. Güçlü ve gösterişli bir tonu ifade eder.
- Mansur: Arapça “zafer” anlamına gelir ve sağlam, dolgun bir ses yapısını ifade eder.
- Kız: İnce ve tiz sesleri temsil eder. Kadın sesine uygun düzenlemelerde sıklıkla kullanılır.
- Sipürde: Farsça “küçük” anlamına gelir ve en tiz seslere yönelik düzenlemeleri ifade eder (Hatipoğlu, 2013).

2.4. Ahenk Sistemlerinin Türk Mûsıkîsi’ndeki Rolü

Ahenk sistemi, Türk Mûsıkîsi’nde hem teknik hem de estetik açıdan büyük bir önem taşır. Bu sistem, bir makamın dizi yapısını ve melodik özelliklerini farklı tonalitelere bozulmadan icra etmeye olanak tanır. Özellikle farklı ses gruplarına (kadın-erkek sesleri) ve çalgılara uyum sağlamak amacıyla ahenk sistemleri sıkça kullanılır (Sevinç, 2017). Ayrıca, bu sistem sayesinde icracılar makamları kolaylıkla bir perdeden diğerine aktarabilir, bu da Türk Mûsıkîsi’nin zengin melodik yapısını ve ifade gücünü artırır.

2.5. Ney Sazında Ahenklerin Kullanımı

Ney sazi, ahenk sisteminin en çok kullanıldığı enstrümanlardan biridir. Farklı Ney çeşitleri (örneğin Bolâhenk Ney, Mansur Ney, Kız Ney) bu sistemin uygulanmasına büyük kolaylık sağlar. Ney'in geniş ses aralığı ve mikrotonal yapısı, makamların farklı perdelerde başarılı bir şekilde icra edilmesine olanak tanır (Karahasan, 2003).

3. Ney Sazının Günümüzdeki Yapısı

Ney sazi, geleneksel yapısını büyük ölçüde koruyarak günümüzde de yaygın şekilde kullanılmaktadır. Yapısal özellikleri, modern müziğin gereksinimlerine uygun hale getirilirken, geleneksel estetik ve manevi değerleri de özenle korunmuştur. Ney, dokuz boğumlu bir kamıştan yapılır ve yedi delikten oluşur. Günümüzde Ney yapımında kullanılan malzemeler, ses kalitesini artırmak ve dayanıklılığı sağlamak amacıyla modern teknolojilerle desteklenmiştir (Hatipoğlu, 2013).

3.1. Ney'in Temel Yapı Elemanları

1. Başpâre: Başpâre, Ney'in en önemli parçası olup, icracının üflediği ağızlık kısmıdır. Geleneksel olarak manda boynuzundan veya fildişinden yapılırken, günümüzde daha hafif ve dayanıklı malzemeler, örneğin plastik ve fiber, kullanılmaktadır. Başpâre, nefesin Ney'e doğru bir şekilde yönlendirilmesini sağlayarak sesin karakterini belirler (Karahasan, 2003).

2. Kamış: Ney'in ana gövdesi olan kamış, genellikle Akdeniz iklimine sahip bölgelerde yetişen özel bitkilerden elde edilir. Türkiye'de özellikle Antakya'nın Samandağ ilçesi, Ney yapımında kullanılan yüksek kaliteli kamışların temin edildiği önemli bir bölgedir. Kamışın uzunluğu ve boğum sayısı, Ney'in perde yapısını ve tınısını doğrudan etkiler. Günümüzde kamışın doğal özelliklerini koruyarak işlenmesi, Ney yapımındaki temel tekniklerden biridir (Sevinç, 2017).

3. Parazvâne: Parazvâne, Ney'in uçlarında yer alan ve kamışın çatlamasını önlemek için kullanılan bileziklerdir. Geleneksel olarak metalden yapılan parazvâneler, günümüzde plastik ve kompozit malzemelerle de üretilmektedir. Parazvâne, Ney'in dayanıklılığını artırırken, görsel estetiğini de tamamlar (Uygun, 2007).

3.2. Modern Yapım Teknikleri ve Gelişmeler

Günümüzde Ney yapımında geleneksel yöntemlerin yanı sıra modern teknolojiler de kullanılmaktadır. Ney'in ses frekansları ve akordu, hassas cihazlarla ölçülmekte ve bu sayede farklı tonalitelere uyum sağlanmaktadır. Modern yapım teknikleri, Ney'in klasik Türk Mûsikîsi dışında çağdaş müzik türlerinde de kullanımını kolaylaştırmıştır (Hatipoğlu, 2013).

· Akustik Gelişmeler: Ney'in akustik özelliklerini artırmak için kullanılan yeni malzemeler, icra kolaylığını ve tını kalitesini geliştirmiştir.

· Farklı Tonaliteler: Farklı boyutlardaki Ney'ler (örneğin, Bolâhenk, Mansur, Kız Ney) sayesinde geniş bir tonalite yelpazesi sunulmaktadır.

· Eğitimde Standartlaşma: Ney eğitimi için standart boyutlar ve akort düzenleri geliştirilmiş, bu da hem bireysel hem de toplu icralarda büyük kolaylık sağlamıştır (Karahasan, 2003).

3.3. Geleneksel ve Modern Kullanım Alanları

Ney, tasavvuf müziğindeki merkezi rolünü günümüzde de korumaktadır. Özellikle Mevlevi ayinlerinde vazgeçilmez bir çalgı olarak kullanılan Ney, aynı zamanda klasik Türk Mûsikîsi topluluklarında ve solo performanslarda yer almaktadır. Modern yapım teknikleri sayesinde Ney, caz, pop ve dünya müziği gibi farklı türlerde de kullanılmaya başlanmıştır (Sevinç, 2017).

4. Transpoze (Şed/Göçürme) ve Türk Mûsikîsi'ndeki Önemi

Transpoze, bir müzik eserinin orijinal tonalitesinden farklı bir tonaliteye taşınması işlemidir. Batı müziğinde "transpozisyon" olarak bilinen bu kavram, Türk Mûsikîsi'nde genellikle "şed" ya da "göçürme" olarak adlandırılır. Bu teknik, bir makamın belirli bir perdeden farklı bir perdeye aktarılmasını ifade eder ve özellikle icra kolaylığı sağlamak amacıyla sıkça kullanılır (Aktüze, 2004).

4.1. Türk Mûsikîsi'nde Transpoze Kavramı

Türk Mûsikîsi'nde transpoze, makamların yapılarını bozmadan başka perdelerden çalınmasını mümkün kılar. Bu süreçte, makamın dizi yapısındaki aralıklar korunur ve eserin melodik karakteri değişmeden farklı bir tonalitede icra edilir. Transpoze, özellikle icracının ses aralığına uyum sağlamak ya da enstrümanların teknik sınırlarını aşmak amacıyla kullanılır (Harmancı, 2013).

Transpoze işlemi sırasında:

1. Makamın karar perdesi, hedef perdeye aktarılır.
2. Makam içindeki tüm perdeler, yeni tonaliteye uygun şekilde taşınır.
3. Dizinin aralıkları ve melodik yapısı bozulmadan korunur (Karadeniz, 1965).

4.2. Şed ve Göçürme Kavramları

Türk Mûsikîsi'nde şed terimi, bir makamın başka bir perdeden çalınması anlamına gelirken, göçürme terimi genellikle teknik bir aktarım sürecini ifade eder. Bu iki kavram, Türk Mûsikîsi teorisinde makamların

esnek bir şekilde icra edilmesini sağlayan önemli unsurlardır (Karaduman, 2007).

4.3. Transpozenin Özellikleri

Transpoze işlemi, Türk Mûsikîsi'nde özellikle sözlü eserlerde yaygın olarak uygulanır. Saz müziğinde ise daha sınırlı bir kullanıma sahiptir. Türk Mûsikîsi'nde transpoze edilen bir eser genellikle göçürüldüğü perdenin adıyla anılır. Örneğin, Rast makamı Yegâh perdesine taşındığında, “Yegâhta Rast” olarak adlandırılır (Çelikkol, 1994).

4.4. Ney Sazı ve Transpoze

Türk Mûsikîsi'nde transpoze işlemine en uygun sazlardan biri Ney'dir. Ney'in farklı boyutları ve tonalite seçenekleri, geniş bir ses aralığında transpoze yapılmasına olanak tanır. Ney çeşitleri (örneğin Bolâhenk, Mansur ve Kız Ney), icracının ihtiyacına göre farklı perdelerden çalınarak transpoze işlemi kolaylaştırır (Kaçar, 2009).

Ney'de transpoze, özellikle farklı makamların geniş bir yelpazede icra edilmesi için kritik bir öneme sahiptir. Ney'in doğal mikrotonal yapısı, makamların dizi özelliklerini bozmadan aktarılmasını mümkün kılar. Bu özellik, Ney'in hem solo performanslarda hem de toplu icralarda geniş bir kullanım alanı bulmasını sağlar (Sevinç, 2017).

4.5. Transpoze İşleminin Uygulamaları

Türk Mûsikîsi'nde transpoze işlemi, birçok farklı uygulama alanına sahiptir:

1. Sözlü Müzik: İcraların ses aralıklarına uyum sağlamak için makamlar farklı tonalitelere aktarılır.
2. Saz Müziği: Özellikle topluluklarda farklı enstrümanlar arasındaki uyumu sağlamak amacıyla transpoze yapılır.
3. Eğitim: Türk Mûsikîsi eğitimi sırasında farklı perdelerden çalma yeteneği kazandırmak için transpoze teknikleri öğretilir.

4.6. Transpozenin Türk Mûsikîsi'ndeki Rolü

Transpoze, Türk Mûsikîsi'nde hem melodik hem de pratik açıdan vaz- geçilmez bir tekniktir. Bu yöntem, makamların geniş bir tonalite aralığında icra edilmesini mümkün kılarak müzikal ifadenin zenginleşmesini sağlar. Aynı zamanda, farklı enstrümanlar ve ses grupları arasında uyumu kolaylaştırır. Ney gibi enstrümanlar, transpoze işleminin uygulanmasında sunduğu esneklik sayesinde bu sistemin temel araçlarından biri olmuştur (Harmancı, 2013).

5. Ney Sazında Eğitim ve Transpoze Teknikleri

Ney sazı eğitiminde kullanılan enstrümanların seçiminde, öğrencinin gelişim aşamaları ve Ney'in teknik özellikleri dikkate alınır. Geleneksel olarak Ney eğitimine Kız Ney ile başlanır ve ilerleyen seviyelerde Mansur Ney ile devam edilir. Bu seçimler, her iki Ney'in sahip olduğu farklı tınısal özellikler, teknik gereklilikler ve transpoze işlemleriyle ilişkilidir (Sevinç, 2017; Hatipoğlu, 2013).

5.1. Kız Ney ile Başlangıç

Eğitim sürecinde ilk olarak Kız Ney'in tercih edilmesinin temel nedeni, bu Ney'in daha kısa boyutlu olması ve nispeten daha tiz bir tınıya sahip olmasıdır. Bu durum, öğrencinin Ney'in üfleme tekniğini ve temel perdelerini öğrenmesini kolaylaştırır. Kız Ney, küçük boyutu sayesinde öğrencilerin nefes kontrolünü geliştirmelerine olanak tanır ve başlangıç aşamasında daha az fiziksel efor gerektirir (Karahasan, 2003).

Kız Ney'in tiz tonları, öğrencilerin mikrotonal perdeleri ve Ney'in doğal dizi yapısını tanımasına olanak sağlar. Bu aşamada öğrenciler, makamların temel özelliklerini ve Ney'in dizi düzenlerini öğrenerek temel icra becerilerini geliştirir (Hatipoğlu, 2013).

5.2. Mansur Ney ile Devam

Eğitimde ilerleyen aşamalarda Mansur Ney kullanılmaya başlanır. Mansur Ney, Kız Ney'e göre daha uzun bir yapıya sahiptir ve daha pest bir tını sunar. Bu özellikleri, öğrencilere farklı tonalitelere icra yapma ve nefes kapasitelerini geliştirme fırsatı sunar. Mansur Ney, aynı zamanda Türk Mûsikîsi'nin birçok makamının doğal dizilerine uygun tonalite aralıkları sağlar ve öğrencinin teknik kapasitesini artırır (Sevinç, 2017).

Mansur Ney, özellikle transpoze işlemlerinde de büyük bir kolaylık sağlar. İcra sırasında makamlar, farklı perdelerde Mansur Ney üzerinden rahatlıkla transpoze edilebilir. Bu durum, eğitim sürecinde öğrencilerin transpoze tekniklerini öğrenmesi ve uygulaması için ideal bir ortam sunar (Kaçar, 2009).

5.3. Transpoze Teknikleri ve Eğitim Süreci

Ney sazında transpoze işlemleri genellikle Kız Ney ve Mansur Ney üzerinden yapılır. Eğitim sürecinde öğrenciler, her iki Ney'i kullanarak makamları farklı perdelerden icra etmeyi öğrenir. Transpoze işlemi sırasında makamların dizi yapıları bozulmadan farklı tonalitelere aktarılır. Örneğin:

Kız Ney'den icra edilen bir Uşşak makamı, aynı Ney üzerinden başka bir perdeye transpoze edilebilir.

Bu süreç, öğrencilerin hem teorik bilgilerini hem de pratik becerilerini geliştirmelerine olanak tanır (Harmancı, 2013).

Transpoze eğitimi, öğrencilerin tonalite uyumunu anlamalarını, farklı Ney çeşitlerini etkin bir şekilde kullanmalarını ve geniş bir repertuar oluşturmalarını sağlar. Bu süreçte Kız Ney ve Mansur Ney, eğitimde hem başlangıç hem de ileri düzey icralar için vazgeçilmez araçlar olarak kullanılır (Hatipoğlu, 2013).

6. Türk Mûsikîsi'nde Temel Dörtlü ve Beşliler

Türk Mûsikîsi makam sistemine dayanan bir müzik geleneğidir. Bu sistemde makamlar, belirli dörtlüler ve beşliler üzerine inşa edilmiş bir dizilim özelliği gösterir. Basit dörtlüler ve beşliler, makamsal dizilerin temel taşlarını oluşturan, diatonik veya kromatik bir dizi özelliği taşıyan alt dizilimlerdir. Bu yazıda Çargah, Buselik, Kürdî, Rast, Hicaz, Uşşak ve Hüseyinî dörtlü ve beşlileri incelenecektir.

6.1. Çargah Dörtlüsü ve Beşlisi

Çargah dörtlüsü, dizi içinde dört sesin ardışık ve belirli bir aralıkla dizildiği basit bir yapıya sahiptir. Çargah dörtlüsü, “do-re-mi-fa” seslerinden oluşur. Beşli ise bu diziye “sol” notasının eklenmesiyle meydana gelir. Doğal bir majör yapı göstermesiyle dikkat çeker.



6.2. Bûselik Dörtlüsü ve Beşlisi

Bûselik dörtlüsü, “la-si-do-re” dizisinden oluşur. Bu dörtlü, Türk Mûsikîsi makamlarında kullanılan minor karakterli bir yapıyı temsil eder. Buselik beşlisi ise bu dörtlünün “mi” notasıyla tamamlanmasıyla meydana gelir ve minör beşliğin bir örneğini sunar.



6.3. Kürdî Dörtlüsü ve Beşlisi

Kürdî dörtlüsü, “la-sib5-do-re” seslerinden oluşur ve hüzünlü bir karakter sergiler. Ancak Kürdî beşlisi, bu diziye “mi” notasının eklenmesiyle ortaya çıkar. Kürdî makamlarında kullanılan bu dörtlü ve beşli, makam dizisinin en temel bölümünü oluşturur.



6.4. Rast Dörtlüsü ve Beşlisi

Rast dörtlüsü, “sol-la-sib1-do” seslerini kapsar. Çargah dörtlüsüne benzer bir yapı sergilemekle birlikte, Türk Mûsikîsi sistemindeki mikrotonal özelliklerle belirli farklılıklar gösterebilir. Rast beşlisi ise bu dörtlünün “re” notası ile tamamlanmış halidir. Bu dizi, doğal bir Rast makamının temel yapıtaşlarından biridir.



6.5. Hicaz Dörtlüsü ve Beşlisi

Hicaz dörtlüsü, kendine has bir kromatik yapıya sahiptir: “la-sib4-do#4-re”. Hicaz makamının karakteristik özelliğini taşıyan bu dörtlü, makam dizilerinin çok kullanılan bir alt yapısıdır. Beşli yapı ise “mi” notasıyla tamamlanır ve hicaz makam dizisinin bir bütünü temsil eder.



6.6. Uşşak Dörtlüsü

Uşşak dörtlüsü, “la-sib1-do-re” seslerinden oluşur. Türk Mûsikîsi’nde Uşşak makamının temel özelliğini taşıyan bu dizi, makam dizisinin melankolik bir tınısını verir. Beşli bir yapıdan ziyade daha ziyade dörtlüyle tanınır.



6.7. Hüseyinî Beşlisi

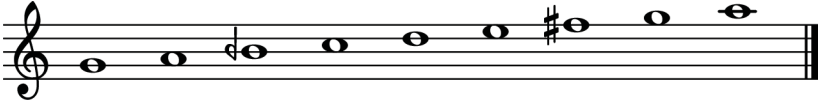
Hüseyinî beşlisi, “la-sib1-do-re-mi” dizisinden oluşur. Hüseyinî makamının naif ve huzurlu tınısını temsil eden bu beşli, Türk Mûsikîsi dizilerinde çoğunlukla temel yapı olarak kullanılır.



7. Bolâhenk ve Sipürde Ahenk İcralarda Kız ve Mansur Ney Kullanımı

Temel eğitimde Kız ve Mansur ahenk neylerin kullanılması sebebiyle transpozisyonlar da bu neyler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Türk Mûsikîsi'nde en çok kullanılan ahenkler olan Bolâhenk (Yerinden icra), Sipürde ahenk (1 ses icra), Kız ahenk (4 ses icra) ve Mansur ahenk (5 ses icra) olduğu bilindiğinden; Kız ahenk ve Mansur ahenk ilgili neylerle icra edilebilirken Bolâhenk ve Sipürde ahenkler için Kız ve Mansur neylerde transpozisyonlar yapılarak icralar gerçekleştirilebilmektedir. Ney sazının diatonik bir ses dizilimi yapısı olması sebebiyle transpozisyonda kimi zaman Kız kimi zaman Mansur ney kullanılması icracı açısından kolaylık yaratmaktadır.

Ney sazının orta bölgesinden çıkan temel ses dizilimi aşağıdaki gibidir.



7.1. Bolâhenk Ahenkte İcra

Türk Mûsikîsi'nde icra genel olarak Bolâhenk ahenk ile icra edilmektedir. Eğitime ise Kız ve Mansur ahenk sazlarla başlanması kişinin yeni saz almasındansa Bolâhenk ahenk için transpoze yapmasını zorunlu kılmaktadır.

Kız ahenk Bolâhenk ahenginin 3 tam 1 yarım ses altında yer aldığından, Bolâhenk bir icra için Kız ney icra eden kişinin çalacağı eserleri 3 tam 1 yarım ses tizden yorumlaması gerekmektedir. Mansur ney de Kız neyden 1 tam ses pest olduğu için 4 tam 1 yarım ses tizden yorumlanmasını gerektirir.

Örneğin Dügah (La) kararlı olan Bûselikmakamındaki bir eser Bolâhenk ahenkte Kız ney ile icra etmek istendiğinde 3 tam 1 yarım ses tiz tarafa transpoze edilerek Neva (Re) perdesi üzerine göçürülerek çalınması gerekmektedir.



Aynı kararlı eseri Mansur ney ile icra etmek istendiğinde 4 tam 1 yarım ses tiz tarafa transpoze edilerek Hüseyinî (Mi) perdesi üzerine göçürülerek çalınması gerekmektedir.



7.2. Sipürde Ahenkte İcra

Kız ahenk Sipürde ahengin 2 tam 1 yarım ses altında yer aldığından, Sipürde bir icra için Kız ney icra eden kişinin çalacağı eserleri 2 tam 1 yarım ses tizden yorumlaması gerekmektedir. Mansur ney de Kız neyden 1 tam ses pest olduğu için 3 tam 1 yarım ses tizden yorumlanmasını gerektirir.

Örneğin Düğah (La) kararlı olan Bûselikmakamındaki bir eser Sipürde ahenkte Kız ney ile icra etmek istendiğinde 2 tam 1 yarım ses tiz tarafa transpoze edilerek Çargah (Do) perdesi üzerine göçürülerek çalınması gerekmektedir.



Aynı kararlı eseri Mansur ney ile icra etmek istendiğinde 3 tam 1 yarım ses tiz tarafa transpoze edilerek Neva (Re) perdesi üzerine göçürülerek çalınması gerekmektedir.



Transpozelerde bir genelleme yapılacak olursa Bolâhenk ve Sipürde ahenk icralar yapılırken makamın karar sesi ve perde dizilimi göz önüne alındığında Kız veya Mansur ney kullanımı kişinin becerisi ve rahatlığına kalmış denilebilir. Herhangi bir saz genellemesi yapmak doğru olmayacaktır.

7.3. Bolâhenk ve Sipürde Ahenkte Temel Dörtlü ve Beşlilerin İcra Ör- nekleri

7.3.1. Çargah Dörtlüsü ve Beşlisi icrası

7.3.1.1. Bolâhenk Ahenkte İcra

Çargah dörtlüsü/beşlisinin Kız ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Çargah dörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.1.2. Sipürde Ahenkte İcra

Çargah dörtlüsü/beşlisinin Kız ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Çargah dörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.4.1. BûselikDörtlüsü ve Beşlisi icrası

7.4.1.1. Bolâhenk Ahenkte İcra

Bûselikdörtlüsü/beşlisinin Kız ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Bûselikdörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.2.2. *Sipürde Ahenkte İcra*

Bûselikdörtlüsü/beşlisinin Kız ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Bûselikdörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.3. *Kürdî Dörtlüsü ve Beşlisi icrası*

7.3.3.1. *Bolâhenk Ahenkte İcra*

Kürdî dörtlüsü/beşlisinin Kız ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Kürdî dörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.3.2 *Sipürde Ahenkte İcra*

Kürdî dörtlüsü/beşlisinin Kız ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Kürdî dörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.4. *Rast Dörtlüsü ve Beşlisi icrası*

7.3.4.1. *Bolâhenk Ahenkte İcra*

Rast dörtlüsü/beşlisinin Kız ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Rast dörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.4.2. *Sipürde Ahenkte İcra*

Rast dördlüsü/beşlisinin Kız ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Rast dördlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.5. *Hicaz Dördlüsü ve Beşlisi icrası*

7.3.5.1. *Bolâhenk Ahenkte İcra*

Hicaz dördlüsü/beşlisinin Kız ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Hicaz dördlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.5.2. *Sipürde Ahenkte İcra*

Hicaz dördlüsü/beşlisinin Kız ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Hicaz dörtlüsü/beşlisinin Mansur ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.6. Uşşak Dörtlüsü ve Hüseyinî Beşlisi icrası

7.3.6.1. Bolâhenk Ahenkte İcra

Uşşak dörtlüsü/Hüseyinî beşlisinin Kız ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Uşşak dörtlüsü/Hüseyinî beşlisinin Mansur ney ile Bolâhenk ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



7.3.6.2. Sipürde Ahenkte İcra

Uşşak dörtlüsü/Hüseyinî beşlisinin Kız ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



Uşşak dörtlüsü/Hüseyinî beşlisinin Mansur ney ile Sipürde ahenkte icrası transpoze yapıldığında aşağıdaki gibi olmaktadır.



GENEL DEĞERLENDİRME

Türk Mûsikîsi'nde Bolâhenk ve Sipürde ahenklerde Ney sazında yapılan transpoze işlemleri, makamların farklı tonalitelere icra edilmesini sağlayarak geniş bir repertuar oluşumuna katkıda bulunur. Kız Ney, genellikle eğitimde başlangıç için tercih edilirken, Mansur Ney, daha pest bir tını ve geniş bir tonalite aralığı sunması sebebiyle ileri düzey icralarda kullanılır.

Her iki Ney türü de, Bolâhenk ve Sipürde ahenklerde makam dizilerini transpoze etme esnekliğiyle icracılara hem teknik hem de melodik bir zenginlik sunar. Bu süreçte Kız Ney, daha tiz perdeler üzerine göçürme yaparken, Mansur Ney, daha pest tonlara uygun bir uyum sağlar. Bu da, Ney sazının hem solo hem de topluluk performanslarında Türk Mûsikîsi'nin ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Ney sazının tarihsel, yapısal ve müzikal özelliklerinin yanı sıra transpoze teknikleri, Türk Mûsikîsi makam sisteminin özgünlüğünü ve zenginliğini ortaya koymaktadır. Özellikle Kız Ney ve Mansur Ney üzerinden yapılan transpoze uygulamaları, Türk Mûsikîsi eserlerinin farklı tonalitelere uyarlanmasını sağlayarak icra kolaylığı sunar. Bu bağlamda, Ney sazı sadece Türk Mûsikîsi'nin geçmişten günümüze taşınan bir mirası değil, aynı zamanda teknik yenilikleriyle evrensel bir çalgı olma özelliğini de korumaktadır.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Çelikkol, A. (1994). *Türk Mûsikîsi'nde Göçürme Kavramı*. Müzik Araştırma Merkezi.
- Harmancı, S. (2013). Şed Makam mı Şed İcra mı?. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1).
- Hatipoğlu, İ. (2013). *Türk Mûsikîsi'nde Ahenkler*. Türk Musikisi Araştırmaları Enstitüsü.
- Kaçar, S. (2009). *Türk Musikisi Rehberi*. Maya Akademi.
- Karahasan, Y. (2003). *Ney Sazının Yapısal Özellikleri*. Sanat Araştırmaları Merkezi.
- Karadeniz, S. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Kültür Yayınları.
- Karaduman, F. (2007). *Kanun Metodu*. Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- Sevinç, T. (2017). *Ney Sazı ve Tasavvuf Müziğindeki Yeri*. Akademik Müzik Yayınları.
- Uygun, M. (2007). *Türk Mûsikîsi'nde Ney'in Tarihsel Gelişimi*. Müzik Bilimleri Yayınları.
- Zeren, A. (1967). *Nazariyat Dersleri*. İleri Müzik Araştırmaları Derneği.

Bölüm 3

TRT REPERTUVARINDA BULUNAN, TANBÛRÎ CEMİL BEY'E AİT SAZ ESERLERİNİN AREL, EZGİ, UZDİLEK SİSTEMİNE GÖRE MAKAMSAL ANALİZİ VE ÇEŞNİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ¹

Abdullah Kadir ÖZAYDIN²

Turgay KERSE³

¹ Bu çalışma 2017 yılında Diyarbakır Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi'nde bildiriden türetilmiştir.

² Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müsıkisi Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, tanburikadir@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1093-8030.

³ Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı, turgaykerse@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1868-782X

GİRİŞ

Tanbûri Cemil Bey (1873-1916), Türk Mûsikîsi'nin Cumhuriyet öncesi dönemdeki en önemli isimlerinden biri olarak hem bestecilikte hem de icrada eşsiz bir yere sahiptir. Tanbur, klasik kemençe, lavta, çello ve piyano gibi çeşitli enstrümanlardaki yetkinliğiyle tanınan sanatçı, özgün icra teknikleri ve yaratıcı eserleriyle dönemin müzik dünyasına damgasını vurmuştur Ak (2014: 157). O'nun tanbur ve kemençe performansına getirdiği yenilikleri ve üstün müzikal niteliklerini vurgulayarak Cemil Bey'in Türk Mûsikîsi'nde bir efsane haline geldiğini ifade eder. Hatipoğlu (2016: 2) ise Cemil Bey'in viyolonselî Türk Mûsikîsi melodilerine uygun şekilde yeniden akortlayıp kemençe yayıyla icra eden ve yaylı tanburu geliştiren ilk sanatçı olduğunu belirterek, onun yenilikçi yaklaşımına dikkat çeker. Ayrıca Hatipoğlu'na göre, Cemil Bey viyolonselî hem fasıl topluluklarında bas olarak hem de solo bir enstrüman olarak kullanarak makam müziğine önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçının eşsiz icra kabiliyeti, bestelerine de yansımış ve eserleri günümüz Türk Mûsikîsi sanatçıları için birer rehber niteliği taşımaktadır.

Bu bağlamda, Tanbûri Cemil Bey'in saz eserlerinin analiz edilmesi, eserlerinde makamların nasıl işlendiği ve hangi özgün geçki ve çeşnilerin kullanıldığının tespit edilmesi açısından önemli bir çalışma alanı oluşturmuştur. Kaçar, Günümüzde, konservatuvarlarda Türk Mûsikîsi teorisi derslerinde makam öğretimi için kullanılan birçok yazılı kaynak, genellikle bestelenmiş eserler üzerinden yapılan genellemelerle oluşturulmaktadır. Ancak, bazı besteciler dönemin genel eğilimlerinden farklı makamsal geçkiler de ortaya koymuştur. Tanbûri Cemil Bey, bu anlamda öne çıkan bir isimdir.

TRT repertuarını incelediğimizde Cemil Bey'e ait toplam 21 saz eserinin olduğunu görmekteyiz. Bu saz eserleri çalışmanın temelini oluşturmuştur. Bu eserlerden saz Semâisi formunda olanları 7 adet, peşrev formunda olanları 9 adet, zeybekler 3 adet, longa 1 adet ve oyun havası formunda ise 1 adet eser, çeşitli makamlarda bestelenmiştir. Eserlerin makam dağılımı ise şu şekildedir: Nikrîz makamından 4 adet, Ferah-fezâ'dan 2 adet, Hicâzkâr'dan 2 adet, Isfahan makamı'ndan 2 adet, Muhayyer makamından 2 adet, Şedarabân'dan 2 adet, Kürdîlihicâzkâr, Bayâti, Mahur, Bestenigâr, Nevâ, Sûzidilâra ve Hüseyinî makamlarından ise birer adet çalgısal formda eseri vardır. Bu çalışmada örneklemimizi oluşturan bu eserlerin, makam anlatımlarına uygunluğu tespit edilip, bunları arasından özellikle çeşni kullanılanlarında detaylı olarak yorumlama yapılmıştır. Araştırmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmada önce literatür taraması yapılmış ve Tanbûri Cemil Bey ile ilgili yazılmış tez, makale, kitap ve nota kaynaklarına ulaşılmıştır.

Sanatçının eserlerinin notalarına erişimde öncelikli olarak TRT repertuarından yararlanılmıştır. Tarama sonucunda elde edilen veriler belgesel tarama yöntemi ile analiz edilmiş, eserlerdeki makamsal yapı ve çeşniler üzerinde durulmuştur. Özellikle bestecinin kendine özgü yapıları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tanbûri Cemil Bey'in eserlerinde, geleneksel makamsal seyirlerden farklı olarak, bazı yenilikçi yaklaşımlar sergilediği görülmektedir. Cemil Bey eserlerinde, uzun kalıplardan kaçınıp, ardışık çeşniler içeren uzun melodik cümleler kullanmıştır. Sanatçının bu eserlerinde özellikle Nikrîz çeşnisinin, diğer çeşnilere göre daha sık yer aldığı görülmüştür. Sayın Kaçar, çeşninin tarifi hususundaki beyanı dikkat çekmektedir. Aynen aktarıyorum; *“Tarafımızca yapılan kaynak taramalarında çeşni konusundaki belirsizlik dikkat çekmiştir. İsmail Hakkı Özkan, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri adlı eserinde basit makamları oluşturan dörtlü ve beşlileri çeşni olarak kabul ediyorsa da eserin ilerleyen bölümlerinde farklı dörtlü ve beşlileri de çeşni olarak zikretmiştir. Kanaatimizce çeşni: makamı oluşturan dörtlü ve beşlilerin dışında, makamın yapısı içinde bulunan ve artık o makamın hüviyetiyle bütünleşmiş, farklı makama veya makamlara ait üçlü, dörtlü ve beşlilerin kullanılmasıyla oluşturulan nağmelerdir”* (Kaçar, 2008: 156).

Bu çalışmada bulunan analizler, Tanbûri Cemil Bey'in makamsal yapıyı işleme biçimini ve Türk Mûsikîsi'ne getirdiği bu yenilikçi yaklaşımı anlamada önemli bir kaynak sunmaktadır. Onun eserleri, günümüzde de Türk Mûsikîsi icracıları ve araştırmacıları için değerli bir miras niteliği taşımaktadır.

Ayrıca ülkemizde bulunan konservatuvarlarda Türk Mûsikîsi teorisinin anlatıldığı türdeki derslerde ya da enstrüman çalmayı gerektiren ders öğretilerinde bahsi geçmeyen fakat Tanbûri Cemil Bey'in saz eserlerinde bulunan bu farklı çeşnilerin, geçki mantığını anlamakta ufuk açacağı kanaatindeyiz.

1. BULGULAR VE YORUMLAR

Elde edilen bulgular, makam analizi yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmiş ve bu süreçte özellikle çeşniler üzerinde yoğunlaşmıştır.

1.1. Bestenigâr Saz Semâisi'nin Bulgu ve Yorumları

Aksak Semâi usûlünde bestelenmiş olan bu eserin makam tarifine uyum sağladığı görülmektedir. Fakat teslim hânesinin başlangıcında ise Segâh perdesinde eksik Ferahnâk beşlisiyle bir çeşni oluşturulmuştur. Bu kısım, makamın dizisinin dışında kalan bir çeşnidir.



Şekil 1. Segâh perdesinde eksik Ferahnâk çeşni

Sayın Kaçar bu makamı şu şekilde tarif etmektedir: Sabâ makamına veya irâk perdesi üzerinde işitilen Segâh ile başlayıp, Sabâ makamının karakteristik duyumu vurgulanarak, güçlendirilen Çargâh perdesinde yarım karar yapılmıştır. Asma kalış perdelerinde duraklama noktalarına yer verilmesinin ardından Irâk'ta kara eder (Kaçar, 2012: 132).

1.2. Ferahfezâ Saz Semâîsi'nin Bulgu Ve Yorumları

Aksak Semâi usûlünde bestelenmiş olan bu eserin çoğu bölümü makam tarifiyle örtüşmektedir. İkinci hânedeki ise Nevâ perdesinde Bûselik beşlisi ile birlikte Bûselik perdesinde nişâbur üçlüsünün de işitildiği anlaşılmaktadır. Acem perdesinde Çargâh ve sonrasında Dügâh'ta çeşni olarak Karcıgar kullanılmıştır. Bundan başka, üçüncü hânedeki, Hüseyinî perdesinde Hicâz çeşni bulunmaktadır.



Şekil 2. Dügâh perdesinde Karcıgar çeşni.



Şekil 3. Hüseyinî perdesinde Hicâz çeşni.

Onur Akdoğanın hazırladığı, Hüseyin Sadeddin Arel'in yaptığı makam tanımlarından oluşan, "Hüseyin Sadeddin Arel Türk Mûsiki-si Nazariyatı Dersleri" adlı kitapta bu makamın tanımı şöyle yapılmıştır; "Acem-Aşîrân perdesindeki Çargâh makamıyla yegâh perdesindeki Bûselik makamından mürekkeptir ve inicidir" (Akdoğan, 1991: 141).

1.3. Hicâzkâr Saz Semâîsi'nin Bulgu Ve Yorumları

Eser, Aksak Semâi usûlünde bestelenmiştir. Bu eserde kullanılan makam, makam anlatımına göre bestelenmiş ve fark yaratan bir çeşniye rastlanmamıştır.

1.4. Hicâzkâr Saz Semâî'si'nin Bulgu Ve Yorumları

Usûlü Aksak Semâi olan bu eser Isfahan makamını çok iyi yansıtmakta Birinci hâne, mülazime ve ikinci hânedeki makam anlatımı çerçevesinin dışında kalmamıştır. Üçüncü hânedeki ise, eviç perdesinde eksik Segâh ve Nevâ perdesinde Nîkrîz öne çıkmaktadır. Bu çeşni, bu makamın geleneksel özelliklerinden farklı bir yapı sergilediği için, çeşnidir.



Şekil 4. Eviç perdesinde eksik Segâh ve Nevâ perdesinde Nîkrîz çeşniler.

Dördüncü hânedeki Sengin Semâi ve Semâi usûllerinin bir arada kullanıldığı bir yapıya sahiptir. Sengin Semâi usûlüyle dördüncü hâneye başlayan eserde, Dügâh perdesinin yükselen bir Rast beşlisi, Segâh perdesinde eksik Ferahnâk beşlisi ve Hüseyinî Aşîrân'da Nühüft makamına ait sesler belirgin bir şekilde duyulmaktadır.



Şekil 5. Hüseyinî Aşîrân perdesinde Nühüft makamı geçkisi.

Dördüncü hânenin semâi usûlünde icra edilen ikinci bölümünde, yegâh perdesinden Nevâ perdesine doğru yegâh makam dizisiyle bir yükseliş gerçekleşmiştir. Ardından, donanımda yapılan değişikliklerle birlikte, Dügâh perdesinde Uşşak makam dizisi kullanılarak Nühüft makamını çeşni olarak kullanmıştır. Dügâh perdesinde Rast ve Bûselik yapıp, Bayâtî ile Dügâh perdesinde karara gider (Öztuna, 1955: 372).

1.5. Muhayyer Saz Semâisi'nin Bulgu ve Yorumları

Aksak Semâi usûlüyle bestelenmiştir ve ikinci hâneye kadar çeşni kullanılmamaktadır. İkinci hânedede ise, Nevâ perdesi üzerine transpoze edilmiş bir yapıda çeşni karşımıza çıkmaktadır. Bu kullanım, makamın geleneksel özelliklerinden biri olarak değerlendirilememektedir.



Şekil 6. Nevâ perdesindeki Hicâz hûmayun dizisi.

Makam, karar perdesi olan Dügâh üzerinde Hüseyinî, Hüseyinî perdesinde ise Uşşak yapar (Özkan, 2006: 185).

1.6. Sûzidilâra Saz Semâisi'nin Bulgu ve Yorumları

Aksak Semâi usûlüyle bestelenen bu eserde çeşniye rastlanmamıştır.

1.7. Şedarabân Saz Semâisi'nin Bulgu ve Yorumları

Aksak Semâi usûlüyle bestelenmiş olan bu eserin ikinci cümlesine kadar çeşniye rastlanmamıştır. Dördüncü hânedede gerdâniye ve Nevâ perdelerinde Rast çeşni görülmektedir.



Şekil 7. Gerdâniye ve Nevâ perdeleri üzerinde Rast beşlisi.

Karadeniz (1965), Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları adlı eserinde, Şedarabân makamının seyrinin genellikle Nim Nicâz veya Nevâ perdelerinden başlayarak nim hisar, zaman zaman Muhayyer ve Nim sünbüle perdelerini kullandıktan sonra karara gider, denilmektedir.

1.8. Kürdîlihîcâzkâr Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Sıradaki eser üçüncü hâneye varıncaya kadar çeşni kullanmamıştır. Diğer tüm hâneleri makamı yansıtmaktadır. Üçüncü hânedeki birinci cümlede bulunan Sünbüle perdesinde Çargâh işlenmiş, ardından Nim Hisar ile Kürdî perdesinde Nîkrîz çeşni yapılmıştır. Bu uygulama, Kürdîlihîcâzkâr makamının geleneksel seyri içinde alışılmadık bir örnek olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 8. Sünbüle perdesinde Çargâh, Nim Hisar ve Kürdî perdelinde nîkrîz.

1.9. Beyâti Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Beyâti peşrev hafif usûlü kullanılarak bestelenmiştir ve bu eserde herhengi bir olağanın üstünde çeşniyle kaşılaşmamıştır.

1.10. Ferahfezâ Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Muhammes usûlüyle bestelenmiş olan bu eser, dördüncü hâneye kadar spesifik bir çeşni sunmamaktadır. Son hânedeki ise, Hüseyinî'de Kürdî ile hemen ardındaki Nevâ perdesinde Bûselik kullanılmış ancak, Nevâ'da duyurulan Nîkrîz çeşnisi, makamın geleneksel seyir özellikleriyle uyumlu olmayan bir kullanımı yansıtmaktadır.



Şekil 9. Nevâ perdesinde Nîkrîz çeşni

1.11. Hîcâzkâr Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Bu peşrevde Muhammes usûlü kullanılmıştır ve makam anlatımlarından farklı olan bir çeşniye rastlanmamıştır.

1.12. Hüseyinî Oyun Havası'nın Bulgu ve Yorumları

Sofyan usûlünde yazılmış olan bu eserin, makam anlatımlarındaki bulgular haricinde kullandığı herhangi bir çeşni kullanımı yoktur.

1.13. İsfahan Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Devr-i Kebir usûlünde bestelenmiş olan bu eser, ikinci hâneye kadar çeşni kullanmamıştır. İkinci hânesinde, Segâh perdesi üzerinde bulunan Nîkrîz çeşnisinin yanı sıra Nevâdaki Rast çeşnisi makam anlatımlarında bahsi geçmeyen çeşnilerdendir.



Şekil 10. Segâh perdesindeki Nîkrîz ve Nevâ perdesindeki Rast çeşniler.

1.14. Mâhur Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Eser, muhammes usûlünde bestelenmiştir. Birinci hâne ve teslim hânesinin, mâhur makamının karakteristik özelliklerini yansıtmaları gerekirken, bazı farklılıklar dikkat çekmektedir. Özellikle birinci hâne bulunan dokuz ile onuncu ölçülerinde, Hüseyinî'de nîkrizden oluşan bir çeşni görülmektedir. Bu durum, Mâhur makamının geleneksel seyir özelliklerinde yer almayan bir uygulamadır.



Şekil 11. Hüseyinî perdesinde Nîkrîz çeşni.

1.15. Muhayyer Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Devr-i kebir usûlüyle bestelenmiş olan bu eserin, birinci hânesi, teslim hânesi ve ikinci hânesi, makamın seyir özelliklerine sadık kalırken,

üçüncü hânedeki Muhayyer perdesinde Zirgüleli Hicâz beşlisinin ilk üç sesiyle yapılan bir çeşni dikkat çekmektedir. Ancak, bu çeşniler makamın geleneksel seyir özellikleri arasında yer almamaktadır.



Şekil 12. Muhayyer perdesinde Zirgüleli Hicâz çeşni

Suphi Ezgi'ye göre, Muhayyer makamı, farklı dizilerin belirli yerlerde bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Bu diziler şunlardır: Muhayyer perdesinde Uşşak, Hüseyinî perdesinde Uşşak, Dügâh perdesinde Hüseyinî, Dügâh perdesinde Uşşak ile yapılan karar (Akt. Kutluğ, 2000: 346).

1.16. Nevâ Peşrevî'nin Bulgu ve Yorumları

Bu eser, Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş olup, ikinci hâne dışındaki tüm hâneleri makam anlatımlarında olduğu gibidir. Ancak, ikinci hânedeki Dügâh perdesinde Hicâz kullanılarak yapılan çeşni, makamın tipik unsurları arasında yer almamaktadır.



Şekil 13. Dügâh perdesinde Hicâz çeşni.

Nevâ makamı, Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsüne, Nevâ perdesinde Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur (Özkan, 2006: 191).

1.17. Nîkrîz Longa'nın Bulgu ve Yorumları

Nim Sofyan usûlüyle bestelenmiş olan bu eserde, makam anlatımlarının dışında var olan bir çeşniye rastlanmamıştır.

1.18. Nîkrîz Zeybek'in Bulgu ve Yorumları

Bu eser, Aksak usûlünde bestelenmiş olup, makamın karakteristik özelliklerine uygun bir şekilde işlenmiştir. Eser boyunca çeşnilerle karşılaşmamıştır.

1.19. Nîkrîz Zeybek'in Bulgu ve Yorumları

Bu eser de tıpkı diğer zeybek eserinde olduğu gibi Aksak usûlüyle bestelenmi fakat bu eserde de çeşniye rastlanmamıştır.

1.20. Nîkrîz Zeybek'in Bulgu ve Yorumları

Bu eser Aksak usûlünde bestelenmiştir. Eserin tamamında, Nevâ perdesi'nde Rast'ın yanı sıra, Rast perdesinde de Acemli Nîkrîz'in kullanıldığı görülmektedir. Eserin makam kurgusunun, makam tarifinin dışına çıkmadığı anlaşılmaktadır.

1.21. Şed Araban Peşrevi'nin Bulgu ve Yorumları

Bu eser, Fahte usûlünde bestelenmiş olup, makamın tüm özelliklerini yansıttığı gibi Rast perdesinde Nihâvend ve Rast makamlarının yakın geçkilerini de içermektedir. Eser, hem usûl hem de makam yapısına sadık kalarak, melodik zenginliği ve geçkileriyle dikkat çeken bir yapı sergilemektedir, herhangi bir farklılık yaratacak çeşni barındırmamaktadır.

SONUÇ

Tanbûri Cemil Bey'in yirmi bir adet saz eserinin makamsal analizi sonucunda şu bulgular elde edilmiştir:

Uzun Cümleler ve Zenginleştirme:

Tanbûri Cemil Bey'in İsfahan, Bestenigâr, Şedarabân ve Muhayyer makamlarında bestelenmiş saz semâîleriyle Nevâ, Kürdîlihîcâzkâr, Muhayyer, Mâhur ve Ferahfezâ peşrevlerinde, uzun kalışlar yapmadan kullanılan çeşnilerle zengin, peş peşe uzun cümleler oluşturduğu görülmüştür. Bu yaklaşım, üstadın eserlerine dinamizm kattığına işaret etmektedir.

Nîkrîz Çeşnilerinin Sıklığı:

Cemil Bey'in eserlerinde, makamların geleneksel seyir özelliklerinde yer almamasına rağmen Mahur peşrevinde (Hüseynî perdesinde), Muhayyer peşrevinde (Acem perdesinde), Ferahfezâ peşrevinde (Nevâ perdesinde), İsfahan saz semâîsinde (Nevâ perdesinde) ve Kürdîlihîcâzkâr peşrevinde (Nim Hisar ve Kürdî perdelerinde) Nîkrîz çeşnilerinin yoğun kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, üstadın bu çeşnileri geçki yapma amacıyla bir araç olarak benimsediğini göstermektedir.

Makam Seyrine Uymayan Çeşniler:

Tanbûri Cemil Bey'in eserlerinde, makamın seyir özelliklerine uymasına rağmen:

Muhayyer saz semâîsinde (Nevâ perdesinde Hicâz Hûmayun makam dizisi),

Bestenigâr saz semâîsinde (Segâh perdesinde eksik Ferahnâk),

İsfahan saz semâîsinde (Eviç perdesinde eksik Segâh),
 Muhayyer peşrevinde (Muhayyer perdesinde Zirgüleli Hicâz),
 Nevâ peşrevinde (Dügâh perdesinde Hicâz),
 Şedarabân saz semâîsinde (Gerdâniye ve Nevâ perdelerinde rast)

gibi çeşniler kullanılmıştır. Bu durum, eserlere dinamizm kazandırma amacıyla bu tür yeniliklere yer verdiğini göstermektedir.

Geçki Geleneğine Uymama:

Eserlerinde çeşnilerin varlığına dikkat edilerek yapılan analizde, Nikrîz zeybeklerde, Sûzidilâra, Ferahfezâ, Hicâzkâr saz semâîlerinde ve Hicâzkâr, Bayâti, İsfahan, Şedarabân peşrevlerinde, Hüseyinî oyun havası ile Nikrîz longa eserlerinde, geleneksel olarak 2., 3. ve 4. hânelerde geçki yapma geleneğine sadık kalınmadığı anlaşılmıştır.

Bu analizler, Tanbûri Cemil Bey'in yenilikçi bir yaklaşımı benimseydiğini ve eserlerine özgün bir dinamizm kazandırdığını ortaya koymaktadır.

ÖNERİ

Ülkemizde bulunan konservatuvarlarda Türk Mûsikîsi'nde Teknik Hususlar teorisinin anlatıldığı türdeki derslerde ya da enstrüman çalmayı gerektiren ders öğretilerinde bahsi geçmeyen fakat Tanbûri Cemil Bey'in saz eserlerinde bulunan bu farklı çeşnilerin, geçki mantığını anlamakta ufuk açacağı kanaatindeyiz. Bu doğrultuda derslerde, öğrencilerin eğitimleri için kullanılmasını önermekteyiz.

Kaynakça

- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Karadeniz, M. E. (1979). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usülleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1990). *Akademik Türk Musikisi Ansiklopedisi. 1.,2. Cilt*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Öztuna, Y. (1955). *Klasik Türk Sanat Müsikişinin Ansiklopedik Sözlüğü 1. Cilt*. Ankara: Orient Yayınları
- Yılmaz, Z. (1999). *Tanbûri Cemil Bey*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ak, A. Ş. (2014). *Türk Musikisi Tarihi. (1. Baskı)*. Ankara: Akçağ Yayınları No. 441.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müsikişinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (1991). *Hüseyin Sadeddin Arel Türk Müsikişini Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları / 1347, Kaynak Eserler Dizisi / 46
- Hatipoğlu, Z. A. (2016). *Tanbûri Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaçar, G.Y. (2012). *Türk Musikisi Rehberi*. Ankara: BRC Matbaası.
- Kaçar, G. Y. (2008). *Türk Müsikişinde makam*. İSTEM, 11/2008
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde makamlar*. İstanbul: Promat A.Ş.

İnternet Kaynakları

- URL 1. http://www.notaarsivleri.com/eskisite/Turk_Sanat_Muzigi.html (Erişim tarihi:10.10.2017).
- URL 2. www.neyzen.com (Erişim tarihi: 06.10.2017).
- URL 3. www.trtkulliyat.com. (Erişim tarihi: 05.10.2017).
- URL 4. www.turksanatmuzigi.org. (Erişim tarihi: 10.10.2017).

Bölüm 4

SABÂ MAKAMI'NIN KANUN SAZI ÜZERİNDEKİ TRANSPOZİSYONU; YILDIZ AHENK VE DAVUD- BOLÂHENK MABEYNİ AHENKLERİ ÖRNEĞİ

Pınar Gökçe PAMBUK¹

Emre PINARBAŞI²

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, pambukpnar@gmail.com, OCID: 0009-0001-6758-0279

² Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müsıkisi Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, emrepinarbasi@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6445-6515

GİRİŞ

Kanun sazı, zengin tarihsel geçmişi ve benzersiz yapısıyla Türk Mûsikîsinde önemli bir konuma sahiptir. Türk Mûsikîsi başta olmak üzere, birçok kültürde de yer edinmiş eşsiz bir enstrümandır. Çok sayıda tel ve mandal sistemine sahip bu enstrüman, Türk Mûsikîsi makamlarına kolayca uyum sağlayabilmesiyle dikkat çeker. Kanun icrası sırasında kullanılan mandal sistemi, icra eden kişi tarafından ses aralıklarını kolay bir şekilde değiştirmesini sağlamak ve Türk Mûsikîsi komalarını, eklenen mandallar sayesinde teker teker duyurabilme özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Geniş ses sahasına sahip olması nedeniyle birçok makamın ifade edilmesi ve bununla beraber transpoze icraların kullanımı açısından da avantajlı bir duruma sahiptir.

Kanun üzerinde bulunan mandallar, tellerin gerilimini değiştirerek, komaları elde etmeyi ve transpozisyon sırasında Türk Mûsikîsi'nde yeni ahenklerin oluşumunun gerçekleştirilmesini mümkün kılar. Kanunun bizlere sağladığı bu kolaylık icracının, farklı ahenklerde icrasını mümkün kılmıştır. Mandal sistemi, enstrümanın çeşitli perdelerinde seslerin kolay bir şekilde elde edilmesi için diyez ve bemollerin kullanılmasına ve değiştirilmesine olanak tanınması sebebiyle, transpoze işlemi oldukça pratik bir hale gelmiştir. Böylece icracılar farklı perdeler üzerindeki transpoze esnasında eserlerini daha kolay bir şekilde icra edebilirler.

Bu çalışmada, Sabâ makamı dizisi sınırlılık olarak alınarak, kanun sazı üzerinde transpoze sürecinin nasıl gerçekleştirildiği ve teknik detayları ayrıntılı bir şekilde incelenmeye çalışılacaktır.

Kanun Sazının Tarihçesi ve Yapısı

Kanun; Eski Mısırlılara, Sümerlere ve antik döneme kadar uzanan bir tarihe sahiptir. Günümüzdeki görünümünü ise Orta Çağ'dan sonra almıştır. Bazı kaynaklara göre, Kanun enstrümanı 13.yy'da yaşamış Türk asıllı El-Farâbi tarafından icat edildiği söylene de kesin bir kanıt bulunmamaktadır. 18.yy'da Mandal eksikliği sebebiyle tercih edilmeyen bu enstrüman, 19.yy ortalarına doğru Şamlı Ömer Efendi ile birlikte İstanbul'da tekrar rağbet görmeye başlamıştır (Öztuna, 1990: 424, 425).

3,5 oktavlık ses aralığına sahip olan Kanun, 26 sestene oluşur. Her perde üzerinde üç tel bulunmaktadır ve toplamda 78 tane tele sahip bir enstrümandır. Yaygın olarak kullanılan 26 perdeli olmasının dışında; 22, 24 ve 36 perdeli Kanunlarda günümüzde mevcuttur (Baktagir, 2014: 8, 9).

Günümüzde Kanun sazının yapısı, diz üstüne konulan yatay tahtanın üzerine; tellerin, mandalların, burguların, derinin ve köprünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Naylon yapıdan oluşan ve her perde üzerinde üç tele sahip olan bu enstrüman, sağ ve sol ellerin işaret parmağına takılan



yüzükler ile icra edilir (Karaduman, 2012: 11).

Kanun Sazında Mandal Sistemi

Kanun sazı; ilk zamanlarda yeterli mandal sayısına sahip olmamasından dolayı “Eksik sazlar” arasında görülmektedir. Bunun sonucunda 18.yy’ın ikinci yarısı ile beraber, az tercih edilmeye başlanmıştır. Mandal sisteminin gelişmesi için yapılan çalışmaların tam anlamıyla ne zaman başlanıldığına dair kesin bilgiler bulunmamaktadır. Kanunun günümüzde rağbet görmesindeki en önemli neden; “Mandal Sistemini” geliştirmek olmuştur (Yıldız, 2011: 72, 73).

Türkler tarafından 14 ve 15.yy’da çok rağbet gören bu enstrüman, 18.yy’da mandal ve tel sıkıntısı yüzünden unutulmaya yüz tutmuş ancak Kanuni Ömer Efendi ile birlikte, 19.yy’da tekrar rağbet görek müziğimizde yer edinmiştir. Kesin olmamakla birlikte, Kanuni Ömer Efendi Kanun üzerine mandalı ilk takan kişi olarak sanılmaktadır (Açın, 1994: 151, 152).

Kitabında Kanun mandal sistemine değinmiş olan Rauf Yekta Bey, Doğu müziği eserlerinin icrası sırasında kanunun mandalsız olması sebebi ile çeşitli aralıkları ve icra edilecek ahenk değişikliklerini akort veya tırnak baskısı ile sağlanmasının zor olacağından bahsetmiştir. Buna çözümlenmiş olarak günümüzde “Mandal” olarak isimlendirdiğimiz parçalar eklenmiştir (Yekta, 1986: 93).

Mandal sisteminin Kanun sazı için standardize edilme sürecinden önce, yarım perdeler doğru ses vermediği için eksik sazlar arasında görülmektedir. O dönemlerde az rağbet görmesinin sebebi; yarım perdeleri ve komaların seslerini, olması gereken frekanstaki sesi tam karşılamamasından kaynaklanmaktadır. Bunun sonucunda kanun sazına mandal sistemi eklenmiştir (Gazimihal, 1961).

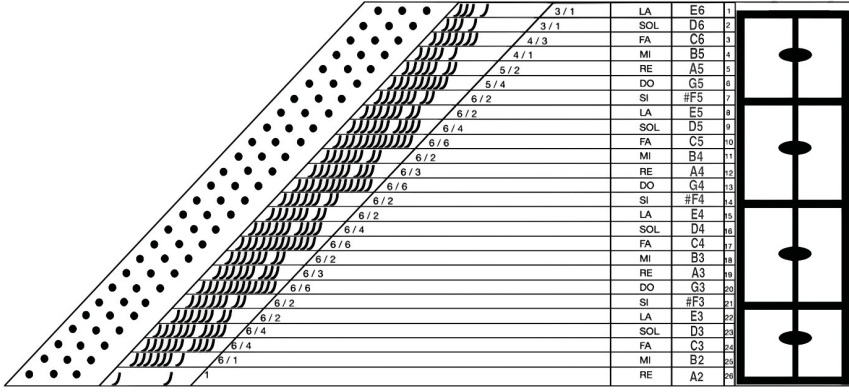
Ali Rıfat Bey’e göre Kanun sazındaki mandal sistemi ile ilgili verdiği bilgilerde, O dönemlerde bünyesinde mandal bulundurmayan Kanun, hangi makam icra edilecekse o makamın seslerine göre perdeler akortlanır ve makamın içerisinde yapılacak geçkiler, başparmağın tırnağı ile bastırılarak çıkarılırdı. Bu icra sırasındaki zorluk nedeniyle tellerin altına küçük madeni çıkıntılar eklenerek mandal sistemi benimsenmiş oldu (Can, 2004: 6, 7).

Kanun sazı üzerine dizilmiş küçük madeni parçalar, mandalların indirilip kaldırılması sonucunda komaları rahatlıkla elde edebilmemizi sağlamıştır (Aydoğdu & Aydoğdu, 2004: 31).

Kanun sazında eski mandal sistemi, 1-4-5 ve 8 komadan oluşan sesleri verebilecek sınırlılıktaydı. Günümüzde ise bu mandal sayısı artmış olup,

bir perde üzerinde 10'dan fazla mandal sayısına sahip kanunlarda bulunmaktadır (Kâhyaoğlu, 2000: 24).

Günümüzdeki Kanun sazı üzerinde; “Kaba Çargâh” ve “Acem Aşiran” perdelerinde kullanılan mandal sayısı toplam 12 tanedir. “Neva, Hüseyini, Râst, Dügâh, Segâh” perdeleri 9 ile 12 arası mandal sayısına sahiptir (Kerse, 2020: 21, 22).



Şekil 1 Bu şablon Kanun yapımcısı Mustafa SAĞLAM'dan alınmıştır.

Kanun sazının geniş ses sahasına sahip olması, tam ve yarım perdeler üzerindeki transpoze icralarda kullanım olanağını sağlamıştır. Geniş ses sahasına ve komaları teker teker duyurabilme özelliğine sahip olan bu saz, Türk Mûsikîsini oluşturan “Basit, Şed ve Bileşik” makamlarını icra edebilme kabiliyetine sahiptir. Bu yetiye sahip olmasına karşın, farklı perdeler üzerine aktarıldığı sırada, Türk Mûsikîsi makamı dizilerinin tam ve yarım perdeler üzerinde transpoze edilebilip edilemeyeceği merak konusu olmuştur.

Bu çalışmada bileşik evren Türk Mûsikîsi makamlarının tümü olmasına karşın, Segâh ve Sabâ perdesi gibi perdeleri barındıran Sabâ makamı dizisi örneklem olarak belirlenmiştir.

Bu örnekleme göre çalışmanın problem cümlesi “Sabâ makamı dizisinin tam ve yarım perdeler üzerinde transpoze durumunun icrası mümkün müdür?” olarak belirlenmiştir.

Bu problemin alt problemleri aşağıdaki gibidir:

Birinci Alt Problem: Sabâ makamı dizisinin tam perdeler üzerindeki transpoze durumu nasıldır?

İkinci Alt Problem: Sabâ makamı dizisinin yarım perdeler üzerindeki transpoze durumu nasıldır?

Türk Mûsikîsi'ndeki bileşik makamların içerisinde bulunan Sabâ makamı dizisi ve Kanun sazındaki mandal sisteminin el verdiği ölçüde sınırlandırılmıştır. Araştırma; tam ve yarım perdeler üzerinde gerçekleştirilecektir ve sadece Sabâ makamının transpoze edilemediği perdeler üzerindeki dizileri gösterilecektir.

Kanun mandal sistemi kanun yapımcısı Mustafa Sağlam'dan alınmış olan "Mandal Sistemi" şablonuna göre ele alınmış olup, çalışma ilgili kişinin mandal sistemi ile sınırlıdır.

Çalışmada örneklem olarak alınan Sabâ makamı dizisi ile oluşan tüm makamların çalışma sonunda çıkacak olan sonuçları tamamen kapsayacağı var sayılmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, Sabâ makamı dizisinin kanun sazında nasıl transpoze edildiği incelenerek, bu sürecin teknik ve teorik boyutlarının ortaya koyulmasıdır. Çalışmada, Sabâ makamı dizisinin tam ve yarım perdelerdeki transpoze icrasının mümkün olup olmadığı tespit edilecektir. Bu amaç doğrultusunda, Sabâ makamı dizisi ve Kanun mandal sistemi arasındaki etkileşim, transpozisyon teknikleri ve uygulamaları üzerine yoğunlaşılacaktır.

Çalışma Sabâ makamı dizisi ekseninde Türk Mûsikîsi icrasında kanun çalgısının transpozisyon sürecine yönelik pratik ve teorik bir rehber olması açısından önemlidir.

Bu çalışma, Türk Mûsikîsi makamlarının teorik ve uygulamalı analizine odaklanarak, özellikle Sabâ makamı dizisinin kanun sazındaki transpozisyonlarını incelemektedir. Sabâ makamı dizisinin teorik özellikleri, Kanun sazın da kullanılan tam ve yarım perdeler ve bu perdelerdeki transpozisyon teknikleri detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Bu bağlamda, Sabâ makamı dizisinin transpozisyonları ile Kanun icrasında karşılaşılan mandal sisteminde nasıl bir farklılık olduğu, bu makam dizisinin tam ve yarım perdeler transpozisyonu mandal sistemi şemasında detaylı bir şekilde gösterilerek açıklanacak ve üzerinde durulacaktır.

Bu çalışmada kullanılan araştırma yöntemi, deneysel yöntem olarak belirlenmiştir. Makalenin amacı doğrultusunda, Sabâ makamı dizisi teorik olarak tam ve yarım perdelerde transpoze edilecek ve kanun sazındaki mandal sistemine göre bu perdelerde meydana gelen değişiklikler incelenecektir.

Araştırma sürecinde, deneme yanılma yöntemiyle transpozelerin mandal sistemi üzerindeki etkisi pratik olarak test edilecek ve elde edilen veriler, teorik analizlerle ifade edilecektir. Bu sayede, teorik ve pratik bilgiler harmanlanarak bilimsel bir sonuca ulaşılabilecektir. Deneysel süreç hem teorik bilgilerin doğrulanmasına hem de mandal sisteminin Bileşik ma-

kamlar üzerindeki etkisinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Türk Mûsikîsi'nde Kullanılan Ahenkler ve Transpoze Kavramı

Günümüzde “Akord Düzen” olarak adlandırılan kavram, ahenk ve uyum anlamına da gelmektedir. Batı müziğinde 440 frekansa sahip olan perde “La” olarak kabul edilmiş ve enstrümanlar akortlanırken bu frekans baz alınmıştır. Türk Mûsikîsi'nde icra edilecek bir eser, kabul görülen ve kullanılan tek nota yazım sistemi sayesinde gerçekleştirilir. Kadın veya erkek sesi olsun tek bir nota yazısı kullanılmaktadır. Ancak icra eden kişinin ses tonuna göre farklı bir düzene transpoze etmek mümkündür (Kaçar, 2012: 18).

Transpoze; İcra edilecek bir eserin, makamın içerisindeki sesleri bozmamak şartıyla karar edilen perdesinden, başka bir perdeye aktarılmasına denir (Karadeniz, 1980: 26).

Transpoze edilecek tonun, bir başka tona aktarılırken birebir özellikleriyle aktarılması gerekir. Hangi perdeye aktarılmışsa ilk ses karar perdesi kabul edilir (Kahyaoğlu, 2019: 92, 93).

Başka perdeler üzerine aktarılmasıyla beraber yarım ve tam perdelerden oluşmak üzere yeni Ahenkler ortaya çıkmaktadır. Bu ahenkler; Bolâhenk, Bolâhenk-Süpürde Mabeyni, Süpürde, Müstahzen, Yıldız, Kız Neyi, Kız Neyi-Mansur Mabeyni, Mansur, Mansur-Şah mabeyni, Şah, Davut ve Davut- Bolâhenk Mabeyni olmak üzere yarım ve tam perdelerden oluşmuş toplam 12 adet düzen mevcuttur (Özbey, 2014: 3).

Bolâhenk Ahenk: Batı müziğinde 440 frekansa sahip olan “La” sesinin, Türk Mûsikîsi'nde “Neva” perdesine denk gelmesidir. Türk Mûsikîsi'nde “La perdesi” olarak kabul edilen ses Batı müziğinde “Mi” sesine denk gelir. Bu akord düzeni çalgının ana düzeni olması sebebiyle transpoze işlemlerinde herhangi bir değişiklik yapılmasına ihtiyaç bulunmamaktadır. Bu düzene halk arasında “Yerinden İcra” tabiri kullanılmaktadır (Gürel, 2016: 12).

Bolâhenk-Süpürde Mabeyni Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki Bolâhenk akordun yani yerinden icranın yarım ses altındaki perdeye (piyanoya göre Re#, Türk Mûsikîsi'ne göre Nim Zirgüle perdesi) taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Süpürde Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın hemen bir ses (piyanoya göre Re, Türk Mûsikîsi'ne göre Rast perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Gürel, 2016: 12).

Müstahzen Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 1,5 ses (piyanoya göre Do #, Türk Mûsikîsi'ne göre Irâk perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Yıldız Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 3 ses (piyanoya göre Do, Türk Mûsikîsi'ne göre Acem Aşîrân perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Kız Neyi Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 4 ses (piyanoya göre Si, Türk Mûsikîsi'ne göre Hüseyinî Aşîran perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Gürel, 2016: 12).

Kız Neyi-Mansur Mabeyni Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 4,5 ses (piyanoya göre La #, Türk Mûsikîsi'ne göre Kaba Nim Hisâr) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Mansur Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 5 ses (piyanoya göre La, Türk Mûsikîsi'ne göre Yegâh perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Gürel, 2016: 12).

Mansur-Şah Mabeyni Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 5,5 ses (piyanoya göre Sol #, Türk Mûsikîsi'ne göre Kaba Nim Nicâz perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Şah Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 6 ses (piyanoya göre Sol, Türk Mûsikîsi'ne göre Kaba Çargâh perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Davud Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 6,5 ses (piyanoya göre Fa#, Türk Mûsikîsi'ne göre Kaba Bûselikperdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Davud-Bolâhenk Mabeyni Ahenk: Türk Mûsikîsi'ndeki yerinden icranın 7 ses (piyanoya göre Fa, Türk Mûsikîsi'ne göre Kaba Kürdî perdesi) altındaki perdeye taşınarak transpoze edilmesidir (Özbey, 2014: 3).

Sabâ Makamı Dizisi ve Perdeler Üzerindeki Transpoze Durumu

Sabâ Makamı dizisi; Çargâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz dizisi ile Dügâh perdesi üzerinde Sabâ dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmaktadır. Güçlüsü Çargâh perdesidir (Arel, 1993: 219).

Makamın karakteristik özelliği gereği Hicâz ve Segâh perdeleri hareketli perde konumun da olup gerektiğinde o iki perdenin icraları sırasında tizleştirme ve pestleştirme tekniği kullanılmalarının yapıldığı görülmektedir.

Aşağıda gösterilen Davud-Bolâhenk Mabeyni Ahengindeki Sabâ makamı dizisi üzerinde bazı değiştirme işaretlerinin altında aşağı yönlü ok işaretinin gösterilmesi, icra edilmesi gereken perdelerin daha pest olması gerektiğini vurgulamaktadır.

Yıldız Ahenkte Sabâ Makamı Dizisi



Şekil 2 Acem Aşîrân perdesi üzerine transpoze edilmiş Sabâ makamı dizisi gösterilmiştir.

		3/1	LA	E6	1
		3/1	SOL	D6	2
		4/3	FA	C6	3
		4/1	MI	B5	4
		5/2	RE	A5	5
		5/4	DO	G5	6
		6/2	SI	#F5	7
		6/2	LA	E5	8
		6/4	SOL	D5	9
		6/6	FA	C5	10
		6/2	MI	B4	11
		6/3	RE	A4	12
		6/6	DO	G4	13
		6/2	SI	#F4	14
		6/2	LA	E4	15
		6/4	SOL	D4	16
		6/6	FA	C4	17
		6/2	MI	B3	18
		6/3	RE	A3	19
		6/6	DO	G3	20
		6/2	SI	#F3	21
		6/2	LA	E3	22
		6/4	SOL	D3	23
		6/4	FA	C3	24
		6/1	MI	B2	25
			RE	A2	26

Şekil 3 Acem aşîrân perdesine transpoze edilmiş Sabâ makamı dizisi Kanun üzerinde gösterilmiştir.

Kanun sazı üzerinde Sabâ makamı dizisini, Acem aşîrân perdesi üzerine transpoze ettiğimizde Hicâz perdesini karşılayacak bir perdenin olmadığı görülmüştür. Transpoze edilen bu dizi içerisinde, Hicâz perdesi olması gerekirken Neva perdesi olduğu görülmüştür. Yukarıdaki şablonda gösterilen ok işareti, Sabâ makamının ana dizisi içerisinde bulunmayan “Neva perdesini” göstermektedir.

Davud-Bolâhenk Mabeyni Ahenkte Sabâ Makamı Dizisi

Nim Hicâz'da Zirgüle'li Hicâz Dizisi



Şekil 4 Kürdî perdesi üzerine transpoze edilmiş Sabâ makamı dizisi gösterilmiştir.

3/1	LA	E6	11
3/1	SOL	D6	12
4/3	FA	C6	13
4/1	MI	B5	14
5/2	RE	A5	15
5/4	DO	G5	16
6/2	SI	#F5	17
6/2	LA	E5	18
6/4	SOL	D5	19
6/6	FA	C5	20
6/2	MI	B4	21
6/3	RE	A4	22
6/6	DO	G4	23
6/2	SI	#F4	24
6/2	LA	E4	25
6/4	SOL	D4	26
6/6	FA	C4	27
6/6	MI	B3	28
5/2	RE	A3	29
6/3	DO	G3	30
6/2	SI	#F3	31
6/2	LA	E3	32
6/4	SOL	D3	33
6/4	FA	C3	34
6/1	MI	B2	35
	RE	A2	36

Şekil 5 Kürdî perdesine transpoze edilmiş Sabâ makamı dizisi Kanun üzerinde gösterilmiştir.

Kanun sazı üzerinde Sabâ makamı dizisi, Kürdî perdesi üzerine transpoze edildiğinde sarı renk ile işaretlenmiş olan perdenin teorikte uygulanabildiği ancak Türk Mûsikîsi icralarında makamın özelliği gereği glissando ile bir alt perdeye geçişi sırasında, uygulama da biraz daha pestleştirilmesinin, Kanun mandal sisteminde mümkün olmadığı görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, Türk Mûsikîsi'nin önemli bir bileşeni olan Sabâ makamının kanun sazı üzerindeki transpozisyon süreçlerini detaylı bir şekilde ele almıştır. Çalışma boyunca elde edilen bulgular, Sabâ makamı dizisinin tam ve yarım perdelerde transpoze edilmesi sırasında karşılaşılan sorunları, bu sorunların sebeplerini ve olası çözüm önerilerini kapsamlı bir şekilde ortaya koymaktadır. İncelemeler, kanun sazının mandal sisteminin teorik ve pratik sınırlarını daha iyi anlamamıza katkıda bulunmuştur.

Sabâ makamının tam perdeler üzerindeki transpozisyon durumu incelendiğinde, Yıldız ahenk üzerinde yapılan çalışmada dikkat çekici bir eksiklik gözlemlenmiştir. Sabâ makamının önemli perdelerinden biri olan Hicâz perdesini karşılayacak bir düzenleme bulunmadığı için, bu ahenkte Sabâ makamı dizisinin icrasının mümkün olmadığı sonucuna varılmıştır. Bu durum, kanun sazının mevcut mandal sistemi ile Yıldız ahenk üzerindeki Sabâ makamı icrasının teknik olarak sınırlı olduğunu göstermektedir. Hicâz perdesinin eksikliği, makamın karakteristik özelliğini ve icra estetiğini doğrudan etkilemektedir. Yeni bir mandal eklenmesi önerisi yapılmış olsa da, bu tür bir müdahalenin kanun sazını daha karmaşık hale getirebileceği ve icracılar için ek zorluklar yaratabileceği değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, Yıldız ahenkte Sabâ makamı dizisinin transpozisyonunun sınırlı kalması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Yarım perdeler üzerindeki transpozisyonlara yönelik incelemelerde, Davud-Bolâhenk Mabeyni ahenkte belirli sorunlarla karşılaşılmıştır. Sabâ makamının karakteristik özelliği gereği, Segâh perdesinin pestleştirilerek icra edilmesi beklenmektedir. Ancak, mevcut mandal sistemi, Segâh perdesini gerekli ölçüde pestleştirecek bir düzenek sağlamamaktadır. Bu durum, Şekil 5'te de gösterildiği gibi, makamın karakteristik yapısının Davud-Bolâhenk Mabeyni ahenkte tam olarak yansıtılamamasına yol açmıştır. Eksik olan perdeye bir mandal eklenmesi, Sabâ makamının bu ahenkte icrasını mümkün kılabılır ve makamın karakteristik özelliklerinin korunmasına olanak sağlayabilir.

Bu çalışma, yalnızca Sabâ makamının Yıldız ve Davud-Bolâhenk Mabeyni ahenklerdeki icra sorunlarına odaklanmamış, aynı zamanda diğer ahenklerdeki transpozisyonların başarılı bir şekilde gerçekleştirilebildiğini de göstermiştir. Bolâhenk, Süpürde, Kız Neyi ve Şah gibi diğer ahenklerde Sabâ makamı dizisinin icrasında herhangi bir problemle karşılaşmamıştır. Bu durum, kanun sazının geniş ses sahası ve mandal sisteminin esnekliği sayesinde, Sabâ makamının Türk Müsıkîsi'nde farklı düzenler üzerinde başarılı bir şekilde icra edilebileceğini ortaya koymaktadır.

Elde edilen sonuçlar, kanun sazının transpozisyon kapasitesini anlamak ve geliştirmek açısından önemli bir rehber sunmaktadır. Özellikle Yıldız ahenk ve Davud-Bolâhenk Mabeyni ahenklerde karşılaşılan teknik sorunlar, mandal sisteminin geliştirilmesi için bir temel oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Yıldız ahenk üzerindeki Hicâz perdesi eksikliğini gidermek için yeni bir perde eklemenin karmaşıklık yaratabileceği göz önüne alındığında, bu ahenk üzerindeki icranın sınırlandırılması daha uygun bir çözüm olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan, Davud-Bolâhenk Mabeyni ahenk için önerilen mandal eklenmesi, Segâh perdesinin pestleştirilerek icra edilmesini sağlayabilir ve Sabâ makamının bu ahenk üzerindeki icrasını mümkün kılabılır.

Sonuç olarak, bu çalışma, Sabâ makamı dizisinin kanun sazı üzerindeki transpozisyonlarını hem teorik hem de pratik açıdan ele alarak, Türk Mûsikîsi makamlarının analizine önemli katkılar sunmuştur. Çalışmanın bulguları, kanun sazının mandal sisteminin geliştirilmesi ve Türk Mûsikîsi icrasında daha geniş bir repertuarın icrasını mümkün kılacak düzenlemelerin yapılması gerektiğine işaret etmektedir. Bu araştırma, Türk Mûsikîsi icracılarına ve teorisyenlerine hem pratik hem de teorik rehberlik sunarak, kanun sazının Türk Mûsikîsi'ndeki yerini daha da güçlendirecek bir perspektif sağlamaktadır. Sabâ makamı özelinde yapılan bu çalışma, diğer makamlar için de benzer analizlerin yapılmasına zemin hazırlayarak, Türk Mûsikîsi ve enstrümantasyon çalışmalarına değerli bir katkı sunmaktadır.

Kaynakça

- Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul.
- Arel, H. S. (1993). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Ders Notları (Hzl. Onur Akdoğu)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aydoğdu, G., & Aydoğdu, T. (2004). *Kanun Metodu*. Yurtrenkleri yayınevi. Yurtrenkleri yayınevi adresinden alındı
- Baktagir, G. (2014, Mayıs). *Kanun Sazında Sağ ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler ve Saz Eserleri*. <https://polen.itu.edu.tr/items/04a49c6a-af15-4faa-b52d-da1329d069f7> adresinden alındı
- Can, M. (2004). *Geleneksel Türk Müsîkîsi Makamlarının Kanun Sazı İle İcrasında Kullanılan Mandal Sayılarının Cınuçen Tanrıkorur'un Bestelediği Seyr-i Natık İle Belirlenmesi*.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musîki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gürel, M. (2016, Nisan). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili*.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Müsîkîsi Rehberi*. Maya Akademi.
- Kâhyaoğlu, Y. (2000). *Kanun Sazı ve Türk Musikisindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme*.
- Kahyaoğlu, Y. (2019, Aralık 27). *Türk Müsîkîsi'nde Transpoze (Şed/Göçürme)*. DergiPark: <https://doi.org/10.22252/ijca.657022> adresinden alındı
- Karadeniz, M. (1980). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaduman, H. (2012). *Kanun Metodu*. İstanbul: Alfa yayınları.
- Kerse, T. (2020). *Hüzzam, Sabâ ve Uşşak Makamlarında Perde ve Aralık Anlayışı; Ankara İli Türk Müsîkîsi İcra Kurumlarında Görev Yapmakta Olan Kanun Sanatçıları Örneği*.
- Özbey, Ö. (2014, Mayıs). *Udda Farklı Akortlar ve Transpoze İcralar*. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi (1.Cilt)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldız, Z. (2011). *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri*.

Bölüm 5

SES EĞİTİMİ ALANINDA SES SAĞLIĞININ KORUNMASINA YÖNELİK YAPILAN AKADEMİK ÇALIŞMALAR VE EĞİTİM İÇERİKLİ KAYNAKLARIN İNCELEMESİ

Fatma Münevver ŞENDURAN¹

Ayşegül ÖZKAN²

1 Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müzikleri Bölümü, Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, E-mail: munevver.senduran@omu.edu.tr, ORCID: 0000- 0002-4224-8886, Samsun, Türkiye

2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi, E-mail: aysegul.ozkan1@gazi.edu.tr, ORCID: 0009-0004-3236-4957, Ankara, Türkiye.

GİRİŞ

İnsan sesi yüzyıllar boyunca farklı bilim alanlarında araştırma konusu olmuştur. Sesin yapısı, sesin sağlığı ve korunması gibi insan yaşamına büyük ölçüde etki eden konular gerek sağlık alanında gerekse sesin yapısını inceleyen bilim dallarında sıklıkla ele alınmıştır. Ancak ses eğitimi alanında insan sesi sağlığına ve korunmasına yönelik çalışmaların yetersiz olması dikkati çekmektedir. İnsan sesi; anne karnından itibaren vücud bulan ve sonraki yaşam sürecinde de titizlikle korunması gereken oldukça önemli bir yapıdır. Ayrıca profesyonel anlamda sesini kullanmakta olan siyasetçiler, eğitimciler, din görevlileri, spikerler, ses sanatçıları gibi topluluklara hitap eden kişiler açısından ses sağlığının sürekliliğinin korunması önem arz etmektedir. Ses Eğitimi alanında yapılacak olan akademik çalışmalar konunun aydınlanması ve ses sağlığının sürekliliğinin korunabilmesi bakımından büyük fayda sağlayacaktır.

Ses Eğitiminde, ses sağlığının korunması hem sanatçıların performans kalitesini arttırmak hem de uzun vadeli vokal sağlıklarını güvence altına almak açısından kritik bir öneme sahiptir. Vokal sanatçılar, müzisyenler ve öğretmenler için ses, sadece bir ifade aracı değil; aynı zamanda mesleki kimliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu nedenle, ses sağlığını tehdit eden faktörlerin farkında olmak ve etkili koruma yöntemleri geliştirmek gereklidir. Ses hijyeni eğitimi, vokal tekniklerin doğru kullanımı ve düzenli sağlık kontrolleri gibi uygulamalar, sesini mesleki anlamda kullanan kişilerin kariyerlerini sürdürülebilir kılmak için hayati önem taşımaktadır.

Özellikle yoğun performans dönemlerinde veya stresli çalışma koşullarında sesin aşırı kullanımı veya yanlış tekniklerle kullanılması sonucunda ortaya çıkan sorunlar, sanatçıların kariyerlerinde geri dönüşü olmayan hasarlara yol açabilir. Bunun yanı sıra, müzik öğretmenleri de öğrencilerin gelişiminde örnek teşkil etme sorumluluğuyla karşı karşıya kalmaktadır; bu nedenle kendi ses sağlıklarına dikkat etmeleri de oldukça mühimdir.

Ses sağlığına yönelik eğitimler ve farkındalık çalışmaları sayesinde bireylerin sesi üzerindeki olumsuz etkileri minimize etmek mümkün hale gelirken; akademik çalışmalar da bu alandaki bilgi birikimini artırarak daha sağlam temellere dayanan yaklaşım ve yöntemlerin geliştirilmesine katkıda bulunur. Aynı zamanda öz-yeterlilik duygusunu güçlendirerek müzik pratiğini daha verimli hale getirir.

Toplumun kültürel gelişimi açısından da önemli olan bu konu, sanatsal ifadenin zenginleşmesi ve toplumsal duyarlılığın artması için elzemdir. Sağlıklı vokal tekniklerinin benimsenmesiyle birlikte sadece bireysel başarılar değil; aynı zamanda kolektif sanatsal üretim de desteklenmiş olur. Sonuç olarak, müzik alanında ses sağlığının korunması hem sanatçılar

hem de toplum için vazgeçilmez bir unsurdur.

Ses sağlığı, ses üretim sürecindeki fiziksel, teknik ve davranışsal unsurları kapsamaktadır. Ses telleri, boğaz, solunum sistemi ve vücudun diğer mekanizmaları bir araya gelerek sesi oluşturur. Ancak, yanlış kullanım, kötü alışkanlıklar, stres, çevresel faktörler ve diğer etkenler ses sağlığını olumsuz yönde etkiler.

Her insana özgü olarak meydana gelen ses tonumuzun oluşması ses organlarımızın (dil, diş, damak vb.) birbirleri ile olan etkileşimi ile konuşma tonuna dönüşmektedir. Bu bağlamda yaşam süreci içerisinde hayatımızın çok önemli bir bölümünü oluşturan iletişim becerilerinin sürekliliğinin sağlanması, sesimizi sağlıklı kullanabilmemiz ile yakından ilişkilidir. Bu araştırmanın amacı, ses sağlığı konusunda yapılan akademik çalışmalar ve eğitim amaçlı kaynakları incelemek ve varılan sonuçları tespit ederek eksik kalan hususları belirlemektir.

Ses Eğitimi alanı içerisinde ses sağlığı ve sesin korunması konusunda yapılan akademik araştırmalar incelendiğinde dört tez çalışması ve iki makaleye rastlanmış ve araştırmaların benzerlik göstermediği, genellikle anket yöntemi kullanıldığı, uygulamalı bir yöntem tercih edilmediği dikkati çekmiştir. Çalışmalarda, elde edilen bulgular içerik ve konu bakımından literatür tarama yöntemi ile ele alınarak incelenmiş ve konu ile ilgili öneriler sonuç bölümünde belirtilmiştir.

1. Ses Eğitimi Alanında Ses Sağlığının Korunması ile İlgili Yapılan Akademik Çalışmalar

1.1. Türkiye’de Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Şan Dersi Şarkı Dağarcığının Mutasyon Dönemindeki Çocukların Ses Sağlığına Olan Etkileri (Orta Karadeniz Bölgesi Örneği)

Bu çalışma, Cemre Alptekin tarafından Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Piyano Ana Sanat Dalında 2018 yılında yapılmış bir yüksek lisans tezidir. Tezde Orta Karadeniz Bölgesi Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri’nde “Bireysel Ses Eğitimi” derslerinde işlenen şarkı dağarcığının saptanması ve bu şarkı dağarcığının mutasyon dönemindeki çocukların ses sağlığına olan olası olumsuz etkilerini ve bu etkiden kaynaklı ses sağlığı sorunlarını gidermeye yönelik çözüm önerilerinin geliştirilebilmesi konuları üzerinde durulmuştur (Alptekin, 2018, III).

Araştırmada mutasyon döneminde olduğu bilinen ve Orta Karadeniz bölgesindeki Ordu, Samsun, Çorum, Amasya ve Tokat Güzel Sanatlar Liseleri 10. ve 12. sınıf bireysel ses eğitimi dersini alan öğrencilere öğretilen şarkıların muhteviyatını saptamak, ayrıca bu repertuarın öğrencilerin mutasyon dönemindeki seslerine uygun olup olmadığının belirlenmesi amacıyla inceleme yapıldığı görülmektedir.

Tezde öncelikle araştırmanın yöntemi ve modeli açıklanarak veri toplama araçları, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması konularına yer verilmiştir. Sonrasında kuramsal bir çerçeve çizilmiş ve ses eğitimiyle ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Ayrıca ses ve sesin oluşumu, özellikleri, kullanımı, ses eğitimi süreci içerisinde kullanılan öğeler, ses sorunları ve nedenleri çeşitli görsellerle desteklenerek ayrıntılı bilgilere değinilmiş, sesin korunmasına yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur.

Bulgular ve yorum bölümünde ise yukarıda belirtilen illerde güzel sanatlar liselerinde okuyan toplam 195 öğrenciye anket çalışması yapılmış, sonuçlar frekans ve yüzdelik sonuçlarına göre yorumlanmıştır. Her anket sorusu için ayrı grafik ve yüzdeler elde edildiği dikkati çekmiştir. Yapılan çalışmanın durum tespiti niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Çalışmanın sonraki bölümünde güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi kitabında yer alan notalar üzerinden değerlendirme yapıldığı ve öğretilen eserlerin mutasyon dönemindeki çocukların ses aralıklarına uygun olmadığı sonucuna varıldığı belirtilmiştir.



Şekil-1: "İzindeyiz Marşı" notasının bir bölümü (Alptekin, 2018: 61)

Tezin genel muhtevasında mutasyon döneminde olan öğrencilerin ses sınırları tespit edilmiş, Fa ve daha tiz seslerin bu sınırın dışında kaldığı ifade edilmiştir. İncelenen 20 eserin ses uygunluğuna ilişkin yorumları yapılırken aynı metin kullanılmıştır. Bu tür çalışmalar yapılırken, daha geniş parametreler kullanılmasının varılacak sonucun güvenilirliğini artıracağı düşünülmektedir.

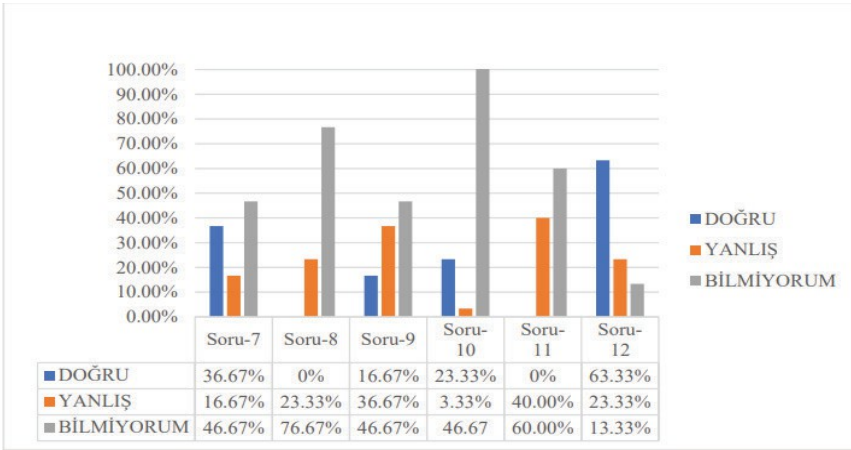
1.2. Ses Sağlığı ve Korunmasına Yönelik Öğrenci Tutumları: Anadolu Üniversitesi Opera Anasanat Dalı Öğrencileri Örneği

Araştırma, Yağmur Oksayoglu tarafından Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Opera Sanat Dalında 2018 yılında yapılmış bir yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada insan sesinin üretimini sağlayan anatomik yapılar ve fizyolojik sistemler incelenerek, ses sağlığını olumsuz yönde etkileyen faktörler açıklanmıştır (Oksayoglu, 2018: iii).

Çalışmada öncelikli olarak opera sanatının tarihsel gelişimi hakkında bilgilere yer verilerek Türkiye'deki gelişimine değinilmiştir. Ardından ses ve sesin oluşumuna yer verilerek ses sağlığını olumsuz yönde etkileyen faktörler üzerinde durulmuş ve ilaçların ses sağlığı üzerinde etkileri açıklanmıştır.

Çalışmada veri toplama yöntemi olarak anket uygulanmış, yapılandırılmış soru formu ve açık uçlu soru formu bir arada kullanılmıştır. Bulgular ve yorum kısmında çalışmanın örneklemini oluşturan Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı Programında ses eğitimi dersi olarak öğrenimini sürdüren 30 öğrenci ile yapılan anketlerden elde edilen bilgiler ışığında demografik veriler yüzdelik şekilde ifade edilmiştir. Sorulara verilen cevaplara göre grafikler oluşturularak durum tespiti yapılmıştır.

Yapılan anket çalışması 4 bölümden oluşturulmuş ve her bölüm için aynı şekilde durum tespiti yapılmıştır.



Şekil-2: Anatomi/Fizyoloji bölümü verilerini gösteren grafik (Oksayoğlu, 2018: 60).

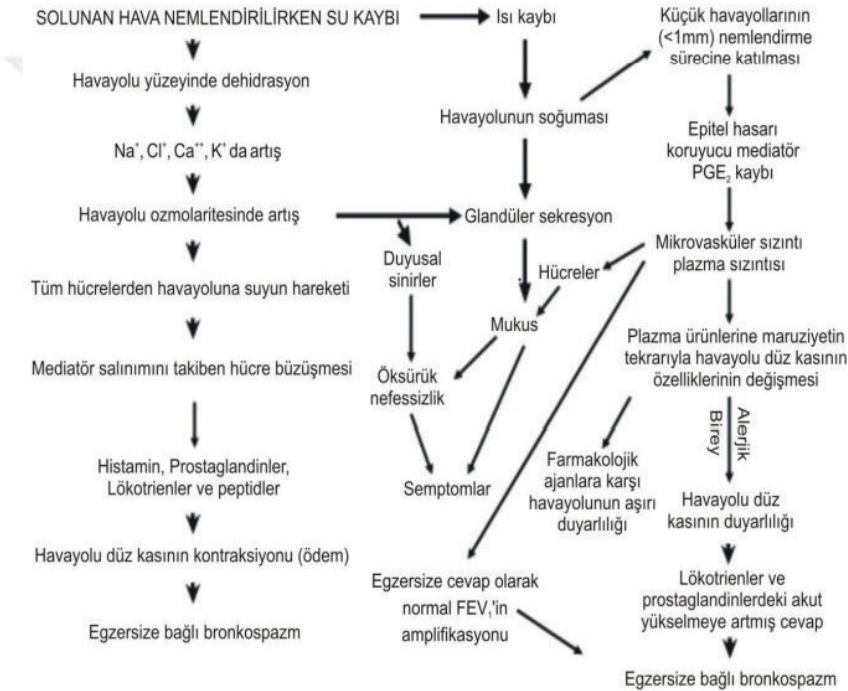
Sonuç bölümünde öğrencilerin, insan sesinin anatomisi- fizyolojisi, ses sağlığı ve vokal sağlığa uygunluk konularında yeterli bilgi birikimine sahip olmadıkları belirtilmiş, ilaç kullanımı konusunda bilinç seviyesinin düşük olduğu ifade edilmiştir. Opera Anasanat Dalı öğrencilerinin ilaç kullanımı konusundaki yanlış tutumlarının genel sağlık durumlarını tehlikeye atabileceği ve ses sağlıklarını olumsuz yönde etkileyebileceği sonucuna varılmıştır.

İlaç kullanımının ses sağlığı üzerine etkisinin araştırıldığı çalışmada, uygulamaya dayalı bir yöntem tercih edilmediği, anket yöntemi kullanıldığı görülmektedir.

1.3. Spor Disiplinlerinin Şarkıcının Ses Sağlığı ve Kalitesi Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi

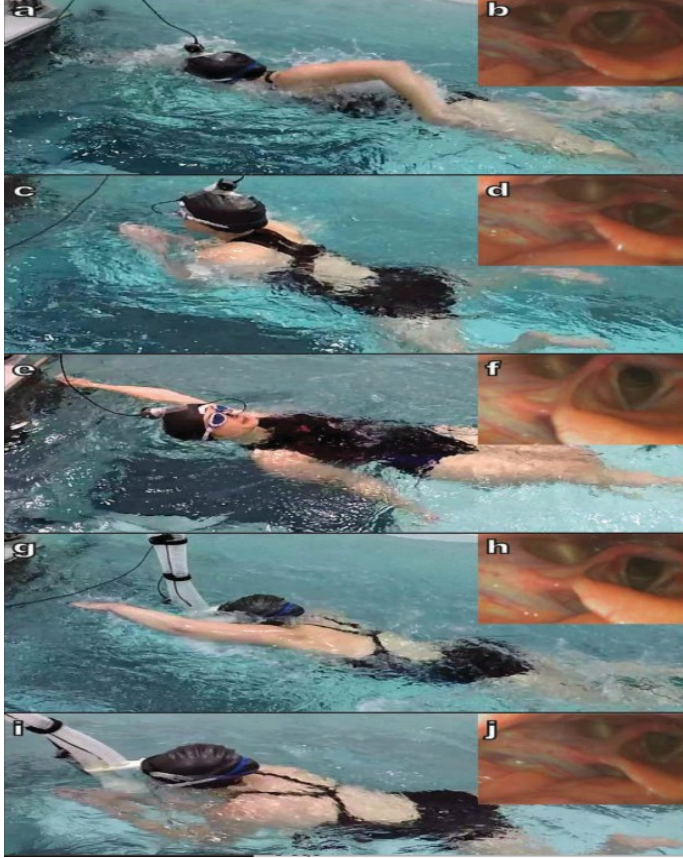
Bu araştırma, Merve Emir tarafından 2021 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Sanat Dalında yapılmış bir yüksek lisans tezidir. Çalışmada spor disiplinlerinin şarkıcıların ses sağlığı ve kalitesi üzerindeki etkileri vurgulanmış, ses telleri ve sesin oluşumunu sağlayan kas yapılarının yüksek yoğunluklu fiziksel egzersizler sırasında ve sonrasında ortaya çıkan semptomlarının, şan performansına yansıyan olumlu ve olumsuz etkileri üzerinde durulmuştur (Emir, 2021: ii).

Tezde yöntem bölümünün yer almadığı, herhangi bir ölçüm yapılmadığı ve uygulamalı bir yöntem kullanılmadığı görülmektedir. Öncelikli olarak sesin oluşumu ve sağlığı ile ilgili bilgi verilerek ses eğitimi konusu üzerinde durulmuş, ses sanatçılığı-sporculuk ilişkisi irdelenerek egzersize bağlı gelişen rahatsızlıklar detaylı bir şekilde anlatılmıştır.



Şekil-3: Su ve ısı kaybına bağlı olarak EBB'nin gelişimi (Anderson ve Kippelen, 2005: 6; akt.: Emir, 2021: 32).

Daha sonra sınıflandırılan spor faaliyetlerinin fizyolojik etkileri hakkında açıklamalar yapılmıştır. Özellikle su sporlarıyla ilgili Walsted ve arkadaşları tarafından egzersiz laringoskopisi kullanılarak gırtlakta oluşan semptomların test edildiği bir çalışmaya da ayrıntılı olarak yer verilmiştir.



Şekil-4: Yüksek yoğunluklu bir tarama (a) ve buna karşılık gelen kaydedilmiş laringeal görüntü (b) sırasında simüle edilmiş şiddetli nefes almayı gösteren fotoğraf kolajı (Walsted vd., 2017: 2200; aktaran Emir, 2021: 37).

Çalışmanın sonuç bölümünde, ses telleri ve sesin oluşumunu sağlayan kaslar üzerinde fiziksel aktivitenin önemli olduğu, spor ve ses kalitesinin ilişkilendirilmesinde egzersize bağlı bronkospazmın, ses tellerinin elastikiyetini ve titreşim yoğunluğunu azaltarak ses üretiminde ses kalitesi verimsizliği, desibel azalması, boğuk bir ses ve buna bağlı olarak şarkı söyleme performansında ciddi düşüşlerin yaşanabileceği belirtilmiştir.

1.4. Ses Telleri, Sesin Oluşumu ve Ses Sağlığı Parametrelerinin Temel Yapılanmalar ve Temel Davranışlar Yoluyla Ses Eğitimi Bakımından İncelenmesi

Bu çalışma, Nursel Efe tarafından 2002 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı kapsamında hazırlanan bir yüksek lisans tezidir. Çalışmanın tam metni erişime açık olmadığından, özet bilgileri YÖK Tez Merkezi'nden alınmıştır.

Tezde, ses telleri, sesin oluşumu ve ses sağlığına ilişkin parametrelerin, temel yapı taşları ve temel davranışlar üzerinden ses eğitimi açısından incelendiği belirtilmiştir. Araştırmada seçilen, farklı bestecilere ait dört eser üzerinden, bu parametrelerin olumlu ve olumsuz etkilerinin yanı sıra sonuçlarının değerlendirildiği ifade edilmiştir.

Sesin oluşumunda rol oynayan organlar ve görevleri ele alınmış, sesin fizyolojik ve anatomik süreçlerinde yer alan organların işlevleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca, bu süreçlerde ortaya çıkabilecek ses sağlığı sorunları ve bu sorunların giderilmesi için kullanılan yöntemlere yer verilmiştir.

Ses sağlığını koruma yöntemleri ile ilgili olarak; ses sağlığını olumsuz etkileyen faktörler ve bunların önlenmesine yönelik çözüm önerileri üzerinde durulmuştur. Ses Eğitiminde etkili yöntemlerden bahsedilerek ayrıca ses eğitimi sürecinde kullanılacak öğrenme teknikleri incelenmiş ve bu yöntemlerin ses sağlığını geliştirmeye olan katkıları değerlendirilmiştir.

Çalışmada elde edilen bulgular ışığında, ses eğitimi için gereken unsurlar ve ses sağlığını koruma yollarına ilişkin öneriler sunulmuştur. Bu kapsamda, sesin oluşumunda etkili olan organların, fizyolojik ve anatomik yapılarının detaylı şekilde incelendiği ve ses eğitiminin bu temeller doğrultusunda şekillendirildiği görülmektedir. Araştırma, ses eğitimi alanında hem teorik bilgi hem de uygulamalı çözümler sunarak önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

2. Ses Sağlığı ile İlgili Yazılmış Makaleler

2.1. AİBÜ Eğitim Fakültesinde Öğretmenlik Uygulaması Dersi Alan 4. Sınıf Öğrencilerinin Ses Sağlığı ve Korunmasına İlişkin Görüşleri

Nilgün Sazak tarafından hazırlanan makalede: Öğretmenlik Uygulaması dersinin Eğitim Fakültesi 4. sınıf öğrencilerini öğretmenlik mesleğine hazırlayan bir ders olduğu, uzun süreli ses kullanımı için, ses sağlığı ve korunmasına dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Eğitim Fakültesinde Öğretmenlik Uygulaması dersi alan öğrencilerin, ses sağlığı ve ko-

runmasına ilişkin görüşlerini inceleyen araştırmada, cinsiyet değişkenine göre erkek öğrencilerin seslerinin kız öğrencilere göre daha fazla yorulduğu ve bozulduğu belirtilmiştir. Okul Öncesi Öğretmenliği Anabilim Dalında okuyan öğrencilerin ses kullanımında, diğer Anabilim Dallarında okuyan öğrencilere göre daha çok zorlandığı tespit edilmiştir.

Ses sağlığının, sesin profesyonel anlamda kullanıldığı meslekler için oldukça önemli olduğu ve uzun süreli ses kullanımı için, ses sağlığı ve korunmasına dikkat edilmesi gerektiği özellikle hayatını sesiyle kazanan meslekler arasında yer alan öğretmenlik mesleği açısından vurgulanmıştır. Bu çalışma, “ilköğretim okullarında görev yapan öğretmenlerin ses sağlığı ve korunmasına ilişkin görüşlerini” incelemek amacıyla yapılmış, cinsiyet değişkenine göre kadın öğretmenlerin seslerinin erkek öğretmenlere göre daha fazla yorulduğu ve bozulduğu belirlenmiştir. Araştırmada 9 farklı anabilim dalından 4. sınıfta okuyan ve Öğretmenlik Uygulaması dersi alan 400 öğrencinin anket sorularına verdiği cevaplar değerlendirilerek bulgular ve yorum kısmında verilen cevapların yüzde ve frekansları hesaplanmıştır. Verilerin varyansı ve aritmetik ortalamaları hesaplanarak bu bağlamda sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

		Sesimi çok yormamaya dikkat ediyorum		Sigara kullanmıyorum		Havası kirli tozlu dumanlı ortamlardan uzak duruyorum		Çok soğuk ve çok sıcak içecekler ve yiyecekler kullanmamaya dikkat ediyorum		Toplam
		Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	
BAYAN	F	65	133	116	82	86	112	105	93	198
	%	16.3	33.3	29.0	20.5	21.5	28.0	26.3	23.3	49.5
ERKEK	F	72	130	99	103	95	107	92	110	202
	%	18.0	32.5	24.8	25.8	23.8	26.8	23.0	27.5	50.5
TOPLAM	F	137	263	215	185	181	219	197	203	400
	%	34.3	65.8	53.8	46.3	45.3	54.8	49.3	50.8	100.0

Şekil-5: Cinsiyet değişkenine göre öğretmen adaylarının seslerini korumak için aldıkları önlemleri gösteren tablo.

2.2. İlköğretim Okullarında Görev Yapan Öğretmenlerin Ses Sağlığı ve Korunmasına İlişkin Görüşleri

Bahsi geçen makalenin internet kaynaklarında künyesi ve başlığına yer verilmiş ancak araştırmanın içeriğine ulaşılammış, bu nedenle içerikle ilgili değerlendirmeye yer verilememiştir. Ancak; özet kısmına yukarıdaki makalenin içeriği ile aynı şekilde yer verildiği dikkati çekmiştir (URL.1).

3. Müzik Alanında Ses Sağlığı ile İlgili Yazılmış Eğitim Amaçlı Kaynaklar

3.1. İlköğretimde Müzik Öğretimi

Prof. Dr. Gökay Yıldız tarafından 2006 yılında hazırlanan “İlköğretimde Müzik Öğretimi” adlı kitapta, ses sağlığı ve korunmasına yönelik olarak; “mutasyon sürecindeki öğrencilerin süreçlerine ve öğretmenlerin ses sağlığının korunması açısından dikkat etmeleri gereken hususlarla ilgili olarak şu bilgilere yer verilmiştir; ses sağlığının korunabilmesi için, eğitilmesi, iyi ve doğru şarkı söylenmesi ve sesin doğru kullanımının öğretilmesi gerekmektedir. Çocukların sesini eğitecek olan öğretmenin; ses sağlığı açısından, insanın ses çıkaran organlarını, sesin özelliklerini, ses türlerini, solunma tekniğini ve ses eğitimi vereceği öğrencilerin ses alanını genişletmeyi, ses rengini ve ses gürlüğünü geliştirmeyi bilmesi gerekmektedir. Bu nedenle ses eğitimi verecek eğitimcilerin konusunda gereken ön bilgileri almaları ve uygulamada kullanacakları teknikleri iyi bilmeleri ve bunları uygulamada gerekli beceri düzeyine ulaşmış olmaları gerekmektedir. Eğitimcilerin özellikle küçük yaşlarda mutasyon sürecinde olan öğrencilere yönelik olarak oldukça dikkatli olmalarını vurgulayan Yıldız; bu dönemde sesin genellikle kısık ve güçsüz kaldığını, belirtilerin seste kırılma, ton tutma güçlüğü, fazla hava kaybı ve tremolo’lu okuyuş olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca eğitimcinin mutasyon dönemini iyi bilmesi, fark edebilmesi ve bu dönemle ilgili önlemler alması gerektiğini, bu dönemin seste kalıcı arızalara neden olmaksızın atlatılmasının, eğitimcilerin bilinçli yaklaşımlarına ve bilgi birikimlerine bağlı olduğunu söylemektedir. Bu değişim döneminin çocuklara en iyi şekilde açıklanarak, konuşma ve şarkı söyleme sırasında sesin zorlanıp bastırılmadan kullanılması gerektiği, bu sorunların geçici olduğu ancak bir süre beklenmesi gereği belirtilmeli ve bu bilincin kazandırılmasına çalışılmalıdır. Eğitimci; çocukların seslerini zorlamadan kullanmalarını sağlamalı ve onların sürekli hafif söylemelerine önem vermelidir. Ayrıca özellikle bu dönemdeki çocukların seslerini zorlamadan daimî olarak hafif söylemelerine dikkat ederek, az tiz olan ve çok pes olmayan bir ses genişliği içinde kalmalarına önem göstermelidir” (s. 19-21). şeklinde bilgilere yer verilmiştir.

3.2. Konuşmacılar ve Şarkıcılar İçin Ses Teknikleri

Mustafa Kartal (2009) tarafından kaleme alınan kitapta; nefes, diyafram, solunum, ses eğitimi, konuşma eğitimi, artikülasyon gibi bilgilere yer verilmiş ve ses sağlığı açısından; ses bozukluklarının nedenleri, ses rahatsızlıkları, ses kısıklığı ve nefes yoluna iyi gelen bitkilerle ilgili olarak ayrıntılı açıklamalara değinilmiştir.

Ses bozuklukları ile ilgili olarak ses eğitimi alınacak öğretmenin doğru seçilmesi konusuna özellikle değinmiş ve bunun dışında ses sanatçıların-

daki ve konuşmacılardaki ses bozukluğu nedenlerini sırası ile şu başlıklar altında; tekniğin kusurlu olması, karın kaslarının hatalı kullanılması, yanlış duruş, sese uygun olmayan repertuar, sesin dinlendirilme sürecindeki yanlışlar, yetersiz eğitim, kendi sesinden farklı bir ses çıkarmaya çalışmak, prova ortamının sağlıksız olması, eğitim ve çalışma programlarının yüklü olması, yanlış performans, ergenlik döneminde şarkı söylemek, konuşma sesinin korunmaması, bazı yiyeceklerin verdiği zararlar, sahne korkusu, çalışma ortamının iyi olmaması, lombard etkisinin bilinmemesi, sigara, alkol ve uyuşturucu madde kullanımı, uçak yolculukları, ilaç kullanımı ve sesin yaşlanması şeklinde sıralamıştır (151-159).

Kitapta bu bölümün ardından ses rahatsızlıkları konusunda da bilgi veren Kartal; ses teli nodülü, ses teli polipleri, ses teli kistleri, ses tellerinde sıvı birikimi, reflü, ses teli kanaması, gırtlak iltihapları, hipotiroidizm, cinsiyet hormonları, bademcik iltihabı, genel durum bozukluğu, bademcik ameliyatı, kas gerilimine bağlı ses kısıklıkları, anksiyete, ameliyatlara ve tüp borusu takılması, guatr ameliyatları, sinüzit, işitme kaybı, ses teline kanser öncesi düzensizlikleri, horlama, , hırıltılı nefes alma ve hıçkırma sebeplerinden ötürü ses de oluşabilecek olumsuz sağlık durumlarına ayrıntılı biçimde yer vermiştir (160-174).

3.3. Toplu Ses Eğitimi I

Saip Egüz (1999) tarafından hazırlanmış olan “Toplu Ses Eğitimi I” adlı kitabın 1. bölümünde ses ve solunum cihazları, ses organını oluşturan kıkırdaklar ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır (5-7).

2. bölümde tamamen sesin korunmasına yönelik bilgiler veren Egüz burada; beden, ruh sağlığı ve ses tekniği yönlerinden sesin korunmasını ele almıştır. Beden sağlığı açısından spor, alkollü içeceklerin zararları, sigara, mevsim dönemleri, nezle ve boğaz hastalıkları, iklimi kuru olan yerler, boğaz kazınması, ısı farklılığı, bazı besinler, çok soğuk ve çok sıcak sıvılar, uyku, cinsel yaşantı, ses çalışmaları, tozlu ve pis hava gibi faktörlere başlıklar halinde değinerek ses sağlığının korunmasına yönelik önemli bilgilere yer vermiştir (8-11). Sesin tekniğini ve korunmasını, eğitilenden ve eğitenden doğabilecek sorunlar açısından ele alan Egüz; eğitilenden doğabilecek kusurlarda, teknik konuları çözümlerken aklımızı kullanmak, aşırı derecede hafif ya da kuvvetli sesle konuşmak, sesimizle uygun düşen bir konuşma tonunu, sürekli büyük sesle konuşmak, zamansız ince seslere tırmanmaya çalışmak, sesin yapısında bulunmayan kalın sesleri çıkarmaya çalışmak, bireysel ses tekniği çalışmalarını süre yönünden düzenlemek, hastalık sırasında ses çalışması yapmak, şarkı söylemek, teknik yeterliliğin üstüne çıkan zor yapıtlara çalışmak (15-18). başlıkları altında ele almıştır.

Eğiticiden doğabilecek kusurlarla ilgili olarak; çalışmayı planlamak, konuşma tonu ve konuşma kusurlarını düzeltmemek, kişisel sorunlara eğilmemek, eğitimi orta rejistir'den ve orta kuvvetlilikteki sesle başlamak, kalın orta ve ince rejistir'lerin bütünleştirilmesini düşünmemek, ses ayırımında hata yapmak, ses alıştırmalarını zamanında ve yerinde kullanmamak, ses tekniği uygulaması için yapıt seçiminde hata etmek, hasta olanları çalışmalara katmak ve zorlamak, topluluğun çalışmalarını süre yönünden düzenlememek, güç partileri özenle çalıştırmamak, kuvvetli söyleyecek ses gruplarına önem vermemek şeklinde açıklamıştır (18-19).

3.4. Ses Eğitimi ve Şarkı Sanatı

Olca Kolçak (1998) Ses Eğitimi ve Şarkı Sanatı adlı kitabında sesin korunması başlığı altında sesiyle müzik yapan her insanın uzun süre şarkı söyleyebilmesi için beden ve ruh sağlığı kurallarına gereken önemi vermesi ve ses tekniği açısından da sesine özen göstermesi gerektiğini ifade ederek aşağıda yer alan önerilere yer vermiştir;

“Güzel bir ses ancak sağlıklı bir beden ve ruh ile birleşirse başarılı olabilir. Düzenli ve ölçülü bir yaşam tarzı içinde bir şarkıcı mutlaka spor yapmalıdır. Fazla yorucu olmayan yürüyüş, yüzme, tenis gibi sporlar yapılabilir. Alkollü içkiler, boğaz ve hançere üzerinde zamanla kötü etkiler yapar. Bu kötü etkilerin başında boğaz ve gırtlak örtene ince zar üzerindeki damarların genişlemesi gelir. İçki boğazı denilen gırtlak zarı ve damarların sürekli şişkinliği ses kısıklığına yol açar. Zamanla sesin bozulmasına neden olur. Sigaranın genel sağlığımız için zararlı olduğu artık bilinen bir gerçektir. Sigara dumanı ses organına ve sesimizin en büyük dayanağı olan ciğerlerimize zarar verir, sigara dumanını içine çeken kimse ses organını örten zarın bozulmasına ve gırtlakta bir takım yağlı maddelerin birikmesine yol açar bu da sesin bozulmasını çabuklaştırır. Bir şarkıcı sesini iyi tanımalı onun sağlıklı bir şekilde çalışması için gerekli sağlık önlemlerini zamanında ciddi bir şekilde almalıdır. Şarkıcının enstrümanı kendi vücududur.”

Aynı kaynakta Prof. Lavignac'ın konu ile ilgili görüşlerine; “sesin sağlığı ve korunması ile ilgili önlemlerin alınması çerçevesinde; “ağır sporlardan kaçınılmalı, sesin genişliğini ve kapasitesini aşan ağır ses egzersizleri yapılmamalı, rahat giysiler giyinmeli, alkollü içki ve sigara içmemeli, yemeklerde hardal biber gibi boğazda tahriş edici maddeler kullanılmamalı, hemen yemek üzerine hazım başladığı sırada şarkı söylenmemeli, yemek temsil ve konserlerden en az 3 saat önce yenilmeli yani sahneye aç karnına çıkılmalıdır” şeklinde yer vermiştir

Garcia'ın görüşlerini ise; “sesin tazeliği doğal ve sağlam oluşu önemli bir özelliktir. Hakikaten sesin bu özelliklerini kaybettikten sonra düzelmesi imkânsız gibidir. Böyle seslere kırılmış denir ve yanlış eğitim, sesi

zorlamak bu sonucu getirir. Şiddetle gülme ve yüksek sesle bağırarak konuşmada ses için zararlıdır. Bir şarkıcı mevsim dönemlerinde sağlığına daha fazla ilgi göstermelidir. Çok soğuk ve çok sıcak yiyeceklerde boğaza zarar verir. Nezleli ve boğazı hasta olan bir kimse şarkı söylemeye çalışmayı bırakıp dinlenmeli gerekiyorsa bir doktora başvurmalıdır. Kuru hava ses organlarının kurummasına neden olur. Bunun için kalorifer radyatörünün veya sobanın üzerine su kapları koyarak nem oranını ayarlamak faydalıdır. Boğaz kazınmalarının önlenmesi için doktora başvurulmalı ısı farklılığı olan yerlerde gerekli önlemler alınmalıdır. Acı baharat, çiğ soğan, sarımsak, turşu gibi besinler ölçülü kullanılmalı, uyku düzenine itina edilmeli, cinsel yaşantı dengeli olmalıdır. Ses çalışmalarından hemen sonra soğuk havaya çıkılmamalı, rüzgârdan tozlu ve pis havadan uzak durulmalıdır. Kadınların periyodik dönemlerinde mümkün olduğu kadar seslerini kullanmamaları gerekir. Ağız kurumalarını önlemek için çalışma ya da konserden 15-20 dakika önce pastil, şeker veya ılık ihlamur içmek tükürük bezlerini çalıştırır. Tiyatro kulislerindeki hava akımının, ısı farkının vücuda ve sese zarar vermemesi için özellikle dekolte kıyafetli hanımların sahne arkasında omuzlarına bir şal almaları, gırtlığın soğuk havadan zarar görmemesi için ağızlarını açmamaları, konuşmamaları, sahne almadan önce burundan nefes alarak geçen havayı ısıtmaları faydalı olur. Konser veya temsil günü dinlenme ile geçirilmelidir. Giyilen elbisenin boynu ve vücudu sıkıması ayakkabıların rahat olması gerekir” (29-30). şeklinde ele almıştır.

3.5. Koro Eğitimi Yönetimi ve Teknikleri

Suna Çevik (1999), hazırlamış olduğu kaynakta; sağlıklı bir sese sahip olmanın temel şartlarını ve ses sağlığını koruma yöntemlerini aşağıda yer aldığı üzere alt guruplara ayırarak değerlendirmiştir;

3.5.1. Beden Sağlığının Korunması ile İlgili Öneriler

Mesleki amaçlarla sesini kullanan sanatçılar, müzik eğitimcileri ve öğretmenler gibi bireyler için ses sağlığını korumak büyük bir öneme sahiptir. Ses sağlığı, genel vücut sağlığı ile doğrudan bağlantılıdır. Şarkı söylemeyi bir meslek veya hobi olarak benimseyen kişilerin, sağlıklı yaşam alışkanlıkları geliştirmeleri gereklidir. Aksi takdirde, bu faaliyetlerini sürdüremeyebilirler. Profesyonel ses sanatçıları, sesini sanatsal düzeyde kullanması beklenen müzik öğretmenleri ve hatta amatörler, akciğer kapasitesini artırmak amacıyla düzenli egzersizler ve hafif sporlar (örneğin yürüyüş ve yüzme) yapmalıdır. Bu tür aktiviteler, bilinçli bir ses eğitimiyle birleştirildiğinde, solunum çalışmalarını destekler ve vokal kaslara esneklik kazandırır. Doğal ve dengeli beslenme, sağlıklı bir ses için kritik bir rol oynar. Baharatlı ve acılı yiyeceklerin yanı sıra, kontrolsüz zayıflama diyetleri de ses tellerine zarar verebilir. Midenin dolu olması, diyaframın

hareketini kısıtlayarak solunum desteğini azaltır. Ayrıca, artan mide basıncı kalbe ekstra yük bindirebilir, bu da midede kan birikimine yol açar ve ses tellerinin yeterince beslenememesi nedeniyle ses kalitesinin düşmesine sebep olabilir. Hormonal dengesizlikler, ses üzerinde olumsuz etkiler yaratabilir. Kadınlarda hormon dengesizliğinden kaynaklanan çeşitli vokal patolojilere rastlanmaktadır. Özellikle regl öncesi dönemde ses tellerinin şişmesi ve kızarması, bu şartlarda yapılan ses kullanımının kalıcı problemlere neden olabileceği riskini taşır. Aşırı alkol tüketimi, sinir sistemi üzerindeki denetim mekanizmasını zayıflatarak sesin yorulmasına ve kalitesinin düşmesine neden olabilir. Sigara, en çok gırtlak (larenks) bölgesini etkiler. Bu nedenle, sesini mesleki amaçlarla kullanan kişilerin sigaradan tamamen uzak durması ve dumanlı ortamlardan kaçınması büyük önem taşır. Sonuç olarak, ses sağlığı, fiziksel ve çevresel etkenlere dikkat edilerek korunabilir. Doğru beslenme, düzenli egzersiz ve zararlı alışkanlıklardan kaçınma, sesin kalitesini ve dayanıklılığını artırmada temel unsurlardır. Sesi korumak amacıyla bazı ilkel karışımları kullanma eğilimi yaygındır. Bu önlemlerin tıp açısından doğrulayıcı bir yönü yoktur. Doğal gıdalar, temiz hava, düzenli yaşam ve ruhsal dengeye sahip olma konusunda gerekli olan özeni göstererek sorunları çözmek en doğrusudur. Özellikle uyarıcı ilaçlar alınmamalıdır. Aşırı kuru havanın bulunduğu ortamlarda yapılan çalışmalar, ses sağlığına zarar verebilir. Bu tür ortamlar ve yatak odaları için, havanın nemlenmesini sağlamak adına soba veya kalorifer üzerine su kapları koymak gibi basit önlemler alınmalıdır. Çok soğuk ya da çok sıcak içecekler, boğaz mukozasını tahriş edebileceği için dikkatle tüketilmelidir. Burundaki birikintiler ve kemik eğriliği, yeterli solunumu engelleyerek larenks üzerinde baskı oluşturur. Bu durum, boğazda sürekli kazınma hissine ve alışkanlığına yol açabilir. Bu tür durumlarda, yutkunma hareketiyle birikintiyi gidermeye çalışmak daha uygun bir yaklaşımdır. Düzenli uyku, genel sağlık ve ses sağlığı açısından önemli bir yere sahiptir. Temiz hava ve hafif nemli bir ortamda, günde ortalama sekiz saat uyku sağlıklı bir beden ve sese katkı sağlar. Kirli hava, ses sağlığı için ciddi bir tehdit oluşturur. Sanayileşmeyle birlikte artan hava kirliliği, alerjik reaksiyonlar ve solunum yolu hastalıkları gibi sorunlara yol açabilir. Bu tür hastalıkların kronikleşmeden tedavi edilmesi gereklidir. Soğuk havalarda, nefesin doğrudan ağız yoluyla alınmasından kaçınılmalıdır. Gerekirse bir kaşkol yardımıyla havanın doğrudan solunum sistemine ulaşması engellenmelidir. Sesin dinlendirilmesi, ses tellerinin sağlığını korumak için gereklidir. Aksi halde, kontrolsüz kullanım ses tellerinin yıpranmasına, zedelenmesine ve kalıcı sorunlara neden olabilir. Soğukta ayakları ısıtmak, fazla giyinmek veya örtünmek, boğaz enfeksiyonlarını ihmal etmek ve bu süreçte sesi zorlamak ses sağlığına zarar verir. Hafif sporlar (yüzme ve yürüyüş gibi) kondisyonu artırır ve akciğer kapasitesini geliştirerek ses sağlığını destekler. Dar giysiler ve sıkı kemerler, solunumu

kısıtlayabileceği için kullanılmamalıdır. Tüm bu faktörlere dikkat ederek, ses tellerinin sağlığı korunabilir ve sesin uzun vadede verimli bir şekilde kullanılması sağlanabilir (s.80-81).

3.5.2. Sesin Doğru Kullanımı ile İlgili Öneriler

Sesi yüksek tonlarda zorlamak, ses sağlığı açısından sakınılması gereken bir durumdur. Yüksek tonlarda gerekli gerilimi sağlayan kaslar, bu esnada aşırı baskı altında kalabilir. Eğer glottisi kapatan kaslara fazla yük binerse, ses telleri birbirine şiddetle çarparak çeşitli hasarlara yol açabilir. Ses çalışmaları, genellikle hafif bir başlangıçla kuvvetlenerek ilerlemeli ve tekrar hafif bir düzeye dönmelidir. Solunum kesinlikle zorlanmamalıdır. Bazı kas grupları birbiriyle uyumlu bir şekilde çalışmaya eğilimlidir. Şarkı söyleme sırasında, glottisi kapatan kaslar ve bazı boyun ile farenks kasları, larenksi yukarı çekebilir. Bu durum, farenksin daralmasına, rezonansın engellenmesine ve dil ile yumuşak damağın serbest hareket edememesine neden olur.

Ses eğitime yeni başlayan koro üyelerinin, ses türlerinin doğru bir şekilde belirlenmesi büyük önem taşır. Bu süreçte acele edilmemeli, seslerin gelişimi bir süre izlenerek karar verilmelidir. Koro için seçilecek eserlerde, koronun teknik yeterliliği dikkate alınmalı ve uygun bir repertuar tercih edilmelidir. Sonuç olarak, ses eğitimi sırasında doğru teknikler ve kontrollü bir çalışma süreci, ses sağlığının korunması ve kaliteli bir performans için vazgeçilmezdir. Ses sağlığının korunmasıyla ilgili farkındalık ve doğru alışkanlıklar, erken yaşlarda eğitim yoluyla kazandırılmalıdır. Çocuklara bağırarak konuşma alışkanlıkları engellenmeli, doğru nefes alma ve sesi maskede kullanma becerileri öğretilmelidir.

Genel müzik eğitimi çerçevesinde, mutasyon dönemiyle ilişkili problemler hakkında müzik öğretmenleri bilinçlendirilmelidir. Müzik derslerinde, öğrencilerin ses sınırlarını zorlamayacak egzersizler ve şarkılarla çalıştırılması sağlanmalı, bunun yanında diğer müzik etkinliklerinden de faydalanmaları teşvik edilmelidir.

Koroların ses eğitiminde bireylere, doğru ve yeterli nefes alma alışkanlığı kazandırılmalı; rezonans bölgelerini etkin bir şekilde kullanmayı, açık ve net konuşmayı öğrenmeleri sağlanmalıdır. Ses tellerini yormadan ve aşındırmadan doğru kullanım becerileri geliştirilmelidir. Egzersizler sırasında ses sınırları zorlanmamalıdır. Uzun ve yorucu çalışmalar sonrası, sesin dinlendirilmesi büyük önem taşır. Özellikle uzun süren prova veya konserlerden sonra ses tellerine bir süre ara verilmelidir. Uzmanlar, sesin haftada üç gün, birer saatten fazla kullanılmamasını önerse de bu her zaman mümkün olmayabilir. Bu nedenle sık sık dinlendirme ve bilinçli kullanım gereklidir.

Özellikle ses eğitimine yeni başlayan bireyler için bu kurallara uymak daha da kritik bir öneme sahiptir. Erken dönemde doğru alışkanlıklar kazandırmak, ileride karşılaşılabilecek ses sağlığı problemlerini önlemek açısından temel bir gerekliliktir.

Mesleki müzik eğitimi alacak olan bireyler (özellikle Ses Eğitimi dalında) tiyatro sanatçıları, spikerler, öğretmenler vb. meslek mensupları, ayrıca foniatr'ların denetiminden geçirilmeli ve bu alana yatkınlıkları ölçülmelidir (s.82-83).

Sonuç

Bu tespitler ışığında, ses sağlığının korunması, sesini profesyonel anlamda kullanan bireylerin kariyerlerinin sürdürülebilirliği ve seslerinin sağlıklı bir şekilde kullanılması açısından hayati bir önem taşımaktadır. Ses, birçok meslek grubunda temel bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu yüzden ses kullanıcılarının doğru ses sağlığı bilgisine sahip olmaları, seslerini sağlıklı bir şekilde kullanabilmeleri için gereklidir. Bu bağlamda, ses sağlığına yönelik yapılacak çalışmaların kapsamlı, tutarlı ve derinlemesine olması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Mevcut araştırmalara ve eğitim kaynaklarına bakıldığında, ses sağlığı konusunda yapılan çalışmaların sıklıkla genel bilgilere dayandığı ve bireysel ses sağlığına yönelik somut çözümler veya öneriler içermediği görülmektedir. Çoğu araştırma, sınırlı örneklem ve metodolojik yetersizliklerle yapılmış, bu da elde edilen sonuçların genellenebilirliğini sınırlamıştır. Bu eksikliklerin giderilmesi için müzikologlar, sağlık uzmanları, sesini profesyonel olarak kullanan bireyler ve ses eğitmenlerinin birlikte çalışarak konuyu farklı açılardan ele alması gerekmektedir. Böylece, ses sağlığını korumaya yönelik daha kapsamlı ve geçerli çalışmaların yapılması mümkün olacaktır.

Ses sağlığının korunması sadece sesin uzun süreli kullanımını değil, aynı zamanda sesin verimli ve etkili bir şekilde üretilmesini de gerektirir. Bu noktada, sesin doğru kullanımı ve korunması için temel prensiplerin belirlenmesi çok önemlidir. Ses hijyeninin doğru bir şekilde öğrenilmesi, ses üretimi sırasında oluşabilecek potansiyel hasarların önlenmesine yardımcı olacaktır. Bu konuda yapılan çalışmalar, ses sağlığının korunmasına yönelik daha verimli ve tutarlı açıklamalarla desteklendiğinde, ses kullanıcılarının bu bilgileri doğru bir şekilde benimsemeleri sağlanabilir.

Ses Eğitimi sürecinde, bireylerin ses sağlığına dair doğru alışkanlıklar kazanmaları kritik bir öneme sahiptir. Eğitim sürecinin erken aşamalarında, çocuklara ses hijyeni, doğru nefes alma teknikleri ve sesin doğru kullanımı hakkında bilinçli eğitim verilmesi, ilerleyen yaşlarda karşılaşılabilecek ses sağlığı sorunlarını önleyebilir. Bu erken dönem eğitimi, ses

sağlığının korunmasına yönelik farkındalık kazandırmak ve ileride karşılaşılabilecek ses sorunlarının önlenmesi için temel oluşturur. Ses sağlığını korumak için uzman denetiminde ses eğitimi almak büyük önem taşır. Sesini mesleki amaçlarla kullanan bireylerin, ses sağlığı konusunda uzmanlardan eğitim alması ve doğru tekniklerle seslerini kullanmaları gerektiği açıktır. Uzman denetimindeki bir eğitim süreci, ses eğitimi alan bireylerin ses sağlıklarını koruma konusunda bilinçli adımlar atmalarını sağlar. Bu, sadece sesin kalitesini artırmakla kalmaz, aynı zamanda sesin uzun süre sağlıklı bir şekilde kullanılmasını mümkün kılar.

Ses sağlığı, sadece sesin kalitesini değil, aynı zamanda bireylerin profesyonel ve sanatsal performanslarının sürdürülebilirliğini de etkiler. Profesyonel ses sanatçıları, müzik öğretmenleri, tiyatrocular ve spikerler gibi sesini meslekleri gereği kullanan bireylerin, ses sağlığına gösterdikleri özen, kariyerlerinin uzun vadede sürdürülebilirliğini sağlar. Ses sağlığının korunması, ses kullanıcılarının performanslarını en yüksek seviyeye çıkarırken, aynı zamanda seslerini aşırı zorlamaktan kaçınmalarına ve uzun vadede seslerinin dayanıklılığını artırmalarına olanak tanır.

Ses sağlığı ile ilgili yaygın sorunlar arasında ses kısıklığı, ses kaybı, gırtlak tahrişi ve ses tellerinin aşırı kullanımına bağlı rahatsızlıklar yer almaktadır. Bu sorunlar, genellikle sesin yanlış kullanımı, aşırı gerginlik veya yanlış nefes tekniklerinden kaynaklanmaktadır. Ses sağlığını korumak için bu tür sorunların önlenmesi adına doğru eğitim ve ses hijyenine yönelik bilinçlendirme gereklidir. Ayrıca, ses sağlığı ile ilgili yaygın sorunların erken teşhis edilmesi, tedavi edilmesi ve ses sağlığını koruma konusunda eğitimler verilmesi büyük önem taşır.

Sonuç olarak, ses sağlığı, profesyonel ses kullanıcılarının kariyerlerinin sürdürülebilirliği ve sanatsal performanslarının kalitesi açısından kritik bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, ses sağlığını koruma konusunda yapılan çalışmaların kapsamının genişletilmesi, daha fazla veriye dayalı, somut çözüm önerilerinin geliştirilmesi gerekmektedir. Ses hijyenine ilişkin doğru bilgilerin yayılması, ses eğitimi sürecinde doğru alışkanlıkların kazandırılması ve uzman denetiminde ses sağlığının korunması, ses kullanıcılarının uzun vadeli ses sağlığını sürdürebilmeleri için temel öncelikler olmalıdır. Ses sağlığının korunmasına yönelik etkili stratejilerin geliştirilmesi, yalnızca ses kullanıcılarının kariyerlerine değil, aynı zamanda toplum genelinde ses sağlığı konusunda daha geniş bir farkındalık yaratılmasına da katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Alptekin, C. (2018). *Türkiye’de güzel sanatlar ve spor liseleri şan dersi şarkı dağarcığının mutasyon dönemindeki çocukların ses sağlığına olan etkileri (Orta Karadeniz Bölgesi örneği)*, MS thesis. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Anderson, S. D., & Kippelen, P. (2005). Exercise-induced bronchoconstriction: pathogenesis. *Current allergy and asthma reports*, 5(2).
- Çevik, S. (1999), *Koro Eğitimi Yönetimi ve Teknikleri*, Yurtrenkleri yayınevi, Ankara.
- Efe, N. (2002), *Ses telleri, Sesin Oluşumu ve Ses Sağlığı Parametrelerinin Temel Yapılanmalar ve Temel Davranışlar Yoluyla Ses Eğitimi Bakımından İncelenmesi*, MS thesis. Abant İzzet Baysal Üniversitesi.
- Egüz, S. (1999). *Toplu ses eğitimi I*, Doğuş matbaacılık, Ankara.
- Emir, M. (2021). *Spor Disiplinlerinin Şarkıcının Ses Sağlığı ve Kalitesi Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi*, MS thesis. Anadolu Üniversitesi.
- Kartal, M. (2009). *Konuşmacılar ve Şarkıcılar İçin Ses Teknikleri*, Sistem yayıncılık, İstanbul.
- Kolçak, O. (1998). *Ses Eğitimi ve Şarkı Sanatı*, Esin yayınevi, İstanbul.
- Oksayoğlu, Y. (2018). *Ses sağlığı ve korunmasına yönelik öğrenci tutumları. Anadolu Üniversitesi Opera ana sanat Dalı öğrencileri örneği*. MS thesis. Anadolu Üniversitesi.
- Sazak, N. (2007). *AİBÜ Eğitim fakültesinde öğretmenlik uygulaması dersi alan 4. sınıf öğrencilerinin ses sağlığı ve korunmasına ilişkin görüşleri*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi- Journal of Social Sciences Cilt| Volume: 2007-2 Sayı/Issue: 15.
- Sazak, N. (2007). *İlköğretim okullarında görev yapan öğretmenlerin ses sağlığı ve korunmasına ilişkin görüşleri*, Abant İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi- Vol.713- pp.69- Bahar– 2007.
- Walsted, E.S. (2017). et al. *Laryngoscopy during swimming: a novel diagnostic technique to characterize swimming-induced laryngeal obstruction*. The Laryngoscope 127.10: 2298-2301. s.2200-2298-2299-23012017
- Yıldız, G. (2006). *İlköğretimde müzik öğretimi*, Am yayıncılık, Ankara.
- URL 1. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/73191/> (Erişim Tarihi: 21.11.2024)

Bölüm 6

UŞŞAK MAKAMINDA PERDE VE ARALIK ANLAYIŞI; VEDAT ERDEM KOCA ÖRNEĞİ¹

Turgay KERSE²

Emre PINARBAŞI³

Abdullah Kadir ÖZAYDIN⁴

1 Bu çalışma yazar tarafından Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Müsıkîsi Anasanat dalında tamamlanmış olan “hüzzam, Sabâ ve Uşşak makamlarında perde ve aralık anlayışı ankara ili Türk Müsıkîsi icra kurumlarında görev yapmakta olan kanun sanatçıları örneği” adlı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

2 Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı, turgaykerse@gmail.com, Orcid: 0000-0002-1868-782X

3 Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müsıkîsi Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, emrepinarbasi@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6445-6515

4 Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müsıkîsi Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, kadir.ozaydin@omu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1093-8030

GİRİŞ

Türk Müsıkîsi, tarih boyunca farklı coğrafyaların, kültürlerin ve toplumsal olayların etkisiyle zenginleşmiş, teorik ve icra açısından benzersiz bir yapıya kavuşmuştur. Bu müzik geleneği, yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumun tarihsel, kültürel ve duygusal birikimlerinin yansımasıdır. Türk Müsıkîsi'nin temel taşlarından biri olan makam sistemi, melodik yapıların belirlenmesinde ve duygusal ifadelerin aktarılmasında hayati bir rol oynamaktadır. Makamlar, belirli bir melodik kalıp ya da teorik bir yapı olmanın ötesinde, icra sırasında duygusal ve estetik anlamlar kazanan birer kültürel ifade biçimidir (Arel, 1993).

Uşşak makamı, Türk Müsıkîsi'nin en çok kullanılan ve geniş bir repertuarı kapsayan makamlardan biridir. Gerek halk müziğinde gerekse sanat müziğinde sıkça rastlanan bu makam, sıcak ve samimi bir atmosfer sunar. Uşşak makamını diğer makamlardan ayıran en önemli unsurlardan biri Segâh perdesidir. Bu perde, makamın melodik seyrini ve duygusal etkisini belirleyen bir anahtar niteliğindedir. Teorik olarak sabit bir koma değerine sahip olan Segâh perdesi, icra sırasında mikrotonal varyasyonlarla zenginleştirilerek makamın estetik yapısını daha derinleştirir (Pınarbaşı, 2017). Segâh perdesi, özellikle Vedat Erdem Koca'nın icralarında, dinleyiciyi etkileyen duygusal bir güç unsuru olarak dikkat çekmektedir.

Günümüz teknolojisinin sunduğu imkanlar, Türk Müsıkîsi analizlerinde yeni kapılar açmıştır. Geleneksel teorik yaklaşımların ötesine geçerek icra pratiklerinin daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesini sağlayan araçlar, müzikolojiye büyük katkılar sunmaktadır. MakamBox yazılımı, mikrotonal yapıların analizinde etkili bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Bu yazılım, teorik sistemlerle icra pratikleri arasındaki uyumu anlamak için güçlü bir araçtır (Atıcı & Bozkurt, 2016). Segâh perdesinin frekans analizlerini ve icra pratiğindeki sapmaları detaylı bir şekilde görselleştiren MakamBox, Türk Müsıkîsi araştırmalarında önemli bir yer edinmiştir (Yalçınkaya, 2020).

Bu çalışmada, Uşşak makamındaki Segâh perdesinin özellikleri hem nazari hem de pratik yönlerden ele alınacaktır. Ayrıca, Vedat Erdem Koca'nın icraları incelenerek, Türk Müsıkîsi'nde teorik sistemlerle icra pratikleri arasındaki dinamik ilişki detaylandırılacaktır. Çalışma, Türk Müsıkîsi nazariyatını ve icra pratiklerini teknolojik analiz yöntemleriyle birleştirerek, bu alanda yeni bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Türk Müsıkîsi'nde Makamsal Ses Sistemi

Türk Müsıkîsi, tarih boyunca geniş bir coğrafyada, farklı kültürel ve tarihsel etkilerle şekillenmiş bir makamsal ses sistemine sahiptir. Bu

sistem, Türk Mûsikîsi'nin temel yapısını oluştururken, aynı zamanda melodi oluşturmanın kurallarını ve duygusal ifadelerin aktarılmasını sağlar. Makamsal

Makamsal sistemin ilk sistematik açıklamaları, 13. yüzyılda Safiyyüddin Urmevi'nin *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eseriyle başlamıştır. Urmevi, dönemin müzik anlayışını sistematik bir çerçeveye oturtarak, perdelerin düzeni ve aralıkların matematiksel hesaplamalarla tanımlanmasını sağlamıştır (Karabaşoğlu, 2010). Daha sonra Abdülkadir Merâgi, bu teorik temeli geliştirerek, makamsal yapıların daha detaylı analizlerini yapmış ve Türk Mûsikîsi nazariyatına önemli katkılarda bulunmuştur. Merâgi'nin çalışmaları, sadece teorik bir çerçeve sunmamış, aynı zamanda icra pratiklerini etkileyerek makamsal anlayışın zenginleşmesini sağlamıştır.

Osmanlı dönemine gelindiğinde, Türk Mûsikîsi'nde teorik çalışmalara olan ilgi artmıştır. Bu dönemde Rauf Yektâ Bey, 24 perdeli bir sistem önererek, Türk Mûsikîsi'nde teorik yapının modern bir temel üzerinde yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Yekta'nın önerdiği sistem, Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından daha da geliştirilmiş ve 53 sentlik bir yapıya dönüştürülmüştür (Arel, 1993). Bu sistem, Türk Mûsikîsi'nde mikrotonal yapıların tanımlanması ve analiz edilmesinde önemli bir kilometre taşı olmuştur. Ancak, teorik sistemin getirdiği sabit kurallar, icra pratiklerindeki mikrotonal esnekliği ve bireysel yorumları tam olarak yansıtamamaktadır.

Makamsal ses sisteminin icra pratiklerine yansımaları, Türk Mûsikîsi'nin dinamik yapısını ortaya koymaktadır. Özellikle mikrotonal sapmalar ve bireysel yorumlar, teorik yapının ötesine geçerek, müziğin estetik ve duygusal yönlerini zenginleştirmektedir. Örneğin, Segâh perdesinin icralardaki mikrotonal farklılıkları, makamsal sistemin katı kuralların ötesinde nasıl bir özgürlük sunduğunu göstermektedir (Pınarbaşı, 2017). Bu durum, teorik sistem ile icra pratikleri arasındaki etkileşimin Türk Mûsikîsi'nin estetik yapısına katkısını vurgulamaktadır.

Modern müzikoloji ve teknolojik analiz araçları, makamsal ses sisteminin daha detaylı incelenmesini sağlamaktadır. Özellikle MakamBox gibi yazılımlar, makamsal yapıların mikrotonal özelliklerini analiz etmekte ve teorik sistemlerle icra pratikleri arasındaki uyumsuzlukları görselleştirmektedir (Atıcı & Bozkurt, 2016). Bu araçlar, Türk Mûsikîsi'nin hem teorik hem de pratik yönlerinin daha iyi anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, makamsal ses sistemi, hem teorik bir temel hem de bireysel yaratıcı yorumların bir ifadesi olarak, Türk Mûsikîsi'nin en önemli unsurlarından biri olmaya devam etmektedir.

Uşşak Makamı ve Segâh Perdesi

Uşşak makamı, Türk Müsıkîsi'nin hem sanat hem de halk müziği repertuarında geniş bir yer kaplayan, duygu yoğunluğu yüksek bir makamdır. Bu makam, genellikle sıcak, samimi ve melankolik bir atmosfer yaratır. Dügâh perdesinde karar kılarken, Segâh ve Nevâ perdeleri arasında gelişen bir seyir izleyen Uşşak makamı, melodik yapısındaki akıcılığı ve duygusal ifadeyi mikrotonal detaylarla zenginleştirir (Arel, 1993). Uşşak makamının icrasında, özellikle Segâh perdesinin rolü dikkat çekicidir. Bu perde, makamın karakterini belirleyen temel unsurlardan biri olarak ön plana çıkar.

Segâh perdesi, teorik sistemlerde belirli bir koma aralığıyla tanımlanır. Ancak, Türk Müsıkîsi icralarında bu teorik yapı, icracının bireysel yorumu ve estetik yaklaşımıyla şekillenir. Mikrotonal sapmalar, Segâh perdesinin duygusal gücünü artırarak, dinleyici üzerinde daha etkili bir izlenim bırakır. Bu sapmalar, yalnızca teknik bir farklılık değil, aynı zamanda bir sanat formunun bireysel yorumlara açık doğasını ifade eder (Pınarbaşı, 2017).

Uşşak makamının seyir yapısında Segâh perdesinin farklı işlevleri bulunmaktadır. Segâh, hem geçişlerde hem de melodik yapıdaki vurgularda kullanılan bir perde olarak makamın karakterini zenginleştirir. İcracılar, Segâh perdesini geleneksel yapıya sadık kalarak ya da mikrotonal sapmalarla yeniden yorumlayarak, makamın estetik sınırlarını genişletebilirler. Örneğin, Uşşak Mevlevî Ayini'nde Segâh perdesinin icrasında, teorik sistemlerden hafif sapmalarla bir melankoli ve samimiyet duygusu yaratıldığı gözlemlenmiştir (Bozkurt et al., 2011).

Vedat Erdem Koca'nın Segâh perdesine yönelik yaklaşımı, Türk müziği nazariyatının teorik sınırlarını aşarak pratikte estetik bir zenginlik yaratmaktadır. Koca, Segâh perdesini kullanırken hem teorik yapıya bağlı kalmakta hem de bireysel yaratıcı yorumlarla bu perdenin işlevini genişletmektedir. MakamBox yazılımı aracılığıyla yapılan analizler, Koca'nın Segâh perdesini sıklıkla mikrotonal sapmalarla zenginleştirdiğini ve bu sapmaların makamın duygusal etkisini artırdığını ortaya koymaktadır (Yalçınkaya, 2020). Bu analizler, teorik sistemlerle icra pratikleri arasındaki uyumsuzlukların nasıl bir estetik değer yarattığını da göstermektedir.

Segâh perdesi, yalnızca Uşşak makamının değil, genel olarak Türk Müsıkîsi'nin mikrotonal yapısını ve bireysel yorum zenginliğini anlamak için önemli bir örnek teşkil eder. İcra sırasında kullanılan mandal düzenlemeleri ve perde arası geçişlerdeki esneklik, Segâh perdesinin estetik etkisini artırmaktadır. Mikrotonal sapmaların icra üzerindeki bu etkisi, hem nazariyat hem de pratik bağlamında Türk Müsıkîsi'nin dinamik yapısını ortaya koyar (Atıcı & Bozkurt, 2016).

Modern teknolojik analiz araçları, Segâh perdesi gibi mikrotonal yapılarının incelenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle MakamBox yazılımı, bu perdenin frekans aralıklarını ve icralarda nasıl bir varyasyon gösterdiğini detaylandıran analizler sunmaktadır. Bu analizler, Segâh perdesinin nazari ve pratik uyumu arasındaki ilişkileri anlamamıza katkıda bulunmaktadır (Pınarbaşı, 2017). Türk Mûsikîsi'nin bu dinamik yapısı, teorik sistemlerin sabit kalıplarının ötesinde, icra pratikleriyle sürekli yenilenmekte ve estetik bir derinlik kazanmaktadır.

Teknolojik Araçların Kullanımı

Türk Mûsikîsi analizlerinde teknolojik araçların kullanımı, müziğin teorik yapısı ile icra pratikleri arasındaki dinamik farklılıkları daha detaylı inceleme olanağı sunmaktadır. Geleneksel müzik teorisi, çoğunlukla sabit bir sistem üzerinden yapılandırılmıştır. Ancak mikrotonal sapmalar ve bireysel yorumlar, bu teorik yapıların ötesine geçerek zengin bir estetik boyut yaratır. Bu bağlamda, MakamBox yazılımı gibi analiz araçları, teorik sistemlerle icra pratikleri arasındaki farklılıkları görselleştiren ve mikrotonal özellikleri detaylandıran önemli araçlardır (Atıcı & Bozkurt, 2016).

MakamBox'un Rolü ve Özellikleri

MakamBox yazılımı, Türk Mûsikîsi analizinde kullanılan en kapsamlı araçlardan biridir. Bu yazılım, perde frekanslarını ölçmek ve mikrotonal sapmaları görselleştirmek için geliştirilmiştir. Özellikle Segâh perdesi gibi mikrotonal yapıların analizinde, teorik değerlerle pratik icralar arasındaki farklılıkların belirlenmesine olanak sağlar. Yapılan analizler, Segâh perdesindeki mikrotonal sapmaların frekans düzeyinde ve icra yoğunluğunda nasıl bir etki yarattığını detaylandırmıştır (Bozkurt et al., 2011). Bu sapmalar, Türk Mûsikîsi'nin estetik yapısında bireysel yorumun oynadığı rolü anlamak için önemli veriler sunmaktadır.

İcra ve Nazariyat Arasındaki Dinamik İlişki

MakamBox, teorik sistemlerle icra pratikleri arasındaki dinamik ilişkiyi incelemek için güçlü bir araçtır. Geleneksel teoriler, perdelerin matematiksel ve sabit bir çerçevede düzenlenmesini sağlarken, icra pratikleri bu sınırların esnetilmesiyle şekillenmektedir. Örneğin, Vedat Erdem Koça'nın Segâh perdesine yönelik mikrotonal yorumları, MakamBox aracılığıyla analiz edildiğinde, teorik sistemden belirgin sapmalar göstermiştir. Bu sapmalar, hem makamın duygusal etkisini artırmış hem de bireysel icra tarzının estetik bir ifade aracı olarak nasıl kullanıldığını ortaya koymuştur (Yalçınkaya, 2020).

MakamBox'un sağladığı veriler, sadece teorik yapı ile pratik arasındaki uyumu anlamakla kalmaz, aynı zamanda Türk Mûsikîsi nazariyatına

katkıda bulunur. Yazılımın sunduğu perde histogramları, frekans analizleri ve yoğunluk ölçümleri, Türk Müsîkîsi'nde mikrotonal yapıların analizine derinlik kazandırmaktadır. Bu araçlar, icra sırasında kullanılan mandalların düzenlenmesi gibi detayların, teorik yapıların yeniden değerlendirilmesinde nasıl bir rol oynadığını göstermektedir (Atıcı & Bozkurt, 2016).

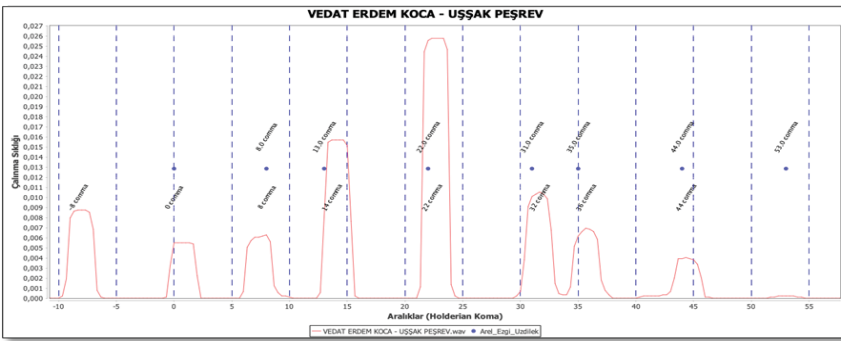
Gelecekteki Uygulama Alanları

Teknolojik analiz araçlarının kullanımı, Türk Müsîkîsi araştırmalarında yeni perspektifler sunmaktadır. Özellikle MakamBox gibi yazılımların yaygınlaşması, Türk Müsîkîsi'nin mikrotonal yapısının daha derinlemesine incelenmesine olanak tanımaktadır. Gelecekte, bu tür yazılımlar aracılığıyla elde edilen veriler, Türk Müsîkîsi teorisinin modern bir çerçevede yeniden ele alınmasını sağlayabilir. Ayrıca, bireysel icra tarzlarının nazariyata nasıl katkı sağladığı daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilebilir (Bozkurt et al., 2011; Yalçınkaya, 2020).

MakamBox, yalnızca akademik araştırmalar için değil, aynı zamanda eğitim ve performans analizleri için de kullanılabilir. Özellikle genç icracıların mikrotonal yapıların estetik değerini anlamalarına yardımcı olan bu yazılım, Türk Müsîkîsi eğitiminin modern araçlarla desteklenmesine katkıda bulunmaktadır.

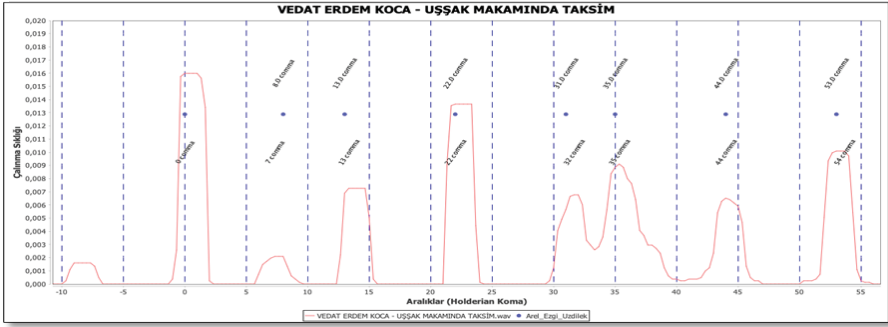
Vedat Erdem Koca'nın İcra Anlayışı

Vedat Erdem Koca, Türk Müsîkîsi icrasında geleneksel üslupları modern analiz teknikleriyle birleştiren bir sanatçı olarak öne çıkar. Koca'nın icra anlayışı, Türk Müsîkîsi'nin teorik sistemlerini mikrotonal varyasyonlarla zenginleştirerek, hem estetik hem de duygusal bir derinlik kazandırmaktadır.



Vedat Erdem Koca - Uşşak Peşrev Koma Kullanım Grafiği

Vedat Erdem Koca'nın Uşşak makamı peşrev formundaki eser icrasının, Uşşak makamı perde baskılarının aralık-sıklık analizi yukarıdaki grafikteki gibidir. Grafikteki görünen çizgisel iniş-çıkışlar soldan sağa La (Dügâh), Sib (Segâh), Do (Çargâh), Re (Nevâ), Mi (Hüseynî), Fa (Acem), Sol (Gerdâniye), La (Muhayyer) seslerinin perde baskılarını göstermektedir. Grafiğe göre Vedat Erdem Koca'nın AEU ses sistemine göre Sib (Segâh) perdesini farklı baskılarla ve aralıktta icrâ ettiği görülmektedir.



Vedat Erdem Koca - Uşşak Makamında Taksim Koma Kullanım Grafiği

Vedat Erdem Koca'nın Uşşak makamında yaptığı serbest taksim icrasının perde baskılarının aralık-sıklık analizi yukarıdaki grafikteki gibidir. Grafikte görünen çizgisel dalgalanmalar soldan sağa La (Dügâh), Sib (Segâh), Do (Çargâh), Re (Nevâ), Mi (Hüseynî), Fa (Acem), Sol (Gerdâniye), La (Muhayyer) seslerini göstermektedir. Grafiğe göre Vedat Erdem Koca'nın AEU ses sistemi aralıklarına göre Sib (Segâh) perdesini daha farklı baskılarla ve aralıktta icrâ ettiği görülmektedir.

Uşşak Makamındaki Yorumu

Koca'nın Uşşak makamına yönelik icralarında, Segâh perdesine yaptığı mikrotonal sapmalar, makamın karakteristik yapısını güçlendiren önemli bir unsur olarak dikkat çeker. MakamBox yazılımı ile yapılan analizler, Koca'nın Segâh perdesini teorik değerlere yakın bir şekilde kullandığını, ancak icra sırasında duygusal vurgulara göre sapmalar yaptığını göstermektedir (Pınarbaşı, 2017; Atıcı & Bozkurt, 2016).

Vedat Erdem Koca kanun sazında bir eseri icra ettiği zaman koma değerlerini nasıl kullandığını, nota üzerinde istenen koma değerlerini istenilen koma değerinde mi kullandığını şu şekilde anlatmıştır; Kanun icrâsı yaptığım zaman kullandığım 3 tane bemol ve diyez olduğunu, kâğıt üzerinde belki bu 5 olabildiğini ama kullandığımız 3 tane bemol ve diyez olduğunu bunu kanuna yansımaları aslında 5 koma küçük mücennep bemolü ve diyezinin hiçbir problemi olmadığını söylemektedir.

Yani 5 koma bemol ve diyez gördüğü zaman hemen mandalları 5 tane indirdiğini ya da kaldırdığını, bunda hiçbir problem olmadığını ama asıl problemin 1 komada ve daha sonra da 4 komada olduğunu söylemektedir. Türk Müsıkîsi'nin doğal bir müzik olduğunu, bemol ve diyezlerin Batı müziğinde ki gibi odaklaştıramadığını, netleştiremediğini, bunu bir bölge olarak düşündüğünü söylemektedir. Kanunun perdeli bir çalgı aleti olmasına rağmen koma bemole denk gelen sesin aslında 3 mandal indirmek olduğunu fakat 3 mandalın istediği karşılığı vermediğini söylemekte ve kimi zaman 1 mandal kimi zaman 3 mandal kullandığını belirtmektedir. Perdeli bir çalgı aletinin Türk Müsıkîsini yüzde yüz karşılamadığını ve en iyi karşılayan perdesiz çalgı aleti olduğunu söylemiştir.

Ayrıca Vedat Erdem Koca Uşşak makamı icrâ ettiği zaman kanun sazında kullanılan mandal düzeninin yeterli olmadığını belirten sanatçı, bunun için Türk Müsıkîsi'ne uygun mandal düzeninin geliştirildiğini ve bu işle de uğraştığı belirten koca, bunun olması durumunda kanun sazına çakılan mandal sayılarının biraz artması gerektiğini söylemektedir. Türk Müsıkîsi'nde makamı tanıtmak ve makamın seslerini ezgisel bütünlükte yapılan bir taksim için veya temposu düşük bir eser icrası için perde karşılığını verebildiğini fakat kullanışlı, evrensel bir saz olmadığını ve her zaman her şeyi icra edebileceğin bir enstrüman olmadığını belirtmektedir. Günümüzde kanun sazının altılı mandal sistemine geçerek değiştiğini ve bu sistem Türk Müsıkîsi için, mûsikî için, perde anlayışı için olumsuz ve aykırı gibi görülse de, kanun sazının dünyanın bir çok yerinde tanınması yönünde çok hızlı bir adım olduğunu söylemektedir.

Teknolojik Analizlerin Rolü

Koca'nın icra anlayışında teknolojik araçların kullanımını önemli bir yer tutmaktadır. MakamBox ile yapılan analizler, onun mikrotonal yapı ve bireysel yorumlarını detaylı bir şekilde incelemeyi mümkün kılmaktadır. Bu analizler, Koca'nın icralarının teorik sistemlerle nasıl bir ilişki içinde olduğunu ve icranın nazariyattan nasıl ayrıldığını anlamak için önemli bir temel sunmaktadır (Yalçınkaya, 2020).

Nazariyat ve İcra Uyumu

Türk Mûsikîsi, teorik sistemler ve icra pratikleri arasındaki dinamik etkileşimle şekillenen bir sanat formudur. Makam sistemi, teorik olarak belirlenmiş yapılar sunarken, icracılar bu yapıları bireysel yorumlarıyla zen- ginleştirir. Bu durum, Türk Mûsikîsi'nde sabit bir teorik sistem yerine sürekli gelişen bir estetik anlayışın varlığını göstermektedir (Arel, 1993).

Uşşak Makamında Nazariyat ve İcra Etkileşimi

Segâh perdesi, Uşşak makamında nazariyat ve icra arasındaki uyumu incelemek için ideal bir örnek sunar. Vedat Erdem Koca'nın icraları, bu perdenin mikrotonal sapmalarla nasıl bir estetik zenginlik kazandığını ve teorik sistemle nasıl bir uyum içinde olduğunu göstermektedir (Pınarbaşı, 2017).

Teknolojik Araçların Katkısı

MakamBox gibi yazılımlar, nazariyat ve icra uyumunu detaylandırma- mada önemli bir araçtır. Bu yazılımlar, icralardaki sapmaları analiz ederek teorik sistemlerin pratikle nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır (Atıcı & Bozkurt, 2016; Bozkurt et al., 2011).

Tartışma ve Sonuç

Türk Mûsikîsi, teorik sistemlerin katı sınırlarını aşan, estetik ve duygusal bir anlatım gücüyle kendini var eden bir müzik geleneğidir. Bu çalışmada, Uşşak makamı bağlamında Segâh perdesinin nazari ve pratik yönleri ele alınarak, teorik çerçeve ile icra pratikleri arasındaki dinamik etkileşim incelenmiştir. Ayrıca Vedat Erdem Koca'nın icraları örnek alınarak, bireysel yorumların ve teknolojik araçların Türk Mûsikîsi'ne olan katkıları detaylandırılmıştır.

Nazariyat ve İcra Pratiği Üzerine Değerlendirme

Teorik sistemler, Türk Mûsikîsi nazariyatının temelini oluşturmakla birlikte, mikrotonal zenginlikleri ve icracının bireysel yorumlarını tam anlamıyla kapsamakta yetersiz kalmaktadır. Uşşak makamı ve Segâh perdesi bağlamında yapılan analizler, icra pratiklerinin nazariyattan nasıl ayrıldığını ve bireysel yaratıcılığın müziğe estetik bir boyut kazandırdığını göstermektedir (Arel, 1993; Pınarbaşı, 2017). Özellikle Segâh perdesine yönelik mikrotonal sapmalar, sadece teorik yapıdan bir sapma değil, aynı zamanda müziğin duygusal ve estetik gücünü artıran bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır.

Vedat Erdem Koca'nın icralarında görülen mikrotonal sapmalar ve estetik vurgular, Türk Mûsikîsi'nde bireysel yorumların teorik sistemlere nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır. Koca'nın Segâh perdesine yönelik yaklaşımı, Uşşak makamının melankolik doğasını güçlendiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Bu, icracının bireysel yaratıcılığının teorik sistemlere uyum sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda bu sistemleri genişleten ve zenginleştiren bir unsur olduğunu göstermektedir (Yalçınkaya, 2020).

Teknolojik Araçların Rolü

Geleneksel müzik analizinde kullanılan yöntemler, mikrotonal yapılar ve bireysel yorumların detaylı bir şekilde incelenmesinde sınırlı kalmaktadır. Bu noktada MakamBox gibi yazılımlar, müzik teorisi ve icra pratikleri arasındaki dinamik etkileşimi anlamak için büyük bir avantaj sunmaktadır. Çalışmada, Segâh perdesinin frekans analizi ve mikrotonal sapmaları MakamBox yazılımı kullanılarak incelenmiştir. Bu analizler, Segâh perdesinin duygusal ve estetik etkisini detaylandırarak, Türk Mûsikîsi nazariyatına yeni bir boyut kazandırmıştır (Bozkurt et al., 2011; Atıcı & Bozkurt, 2016).

Teknolojik analizlerin sağladığı veriler, icra sırasında kullanılan mandal düzenlemeleri ve mikrotonal varyasyonların teorik sistemlerle nasıl bir ilişki içinde olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle Vedat Erdem Koca gibi sanatçıların icralarındaki detaylar, Türk Mûsikîsi teorisinin sadece geleneksel kalıplarla değil, bireysel estetik yaklaşımlarla da şekillendiğini göstermektedir.

Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Pratiği Arasındaki Uyum

Nazariyat ve icra pratikleri arasındaki ilişki, Türk Mûsikîsi araştırmalarında sıklıkla tartışılan bir konudur. Bu çalışmada ortaya konulan bulgular, Türk Mûsikîsi'nin sabit bir teorik sistemden ziyade, dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Mikrotonal sapmalar ve bireysel yorumlar, bu dinamizmi besleyen ve zenginleştiren unsurlardır. Türk Mûsikîsi'nin nazari çerçevesi, icra pratiklerindeki bu estetik özgürlükle daha anlamlı bir hale gelmektedir (Arel, 1993).

Gelecekteki Araştırmalar İçin Öneriler

Türk Mûsikîsi teorisinin daha geniş bir perspektiften ele alınabilmesi için, teknolojik araçların kullanımı yaygınlaştırılmalıdır. MakamBox gibi yazılımların sunduğu olanaklar, hem akademik araştırmalar hem de eğitim alanında büyük bir potansiyel sunmaktadır. Gelecekte, bu tür teknolojik analizler, Türk Mûsikîsi'nin mikrotonal yapısının daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesini sağlayabilir. Ayrıca, bireysel icra tarzlarının nazariyatı nasıl

etkilediği ve zenginleştirdiği üzerine daha kapsamlı çalışmalar yapılmalıdır.

Vedat Erdem Koca gibi sanatçıların bireysel yorumları, Türk Mûsikîsinin hem teorik hem de pratik yönlerini anlamak için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Gelecekte, bu tür sanatçıların icra pratikleri üzerinde yapılacak detaylı analizler, Türk Mûsikîsi nazariyatına ve icrasına katkıda bulunmaya devam edecektir.

SONUÇ

Bu alışmada, Uşşak makamı bağlamında Segâh perdesinin teorik ve pratik yönleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Türk

mûziği teorisinin mikrotonal sapmaları ve bireysel yorumları daha kapsayıcı bir şekilde ele alması gerektiğini ortaya koymaktadır. MakamBox yazılımı gibi teknolojik araçlar, Türk Mûsikîsi araştırmalarında önemli bir yere sahip olmuş ve bu alandaki analizlerin daha kapsamlı bir şekilde yapılmasına olanak tanımiştır. Gelecekteki alışmalar, bu teknolojilerin sunduğu olanakları kullanarak Türk Mûsikîsi nazariyatı ve icrası arasındaki dinamik ilişkiyi daha derinlemesine incelemelidir.

Kaynakça

- Arel, H. S. (1993). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri*. İstanbul: Müsıkî Mecmuası.
- Atıcı, B. M., & Bozkurt, B. (2016). *MakamBox ve Türk Müsıkîsi Analizindeki Kullanımı*. İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Bozkurt, B., Gedik, A. C., & Karaosmanoğlu, M. K. (2011). *Music information retrieval for Turkish music: problems, solutions and tools*. Music Theory Journal.
- Karabaşoğlu, S. (2010). *Nazari ve Ameli Türk Müsıkîsi*. Ankara: Müzik Araştırmaları Derneği.
- Pınarbaşı, E. (2017). “Xx. Yüzyıl Türk Müsıkîsi İrticalî İcralarında Perde Ve Seyir Karakteri Anlayışı”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Yalçınkaya, B. (2020). *Gelenekli Müziklerin Araştırılmasında Bilgisayar Destekli İstatistiksel Analiz Yöntemi*. Gazi Üniversitesi Yayınları.

Bölüm 7

UŞŞAK MEVLEVÎ AYİNİ İCRASINDAKİ SEGÂH PERDESİNİN, AYİN SELAMLARI İÇİNDEKİ KULLANIMININ FREKANS ANALİZİ: KANİ KARACA ÖRNEĞİ

Emre PINARBAŞI¹
Özge SOYLU²

¹ Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müsıkîsi Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, emrepinarbasi@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6445-6515

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Geleneksel Türk Müsıkîsi Tezli Yüksek Lisans Programı, ozgedemir455@gmail.com, ORCID: 0009-0007-3807-518.

Giriş

Müzik, insanlık tarihinin en eski ve evrensel ifade biçimlerinden biri olarak, bireylerin ve toplumların duygularını dışa vurma, düşüncelerini aktarabilme ve kültürel değerlerini nesiller boyu taşıma amacıyla kullandıkları önemli bir araç olmuştur (Tanrıkorur, 2001). Tarihsel süreçte farklı medeniyetler ve kültürler tarafından farklı biçimlerde yorumlanarak evrimleşen müzik, aynı zamanda bir topluluğun kimliğini oluşturan unsurlardan biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, sosyoloji, psikoloji ve felsefe gibi disiplinlerle derin bir etkileşim içerisinde olan müzik, birey ve toplum üzerindeki etkileri açısından bilimsel araştırmalarda sıklıkla ele alınmıştır. Müziğin kültürel ve estetik boyutları, bu araştırmalarda odak noktalarından ³biri olmuştur.

Türk Mûsikîsi, yaklaşık bin yıllık bir geçmişe dayanan zengin bir gelenek olarak bu tarihsel gelişimde kendine özgü bir yer edinmiştir (Ak, 2009; Oransay, 1990). Osmanlı İmparatorluğu döneminde altın çağını yaşayan Türk Mûsikîsi, Orta Asya, Arap, Fars ve Batı müzik kültürlerinden etkilenerek özgün bir yapı ve derinlik kazanmıştır (Tanrıkorur, 2001; Güray, 2012). Bu tarihsel birikim, Türk Mûsikîsini sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda bir kültür taşıyıcısı olarak da önemli kılmıştır. Özellikle Türk Mûsikîsi'nde kullanılan makamsal sistem, bu sanat dalının karakteristik özelliklerini belirleyen temel unsurlardan biridir.

Makamsal yapı, belirli bir dizge ve melodik motifler bütünü olarak, her bir makamın kendine özgü perde dizilimleri ve melodik özellikler taşımasını sağlar (Gönül, 2017; Akdoğu, 1993). Türk Mûsikîsi'nin geleneksel icrasında bu makamsal özelliklerin hayata geçirilmesi, teorik bilgilerin ötesinde, icracının deneyimi ve duygusal yaklaşımı ile şekillenmektedir. Ancak, teorik nazariyatın belirlediği koma değerlerinden sapmalar, icra sırasında sıkça gözlemlenmektedir. Bu sapmalar, yalnızca teknik bir farklılık değil, aynı zamanda icranın duygusal boyutunu zenginleştiren ve estetik anlamda derinlik katan bir özellik olarak değerlendirilmektedir (Pınarbaşı, 2017; Hatipoğlu, 2017).

Bu araştırmanın temel amacı, Kâni Karaca'nın Uşşak Mevlevî Ayini icrasında Segâh perdesinin ayin selamları içindeki kullanımını frekans

analizi yoluyla incelemektir. Araştırma, Segâh perdesinin teorik nazariyattaki koma değerlerinden sapıp saptığını ve bu saptmaların icra üzerindeki etkilerini derinlemesine ele almayı hedeflemektedir. Araştırma ayrıca, Türk Mûsikîsi icra geleneğinde teorik bilgiler ile pratik uygulamalar arasındaki farkların anlaşılmasına katkıda bulunmayı ve Segâh perdesinin makamın melodik yapısındaki rolünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Türk Mûsikîsi repertuarında önemli bir yere sahip olan Segâh perdesinin, icrada nasıl bir yer tuttuğu ve bu durumun teorik bilgilerle uyumu ya da farklılıkları detaylı bir şekilde ele alınacaktır (Akdoğan, 1993; Kaçar, 2008).

Araştırmanın yöntemi, sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan nitel araştırma yöntemlerinden biri olan durum çalışması (case study) deseni üzerine kuruludur. Nitel araştırma yöntemleri, bir olgu ya da durumu bağlamsal bir yaklaşımla derinlemesine inceleyerek, o olgunun bireyler ve toplumlar üzerindeki anlamını anlamayı hedefler (Şenel, 1997). Durum çalışması deseni ise, belirli bir olay ya da örneklem üzerinde yoğunlaşarak kapsamlı bir analiz yapılmasına olanak tanır (Yıldırım & Şimşek, 2018). Bu bağlamda, Kâni Karaca'nın Uşşak Mevlevî Ayini icrasındaki Segâh perdesinin ayin selamları içindeki kullanımına dair detaylı bir çözümleme sunmak amacıyla bu yöntem benimsenmiştir.

Araştırmada kullanılan veri toplama aracı, Türk Mûsikîsi makamlarının analizine yönelik olarak geliştirilmiş MakamBox yazılımıdır. MakamBox, ses kayıtlarından melogramlar ve histogramlar üreterek, bu verileri grafiksel ve sayısal biçimde analiz etmeye olanak tanır. Yazılımın sağladığı bu detaylı veri seti, Segâh perdesinin frekans yapısını ve bu yapının teorik nazariyatla uyumunu değerlendirmek için kullanılacaktır (Atıcı ve diğerleri, 2015). Araştırmanın analitik kısmı, bu yazılımın sağladığı bulgular üzerinden gerçekleştirilecek ve teorik bilgilerle icra arasında ortaya çıkan olası farkların derinlemesine incelenmesi hedeflenecektir.

Araştırmanın evreni, Uşşak makamında yazılmış tüm eserlerden oluşmaktadır. Uşşak makamı, Türk Mûsikîsi repertuarında çok önemli bir yere sahip olup, birçok eserin bu makamda yazıldığı bilinmektedir. Ancak araştırmanın örnekleme, Kâni Karaca'nın İstanbul Üniversitesi tarafından bir proje kapsamında hazırlanan Uşşak Mevlevî Ayini icrasıyla

sınırlandırılmıştır. Bu icra, Uşşak makamına özgü karakteristik özelliklerin detaylı bir biçimde analiz edilmesi için son derece uygun bir örnek teşkil etmektedir. Araştırma, bu örneklem üzerinden elde edilen bulgularla, Türk Mûsikîsi icra geleneği ve teorik bilgiler arasındaki ilişkiye dair değerli bilgiler sunmayı hedeflemektedir (Tanrıkorur, 2001; Akdoğu, 1993).

Bu çalışma, hem Türk Mûsikîsi nazariyatı hem de pratik icra arasında köprü kurarak, Türk Mûsikîsi araştırmalarına yenilikçi bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamakta; aynı zamanda geleneksel müzik icralarının daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Kâni Karaca

Kâni Karaca, 1930 yılında Adana’da doğmuştur. Henüz üç aylıkken geçirdiği bir kaza sonucu görme yetisini kaybetmiş, bu durum onun hayatında müziğe yönelmesinde önemli bir etken olmuştur. Küçük yaşlardan itibaren camilerde mukabele okumaya başlayan Karaca, hafızlık eğitimine Saatçı Ali (Nergis) Efendi ile başlamıştır. 1950 yılında İstanbul’a gelen Karaca, burada Hafız Üsküdarlı Ali Efendi’den İstanbul’a özgü “Üsküdar ağzı” olarak bilinen okuyuş tavrını öğrenmiştir (Paçacı, 2019).

Musiki eğitimine Sadettin Kaynak ve Sadettin Heper gibi önemli isimlerden ders alarak devam eden Karaca, 1953 yılında Mesut Cemil Bey ile tanışarak İstanbul Radyosu’nda yayınlar yapmaya başlamıştır. 1995 yılında emekli olana kadar bu kurumda görev almış ve Türk Mûsikîsi’ne önemli katkılar sunmuştur. Bunun yanı sıra, İstanbul’da kurulan Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı’nın ilk yıllarında eğitim vererek pek çok öğrenci yetiştirmiştir. 29 Mayıs 2004 tarihinde vefat eden Kâni Karaca, dinî ve din dışı müzikteki başarılarıyla 20. yüzyılın önde gelen icracılarından biri olarak kabul edilmektedir (Paçacı, 2019).

Özellikle İstanbul’a özgü mevlid ve Kur’an okuma üsluplarındaki yeteneği, gazel icrasındaki ustalığı ve doğaçlama kabiliyeti ile tanınan Karaca, makam müziği alanında büyük bir saygınlık kazanmıştır. Geleneksel müzik mirasının korunmasında ve aktarılmasında üstlendiği rol, onun Türk Mûsikîsi tarihindeki önemini pekiştirmiştir (Güntekin, 2016)..

Mevlevilik

Mevlevilik, 13. yüzyılda Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin fikirleri ve öğretileri doğrultusunda şekillenmiş, tasavvufun en önemli yollarından biri olarak kabul edilen bir düşünce ve yaşam biçimidir. Bu tasavvuf yolu, insanın ruhani bir yolculuk yaparak ilahi aşka ulaşmasını hedefler. Mevlânâ'nın derin felsefi yaklaşımları ve etkileyici öğretileri, oğlu Sultan Veled tarafından bir tarikat olarak kurumsallaştırılmış ve bu düşünce sistemi zamanla Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve sosyal yapısına derinlemesine nüfuz etmiştir (Öksüzöğlü, 2019; Kılınç, 2011).

Sevgi, hoşgörü ve ilahi aşk kavramları üzerine temellendirilen Mevlevilik, insanı merkeze alan bir tasavvuf anlayışıdır. Mevlânâ'nın “Mesnevi” ve “Divan-ı Kebir” adlı eserleri, Mevlevi düşüncesinin felsefi ve manevi zeminini oluşturur. Bu öğretilerin pratik bir yansıması olan Mevlevihaneler ise sadece dini eğitim değil, aynı zamanda edebiyat, sanat ve bilim alanlarında üretim merkezi olarak da işlev görmüştür. Bu mekânlar, bireyin hem manevi hem de entelektüel gelişimine katkıda bulunmuştur (Macit, 2021; Engin, 2023).

1925 yılında tekkelerin kapatılmasıyla birlikte Mevlevilik, toplumsal ve kurumsal bir yapısından ziyade, kültürel ve manevi bir miras olarak

varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte, Şeb-i Arus gibi etkinlikler Mevleviliğin anılmasını ve yaşatılmasını sağlayan önemli bir araç haline gelmiştir. Bu etkinlikler, hem Mevleviliğin manevi boyutunu tanıtan hem de uluslararası düzeyde kültürel bir değer olarak kabul edilmesine katkı sunan etkinlikler olmuştur (Şahin, 2016).

Mevlevi Müziği: Yapısı ve Özellikleri

Mevlevi müziği, Türk makam müziği ile sıkı bir ilişki içinde olan, manevi ve estetik bir deneyim sunan özel bir müzik türüdür. Mevlevi ayinlerinin temel bileşenlerinden biri olan bu müzik, sadece bir sanatsal ifade değil, aynı zamanda derin tasavvufî bir düşüncenin müzikal yansımasıdır. Bu müziğin en önemli formu, “Ayin-i Şerif” olarak bilinen bestelerden oluşur. Ayin-i Şerif, dört selamdan oluşan yapısıyla, insanın Allah'a olan manevi yolculuğunu ve aşamalarını anlatır (Feldman, 2022; Uyar ve Beşiroğlü, 2014).

Mevlevi müziğinde ney, kudüm ve tambur gibi geleneksel Türk Mûsikîsi enstrümanları ön plana çıkar. Ney, özellikle insan ruhunun ilahi nefesle yeniden canlanışını sembolize ettiği için Mevlevi müziğinde merkezi bir yer tutar. Neyzenler, yalnızca müziği icra etmekle kalmaz, aynı zamanda Mevlevilik kültürünün taşıyıcıları olarak büyük bir manevi sorumluluk üstlenir (Engin, 2023; Feldman, 1996).

Modern dönemlerde Mevlevi müziği, “Sufi müziği” adı altında ticarileşmiş ve dünya çapında bir müzik pazarının parçası haline gelmiştir. Ancak bu süreç, müziğin manevi boyutunun yeterince dikkate alınmaması nedeniyle eleştirilere yol açmıştır. Bu durum, bazı akademisyenler ve geleneksel Mevlevi toplulukları tarafından Mevlevi müziğinin özüne zarar verdiği şeklinde değerlendirilmiştir (Uyar ve Beşiroğlu, 2014; Şahin, 2016).

Mevlevi Ayini: Yapısı ve Anlamı

Mevlevi ayinleri, tasavvufi felsefenin ritüelistik bir yansımasını oluşturan özel bir uygulamadır. Bu ayinlerin temelinde yer alan sema, dervişlerin ilahi aşka yönelerek Allah’a yaklaşma yolculuğunu temsil eden bir zikir formudur. Sema sırasında yapılan döngüsel hareketler, kainatın ve insanın ilahi aşk yolunda dönüşümünü simgeleyen derin semboller içerir (Feldman, 2022; Kılınç, 2011).

Sema ayinlerinde kullanılan giysiler ve hareketler, tasavvufun sembolizmini yansıtır. Örneğin, semazenlerin beyaz tennure giymesi ölümü ve yeniden doğuşu, siyah hırka dünyevi benliği, sikke ise nefsin kontrol altına alınmasını ifade eder. Bu ritüel sırasında ney ve kudüm gibi çalgılar eşliğinde icra edilen Ayin-i Şerif, insanın Allah’a doğru yaptığı manevi yükselişi müzikal bir anlatımla ifade eder (Macit, 2021; Feldman, 1996).

Günümüzde Mevlevi ayinleri, UNESCO tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras olarak tanınmış ve korunmaya alınmıştır. Ancak, bu ayinlerin turistik etkinlikler haline getirilmesi, manevi değerlerin yitirilmesi endişelerini de beraberinde getirmiştir. Bu durum, Mevlevi toplulukları ve akademik çevreler tarafından eleştirilmekte ve ayinlerin orijinal anlamının korunmasına yönelik çabalar önemle vurgulanmaktadır (Şahin, 2016; Uyar ve Beşiroğlu, 2014).

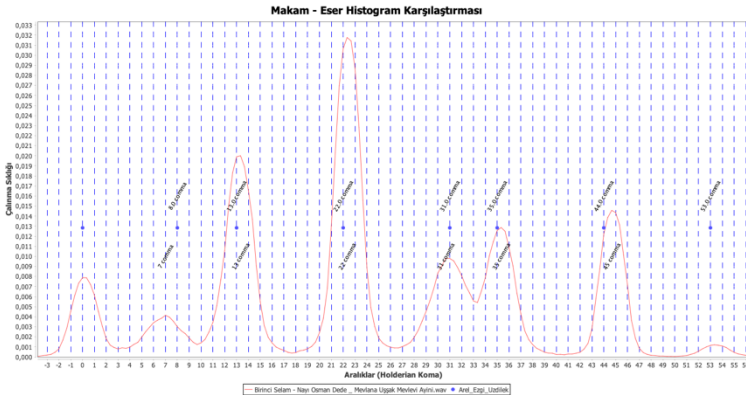
Uşşak Makamı ve İcrasının Özellikleri

Uşşak makamı, Türk Müsíkisi repertuarında geniş bir yere sahip olup, duygusal derinliği ve melodik zenginliği ile dikkat çeker. Adını Arapça "aşık" kelimesinden alan bu makam, aşkı ve sevdayı temsil eden yapısıyla bilinir. Uşşak makamı, duygusal ve melankolik bir atmosfer yaratır; bu nedenle hem dinî hem de din dışı eserlerde sıklıkla tercih edilir. Makamın temel dizisi, düğah perdesinde başlar ve genellikle Segâh perdesinde duraklar. Uşşak makamında, Segâh perdesi özel bir öneme sahiptir ve bu perde makamın duygusal karakterini güçlendiren bir role sahiptir (Akdoğu, 1993; Güray, 2012).

Uşşak makamının karakteristik özellikleri arasında, düğah perdesinden başlayan ve Segâh perdesinde duraklayan melodik hareketler, hisar perdesi üzerinde seyreden güçlü geçkiler ve Hüseyinî perdesine doğru yükselen melodik motifler yer alır. Bu makamda genellikle Hüseyinî, Segâh ve hisar perdelerinin kullanımı öne çıkar. Ayrıca, Uşşak makamı icrasında koma sapmaları önemli bir yere sahiptir; bu sapmalar, makamın duygusal etkisini artıran mikrotonal özelliklerdir (Pınarbaşı, 2017).

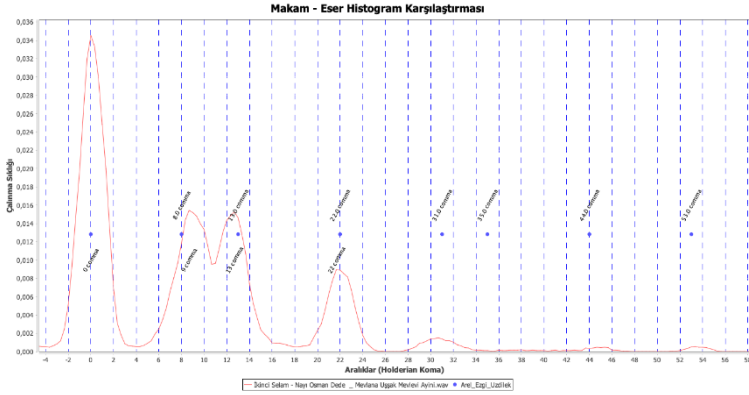
Uşşak Mevlevi Ayininin Frekans Analizi

Uşşak Mevlevi Ayininin her selamını ayrı bir şekilde detaylı bir biçimde frekans analizini yaptığımızda selam bazında sırasıyla aşağıdaki grafikler ortaya çıkmaktadır. Kâni Karaca'nın Nayi Osman Dede'nin Uşşak Mevlevi Ayini icrasını selam bazında frekans analizine tabi tuttuğumuzda, her selamın Segâh perdesi açısından farklı mikrotonal sapmalar içerdii görülmüştür.



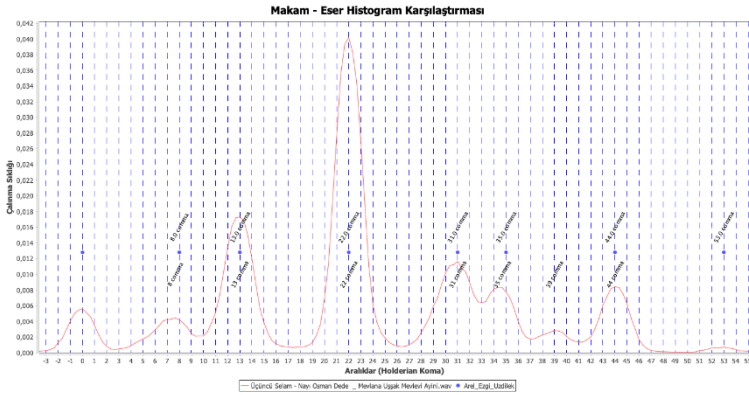
şekil 1: Kâni Karaca'nın Nayi Osman Dede'nin Uşşak Mevlevi Ayininin 1. Selam İcrasınının Perde/Koma Grafiği

Ayının 1. Selam grafiğine bakıldığında ikinci mavi nokta olan Segâh perdesinin olması gereken teorik değerden 1 koma kadar daha pest kullanıldığı gözlemlenmiştir.



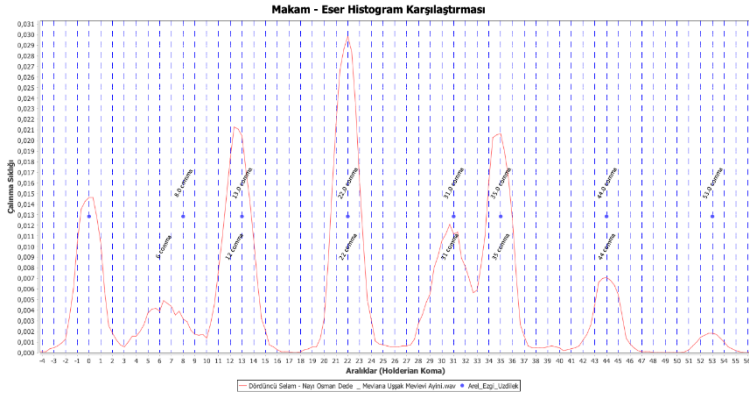
Şekil 2: Kâni Karaca'nın Nây Osman Dede'nin Uşşak Mevlevî Ayınının 2. Selam İcrasınının Perde/Koma Grafiği

Ayının 2. Selam grafiğine bakıldığında ikinci mavi nokta olan Segâh perdesinin olması gereken teorik değerden 1 koma kadar daha tiz kullanıldığı gözlemlenmiştir.



Şekil 3: Kâni Karaca'nın Nây Osman Dede'nin Uşşak Mevlevî Ayınının 3. Selam İcrasınının Perde/Koma Grafiği

Ayının 3. Selam grafiğine bakıldığında ikinci mavi nokta olan Segâh perdesinin olması gereken teorik değer kadar kullanıldığı gözlemlenmiştir.



Şekil 4: Kâni Karaca'nın Nâzi Osman Dede'nin Uşşâk Mevlevî Ayininin 4. Selam İcrasınının Perde/Koma Grafiği

Ayinin 4. Selam grafiğine bakıldığında ikinci mavi nokta olan Segâh perdesinin olması gereken teorik değerden 2 koma kadar daha pest kullanıldığı gözlemlenmiştir.

1. Selam

Kâni Karaca'nın birinci selamdaki Segâh perdesini icrasına dair frekans analizine göre, teorik değerden 1 koma kadar pest bir kullanıma rastlanmıştır. Bu sapma, makamın melankolik yapısını daha belirgin hale getirerek dinleyici üzerinde güçlü bir duygusal etki bırakmaktadır. İcranın bu bölümünde, pest Segâh perdesinin makamın temel duygusunu vurgulayan bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

2. Selam

İkinci selam analizinde, Segâh perdesinin teorik değerden 1 koma kadar tiz bir şekilde icra edildiği gözlemlenmiştir. Bu sapma, icranın dinamik ve hareketli yapısını artırmakta, aynı zamanda makamın farklı bir duygusal boyutunu ortaya koymaktadır. Tiz Segâh perdesi, makamın yalnızca melankolik değil, aynı zamanda coşkulu ve aşk dolu bir yönünü yansıtmak için kullanılmıştır.

3. Selam

Üçüncü selamın frekans analizinde, Segâh perdesinin teorik değeriyle birebir uyumlu bir şekilde icra edildiği görülmüştür. Bu selam, makamın geleneksel yapısını koruyan, daha dengeli ve sakin bir icra sunmaktadır. Bu durum, Kâni Karaca'nın geleneksel icra yöntemleriyle makamın temel

karakteristiğini vurgulamaya özen gösterdiğini göstermektedir.

100  Emre PINARBAŞI, Özge SOYLU

4. Selam

Dördüncü selamda, Segâh perdesinin teorik değerden 2 koma kadar pest bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Bu sapma, makamın hüznü ve teslimiyet temalarını daha derin bir şekilde hissettiren bir etki yaratmaktadır. Pest Segâh perdesi, selamın sonunda makamın duygusal zirveye ulaŐtıđı bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Yapılan analizler, Kâni Karaca'nın UŞŞak Mevlevi Ayini icrasının mikrotonal sapmalar aracılığıyla makamın estetik ve duygusal boyutlarını zenginleştirdiğini göstermektedir. Segâh perdesinin her selamda farklı bir şekilde icra edilmesi, hem makamın deđiŐken yapısını hem de duygusal çeŐitliliđini ortaya koymaktadır. Karaca'nın bu yaklaşımı, geleneksel Türk Mûsikîsi'nde mikrotonal yapıların, makamın estetik değerini artırmada nasıl önemli bir rol oynadığını gözler önüne sermektedir (Güray, 2012; Pınarbaşı, 2017).

Bu bulgular, Türk Mûsikîsi nazariyatı ile icra arasındaki uyumsuzlukların aslında müzik estetiği açısından bilinçli tercihlerin bir sonucu olduğunu göstermektedir. Mikrotonal sapmalar, Türk Mûsikîsi repertuarında makamın ruhunu daha güçlü bir şekilde yansıtmak için kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. UŞŞak Mevlevi Ayini gibi kompleks eserlerde bu sapmaların, dinleyiciyi hem manevi hem de estetik bir yolculuğa çıkarmak adına ustalıkla kullanıldığı görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, Kâni Karaca'nın Uşşak Mevlevî Ayini icrasındaki Segâh perdesinin ayin selamları içinde nasıl kullanıldığını incelemek amacıyla frekans analizleri yapılmıştır. Elde edilen bulgular, Türk Mûsikîsi nazariyatında belirtilen teorik koma değerleri ile pratik icralar arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermiştir. Özellikle Segâh perdesinin ayin selamları içindeki frekans sapmaları, Türk Mûsikîsi'nin mikrotonal yapısının icra sırasında nasıl zenginleştiğini göstermektedir. Kâni Karaca'nın icralarında teorik değerlerden sapmalar, yalnızca teknik birer uygulama değil, aynı zamanda müzikal ifadenin duygusal ve estetik katmanlarını güçlendiren unsurlar olarak dikkat çekmiştir.

İlk selam analizinde Segâh perdesinin 1 koma pest icra edilmesi, Uşşak makamının Segâh perdesini teoriden daha farklı kullanıldığının bir göstergesidir. İkinci selamda ise Segâh perdesinin tiz yönde icra edilmesi, geleneksel icradaki iniş-çıkış cazibesinden kaynaklı çıkıcı cümlelerin fazlalığından oluştuğu düşünülmektedir. Üçüncü selamda teorik değerle uyumlu bir icra gözlemlenmiştir ki bu, makamın merkezinde bir denge noktası işlevi görmektedir. Dördüncü selamda Segâh perdesinin 2 koma pest icra edilmesi ise ayinin sonunda duygusal yoğunluğun arttığı ve gelenekte Uşşak ismi ile adlandırılan daha pest kullanılan segap perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu sapmalar, Türk Mûsikîsi'nde usta-çırak geleneğiyle aktarılan, icracının yorumsal hassasiyetiyle bütünleşen mikrotonal varyasyonların önemini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın sunduğu bulgular, Türk Mûsikîsi'nde teori ve pratik arasındaki ince çizginin detaylandırılmasının, özellikle icra analizleri ve frekans çalışmaları ile mümkün olduğunu göstermektedir.

Gelecekte yapılacak çalışmalar için aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

İlerideki Araştırmalar İçin Öneriler

Bu araştırma kapsamında elde edilen bulgular, Türk Mûsikîsi nazariyatı ve icra geleneği arasındaki ilişkileri anlamada önemli bir katkı sunmaktadır. Ancak bu alandaki çalışmaların genişletilmesi ve derinleştirilmesi, Türk müziği araştırmalarına daha kapsamlı bir bakış açısı kazandırabilir.

İleride yapılabilecek çalışmalar için öneriler aşağıda sıralanmıştır:

- **Farklı Makamların İcra Analizleri**

Bu araştırmada Uşşak makamı ele alınmıştır. Gelecekte farklı makamlarda yapılan icralarda da benzer frekans analizleri gerçekleştirilerek, diğer makamların karakteristik özelliklerinin teorik değerlerle uyumu ve mikrotonal farklılıkları detaylı bir şekilde incelenebilir. Bu tür karşılaştırmalı çalışmalar, makamların duygusal ve estetik yapısının daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunabilir.

- **İcracı Üsluplarının Karşılaştırılması**

Kâni Karaca'nın yanı sıra, farklı dönemlerden geleneksel Türk Mûsikîsi icracılarının yorumlarının benzer yöntemlerle analiz edilmesi, üsluplar arasındaki farklılıkların ve ortak yönlerin ortaya çıkarılmasını sağlayabilir. Böylelikle, her icracının makamlara kattığı bireysel dokunuşlar ve bu dokunuşların müzik estetiği üzerindeki etkileri detaylandırılabilir.

- **Eğitim Amaçlı Uygulamalar**

Mikrotonal sapmaların ve teorik-pratik farklılıkların eğitim materyali olarak kullanılması, Türk Mûsikîsi eğitimi için yeni yaklaşımlar geliştirilmesine olanak tanıyabilir. Frekans analizleriyle elde edilen grafikler ve veriler, öğrencilere makamların karakteristik özelliklerini ve icracı yorumlarının estetik etkilerini anlamaları için görsel bir rehber sunabilir.

- **Farklı Müziği Türleriyle Karşılaştırmalı Çalışmalar**

Türk Mûsikîsi'nin diğer geleneksel müzik türleriyle, örneğin Arap ve Fars müzikleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmesi, bu müzik kültürleri arasındaki etkileşimlerin ve ortaklıkların anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Özellikle mikrotonal yapıların farklı geleneklerde nasıl kullanıldığını araştırmak, Türk Mûsikîsi bağlamında daha geniş bir perspektif sunabilir.

- **Gelişmiş Yazılım ve Teknolojilerle Çalışmalar**

Frekans analizleri için kullanılan yazılımlar geliştirilerek, daha büyük veri setleri üzerinde analiz yapılması sağlanabilir. Ayrıca, Türk Mûsikîsi'ne özgü yazılımlar oluşturularak bu analizlerin hızlandırılması ve daha ayrıntılı hale getirilmesi mümkün olabilir. Gelişmiş teknolojilerle yapılan çalışmalar, müzik teorisi ve icrası arasındaki ilişkiyi daha derinle-

mesine inceleme olanağı sunacaktır.

- **Dinleyici Algısı Üzerine Araştırmalar**

Mikrotonal sapmaların ve farklı icraların dinleyiciler üzerindeki duygusal etkileri üzerine yapılacak çalışmalar, Türk Mûsikîsi'nin estetik boyutunu anlamaya yönelik yeni bir bakış açısı kazandırabilir. Dinleyici algısına yönelik deneysel araştırmalar, icraların ruhsal ve duygusal yönlerinin bilimsel olarak değerlendirilmesine olanak sağlayabilir.

Bu öneriler doğrultusunda gerçekleştirilecek çalışmalar, Türk Mûsikîsi araştırmalarına yenilikçi yaklaşımlar kazandırabilir ve bu zengin kültürel mirasın daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilir. Böylelikle, Türk Mûsikîsi hem ulusal hem de uluslararası düzeyde daha güçlü bir şekilde temsil edilebilir ve gelecek kuşaklara aktarılabilir.

Uygulamacılar İçin Öneriler

Bu araştırma, Türk Mûsikîsi icrasındaki mikrotonal sapmaların estetik ve duygusal yapıya katkısını ortaya koymaktadır. Elde edilen bulgular, uygulamacılara icra sırasında dikkate alabilecekleri önemli noktalar sunmaktadır. Aşağıda, Türk Mûsikîsi icracıları ve eğitimcileri için öneriler sıralanmıştır:

- **Mikrotonal Yapıyı İçselleştirme**

İrcacılar, mikrotonal sapmaların Türk Mûsikîsi'nin estetik yapısını zenginleştirdiğini göz önünde bulundurarak, bu sapmaları teorik bilgilere dayalı olarak değil, aynı zamanda makamın duygusal yapısını güçlendirmek için bilinçli bir şekilde kullanılmalıdır. Bu bağlamda, usta icracıların yorumlarını dinlemek ve bu yorumları analiz ederek içselleştirmek, icra pratiğinde önemli bir kazanım sağlayabilir.

- **Usta-Çırac İlişisini Güçlendirme**

Türk Mûsikîsi'nde geleneksel olarak aktarılan usta-çırac ilişkisi, icranın detaylarını ve yorum farklılıklarını öğrenmede kritik bir öneme sahiptir. Uygulamacılar, bu ilişkiyi sürdürülebilir bir şekilde devam ettirerek, geleneksel icra estetiğini koruyabilir ve zenginleştirebilir.

- **Teknik Çalışmalar ve İcra Denemeleri**

Mikrotonal sapmaların doğru bir şekilde uygulanabilmesi için teknik çalışmalar yapılmalıdır. Örneğin, belirli perdeler üzerinde farklı koma değerlerinde alıştırılmalar yaparak, bu sapmaların makama etkisini deneyimlemek mümkündür. İcra denemeleri sırasında çeşitli mikrotonal varyasyonlar üzerinde çalışmak, icracının yorumsal derinliğini artırabilir.

- **Makamsal Analizleri Kullanma**

Frekans analizleri gibi teknik araçlardan elde edilen veriler, icracılar için görsel bir rehber olabilir. Bu tür analizler, icracının kendi performansını değerlendirmesine ve teorik bilgilerle pratik arasındaki farkları anlamasına olanak tanır. Bu nedenle, teknoloji destekli analizlerden faydalanmak, icracının performansını geliştirmesinde etkili bir yöntem olabilir.

- **Dinleyici Tepkilerine Odaklanma**

Türk Mûsikîsi icrasında, dinleyici ile etkileşim kritik bir öneme sahiptir. Mikrotonal sapmalar ve yorum farklılıklarının dinleyiciler üzerinde nasıl bir etki yarattığını gözlemlemek, icracının yorumlarını geliştirmesi için değerli geri bildirimler sağlayabilir. Dinleyici algısına yönelik dikkat, performansların estetik boyutunu daha etkili bir şekilde yansıtmayı mümkün kılabilir.

- **Tarihsel İcraları İnceleme**

Geçmişte yapılmış icraları incelemek ve bu icralarda kullanılan yorum farklılıklarını analiz etmek, icracılar için önemli bir öğrenme kaynağıdır. Özellikle Kâni Karaca gibi usta icracıların kayıtlarını dinlemek ve analiz etmek, makamsal yapıların yorumlanmasında yeni perspektifler kazandırabilir.

- **Yaratıcı Yorumlara Açıklık**

Geleneksel Türk Mûsikîsi, icracının bireysel yorumlarına açık bir sanat formudur. Uygulamacılar, teorik bilgilere sadık kalırken, kendi duygusal ve sanatsal yorumlarını da icralarına yansıtarak müziğin yaşayan bir sanat dalı olarak gelişmesine katkıda bulunmalıdır.

- **Eğitim Sürecine Teknolojiyi Dahil Etme**

Türk Mûsikîsi eğitimi sırasında, frekans analizleri ve dijital araçlar kullanılarak öğrencilerin mikrotonal sapmaları anlaması ve uygulaması



kolaylaştırılabilir. Eğitim sürecinde teknolojinin etkili bir şekilde kullanılması, öğrencilerin teorik bilgileri pratiğe dökmesine ve makamların inceliklerini kavramasına yardımcı olabilir.

Bu öneriler, uygulamacıların Türk Mûsikîsi icrasında teorik bilgilerle estetik değerler arasında bir denge kurmasına ve icralarında daha derin bir yorum geliştirmesine katkı sağlayabilir. Böylece, Türk Mûsikîsi hem geleneksel değerlerini koruyarak hem de icracıların bireysel sanatsal katkılarıyla zenginleşerek geleceğe taşınabilir.

Kaynakça

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Müsîkîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğu, O. (1993). *Hüseyn Sâdeddin Arel Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atıcı, B., & Bozkurt, B. (2015). MakamBox ve frekans analiz yazılımı. *Journal of Turkish Music Studies*, 10(1), 15-32.
- Bayrakçı, Ö. F. (2015). Türk Din Müsîkîsi'nde Mevlevî Ayini Formuna Genel Bir Bakış. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 139-152.
- Çevikoğlu, T. (2008). *Sema'nın Sadası*. İstanbul: Türkiye Finans Kültür Yayınları.
- Çiftçi, M. R. (2019). Kâni Karaca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in ezan tekbirleri çerçevesinde Tony adlı ses analiz yazılımının işlevselliği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 248-255.
- Gönül, M. (2017). *Türk Müsîkîsi Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Güntekin, M. (2016). *Vefatının 5. Yılında Kâni Karaca*. İstanbul: İBB Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1953). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hatipoğlu, V. (2017). *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müsîkîsi Keman Alıştırmaları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kaçar, G. Y. (2008). Türk Müsîkîsi'nde makam. *İstem*, 11(Aralık), 145-158.

Karaosmanoğlu, K. (2003). İcra analizi yazılımı ve Türk Mûsikîsi araştırmaları. *Mûzik Bilimleri Dergisi*, 8(3), 285-293.

Oransay, G. (1990). *Belleten Türk Küğ Araştırmaları*. İzmir: Güven Ofset.

Paçacı, A. (2019). Kâni Karaca'nın biyografisi. *Türk Mûsikîsi Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 120-133.

Pınarbaşı, E. (2017). XX. icracılığında irticalî icralarında perde ve seyir karakteri anlayışı (Doktora tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.