

CİLT: 10 - SAYI: 2
NİSAN - 2025

VOLUME: 10 - ISSUE: 2
APRIL - 2025

OJOMUS

ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

dergipark.org.tr/ojomus

Online ISSN: 2536-4421



OJOMUS

ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Volume/Cilt 10

Issue/Sayı 2

April/Nisan 2025

Online ISSN: 2536-4421

<https://dergipark.org.tr/ojomus>

Online Journal Of Music Sciences

Online ISSN: 2536-4421

<https://dergipark.org.tr/ojomus>

Editor in Chief ▪ Baş Editör

Nilgün Sazak

Publisher ▪ Yayıncı

Nilgün Sazak

Editorial Office ▪ Editörlük Ofisi

Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye

Publication Frequency and Language ▪ Yayın Sıklığı ve Dili

Quarterly (January, April, July, October) [from 2025], Turkish and English

Üç ayda bir (Ocak, Nisan, Temmuz, Ekim) [2025 itibaren], Türkçe ve İngilizce

Abstracting and Indexing ▪ Dizinlenme

Online Journal Of Music Sciences indexed in Scopus, DOAJ and EBSCO.

Online Journal of Music Sciences, Scopus, DOAJ ve EBSCO tarafından dizinlenmektedir.

Publication Type ▪ Yayının Türü

International peer-reviewed journal

Uluslararası hakemli dergi

Publishing Services ▪ Yayıncılık Hizmetleri

Akdema Informatics and Publishing

Address: Kızılay Mah. Gazi Mustafa Kemal Bulvarı No: 23/8 06420 Çankaya/Ankara

Certificate number: 52576

Email: bilgi@akdema.com

Tel: +90 533 166 80 80

Web: www.akdema.com

Online Journal Of Music Sciences is an open access journal. All articles are published under the terms of the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

You can reach all publication policies and author guidelines from <https://dergipark.org.tr/ojomus>.

Online Journal Of Music Sciences açık erişimli bir dergidir. Tüm makaleler, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lisansı ile yayımlanır.

Tüm yayın politikalarına ve yazar kılavuzlarına <https://dergipark.org.tr/ojomus> adresinden ulaşabilirsiniz.

EDITORIAL BOARD ▪ EDİTÖRLER KURULU

Editor in Chief ▪ Baş Editör

Nilgün Sazak

Editors ▪ Editörler

Prof. Dr. Ahmet Serkan Ece, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Aynur Elhan Nayir, Necmettin Erbakan University, Türkiye

Prof. Dr. Belir Tecimer, Gazi University, Türkiye

Prof. Dr. Dolunay Akgül Barış, Abant İzzet Baysal University, Türkiye

Prof. Dr. Ebru Temiz, Ankara Music and Fine Arts University, Türkiye

Prof. Dr. Mustafa Hilmi Bulut, Cumhuriyet University, Türkiye

Prof. Dr. Öznur Öztosun Çaydere, Gazi University, Türkiye

Prof. Dr. Sema Sevinç, Necmettin Erbakan University, Türkiye

Assoc. Prof. Dr. Earl Clarence L. Jimenez, Philippine Women's University, Philippines

Assoc. Prof. Dr. Manuela Boncheva, Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov", Bulgaria

Prof. Lisa Lehmborg, University of Massachusetts, USA

Doç. Dr. Aytac Rehimova, Bakü Music Academy, Azerbaijan

Doç. Dr. Hakan Bağcı, Kocaeli University, Türkiye

Doç. Dr. M. Nevra Küpana, Sakarya University, Türkiye

Dr. Justin Smith, Queens University of Charlotte, USA

Dr. Andrea Puentes Blanco, Milà i Fontanals Institution for Research in the Humanities, Spain

Dr. Philippe Vendrix, University of Tours, France

Dr. Chow Ow Wei, Universiti Putra Malaysia, Malaysia

Turkish Language Editor ▪ Türkçe Dil Editörü

Merve Ceren Kızıl, Muğla Sıtkı Koçman University, Türkiye

English Language Editor ▪ İngilizce Dil Editörü

Aslı Dinçer, Dumlupınar University, Türkiye

Writing Editors ▪ Yazım Editörleri

Beste Asma İpekçiler, Kırıkkale University, Türkiye

Süheyla Doğan, Kırıkkale University, Türkiye

Layout Editor ▪ Mizanpaj Editörü

Buket Temizer, Kırıkkale University, Türkiye

TABLE OF CONTENTS ▪ İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLES ▪ ARAŞTIRMA MAKALELERİ

The sound of luxury: A content analysis of hashtagged luxury brand posts and their music on social media

Lüksün sesi: Sosyal medyada hashtag kullanılan lüks marka paylaşımlarındaki müziklerin içerik analizi

Ayda Sabuncuoğlu İnanç, Ebru Gökaliler, Ezgi Saatcioğlu175

Toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında direniş unsuru olarak müzik: Mahsa Amini örnek olayı

Music as an instrument of resistance in the context of gender theories: Mahsa Amini case study

Aslı Galioğlu..... 190

20. yüzyılda Doğu mistisizminin Klasik Batı müziği bestecileri üzerindeki etkisi

The influence of Eastern mysticism on Western Classical music composers in the 20th century

Aslı Beller, Ezgi Nihan Uzunonat206

Yeni medya teknolojilerinde müzisyen kimliğinin dönüşümü: Yapay zeka, metaverse ve dijital dönüşüm kavramları üzerine bibliyometrik analiz

The transformation of musician identity in new media technologies: A bibliometric analysis on artificial intelligence, metaverse, and digital transformation

Ahmet Kerim Acar.....219

Subgenre classification in hip hop music an analysis of machine learning architectures

Hip hop müzikte alt tür sınıflandırması: Makine öğrenimi mimarilerinin analizi

Can Paşa, Abdurrahman Tarikci.....235

Orta Çağ troubadour şarkı sözlerinde başlıca temalar: Bernart de Ventadorn örneği

Primary themes in Medieval troubadours lyrics: Bernart de Ventadorn

Seda Bakır248

Teori, performans ve üslup perspektiflerinden müzik analizi

Music analysis from theory, performance, and style perspectives

Erdem Çöloğlu261

Viyolonsel çalıcılığında Alexander Tekniği'ne göre baş-boyun-sırt dengesi ve do burgusunun revize edilmesi

Head-neck-back balance in cello playing according to the Alexander Technique and revision of c string tuning peg

Püren Eda Gözer, Melih Kara..... 275

Examining the relationship between instrument practice habits, motivation towards instrument lessons, and instrument performance self-efficacy in music education

Müzik eğitiminde, çalgı çalışma alışkanlıkları ile çalgı dersine yönelik motivasyon ve çalgı performansı öz-yeterlik inancı arasındaki ilişkinin incelenmesi

Ülkü Sevim Şen, Şevki Özer Akçay, Yavuz Şen.....291

Tokat/Reşadiye yöresinde icra edilen uzun havaların “ezgi çekirdeği” yöntemiyle analizi <i>Analysis of “uzun hava” performed in the Tokat/Reşadiye region with the “melody nukleus” method</i> Berat Talat Karakoç, Murat Salim Tokaç, Cenk Güray.....	304
Musa Süreyya Bey ve Rahmi Bey şarkıları üzerinde prozodik analizler <i>Prosodic analyses on Musa Süreyya Bey and Rahmi Bey songs</i> Mustafa Hilmi Bulut	323
An analysis of Roland Dyens’s <i>Niterói</i>: Unified sonority and pedagogical approach for two guitars <i>Roland Dyens’in Niterói adlı eserinin analizi: İki gitar için bütünlük ve pedagojik yaklaşım</i> Emre Ünlenen, Anıl Gelenler	332
Çağdaş Türk müziği bestecilerinden Cemal Reşit Rey “Gemiciler Kalkalım” adlı eserin seslendirilmesine yönelik alıştırmalar <i>Exercises for singing the work called “Let’s Ride Up” by Cemal Reşit Rey, one of the contemporary Turkish music composers</i> Varol Çiçek	353
Hatıra Ahmedli Cafer’in solo piyano için “Üç Bayatı” adlı eserinin incelenmesi <i>Analysis of “Three Bayatı” for solo piano by Hatıra Ahmedli Cafer</i> Melis Pınar, Ayşe Özlem Akdeniz.....	369
Güzel sanatlar liseleri 12. sınıf çalgı eğitimi (bağlama) dersi içeriklerinin, kazandırılması hedeflenen beceriler doğrultusunda incelenmesi <i>An analysis of the content of the instrumental training (baglama) course for 12th grade students in fine arts high schools in accordance with the targeted skills to be acquired</i> Tuncay Aras, Mehmet Can Pelikoğlu.....	384

The sound of luxury: A content analysis of hashtagged luxury brand posts and their music on social media

Lüksün sesi: Sosyal medyada hashtag kullanılan lüks marka paylaşımlarındaki müziklerin içerik analizi

Ayda Sabuncuoğlu İnanç¹, Ebru Gökaliler², Ezgi Saatcioğlu³

¹ Sakarya University, Faculty of Communication, Sakarya, Türkiye.

² Yaşar University, İzmir, Türkiye.

³ Dr., Türkiye.

ABSTRACT

Luxury consumption functions as a means for individuals to project their status or ideal self. Consumers engage in conspicuous consumption by displaying luxury brands, utilizing price tags and logos as symbols of social identity. Music, a powerful determinant of emotions and consumer behavior, plays a pivotal role in brand communication, particularly for luxury brands seeking to establish exclusivity and a high-end identity. Given the critical role of music in luxury branding, this study aims to analyze the types of music associated with the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands on social media. Employing qualitative content analysis, the research examines Instagram posts tagged with #luxurybrand and #luxurybrands, categorizing music presence, genre, and lyrical content. The findings reveal that while 884 out of 2000 analyzed posts feature music, the majority of luxury brand-related content does not incorporate musical elements. Jazz emerges as the most frequently associated genre, followed by pop, reinforcing the contemporary perception of jazz as a symbol of sophistication and high culture. Moreover, instrumental music is favored over vocal music in luxury brand posts, aligning with the industry's emphasis on timelessness and exclusivity. These findings suggest a departure from traditional perspectives in music branding, indicating that genre selection exerts a greater influence on luxury brand identity than lyrical content. Future research should further investigate consumer perceptions to enhance the understanding of music's role in luxury brand communication.

Keywords: luxury brands, music, consumer, hashtags

ÖZ

Lüks tüketim, bireylerin statülerini veya ideal benliklerini yansıtmaya aracı olarak işlev görmektedir. Tüketiciler, lüks markaları sergileyerek, fiyat etiketleri ve logoları sosyal kimliklerinin sembolleri olarak kullanarak gösterişçi tüketim yönelmektedir. Duyguların ve tüketici davranışlarının şekillenmesinde güçlü bir belirleyici olan müzik, özellikle ayrıcalıklılık ve üst düzey bir kimlik oluşturmayı amaçlayan lüks markalar için marka iletişimde merkezi bir rol oynamaktadır. Müziğin lüks marka algısındaki kritik rolü göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışma, sosyal medyada lüks marka etiketleriyle ilişkendirilen müzik türlerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Nitel içerik analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen araştırmada, Instagram'da #luxurybrand ve #luxurybrands etiketleriyle paylaşılan gönderiler incelenmiş; müzik varlığı, müzik türü ve şarkı sözleri içerik açısından kategorize edilmiştir. Bulgular, incelenen 2000 gönderiden 884'ünün müzik içerdiğini, ancak lüks marka ile ilgili içeriklerin büyük çoğunluğunun müzik unsuru barındırmadığını ortaya koymaktadır. Caz müziği, en sık ilişkilendirilen tür olarak öne çıkarken, onu pop müziği takip etmektedir; bu durum, cazın günümüzde sofistike ve yüksek kültürün bir sembolü olarak algılanmasını pekiştirmektedir. Ayrıca, lüks marka paylaşımlarında enstrümantal müzik, vokal müziğe kıyasla daha fazla tercih edilmekte olup, bu eğilim sektörün zamansızlık ve ayrıcalıklılık vurgusuyla örtüşmektedir.

Ayda Sabuncuoğlu İnanç — aydainanc@sakarya.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 01.03.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

Elde edilen bulgular, müzik markalama alanındaki geleneksel yaklaşımlardan bir sapma olduğunu göstererek, tür seçiminin, lüks marka kimliğinin oluşumunda şarkı sözlerinden daha büyük bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Gelecek araştırmalar, müziğin lüks marka iletişimindeki etkisini daha iyi anlamak amacıyla tüketici algılarını derinlemesine incelemelidir.

Anahtar kelimeler: lüks markalar, müzik, tüketici, hashtags

1. INTRODUCTION

While being an important element for luxury consumption and luxury branding, conspicuous consumption means that individuals consume luxury products and brands publicly in order to signal their social status and wealth in social life (Greenberg et al., 2019). The origins of this concept can be traced back to the work of Thorstein Veblen, who first introduced the term in his seminal study, *The Theory of the Leisure Class* (1899). The concept of conspicuous consumption was first mentioned by Thorstein Veblen in his study of *The Theory of the Leisure Class*, which was published in 1899. Veblen's analysis primarily focused on the upper social class, which he described as the 'leisure class.' Veblen (1899) mentions the upper social class, which is based on aristocrats who are distinguished from the middle class and lower class, and calls this social class the leisure class. According to Veblen (1899), the upper social class does not work, and they spend their leisure time showing off their wealth and possessions. Through these displays, they reinforce their social distinction and maintain a clear boundary between themselves and other social classes (Bocock, 1997, p. 24). While conspicuous consumption is a well-established concept in social theory, defining luxury itself presents a significant challenge. It is hard to define luxury as the term luxury is vague. The definition of luxury depends on the situation, and it changes from person to person, and it also depends on the meaning that has been loaded (Wiedmann et al., 2009). In this sense, luxury can be understood as an abstract and fluid concept that varies based on individual perceptions and cultural contexts. In this context, luxury meaning may be an abstract form.

Consumption within conspicuous consumption is not based on functionality; it is based on status and prestige (Uludağ & Soyer, 2023). The price tag is a symbol of prestige for wealthy people (Vigneron & Johnson, 1999). In this context, luxury consumption and conspicuous consumption have attracted significant attention from researchers due to their role in shaping social hierarchies. Conspicuous consumption and luxury consumption are highly engaged by the researchers. The usage of luxury brands and products is a way of acquiring and maintaining status and prestige (Page, 1992). However, the desire to signal status through conspicuous consumption is not limited to the wealthy elite. Also, signaling status by conspicuous consumption is not only for rich and wealthy people. It is also used by lower statuses as they want to develop their status and they tend to imitate higher classes and statuses. This phenomenon, often referred to as "status imitation," highlights how individuals from lower socioeconomic backgrounds adopt luxury consumption patterns to elevate their perceived social standing. According to conspicuous consumption, ownership is the real symbol of status and people show their wealth and status by consuming luxury products conspicuously (Trigg, 2001). For individuals seeking to attain or sustain status through conspicuous consumption, social acceptance plays a crucial role. For people who want to own status through conspicuous consumption and to be able to maintain this status, it is important to be accepted by other status groups (Richins, 1994). This aligns with Veblen's (1899) argument that conspicuous consumption is not confined to the upper class but extends across various social strata. Veblen (1899) also underlines the fact that not only the upper class but also other social classes engage in conspicuous consumption. Each social class gives importance to show off their status. By engaging in conspicuous consumption, individuals position themselves within a specific status group and seek validation from others. Because in this way, they are positioned into a special status, and their status is accepted by others.

As an extension of conspicuous consumption, researchers have categorized luxury brands into two distinct types: loud and quiet luxury. Loud luxury means that there is an evident logo or signature that can be caught by the eye and identified quickly. On the other hand, quiet luxury means that there is no evident logo, and if there is any sign of the brand, it is discreet (Bagheri, 2014; Dealca et al., 2022; Greenberg et al., 2019; Jiang et al., 2021; Kauppinen-Raisanen et al., 2018).

Luxury as a Statement: Conspicuous Consumption and The Self

Self-presentation, which is also called impression management, is based on Goffman's (1990) study. Goffman (1990) explains self-presentation as the way each person manages and presents their impressions to their target audience. This process is being symbolized as a play by him. According to him, each individual acts like an actor on the stage and the actors stage themselves on the scene while presenting their performance to the audience. By doing so, the actor manages the way his audience sees him. This symbolization is being adapted to real life as each individual acts like an actor and performs in their daily life, but they can also perform different roles that are adapted for different audiences. This can be explained by our different behaviors in different circumstances and places. As an example, we act differently while we are surrounded by our family and friends or in our school life, work life, etc.

In the context of consumption, self-concept is examined in two ways. These are the real self and the ideal self. Individuals constantly navigate between these two selves, striving to align their real self with their ideal self. Individuals strive to bring their real selves closer to their ideal selves. Consumption is the key to reaching the ideal self (Asil, 2017, p. 8). The distinction between these two selves plays a crucial role in consumer behavior. The real self is the self that an individual already has. The ideal self is the self an individual would like to have, and the ideal self is the self that the individual wants to have (Higgins, 1987, pp. 320-321). In this regard, self-perception influences purchasing decisions, as consumers seek products that reflect their desired identity. The relationship between self and product image influences buying behavior (Sirgy, 1982, p. 287). Individuals tend to consume products that they see as compatible with their identity. Through this alignment, individuals can shape their self-presentation in a way that reflects their aspirational self. Therefore, they can present their self in the way they want and in the way they see as ideal. As consumption extends beyond mere material acquisition, it transforms into a medium for self-expression. As consumption becomes a communication medium, individuals can express themselves and present themselves through consumption (Marcoux et al., 1997). This communicative aspect of consumption is particularly evident in conspicuous consumption, where individuals use luxury goods as signals of status and power. As Veblen (1899) underlined, individuals communicate with others through conspicuous consumption to have power, prestige, and status. In this sense, self-presentation serves a dual function: it allows individuals to express their personal uniqueness while also signaling their belonging to a social group. Self-presentation is a way to express personal uniqueness and social group belongingness. When consumption becomes visible to the public, consuming products related to wealth and status provides uniqueness for the self (Mann & Sahni, 2015). Thus, for individuals seeking to achieve their ideal self, luxury consumption—when displayed overtly—functions as a tool for self-presentation through conspicuous consumption. Therefore, in order to reach their ideal self, individuals consume, and if they choose luxury consumption overtly, then conspicuous consumption becomes the way of self-presentation. Given the significance of luxury in self-presentation, scholars have identified key characteristics that define luxury brands. There are 5 characteristics that were listed to define luxury brands. These are: excellent quality, high price, scarcity and uniqueness, aesthetic technical dimensions, ancestral heritage, and personal history (de Azevedo Rosa, 2012, p. 4).

Greenberg et al. (2010, pp. 3-4) divide consumers who consume luxury products into 4 types. These are patrician, parvenu, poseur and proletarian. Patricians are wealthy people who pay a premium for quiet luxury products. They use signals that can be only interpreted by other patricians. They want to be associated with other patricians but their need to consume luxury products to gain prestige is low. Patricians are in the high class as financial means. The second category is called a parvenu. Parvenus associate themselves with other parvenus and patricians. They want to show this association and differentiate themselves from the lower classes. They use loud signals and they consume loud luxury products. Therefore they can pay for the logo and show others that if they are not able to afford that logo, they are below them. The third luxury consumer group is called poseurs. As it is understood from the word itself, poseurs are people who act like they are someone, although they are not that person. They don't have financial power but they act like that by consuming loud luxury items. They want to differentiate themselves from other low-income people, and they tend to consume counterfeit brands and products. The final and fourth category is called proletarians. Proleterians are both low in wealth and need for status. They are not status-conscious, and they do not engage in signaling.

The dichotomy of loud and quiet luxury appeals to different consumer motivations (Jiang et al., 2021). Greenberg et al. (2010) underline that wealthy consumers who don't have high-status needs want to associate themselves with people they resemble, and they prefer quiet luxury brands that only they can recognize. This preference for quiet luxury is rooted in a desire for subtlety and exclusivity. On the other hand, wealthy consumers who have a high status need to consume loud luxury products to signal to the less affluent that they are different from them. The contrast between these two motivations highlights how status-driven consumption varies based on individual aspirations. People who are in need of high status but cannot afford luxury brands consume counterfeits to match the status they want to have. This behavior illustrates the importance of status signaling, even among those who cannot access luxury items. According to Bagheri's (2014, p. 316) study, people who consume loud luxury items aim to impress others by following trends. This desire to impress aligns with the broader concept of conspicuous consumption, where the public visibility of one's wealth becomes essential. On the other hand, people who consume quiet luxury items aim to feel accomplishment and social recognition through having possessions. This distinction underscores the different ways individuals use luxury goods to reflect their social standing and personal identity. Kauppinen-Raisanen et al. (2018) conducted a quantitative study with 215 young consumers from Finland, Italy, and France. The result of the study shows that most consumers prefer luxury brands to be quiet rather than loud. This finding suggests that, in certain cultural contexts, there is a preference for understated symbols of wealth. The study also finds out that social norms affect luxury brand choices, as Finns prefer quiet luxury more than Italians and French. This variation across cultures highlights how the perception of luxury can differ based on societal expectations. Also, more men link luxury consumption to self-presentation than women. This gender difference suggests that self-presentation may be more central to luxury consumption for men than for women. According to Greenberg et al.'s (2019) study, extraversion promotes a desire for status, and these consumers favor extravagant logos. This supports the notion that personality traits, such as extraversion, can influence preferences for conspicuous consumption. Another study, which was conducted by Jiang et al. (2021), shows that overt narcissistic consumers hold a value-expressive attitude toward luxury products and they prefer quiet luxury brands. This indicates that narcissistic tendencies, while often associated with a desire for attention, can also lead to a preference for understated forms of luxury that convey exclusivity. According to the study conducted on quiet luxury and logomania by Dealca et al. (2022), most of the respondents prefer quiet luxury over logomania. This preference highlights the growing appeal of subtlety in luxury branding. On the other hand, both logomania and quiet luxury impact customer satisfaction. While quiet luxury may appeal to those seeking exclusivity, logomania continues to resonate with consumers who wish to signal status in more overt ways. Another study conducted by Kooli (2024) shows that when it comes to luxury fashion brands, consumers place a higher value on quiet luxury brands and sustainability. This reflects a shift in consumer values, where sustainability and subtle luxury have become increasingly intertwined.

Sound of the Brand: Music as a Branding Tool

Music is an important factor that affects human emotions and, by doing so, has an impact on consumer behavior (Andersson et al., 2012). This emotional influence on consumers is a key element in shaping their purchasing decisions and overall brand engagement. At the point of adding value to the brand, music is expressed with 3 values, which are identity, interaction, and profit. These values collectively enhance how music contributes to a brand's identity and consumer relationship. The use of music through the brand communication process creates an emotional bond between the consumers and the brand, increasing brand recognition. This emotional connection strengthens the association between the brand and consumer loyalty. It can also create valuable content for consumers to share and discover (Jackson et al., 2013). Thus, music becomes a tool for amplifying the brand's message and expanding its reach through consumer engagement. Meaning is created by music when the brand is linked (Zhu & Meyers-Levy, 2005). In this sense, music acts as a powerful medium for linking emotional resonance to a brand, influencing consumer perceptions on a deeper level. Sonic branding has long been used since the early days of radio. While radio primarily established its communicative power through language, within the context of advertising, music became an indispensable element that enhanced the impact of spoken messages and reinforced brand identity. Indeed, radio commercials almost invariably relied on a musical background, which not only complemented the verbal content but also deepened the emotional connection with the audience. The absence of visual cues meant that brands had to rely on sound to communicate and build recognition. Although nowadays brand executives have different types of sensory elements, sound is important because human eyes may miss visual elements. Unlike visual cues, sound can capture attention even when the consumer is not actively engaging with visual content. For instance, you can look away for a few seconds and miss the brand message, but you can always hear it although you are not looking (Danziger, 2021). This ability of sound to

maintain presence even when consumers are distracted further solidifies its role in brand communication. The human brain synchronizes electrical activity when music is heard. This physiological response to music demonstrates how deeply integrated sound is within our cognitive processes. MRI studies showed that music matches memories and feelings and influences behaviors. By evoking specific memories or emotions, music creates powerful associations that influence consumer behavior. In this context, music creates associations that affect brand loyalty and purchase decisions (SoundOut, 2025). Ultimately, music has the capacity to drive not only emotional connections but also tangible behaviors like brand loyalty and purchasing choices.

If brands use familiar tunes to consumers, it has an impact on consumer behavior in product and brand selection (Valkeinen, 2020; Zander, 2006). This is because music plays a significant role in guiding consumer perceptions and decisions. The music used in television advertisements guides the audience, helps them to understand the image, and strengthens the ad message (Alexomanolaki et al., 2010, p. 38). In this context, whenever certain music is used in an advertisement, it begins to be associated with the brand (Apaolaza-Ibañez et al., 2010). This association between music and brand identity can positively influence consumer attitudes. Music is used as a stimulus in advertising and has a positive effect on the target audience (Kellaris & Mantel, 1996, p. 510). As such, research by Stewart and Koslow (1989), conducted on 1059 television advertisements, determined that TV ads containing music had a positive relationship with recall and persuasion, further emphasizing the importance of music in effective advertising. Additionally, another research conducted by Stout and Leckenby (1988) showed that the most effective of all music components is the mode of music. High-tempo music received more positive feedback than low-tempo music, demonstrating that tempo can play a crucial role in influencing consumer reactions. Building on this idea, Nguyen (2020) mentions that brand music can be divided into four types. These are brand sound, sound logo, brand voice, and brand song. Brand sound is a music piece or a short song that depends on the brand's core values. They are easy to remember and repeatable, often used at the beginning or end of a commercial. A sound logo is similar to a pictorial logo, designed to enhance recognition when heard alongside the brand's visual logo. Brand voice is used to differentiate the brand from other brands, further cementing its identity in the market. Finally, brand song, sung by a singer or composed by a company, expresses the brand's core values in a memorable and engaging manner. As a part of brand equity, brand sound and jingles also reflect brand personality (Brodsky, 2011), and they affect the information processing style (Fiedler, 2002). In fact, defining the brand with music helps remember the brand 96% more than the brands that don't use sound (North et al., 2004). Research comparing ads with music and ads without music shows that ads with music influence consumers more positively (Uğur, 2011, p. 5). Furthermore, the brands whose music and slogan are most liked are one step ahead of other brands. This is because there is a lot of knowledge and information in consumers' minds, and it is important for brands to stand out (Akay et al., 2016, p. 202). As a result, it is highly advised to combine jingles and slogans to maintain memorability (Karailieva, 2012). Music makes the advertising campaign, brand, and product more recognizable (Çupi & Morina, 2020), and verbal recall is improved if the melody is well-known (Rubin, 1977). According to Borgonos Quijano's (2021) study, participants see music as a critical element in an advertising campaign. The study highlights a clear relationship between music and attitudes towards the brand, as well as recall and purchase intention.

Music in advertising is an important element that contributes to brand association and personification. In this context, music enhances the key message of the advertisement (Hecker, 1984). Music also helps in creating memory associations, which in turn generate auditory memories (Clow & Baack, 2003). According to Morris and Boone (1998), this auditory impact not only influences memory but also directly affects consumer emotions during the commercial. Additionally, the tempo of the music plays a crucial role in influencing behavior. As Heshmat (2024) highlights, faster tempos tend to speed up consumer actions, while high-arousal music can induce impatience, as also noted by Sun et al. (2023). On the other hand, low-pitched melodies impact marketing messages in a more abstract and subtle way (Zoghaib et al., 2023). In addition to tempo, jingles, tones, and sonic logos are essential in shaping the brand's image in consumers' minds (Fraser & Bradford, 2013). For instance, Yalch's (1991, p. 273) study revealed that music improves memory when used with slogans, making information with music more memorable than those without. Furthermore, according to Jain and Jain (2016), jingles are particularly memorable and catchy elements of advertisements. In fact, they argue that an effective jingle can position a brand uniquely in consumers' minds, facilitating easier recall. Jingles are encoded into the consumer's memory and can be recalled later (Wallace, 1994). Moreover, as Yalch (1991) suggests, when consumers sing along with a jingle, it further strengthens the impact of the brand. Research by Roehm (2001) indicated that when a popular song is used in advertising, consumers who are unfamiliar with the original song tend to recall the brand more effectively. This suggests that the recall of the original song in the minds of consumers familiar with the popular song reinforces brand recognition, further supporting the effectiveness of music in advertising.

Using a famous singer and their song for a brand has both advantages and disadvantages. On the positive side, one significant benefit is the diverse choice of singers and songs available, allowing brands to select music that can create various meanings and associations. This flexibility helps brands align their music with the desired emotional connection they want to establish with consumers. As part of celebrity endorsement, partnerships with well-known singers can create a stronger bond between consumers and the brand, as the singer carries their own meaning in the minds of the audience. However, there are some drawbacks to consider. One major concern is the high licensing costs, as both the song and the singer need to be compensated, which can sometimes exceed the brand's budget. Additionally, the relevance and fit of the music are crucial; it must align with the brand's identity and message, and resonate with consumers. Finally, cultural considerations should not be overlooked, as music is a powerful element of culture. It's essential to thoroughly define and understand the target audience and their cultural context to ensure the music creates the intended resonance.

In brand communication, music is also strategically used in stores to influence consumer behavior. According to the research by Dogaru et al. (2024), brand recognition tends to be higher when sad background music is used in advertisements, while purchase intention increases with the use of happy music. This shows that the emotional tone of music can have distinct effects on consumer responses. Moreover, music in stores is not only important for enhancing the entertainment value but also plays a significant role in shaping the store image and influencing consumer purchasing behavior. For instance, music in stores has been found to encourage consumers to spend more time in the store (Milliman, 1982), which in turn can lead to increased engagement with products. Additionally, music influences the store's ambiance, consumer experience, and emotional connection with the environment (Morrison & Beverland, 2003). Supermarkets, for example, use different rhythms strategically to influence the duration of customer visits (Kotler & Keller, 2006). Blackwell et al. (2005) note that low-volume music fosters social interaction, while rhythm has a direct impact on how much time consumers spend in the store. As such, in-store music can subconsciously influence both consumer emotions and their behaviors, shaping their overall shopping experience (Doyle, 2002). In brand communication, music is strategically used in stores to affect consumer behavior by influencing brand recognition, emotional responses, store ambiance, and purchasing behavior, with factors like music tone, volume, and rhythm shaping consumer interactions and engagement.

The Sound of Luxury: Music as a Branding Tool for Luxury Brands

Luxury consumption is the desire to own symbolic meanings (Atwal & Williams, 2009), and it is related to hedonic value-seeking through new experiences and self-extension by symbols and meanings (Malenkaya & Andreyeva, 2016, p. 4). In this context, luxury advertising serves as an important promotional tool for luxury brands, helping to create a distinct identity. Luxury advertising aims to establish a unique identity and conveys high-end quality, identity symbols, and emotional value (Long, 2023, p. 67). Additionally, the use of music in advertisements for luxury brands has been found to have a greater impact on brand awareness and information recall compared to non-luxury brands (Min, 2018). This shows that music, being a key element for defining identity, plays a crucial role in establishing the luxury brand identity (Abugnem, 2018). Luxury stores often choose slower-tempo music to introduce a more leisurely experience, encouraging consumers to reflect on their purchases (Loureiro et al., 2020). Keh et al. (2021) exemplify how Rolex stores use sound to create an atmosphere of timelessness and exclusivity, reinforcing the notion that purchasing a Rolex is a significant and thoughtful investment. By using auditory branding, Rolex associates its products with a tangible sense of quality, enhancing both the purchasing behavior and the overall brand image (Lageat et al., 2003). Moreover, music plays an essential role in the luxury guest experience, as it helps create memories that foster loyalty (Les Roches, 2024). When consumers have a positive experience, it leads to increased brand loyalty, as music, experience, and memories become interconnected. Long (2023) discusses how Chanel advertisements on YouTube feature background music that presents a romantic narrative, inspiring and growing in accordance with the video. This strategy is commonly used by luxury brands to convey their heritage, with music and visuals working together to reinforce a luxury identity. Dynamic videos and music create a satisfying visual and auditory experience that resonates with the brand's core message. As highlighted by Global Brands Magazine (n.d), it is possible to shape brand identity through music. For instance, Rolls-Royce uses orchestral music in promotional videos, and luxury watch brands often incorporate film scores to align with their brand values. Thus, music plays a pivotal role in shaping associations, perceptions, and experiences that contribute to luxury branding.

Social media for luxury brands is an important tool as social media is how new trends are born and spread. In this context, young consumers who spend a long time on social media have a growing interest in luxury

brands and purchasing (Kim & Ko, 2010). This shift in consumer behavior highlights the influence of social media on luxury brands' positioning. Furthermore, the existence of luxury brands on social media has a direct impact on consumer perceptions and identity management, reinforcing their brand image (Chu et al., 2013; Lee & Watkins, 2016). As a result, luxury brands can position themselves uniquely in social media by presenting high-quality visual and audio content, creating a distinct and desirable presence (Pentina et al., 2018). In this context, social media serves as a vital platform for luxury brands to engage with young consumers, enhance their brand image, and create a distinctive identity through the strategic use of visual and audio content.

1.1. Purpose of the Study

This study aims to understand the types of music associated with the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands on social media. It examines the role of music—one of the key elements in shaping brand identity on social media—in the perception of luxury brands. In this context, through a content analysis of posts using these popular hashtags, the study seeks to provide a framework for understanding the musical preferences in content perceived as representing luxury brands.

1.2. Aim of the Study

The primary objective of this research is to identify the types of music preferred in social media posts that incorporate luxury brand hashtags. The study aims to answer these research questions:

- Is music used in posts that include these hashtags?
- Do the hashtags associated with luxury brand perception tend to favor specific music genres?
- Do the hashtags associated with luxury brand perception tend to favor vocal or instrumental music?

1.3. Importance of the Study

This study offers valuable insights into the use of music in social media posts under the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands. It finds that instrumental music, associated with timelessness and exclusivity, is preferred in luxury brand content. The study also highlights that many posts lack music, presenting an opportunity for brands to strengthen their identity and awareness. By identifying popular music genres like jazz and pop, the research helps luxury brands better align their content with their brand perception. Also this study contributes to the literature by emphasizing the role of music in shaping brand identity and consumer engagement, particularly in the context of luxury branding.

2. METHODOLOGY

This study employs a qualitative content analysis approach to investigate the use of music in social media content shared under the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands. Specifically, it aims to identify the types of music used, the prevalence of music in posts with the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands, and whether music includes lyrics or is purely instrumental. Instagram was selected as the data source due to its prominence as a highly visual and increasingly auditory social media platform where luxury brands actively engage with global audiences. The hashtags #luxurybrand and #luxurybrands were chosen based on their popularity and relevance to the research topic. These hashtags aggregate a wide range of brand-related content and represent an organic of user-generated and brand-generated posts associated with the luxury sector.

The content analysis of #luxurybrand and #luxurybrands posts was conducted by two coders between February 10, 2025 – February 20, 2025. It was determined that there were 300,000 posts under #luxurybrand and 100,000 posts under #luxurybrands. Due to the large volume of data, a purposive sampling method was employed to ensure feasibility and relevance. For each hashtag, the first 1,000 posts were analyzed, resulting in a total of 2,000 posts coded by the researchers. To ensure reliability, both coders initially analyzed 100 posts, compared their results, and made necessary revisions before continuing the coding process collaboratively. Through this methodology, the study aims to systematically and meaningfully capture the musical preferences present in content associated with luxury brands.

The content analysis examined three main coding categories. The first category assessed whether music was present or absent in the content. The second category involved classifying the music genre for posts containing music, which were categorized into one of five genres—Jazz, Latin, Pop, Rock, or Other/Unclassified—based on auditory analysis and, where applicable, metadata associated with the post. This genre classification was guided by established music taxonomies commonly used in media studies, while also being adapted to reflect the diverse and global character of Instagram content. The third category focused on the presence of lyrics, distinguishing between vocal music, which includes lyrics, and instrumental music, which does not.

To ensure the reliability and validity of the coding process, two coders were trained and engaged in a preliminary pilot coding phase. Both coders independently analyzed an initial set of 100 posts to test the clarity and applicability of the coding categories. Inter-coder reliability was assessed by comparing their coding results; discrepancies were discussed in detail, and necessary refinements were made to the coding guidelines to improve consistency. To assess inter-coder reliability, Krippendorff's alpha coefficient was calculated, resulting in a value of $\alpha = 0.762$. Based on the thresholds proposed by Krippendorff (2004), this value demonstrates an acceptable level of agreement between coders.

Following this calibration phase, the coders proceeded to analyze the remaining 1,900 posts. They worked collaboratively, dividing the dataset equally and adhering to the finalized coding scheme. Regular check-ins were held to resolve any uncertainties and maintain consistency throughout the process.

2.1. Ethical Approval of the Study

In this study, all the rules specified within the scope of the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” have been followed. None of the actions listed under the second section of the directive, titled “Violations of Scientific Research and Publication Ethics,” have been committed.

3. FINDING

Table 1
Presence of Music in Content Numerical

	Music Present	Music Absent
#luxurybrand	486	514
#luxurybrands	398	602
Total	884	1116

As shown in Table 1, 884 posts (44.2%) of the total 2,000 analyzed posts contain music, while 1,116 posts (55.8%) do not. Specifically, within the #luxurybrand hashtag, 486 posts (48.6%) include music, and 514 posts (51.4%) do not. For the #luxurybrands hashtag, 398 posts (39.8%) feature music, while 602 posts (60.2%) are without music. These findings suggest that music is present in a lower proportion of posts under the #luxurybrands hashtag compared to #luxurybrand, with a difference of 8.8%. Although the use of music in luxury brands has more impact than non-luxury brands (Min, 2018), as a result of the study, it is seen that there are more luxury brand-related posts on Instagram without music than posts with music. As mentioned in the literature, music is an important way to create associations (SoundOut, 2025) and define an identity (Abugnem, 2018). In order to create the identity of luxury and associate the brand with luxury, using music would be an important method. The content analysis indicates a diverse content strategy within posts using the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands. While a substantial number of posts include music, a noteworthy proportion does not, suggesting varying approaches to brand communication. The frequent use of jazz highlights its association with sophistication and high culture (Seo & Buchanan-Oliver, 2015), whereas the preference for instrumental over vocal music reflects an intentional effort to evoke timelessness and exclusivity. This suggests that genre selection plays a more significant role in shaping brand perception than lyrical content. Moreover, such posts contribute to entertainment, customization, trend-setting, purchase intention, engagement, and word-of-mouth marketing on social media platforms (Fetais et al., 2023).

Table 2*Distribution by Music Genres*

	#luxurybrand	#luxurybrands	Total
Jazz	183	145	328
Latin	56	36	92
Pop	146	140	286
Rock	26	30	56
Other	75	47	122
Total	486	398	884

Another aspect considered in content analysis is music genres. In the content analysis jazz, latin, pop, and rock music genres stand out. As shown in Table 2, the distribution of music genres across posts featuring music is as follows: a total of 328 posts contain jazz music, 92 posts feature Latin music, 286 posts include pop music, 56 posts represent rock music, and 122 posts are categorized under other music genres. When examining the distribution of music genres by hashtag, it is evident that the #luxurybrand hashtag contains 183 posts in the jazz genre (37.7% of the posts under #luxurybrand), 56 posts in the Latin genre (11.5%), 146 posts in pop (30.1%), 26 posts in rock (5.4%), and 75 posts in other genres (15.4%). For the #luxurybrands hashtag, 145 posts (36.4%) are in the jazz genre, 36 posts (9.0%) are in Latin, 140 posts (35.2%) are in pop, 30 posts (7.5%) are in rock, and 47 posts (11.8%) are categorized under other genres. As a result of the content analysis it is seen that jazz music and pop music is being favored by the luxury brand content. It is surprising, given the nature and definition of popular music and jazz music, that they are associated with luxury. According to Adorno, classical music is a part of the high culture. Although there are different musical genres, popular music is standardized, and popular music points to low culture. Low culture is produced by the culture industry and as being produced by the culture industry, popular music is commoditized (Adorno, 2003). Luxury addresses higher status and prestige. It is the symbol of a wealthy lifestyle (Page, 1992; Vigneron & Johnson, 1999). Therefore when it comes to status and prestige, high culture indicates luxury. Jazz, in particular, has a complex history. While it originated as a form of popular music within African American communities, it has evolved over time and been embraced by certain segments of the elite. Its improvisational nature and association with sophistication have made it appealing to luxury brands seeking to project an image of exclusivity and refinement.

Table 3*Presence of Lyrics in Music*

	Vocal	Instrumental
#luxurybrand	162	324
#luxurybrands	142	256
Total	304	580

As shown in Table 3, a total of 304 posts (34.4%) feature music with lyrics, while 580 posts (65.6%) contain music without lyrics. For the posts under the #luxurybrand hashtag, 162 posts (33.3%) contain lyrics, while 324 posts (66.7%) do not. In contrast, under the #luxurybrands hashtag, 142 posts (35.7%) include lyrics, and 256 posts (64.3%) do not. These findings suggest that the majority of posts under both hashtags do not feature lyrics, with slightly more posts with lyrics found under the #luxurybrands hashtag compared to #luxurybrand. According to the literature, singing along to a song and listening to a song have differences in information processing therefore, while singing along to a song, a person generates the lyrics from mind and memory; on the other hand, while a person is listening to an instrumental song, it is more a passive reception (Roehm, 2001). Within this framework, messages that are sung tend to be more effectively retained in memory compared to those that are merely heard. The common use of instrumental music in social media content could therefore reduce opportunities for deeper cognitive involvement, which music with lyrics or vocal elements might otherwise facilitate. Although instrumental tracks can successfully establish a particular atmosphere, they may fall short in fostering memorability and emotional depth when compared to music that invites active listener engagement.

4. CONCLUSION, DISCUSSION AND RECOMMENDATIONS

Luxury consumption is a way that people present themselves according to their status or ideal self. By consuming luxury brands, the price tag and the logo become the tag of a person. People tend to consume luxury brands in a conspicuous way. Conspicuous consumption means that people consume luxury publicly in order to signal their status (Greenberg et al., 2019, p. 1). Each individual has an ideal self in their mind that they define for themselves, different from their real self. Consumption is a way to achieve that ideal self. In this context, if an individual wants an ideal self who has a luxurious lifestyle and wealth, he would like to consume luxury brands and show off this to others in order to be accepted in his ideal self and social status.

Music affects emotions and has an impact on consumer behavior (Andersson et al., 2012; Morris & Boone, 1998). Music creates auditory memory (Clow & Baack, 2003) and, contributes to brand association personification, enhances the key message (Hecker, 1984); as music is important for brand communication, it is also important for luxury brand communication. Min (2018) underlines the fact that music is more important for luxury brands than non-luxury brands. Luxury brands need a higher classification; therefore, music is used for creating luxurious, high-end identity and value (Long, 2023, p. 67). In this context, music is essential for influencing consumer behavior and emotions, and for luxury brands, it plays a key role in establishing a high-end, luxurious identity and enhancing brand value.

In this study it is aimed to understand the types of music associated with the hashtag #luxurybrand and #luxurybrands on social media. It examines the role of music—one of the key elements in shaping brand identity on social media—in the perception of luxury brands. The primary objective of this research is to identify the types of music preferred in social media posts that incorporate luxury brand hashtags. In this context, through a content analysis of posts using these popular hashtags, the study seeks to provide a framework for understanding the musical preferences in content perceived as representing luxury brands. This study employs a qualitative content analysis approach. The data source consists of posts shared under the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands on Instagram. During the data collection process, the study examines the popular music genres used by luxury brands on the selected social media platforms. The coding process categorizes the following aspects: Presence of Music in Content, Music Genres, and Presence of Lyrics in Music. Answers to these research questions were searched:

The first research question of the study examines whether music is used in posts that include these hashtags. As a result of the conducted content analysis, it was seen that 884 posts out of 2000 contain music. 486 posts of #luxurybrand and 398 posts of #luxurybrands contain music. As a result of the study, it is seen that there are more luxury brand-related posts on Instagram without music than posts with music. As mentioned in the literature, music is an important way to create associations (SoundOut, 2025), define an identity (Abugnem, 2018), and has an impact on brand awareness and recall (Min, 2018). The content analysis reveals that while music is present in a significant number of posts related to luxury brands on Instagram, the majority of posts still do not incorporate music, highlighting a potential missed opportunity for enhancing brand identity and awareness through auditory associations.

The other research question of the study investigates whether the hashtags associated with luxury brand perception tend to favor specific music genres. The analysis aims to explore if certain genres of music are more commonly linked with luxury brand-related posts on Instagram, shedding light on how music genre choices align with brand identity and perception. As a result of content analysis, luxury brand perception tends to favor jazz music, which is followed by pop music. 328 posts have jazz music, and 286 posts have pop music. Both hashtags have the most posts in jazz music which is followed by pop music. In today's world jazz music is more related to luxury and high-end lifestyle, with higher educational and cultural background. On the other hand, in the past, jazz music was seen as the music of slaves, and in this context, it was defined as belonging to the subculture. From a historical perspective, high culture is associated with classical music. Adorno (2003) positions popular music, as opposed to classical music, as a commodified output of the culture industry, stripped of its autonomy and shaped by the logic of mass production and consumption. Yet, the findings of this study indicate a paradox: despite classical music's symbolic capital and association with cultural prestige, it is not commonly utilized in luxury brand communications.

The final research question of this study examines whether the hashtags associated with luxury brand perception tend to favor vocal or instrumental music. While 304 of the posts examined contained music with lyrics, 580 contained instrumental music. Both hashtags have the most posts in instrumental music. According to the content analysis carried out hashtags associated with luxury brand perception tend to

favor instrumental music. This result differs from the information in the literature. According to the literature singing along to the song is an active process as the individual recalls the words in her mind. On the other hand, listening to instrumental music is a passive perception process (Roehm, 2001). The use of music with or without lyrics is important in the context of the image and identity desired to be created. High-end luxury brands tend to create timelessness and exclusivity (Keh et al., 2021). The study reveals that hashtags related to luxury brand perception favor instrumental music over vocal music, aligning with luxury brands' aim to evoke timelessness and exclusivity. Therefore, it is suggested that the genre of music plays a more significant role than whether the music is vocal or instrument.

This study is limited to Instagram posts under the hashtags #luxurybrand and #luxurybrands, which may not fully represent luxury brand perceptions on other platforms. The sample size of 2,000 posts may not capture the entirety of related content, and the categorization of music genres could be influenced by subjective interpretations despite efforts to ensure reliability. Additionally, the study does not consider the emotional responses of consumers to different types of music, which could provide deeper insights into brand perception. Building on these limitations, future research could further explore the influence of specific music genres and types on consumer perception and purchasing behavior in the context of luxury brands through a quantitative approach. Also for further research, it would be beneficial to explore the influence of specific music genres and types (vocal vs. instrumental) on consumer perception and purchasing behavior in the context of luxury brands through a quantitative approach. A larger sample size and statistical analysis could provide more reliable insights into how music impacts consumer decision-making and brand engagement. Future studies could investigate the relationship between music preferences and brand loyalty, consumer engagement, and emotional connection with luxury brands on social media. Additionally, examining cultural differences in music preferences related to luxury brands could offer valuable insights, as well as studying how music interacts with other sensory elements (such as visuals) to shape the overall luxury brand experience. It is recommended that future studies explore consumer perceptions in greater depth to better clarify the role of music in luxury brand communication. The use of quantitative methods, such as surveys or experiments, would help quantify these effects and allow for more generalizable conclusions.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: AS, EG, ES; data collection: AS, EG; analysis and interpretation of results: AS, ES; draft manuscript preparation: AS, EG, ES. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: AS, EG, ES; verilerin planması: AS, EG; sonuçların analizi ve yorumlanması: AS, ES; çalışmanın yazımı: AS, EG, ES. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

REFERENCES

- Abugnem, A. N. (2018). Influence of the music sound through the identity and the luxury brand on the confusion of the tourist customer: Analytical study of the sample opinions of the customers of first class hotels in Baghdad. *Opcion*, 34(86), 1569-1593.
- Adorno, T. W. (2003). Kültür endüstrisini yeniden düşünürken. *Cogito*, 36, 76-85.

- Akay, A., Oral, M., Akpınar, M., & Gül, M. (2016). Reklamların marka bilinirliği açısından değerlendirilmesi: Meyve suyu ürünleri örneği. *Akademik Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi*, 8(15), 199-210.
- Alexomanolaki, M., Kennett, C., & Loveday, C. (2010). Music as first-order and second-order conditioning in TV commercials. *Music and the Moving Image*, 3(2), 39-50.
- Andersson, P. K., Kristensson, P., Wästlund, E., & Gustafsson, A. (2012). Let the music play or not: The influence of background music on consumer behavior. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 19(6), 553-560. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2012.06.010>
- Apaolaza-Ibañez, V., Zander, M., & Hartmann, P. (2010). Memory, emotions and rock'n'roll: The influence of music in advertising, on brand and endorser perception. *African Journal of Business Management*, 4(17), 3805-3816.
- Asıl, S. (2017). Tüketimde benlik algısı: Sosyal medya hesaplarında tüketici olmak. *COMU International Journal of Social Sciences*, 2(3), 1-22.
- Atwal, G., & Williams, A. (2009). Luxury brand marketing – The experience is everything. *Journal of Brand Management*, 16, 338-346.
- Bagheri, M. (2014). Luxury consumer behavior in Malaysia: Loud brands vs. quiet brands. *Procedia-Social and Behavioral Science*, 130, 316-324.
- Blackwell, R. D., Miniard, P. W., & Engel, J. F. (2005). *Comportamento do consumidor* (9th ed.). Pioneira Thomson Learning.
- Bocock, R. (1997). *Tüketim*. Dost Kitabevi.
- Borgonos Quijano, E. (2021). *How brands should use music to transmit feelings and messages* [Master's thesis, Universidad Carlos III de Madrid]. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.24105.88161>
- Brodsky, S. L. (2011). Coerced and reluctant clients. In S. L. Brodsky (Ed.), *Therapy with coerced and reluctant clients* (pp. 11-29). American Psychological Association.
- Chu, S. C., Kamal, S., & Kim, Y. (2013). Understanding consumers' responses toward social media advertising and purchase intention toward luxury products. *Journal of Global Fashion Marketing*, 4(3), 158-174.
- Clow, K. E., & Baack, D. (2003). *Integrated advertising, promotion, and marketing communications*. Prentice Hall.
- Çupi, B., & Morina, S. (2020). The influential power and the importance of music in advertising and marketing. *Journal of Life Economics*, 7(1), 17-28. <http://doi.org/10.15637/jlecon.7.002>
- Danziger, P. (2021). *What does a luxury brand sound like?*. Retrieved Feb 15, 2025, from <https://therobinreport.com/what-does-a-luxury-brand-sound-like/>
- Dealca, S. M. Q., Estrera, J. R. D., Tibalao, C. L., & De Jesus, F. L. B. (2022). Factors influencing customer satisfaction towards luxury clothing: Quiet luxury and lolomania among Filipino millennials. *Journal of Business and Management Studies*, 4(2), 313-333. <http://doi.org/10.32996/jbms>
- de Azevedo Rosa, C. (2012). *Luxury today-key factors for success* [Doctoral dissertation, University of Lisbon]. https://www.academia.edu/105874809/Luxury_Today_Key_Factors_f_or_Success
- Dogaru, I., Furnham, A., & McClelland, A. (2024). Understanding how the presence of music in advertisements influences consumer behaviour. *Acta Psychologica*, 248, 104333. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104333>
- Doyle, P. (2002). *Marketing management and strategy* (3rd ed.). Prentice Hall.
- Fetais, A. H., Algharabat, R. S., Aljafari, A., & Rana, N. P. (2023). Do social media marketing activities improve brand loyalty? An empirical study on luxury fashion brands. *Information Systems Frontiers*, 25(2), 795-817.
- Fiedler, K. (2002). Mood-dependent processing strategies from a meta-theoretical perspective. *Psychological Inquiry*, 13(1), 49-54. <http://www.jstor.org/stable/1449539>
- Fraser, C., & Bradford, J. A. (2012). Music to your brain: Background music changes are processed first, reducing ad message recall. *Psychology & Marketing*, 30(1), 62-75.
- Global Brands Magazine. (n.d.). *The secret role of music in luxury branding*. Retrieved Feb 15, 2025, from <https://www.globalbrandsmagazine.com/role-of-music-in-luxury-branding/>
- Goffman, E. (1990). *The presentation of self in everyday life*. Penguin.
- Greenberg, D., Ehrensperger, E., Schulte-Mecklenbeck, M., Hoyer, W. D., Zhang, Z. J., Han, Y. J., Nunes, J. C., & Dreze, X. (2010). Signaling status with luxury goods: The role of brand prominence. *Journal of Marketing*, 74(4), 15-30. <https://doi.org/10.1509/jmkg.74.4.015>

- Greenberg, D., Ehrensperger, E., Schulte-Mecklenbeck, M., Hoyer, W. D., Zhang, Z. J., & Krohmer, H. (2019). The role of brand prominence and extravagance of product design in luxury brand building: What drives consumers' preferences for loud versus quiet luxury?. *Journal of Brand Management*, 27, 195-210. <https://doi.org/10.1057/s41262-019-00175-5>
- Hecker, S. (1984). Music for advertising effect. *Psychology & Marketing*, 1(3-4), 3-8. <http://dx.doi.org/10.1002/mar.4220010303>
- Heshmat, S. (2024). *Influencing consumer behavior with music*. Psychology Today. Retrieved Feb 15, 2025, from <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/science-of-choice/202404/influencing-consumer-behavior-with-music>
- Higgins, E. T. (1987). Self-discrepancy: A theory relating self and affect. *Psychological Review*, 94(3), 319-340. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.94.3.319>
- Jackson, D., Jankovich, R., Eric, S., & Marcus, D. (2013). *Hit brands: How music builds value for the world's smartest brands* (3rd ed.). Springer.
- Jain, P., & Jain, U. (2016). Study of effectiveness of advertising Jingles. *Advances in Economics and Business Management*, 3(5), 496-502.
- Jiang, L., Cui, A. P., & Shan, J. (2021). Quiet versus loud luxury: The influence of overt and covert narcissism on young Chinese and US luxury consumers' preferences?. *International Marketing Review*, 39(2), 309-334. <https://doi.org/10.1108/IMR-02-2021-0093>
- Karailieva, I. (2012). *Impact of songs and jingles used in advertising on brand and product awareness* [Thesis, Vienna University of Economics and Business].
- Kauppinen-Raisanen, H., Björk, P., Lönnström, A., & Jauffret, M.-N. (2018). How consumers' need for uniqueness, self-monitoring, and social identity affect their choices when luxury brands visually shout versus whisper. *Journal of Business Research*, 84, 72-81. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2017.11.012>
- Keh, H. T., Wang, D., & Yan, L. (2021). Gimmicky or effective? The effects of imaginative displays on customers' purchase behavior. *Journal of Marketing*, 85(5), 109-127. <https://doi.org/10.1177/0022242921997359>
- Kellaris, J. J., & Mantel, S. P. (1996). Shaping time perceptions with background music: The effect of congruity and arousal on estimates of ad durations. *Psychology & Marketing*, 13(5), 501-515. <https://doi.org/10.1002/dv3rfs>
- Kim, A. J., & Ko, E. (2010). Impacts of luxury fashion brand's social media marketing on customer relationship and purchase intention. *Journal of Global Fashion Marketing*, 1(3), 164-171. <https://doi.org/10.1080/20932685.2010.10593068>
- Kooli, K. (2024). *Quiet luxury: A new sustainability approach or modern luxury fashion trend?* [Master's thesis, Universidade Catolica Lisbon]. <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/45010/1/203590406.pdf>
- Kotler, P., & Keller, K. L. (2006). *Marketing management* (12th ed.). Prentice Hall.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: An introduction to its methodology* (2nd ed.). Sage Publications.
- Lageat, T., Czellar, S., & Laurent, G. (2003). Engineering hedonic attributes to generate perceptions of luxury: Consumer perception of an everyday sound. *Marketing Letters*, 14(2), 97-109. <https://doi.org/10.1023/A:1025462901401>
- Lee, J. E., & Watkins, B. (2016). YouTube vloggers' influence on consumer luxury brand perceptions and intentions. *Journal of Business Research*, 69(12), 5753-5760. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2016.04.171>
- Les Roches. (2024). *3 reasons why music should be part of your luxury hospitality marketing strategy*. Les Roches. Retrieved Feb 15, 2025, from <https://lesroches.edu/blog/3-reasons-why-music-should-be-part-of-your-luxury-hospitality-marketing-strategy/>
- Long, Y. (2023). How luxury advertising captures the psychology of audience: Take chanel's top 5 most viewed videos on youtube for example. *Frontiers in Business, Economics and Management*, 9(1), 66-69. <https://doi.org/10.54097/fbem.v9i1.8292>
- Loureiro, S. M. C., Jimenez-Barreto, J., & Romero, J. (2020). Enhancing brand coolness through perceived luxury values: Insight from luxury fashion brands. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 57, 1-12.
- Malenkaya, Y., & Andreyeva, A. (2016). Fashion and audio branding: The analysis and interpretation of luxury fashion marketing concepts. *Journal of Global Fashion Marketing*, 7(4), 291-304. <https://doi.org/10.1080/20932685.2016.1198238>
- Mann, B. J. S., & Sahni, S. K. (2015). Exploring the drivers of status consumption for the wedding occasion. *International Journal of Market Research*, 57(2), 179-202. <https://doi.org/10.2501/IJMR-2015-017>

- Marcoux, J. S., Filiatrault, P., & Cheron, E. (1997). The attitudes underlying preferences of young urban educated polish consumers towards products made in western countries. *Journal of International Consumer Marketing*, 9(4), 5-29. https://doi.org/10.1300/J046v09n04_02
- Milliman, R. E. (1982). Using background music to affect the behavior of supermarket shoppers. *Journal of Marketing*, 46(3), 86-91.
- Min, D. (2018). The effect of fit in background music on brand memory for luxury vs. non-luxury brand advertising. *Journal of Digital Convergence*, 16(12), 147-152.
- Morris, J. D., & Boone, M. A. (1998). The effects of music on emotional response, brand attitude, and purchase intent in an emotional advertising condition. *Advances in Consumer Research*, 25, 518-526.
- Morrison, M., & Beverland, M. B. (2003). In search of the right in-store music. *Business Horizon*, 46(6), 77-82. [https://doi.org/10.1016/S0007-6813\(03\)00092-2](https://doi.org/10.1016/S0007-6813(03)00092-2)
- Nguyen, V. T. (2020). *The process of building a brand for Vietnamese businesses*. Industry and Trade Magazine. <https://tapchicongthuong.vn/bai-viet/quy-trinh-xay-dung-thuong-hieu-cho-doanh-nghiep-viet-nam-77123.htm>
- North, A. C., Hargreaves, D. J., & Hargreaves, J. J. (2004). Uses of music in everyday life. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 22(1), 41-77. <https://doi.org/10.1525/mp.2004.22.1.41>
- Page, C. (1992). A history of conspicuous consumption. In F. Rudmin & M. Richnins (Eds.), *Meaning, measure, and morality of materialism* (pp. 82-87). Association for Consumer Research.
- Pentina, I., Guilloux, V., & Micu, A. C. (2018). Exploring social media engagement behaviors in the context of luxury brands. *Journal of Advertising*, 47(1), 55-69. <https://doi.org/10.1080/00913367.2017.1405756>
- Richins, M. (1994). Special possessions and the expression of material values. *Journal of Consumer Research*, 21(3), 522-533.
- Roehm, M. L. (2001). Instrumental vs. vocal versions of popular music in advertising. *Journal of Advertising Research*, 41(3), 49-58. <https://doi.org/10.2501/JAR-41-3-49-58>
- Rubin, D. C. (1977). Very long-term memory for prose and verse. *Journal of Verbal Learning & Verbal Behavior*, 16(5), 611-621. [https://doi.org/10.1016/S0022-5371\(77\)80023-6](https://doi.org/10.1016/S0022-5371(77)80023-6)
- Seo, Y., & Buchanan-Oliver, M. (2015). Luxury branding: The industry, trends, and future conceptualisations. *Asia Pacific Journal of Marketing and Logistics*, 27(1), 82-98. <https://doi.org/10.1108/APJML-10-2014-0148>
- Sirgy, M. J. (1982). Self-concept in consumer behavior: A critical review. *Journal of Consumer Research*, 9(3), 287-300.
- SoundOut. (2025). *How music helps brands influence, inspire, and hack emotions*. Retrieved Feb 15, 2025, from <https://www.linkedin.com/pulse/how-music-helps-brands-influence-inspire-hack-emotions-itjue> retrieved
- Stewart, D. W., & Koslow, S. (1989). Executional factors and advertising effectiveness: A replication. *Journal of Advertising*, 18(3), 21-32.
- Stout, P. A., & Leckenby, J. D. (1988). The nature of emotional response to advertising: A further examination. *Journal of Advertising*, 17(4), 53-57. <https://doi.org/10.1080/00913367.1988.10673130>
- Sun, W., Chang, E. C., & Xu, Y. (2023). The effects of background music tempo on consumer variety-seeking behavior: The mediating role of arousal. *Frontiers in Psychology*, 14, 1236006. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1236006>
- Trigg, A. B. (2001). Veblen, Bourdieu and conspicuous consumption. *Journal of Economics Issues*, 35(1), 99-115.
- Uğur, I. (2011). Televizyon reklamlarında müzik ve reklam ilişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(1), 2-18.
- Uludağ, D., & Soyer, M. (2023). Gösterişe yönelik tüketim kavramının incelenmesi. *Topkapı Journal of Social Sciences*, 2(1), 159-172.
- Valkeinen, S. (2020). *Influence of music in advertising on consumer attitude and purchase intention: The effect of an international and local music on the Finnish audience* [Thesis, JAMK University of Applied Sciences]. <https://www.theseus.fi/handle/10024/354190>;
- Veblen, T. (1899). *The theory of leisure class*. The Macmillan Company.
- Vigneron, F., & Johnson, L. W. (1999). A review and a conceptual framework of prestige-seeking consumer behavior. *Academy of Marketing Science Review*, 2(1), 1-15.
- Wallace, W. T. (1994). Memory for music: Effect of melody on recall of text. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 20(6), 1471-1485. <https://doi.org/10.1037/0278-7393.20.6.1471>

- Wiedmann, K.-P., Hennings, N., & Siebels, A. (2009). Value-based segmentation of luxury consumption behavior. *Psychology & Marketing*, 26(7), 625-651. <https://doi.org/10.1002/mar.20292>
- Yalch, R. F. (1991). Memory in a jingle jungle: Music as a mnemonic device in communicating advertising slogans. *Journal of Applied Psychology*, 76(2), 268-275. <https://doi.org/10.1037/0021-9010.76.2.268>
- Zander, M. F. (2006). Musical influences in advertising: How music modifies first impressions of product endorsers and brands. *Psychology of Music*, 34(4), 465-480. <https://doi.org/10.1177/0305735606067158>
- Zhu, R., & Meyers-Levy, J. (2005). Distinguishing between meanings of music: When background music affects product perceptions. *Journal of Marketing Research*, 42(3), 333-345.
- Zoghaib, A., Luffarelli, J., & Feiereisen, S. (2023). Branding with music: How can music contour and tonality enhance perceived brand innovativeness and brand evaluations?. *Psychology & Marketing*, 40(10), 1965-1985. <https://doi.org/10.1002/mar.21875>

Toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında direniş unsuru olarak müzik: Mahsa Amini örnek olayı

Music as an instrument of resistance in the context of gender theories: Mahsa Amini case study

Aslı Galioğlu¹

¹ Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzikoloji, Sinop, Türkiye.

ÖZ

Bu makale, toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında müziğin bir direniş unsuru olarak kullanımını ele almakta ve müziğin toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumu, ifadesi ve yeniden inşasındaki rolünü incelemektedir. Judith Butler, R.W. Connell, bell hooks, Simone de Beauvoir ve Susan McClary gibi önde gelen teorisyenlerin yaklaşımlarına yer verilerek cinsiyet kimliklerinin sabit olmadığını, toplumsal, kültürel ve tarihsel etmenlerle sürekli olarak yeniden üretildiğini vurgular. Butler'ın performativite teorisi, cinsiyetin sabit bir kimlik yerine toplumsal eylemlerle inşa edilen bir süreç olduğunu öne sürerken, Connell'in hegemonik erkeklik kavramı, ataerkil güç yapılarının toplumsal cinsiyet normlarını pekiştirdiğini açığa çıkarır. Makale, özellikle dijital çağda müziğin toplumsal normlara karşı güçlü bir ifade aracı olarak yükselmesine değinmekte ve Mahsa Amini protestoları gibi güncel olayları analiz etmektedir. Bu tür direnişlerde müziğin, sosyal medya ve dijital platformlar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşarak toplumsal cinsiyet eşitliği ve özgürlük taleplerini görünür hale getirme işlevi vurgulanmaktadır. Ayrıca, Batı müziğinin batı dışı kültürel bağlamlarda anlam ve bağlamdan farklılaştırılarak kullanımı örneklenmektedir. Müziğin toplumsal cinsiyet normlarına karşı direnişteki önemini ortaya koyan çalışmada, feminist müzikolojinin katkılarıyla, müziğin estetik bir ifade aracının ötesine geçerek kimlik inşası ve direnişin önemli bir aracı olduğu savunulmaktadır. Netnografik yöntemle yapılan bu incelemeler, müziğin bireylerin toplumsal cinsiyet kimliklerini ifade etme ve toplumsal normlara karşı çıkma yolunda dinamik bir alan sunduğunu gözler önüne serer. Sonuç olarak, müzik, bireylerin kimliklerini ve direnişlerini sergileyebileceği bir özgürlük aracı olarak ortaya çıkar; toplumsal cinsiyet ve kültürün kesişiminde önemli bir yer edinir.

Anahtar kelimeler: toplumsal cinsiyet, müzik, politika, Mahsa Amini, feminizm, direniş

ABSTRACT

This article examines the use of music as an instrument of resistance within the framework of gender theories and explores the role of music in the formation, expression, and reconstruction of gender identities. Drawing on the perspectives of leading theorists such as Judith Butler, R.W. Connell, bell hooks, Simone de Beauvoir, and Susan McClary, the article highlights that gender identities are not fixed but are continuously reproduced through social, cultural, and historical factors. Butler's theory of performativity suggests that gender is not a stable identity but rather a process constructed through social actions, while Connell's concept of hegemonic masculinity reveals how patriarchal power structures reinforce gender norms. The article also emphasizes the rise of music as a powerful medium of expression against social norms in the digital age, analyzing recent events such as the Mahsa Amini protests. In such acts of resistance, music functions to reach large audiences through social media and digital platforms, making gender and freedom demands more visible. Furthermore, examples are provided of Western music being used in non-Western cultural contexts, illustrating its divergence in meaning and context. In a study highlighting music's significance in resisting societal gender norms, bolstered by contributions from feminist musicology, it is argued that music transcends mere aesthetic expression to

Aslı Galioğlu — asligalioglu@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 03.11.2024 — Kabul tarihi/Accepted: 17.02.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

become a significant tool for identity construction and resistance. This netnographic analysis demonstrates that music provides a dynamic space for individuals to express their gender identities and challenge social norms. In conclusion, music emerges as a tool of freedom where individuals can manifest their identities and resistance, occupying a significant place at the intersection of gender and culture.

Keywords: gender, music, politics, Mahsa Amini, feminism, resistance

1. GİRİŞ

Müzik, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulama ve bu normlara karşı direnç gösterme aracı olarak önemli bir rol oynar. Toplumsal cinsiyet teorileri, bireylerin cinsiyet kimlikleri ve rollerinin toplumsal olarak inşa edildiğini savunarak, bu normların nasıl oluştuğunu ve sürdürüldüğünü anlamamıza yardımcı olur. Judith Butler, bu bağlamda cinsiyetin performatif bir eylem olduğunu öne sürer; cinsiyetin sabit bir kimlik değil, sürekli olarak yeniden üretilen bir toplumsal yapı olduğunu ifade eder (Butler, 1990). Müziğin bu yapının içinde nasıl işlediği ve direnişin nasıl ifade edildiği üzerine bir inceleme yapmak hem toplumsal cinsiyet hem de müzik açısından önemli bir katkı sağlayacaktır. Günümüzde sosyal medya platformları, özellikle Instagram gibi görsel içeriklerin öne çıktığı alanlar, müziğin toplumsal cinsiyet normlarıyla olan etkileşimini daha görünür hale getirmektedir. Örneğin, #mashaamini etiketi, tüm dünyada toplumsal cinsiyet eşitliği, kadın hakları ve queer kimlikler konusundaki tartışmaları destekleyen paylaşımlarla doludur. Bu bağlamda, müzik, bireylerin kendi kimliklerini ifade etme, deneyimlerini paylaşma ve toplumsal normlara karşı duruş sergileme konusunda güçlü bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplumsal cinsiyet teorileri, cinsiyetin bireyler tarafından nasıl deneyimlendiğini ve ifade edildiğini inceleyen bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Connell'in (2005) "erkeklikler" üzerine yaptığı çalışmalar, erkekliklerin de tıpkı kadınlıklar gibi sosyal ve kültürel bir yapı tarafından şekillendiğini ortaya koyar. Bu çerçevede, müzik, cinsiyet kimliklerini ifade etmenin yanı sıra, bu kimliklere karşı bir direniş biçimi de sunar. Direniş, sadece fiziksel bir eylem olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi olarak da karşımıza çıkar. Müziğin, toplumsal normlara karşı bir eleştiri sunduğu ve alternatif kimliklerin ifade bulduğu bir alan olduğu göz önünde bulundurulduğunda, müzikle direniş edimi önemli bir yer edinir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, müziğin toplumsal cinsiyet teorileri, feminist müzikoloji ve politik direniş bağlamında bir direniş unsuru olarak nasıl işlev gördüğünü analiz etmektir. Çalışma, müziğin toplumsal cinsiyet kimliklerinin ifadesi, normlara meydan okunması ve politik anlamda direniş aracı olarak kullanımı üzerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, feminist müzikolojinin teorik yaklaşımları ışığında müziğin hem sanatsal hem de politik bir ifade biçimi olarak direnişin farklı yönlerini nasıl ortaya koyduğu incelenmiştir.

Araştırmanın amaçları şu şekilde sıralanabilir:

1. Toplumsal Cinsiyet ve Müzik İlişkisi: Müziğin, toplumsal cinsiyet normlarını eleştirerek bu normlara karşı bir direniş biçimi olarak nasıl kullanıldığını; özellikle de toplumsal cinsiyetin performatif yapısını nasıl görünür kıldığını değerlendirmek.
2. Politika ve Müzik: Müziğin bir politik direniş aracı olarak nasıl kullanıldığını analiz etmek; toplumsal hareketlerde müziğin aktivizm ve dayanışma yaratmadaki etkisini incelemek.
3. Feminist Müzikoloji Perspektifinden Müzik: Feminist müzikolojinin sunduğu bakış açısıyla, müziğin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine yönelik bir eleştiri aracı olarak nasıl işlev gördüğünü ve kadınların müzikteki tarihsel rollerinin bu bağlamda nasıl yeniden değerlendirildiğini ortaya koymak.
4. Dijital Aktivizm ve Müzik: Dijital platformlarda, özellikle sosyal medya üzerinden müziğin toplumsal cinsiyet ve politik meselelerde bir ifade aracı olarak kullanımını incelemek ve müziğin bu ortamlarda görünürlüğünün artmasının direniş hareketlerini nasıl etkilediğini değerlendirmek.

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırma, müziğin toplumsal normlara ve güç yapılarına karşı sanatsal ve politik bir direniş alanı olarak değerini vurgulamayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, müziğin kimlik inşasında ve direniş hareketlerinde oynadığı rolün derinlemesine incelenmesi, toplumsal cinsiyet ve müzik kesişimindeki dinamiklerin daha iyi

anlaşılmasını sağlayacaktır. Müziğin sanatsal bir faaliyet olarak görülmenin ötesinde toplumsal normlara karşı bir mücadele alanı sunduğunu savunarak, toplumsal cinsiyet ve politik yapıların dönüşümünde müziğin güçlü bir aracı olduğunu göstermektedir.

2. YÖNTEM

Netnografi kavramı ilk olarak 1995’de çalışmalarına başlayan (Tiryaki, 2023) Kozinets tarafından 1997’de literatüre kazandırılmış (Kozinets, 1997), sanal toplulukların tüketici davranışlarını anlamayı hedeflemek üzere ortaya çıkmıştır (Özbölük ve Dursun, 2015). Kozinets, netnografiyi “bilgisayar aracılı veya internet tabanlı iletişimlerden ortaya çıkan kültürleri ve toplulukları inceleyen saha çalışmasından kaynaklanan yazılı bir anlatım” (1998) şeklinde tanımlamaktadır. Sosyal bilimler alanında da sıklıkla kullanılabilir özelliğinden ötürü “birey ve araç odaklı iletişim ve sosyal medya araştırmaları için önemli bir araştırma yöntemi olarak öne çıkmaktadır” (Tiryaki, 2023). “Uzun zamana ve ortamdaki insan ve kültürle derin temasa dayanan geleneksel etnografiye oranla ‘netnografi’ daha hızlı, basit ve az maliyetle gerçekleştirilebilmektedir” (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Böylelikle netnografi, sanal etnografidir tanımına ulaşır. Nitel araştırma kapsamında çalışılan bu makale; dijital saha çalışması olarak da adlandırılan netnografik bir araştırma desenine dayanmaktadır. Bu kapsamda doküman incelemesi, yazılı literatür taraması ve açık erişim kaynaklı verilerin araştırılarak betimsel açıdan incelenmesini içermektedir.

3. BULGULAR

3.1. Müzik ve Politika

Müzik politik bir araç olarak kullanılma gücüne sahiptir. İşlevselliği etken veya edilgen bir anlamla taşıyıcılık yüklenebilir. Müziğin politikayla ilişkisi ister savaşa, ister dine ve isterse güce tabi olsun yazılı tarihe ilişkin her dönemde karşımıza çıkar. Batı sanat müziği örnekleri içinde politik etkileri görebiliriz. Platon, *Devlet*’te iyi yetişmiş bir insan, iyi ruh ve güzel ahlak için savunduğu müziğin gerekliliği felsefesine rağmen aslında erkekleri, kadın ve çocuklardan daha üst seviye bir sınıfta tanımlayarak yerleştirir (Eflatun, 1971). Antik Yunan’da Platon gibi Aristoteles de örnek olarak gösterilebilir. Aristoteles’in tragedyayı anlatırken *Poetika*’da cinsiyete sınıfsal bir yaklaşımı vardır: “her kadın ahlak bakımından iyi olabildiği gibi, aynı şekilde bir köle de olabilir, her ne kadar kadın aşağı değerinde ve köle tamamen değersiz bir yaratıksa da.” (Aristoteles, 1993a, s. 43). Aynı şekilde *Politika*’da görüşünü devam ettirir: “Erkeğin kadından üstün bir zekâsı olduğu kendiliğinden belli sayılmaktadır” (Aristoteles, 1993b, s. 8). Kadın erkeğe göre ikinci sınıftadır ve erkek kadına göre hem daha zeki hem de daha değerlidir.

Antik Yunan’ın kültürel mirasıyla erkeğin kadına uzun süren ezici üstünlüğünün politik yansımaları müzik tarihinde de kendine yer edinir. 6. yüzyılda Papa Gregor’un kilisede yapılacak törenleri birleştirme girişimleri ve her yöne gönderdiği şarkıcı ve öğretmenlerle *saf şarkı* olarak tanınan *Gregor melodilerini* yaygınlaştırma çabası yanında “törenlerde melodiler, kadın seslerinin asla katılmadığı bir koroyla” söylenir (Mimaroglu, 1990). Katolik litürjisinin tek sesli, eşiksiz şarkısı olan Gregoryen 16. yüzyılda Roma Trento Konsülü çoksesli müziği kilise içinde yasaklamak ister (Michels ve Vogel, 2013, s. 249). Kadın, müzik pratiklerinden uzak tutulur. “Hemen hemen tüm rönesans bağdarları [bestecileri] müzik yaşamlarına kilise korolarında koro oğlanlığı yaparak başlar” (Kutluk, 1997a). Kastratlar, “kahramanlık partilerini ve kadın rollerini söylerler ve star olarak görülürlerdi” (Michels ve Vogel, 2013, s. 281).

Batı sanat müziği ve politika ilişkisinin tezahürleri farklı yüzyıllarda da devam eder. 17. yüzyılda kişilerin toplumsal sınıf temsili operadaki belli stillere karşılık gelir (koloratur ve belcanto şanın tanrıya ya da soylu sınıfa özel sunumu) (Michels ve Vogel, 2013, s. 277). Aydınlanmanın etkisiyle 18. yüzyılda sadece erkeklere açık olan masonik törenlerde kullanılan müzikleri (Thomson, 1994); masonlukla tanışan Mozart’ın “özgürlük, eşitlik ve kardeşlik” ilkelerini taşıyan mason simgesi yapıtlarını (Finkelstein, 1995; Thomson, 1994; Uğurlu 2012); Haydn’ın yine aynı mason loncada yer aldığını ve masonik eserlerin varlığını görürüz. 16. Louis’nin vergi baskılarına dayanamayan halk direnişinin ve ön saflarda yer alan Jakobenlerin etkisiyle yaşanan Fransız Devriminin özgürlük teması önemlidir. Finkelstein, “liberal, antifeodal ve demokratik” yapının getirdiği duygularda Beethoven’ı betimler (1995, ss. 112-113). Napolyon’un kendisini imparator ilan etmesiyle Beethoven’ın *Eroica Senfonisi*’nin eser ithafını sonradan değiştirdiğini dile getirir.

Devrim sonrası toplumsal hareketin söylemsel inşası birçok eserin konusuna yansır. Napolyon'a karşı kazanılan zafer sonrası ulusal coşkunluk ilk patlamasını yaratmasıyla bir özgürlük manifestosu olarak Rus ulusçuluğunun Kui, Balakirev, Musorgski, Rimski-Korsakov ve Borodin'le halk şarkılarının yükselişi de örneklenabilir (Slusser, 1956; Yıldız, 2001). 19. yüzyılda gelişen ulusal ve politik bilincin dinsel müzik merkeziliğinin önüne geçmesi başka bir sonuçtur. Örnek olarak Wagner'in Yahudi düşmanlığı (Finkelstein, 2000, s. 79) yüzyıl sonra faşist Hitler tarafından yüceltilir. İkinci dünya savaşının yarattığı toplumsal dönüşüm müziğin de etkilenmesine sebep olur. Tarihsel süreçte gelişen sosyolojik ve politik tezahürler müzik pratiklerinde biçimsel, anlamsal ve söylemsel yapılanışını değiştirir. Elbette burada sunulan müzik ve politika etkileşimi bu kadar besteciyle ve örnek olayla sınırlı değildir (Kutluk, 1997b, 2018; Mimaroğlu, 1990). Bu bağlamda Cook'un (1999, s. 19) tanımına uygun olarak müzikten söz ettiğimizde "aslında bir faaliyetlerle deneyimler çokluğundan söz etmekteyiz". Tüm bu süreçler içinde müzik, politik anlam taşımada bir araç olmuştur.

John E. Kaemmer, *Music in Human Life* (1993) adlı kitabının "Music as Politics" bölümünde müziğin sosyal ve politik bağlamda nasıl bir rol oynadığını ele alırken, toplumsal değişim ve özgürlük taleplerinde etkili bir araç olduğunu vurgular. Siyasi sorunları müziğin doğrudan çözemeyeceğini, ancak müzikal ifadenin performans sahipleri üzerinde olumlu bir etkisi olduğunu ve toplumun ruh halini yansıttığını ifade eder. Müziğin hem iktidardaki sınıf tarafından hem de güçsüz kesimler tarafından kullanıldığını vurgular. Bu bağlamda, müzik, sadece bir eğlenceden ziyade, toplumsal ve siyasi meselelerdeki rolüyle önemli bir unsur haline gelir. Bohlman (1993), müziğin politik işlevlerini ele alırken, müziğin yalnızca bir sanat biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve politik bir ifade aracı olduğunu savunur. Politik bir araç olarak kullanılma şeklinin ise toplumsal adalet ve eşitlik taleplerinde bir ses sağladığını, aynı zamanda bu taleplerin ifade edilmesi için bir platform oluşturduğunu belirtir. "Somutlaştırılmış bir müzik aynı zamanda bağlamsallaştırılmış bir müziktir, bir parçası olduğu toplumsal alanı yeniden bağlamlandıran bir müziktir" (Bohlman, 1993, s. 433).

Makalenin konusu hem politik söyleme hem de toplumsal cinsiyet hareketliliğine gönderme yapmaktadır. Müziğin toplumsal cinsiyetle bağlantısını kuran öncülerden biri Susan McClary'dir. Odağına cinsiyeti alarak politik bir duruş sergiler. Eleştirisi feminist müzikoloji kapsamında değerlendirilse de, bu noktada süregelen yapıya toplumsal cinsiyet özelinde politik bir eleştiri perspektifindedir. McClary (1991), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* kitabında, müzikteki tonal yapıların (örneğin, gerilim ve çözülme kalıpları) toplumsal cinsiyet rollerini yansıttığını iddia eder. Batı sanat müziğindeki tonal sistemin, heteronormatif cinsiyet rolleriyle bağdaştığını ve bu sistemle ataeril düzenin yeniden ortaya çıktığını savunmaktadır. Tonalite, erkeksi bir baskınlık ile kadınsı bir pasiflik arasında bir çatışmayı ifade eden bir yapıdadır. Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'nde eril bir gücün zaferini ve eril kimliğinin müziksel bir anlatısını bulur. Aynı zamanda *Carmen* operasındaki başkarakterin, kadının cinselliğinin ne kadar tehlikeli ve kontrol edilmesi gereken bir güç olarak temsil edilmesi detaylandırılır. Bu analizlerini yaparken McClary, merkeze müziğin analizini yerleştirir. Bohlman (1993, s. 434), konuşulmayı konuştuğu için McClary'yi destekler çünkü müzikolojinin ilgi alanı toplumsal konulardan bağımsız olmamalıdır.

3.2. Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet Kavramları

Erten, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının ilk ortaya çıktığı tarih olarak 1955'i gösterir. Aktardığına göre Money, Hampson ve Hampson tarafından Johns Hopkins Hastanesi'nin bülteninde bir makalede toplumsal cinsiyet (*gender*), bugünküne en yakın anlamıyla kullanılmıştır (Erten, 2013, s. 75). Bunun yanında sosyoloji perspektifinden tanımlandığında (Giddens, 2012, s. 505) cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım belirginleşir:

Sosyologlar cinsiyet terimini genellikle bedenin erkek ya da dişi olarak tanımlanmasına neden olan anatomik ve fizyolojik farklılıkları dile getirmek için kullanırlar. Toplumsal cinsiyet terimi ise, tersine, erkekler ve dişiler arasındaki toplumsal ve kültürel farklılıklarla ilgilidir. Toplumsal cinsiyet, toplumsal olarak kurulmuş erillik ve dişilik kavramlarıyla bağlantılıdır ve bireyin biyolojik cinsiyetinin doğrudan bir sonucu olmak zorunda değildir.

Cinsiyet, eril veya dişil olma ile bağlantılı biyolojik bir kavramdır ve tek başına kimliksizdir. Özellikle biyolojik farklılıklardan ziyade sosyal ve kültürel farklılıklara atıfta bulunularak düşünüldüğünde, iki cinsiyetten herhangi biri (kadın ve erkek) toplumsal cinsiyet sınıflamasında yerini alır. Cinsiyetin belirli bir kimlik taşımasını sağlayan toplumun yüklediği anlamsal konumudur. Anlamanın inşası ise bireyden yapması istenen çeşitli stereotip davranış ve fikirlerle şekillenir: yüklenen sorumluluklar, (oyun oynarken, otururken, konuşurken, şarkı söylerken, dans ederken, hatta gülerken dahi) sınırlara sahip davranışsal beklentiler, yaşamasına izin verilen ilişkiler, toplumda onaylanan giyim-kuşam kodları, aleni ya da üstü örtülü ilke ve yargı bütünlüğü,

önyargılar, kabul ya da reddedilen “normal” olma durumları vs...ile yüklenen anlamlar sayesinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının farkı ortaya çıkar. Biyolojik ve fizyolojik olana gönderme yapan cinsiyet kavramı ve simgeler, semboller, anlamlar ve kodlarla şekillenen ise toplumsal cinsiyet kavramıdır. Toplumsal cinsiyet belirli bir toplumun kadın ve erkekler için uygun gördüğü rolleri, davranışları, etkinlikleri ve beklentileri kapsayan sosyal ve kültürel bir yapıdır. Burada Connell’in “toplumsal cinsiyet, üretim ilişkilerinin bir parçasıdır ve başından beri de öyle olmuştur” (1998, s. 75) ifadesi yerini bulur. Connell, cinsiyet rolü teorisinin işlerliğinin basit bir çerçeve ile şekillendiğini vurgular: rolün öğrenilmesi, toplumsallaşma ve içselleştirme. Böylelikle biyolojik rol teorisi olarak sunulan indirgemeci yaklaşımların durumu açıklamada yetersizliğine vurgu yapar. Kültürel yapının içinde dilin önemli olduğunu gösteren ve buna atasözleriyle örnek gösteren çalışmalara da rastlanır (Genç, 2018). Toplum, “cinsiyetler arasındaki ayrımı kültürel olarak ayrıntılandırır” (Connell, 1998, s. 109). Toplumsal cinsiyet normlardan, tutumlardan ve beklentilerden etkilenir. Farklı kültürlerle ve tarihsel dönemlere göre değişir. Sembolik olarak belirli kurallar içindeki normatif kalıpların inançsal arketiplerine oldukça sık rastlanır.

Cinsiyete yüklenen kimlikler toplumun atadığı kimliklerdir. Daha doğacakları anlaşıldığı andan itibaren toplumun bireylere, nasıl yaşamaları gerektiğini kurallara bağlayarak belirleyen kimliklerdir. Toplumun “kadın/erkek olma” tanımındaki doğrultuda çizilir. Tarih-toplumsal dönüşümlerle şekillenen üretim modellerinin değişmesi ya da kapitalist sistem farklılaşması nedeniyle aile fertlerinin sayısının çekirdek aileye evrilmesi de tahakkümsel düzeni değiştirmez. Belirli bir toplum yapısının değişmesi nasıl zorsa, toplum tarafından cinsiyet kimliklerine verilen tanımların ve yüklenen anlamların değişmesi de o derece zordur. Her ne kadar doğum öncesi hazırlanan bebek odalarının rengi günümüzde hafiften çeşitlenmeye başlasa da son yıllarda popülerleşen cinsiyet öğrenme partilerindeki “cinsiyet balonu” içinden çıkan renkler hâlâ pembe ve mavidir. Cinsiyet kimlikleriyle bağdaştırılan bu renksel kod esasen bireyin tüm yaşamı boyunca görsellik haricinde de pekişir. Psikolojik, kültürel ve sosyal faktörlerin karmaşık bir etkileşimidir. Nasıl kız ya da erkek çocuk olunacağı öğretilir. İçine doğulan ailede cinsiyetçi hiyerarşik yapıyı tanır birey. Ev içinde kimin “aile reisi” olduğunu, hane halkı içinde anne ve çocuk olarak bu hiyerarşide nerede bulunduğunu gözler, öğrenir ve yaşar. Yakın çevrede (okulda- sokakta- komşuda) kız ve erkek çocukların oyunlarında, oyuncaklarda, kılık-kıyafetlerinde, arkadaş seçimlerinde, boş zaman aktivitelerinde, müzik eşliğinde dans ederken yapacağı figürde (nasıl kıvırtacağını öğrenirken), gideceği müzik kurslarında öğrenmek istediği çalgıya kadar birey çoğunlukla manipülatiftir. Toplum, -doğumdan ölüme- kadın ya da erkek olma farklılığını dayatır, doğumdan önce başlayan bu durum hatta ölümden sonraki gömülme ritüelleriyle son bulan süreçteki ölüm ayinlerinde kadın ya da erkek olma durumuna göre yapılacaklar listesi boyunca da devam eder. Müzik de bu süreçlerin çoğuna eşlik eder.

Bu çalışmada toplumsal cinsiyet teorileri başlığındaki eşcinsel teori ve queer teori ile bu teorilere ilişkin kimlikler ve kimlik temsilleri yer kısıtlılığı sebebiyle ele alınmamış, bunun yerine ayrıntılı olarak feminist teori üzerinden ilişkiselliği aktarılmıştır.

3.3. Feminizm ve Feminist Müzikoloji

Cinsiyet (sex), toplumsal cinsiyet (gender) ve cinsellik (sexuality) kavramlarının toplumdaki “değer” yargıları ile açık veya örtük toplum kurallarıyla şekillenışı politik ve sosyolojik dönüşümlerin de etkisiyle müzikoloji araştırmaları kesişimselliğinde akademik çevrelerce 90’lardan beri incelemeye kapı aralayan ve her seferinde ortak amaca hizmet eden teorisinin bir uzantısı olan farklı isimlerle şekillenen eleştirileri kapsar. 70’lerde feminist çalışmalar (Hooks, 2014), sonradan kadın çalışmaları ve nihayetinde toplumsal cinsiyet çalışmaları (Ersoy, 2009) başlıkları altında toplansa da ortak amaç için aktivist hareketlerle destekçisini artırır. Başlıkların biri diğerine yenik düşmez.

ABD’deki ırkçılık, sınıfçılık, cinsiyetçilik üzerine çalışmaları ile tanınmış, takma adıyla *bell hooks* olarak bilinen Gloria Jean Watkins, 2000 yılında yazdığı *Feminism is for Everybody: Passionate Politics* kitabında feminizmi, “cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir” (Hooks, 2014, s. 9) olarak tanımlar ve “İster kadın olalım ister erkek, hepimiz, doğduğumuz andan itibaren toplumsallaşma vasıtasıyla cinsiyetçi düşünce ve eylemi kabul etmeye yönlendiriliyoruz” der. Bu tanımla ortadaki sorunun pratikte ve soruna ilişkin tüm eylem biçimlerinde yattığına dikkat çeker.

Feminist müzikoloji, müzikoloji disiplinine toplumsal cinsiyet ve feminist teori perspektiflerinden bakan bir alt dal olarak, özellikle McClary’nin çalışmalarına dayandırılır. *Musical Times* dergisinde yayımlanan McClary’nin (1994, s. 369) “Of Patriarchs And Matriarchs, Too” başlıklı makalesi, bu alanın teorik çerçevesine önemli katkılarda bulunmakla birlikte kavramın kendi başına kullanılmasına da öncülük eder. Makalesi feminist

müzikolojinin temel sorunsallarını ve karşılaştığı zorlukları ele alırken, aynı zamanda müzikte toplumsal cinsiyetin yapısal ve kültürel boyutlarını inceleyen bir metodoloji önerisi sunar.

A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender adlı kitabında Ellen Koskoff (2014), etnomüzikoloji alanındaki erken dönem feminist çalışmalarının, özellikle 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarından itibaren, "müzik ve onun toplumsal cinsiyet dengesizliklerinin incelenmesi için ille de biyolojik veriler değil, kültürel yapıların öneminin daha derin bir şekilde anlaşılmasına yol açtığını" ve yeni etnomüzikolojinin "müziği basit bir şekilde anlamaya çalışmakla kalmadığını" ifade eder. Kültürel vurgu yine öndedir. Kültürel yapılar, gündelik hayatta toplumsal ifadesini bulan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını anlamaya dair müziğin taşıdığı sembolik ipuçlarıdır. Örneğin, Kutluk'a göre radikal bir şekilde "Rock erkek müziğidir; tartışmasız, kuşkusuz ve kesinlikle erkek müziğidir" (2016, s. 74). Araştırmasında 75 kişilik bir grupta 70 kişinin "hayır" demesine rağmen Kutluk'un bu radikal önermesinin en belirgin göstereni, kitabının "ikili görüşmeler" bölümünde sadece erkeklerle yapılan görüşme örneklerine yer vermesi açısından düşündürücüdür. Koskoff'un üzerinde durduğu kültürel yapıların önemi böylelikle görünür olmaktadır.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, biyolojinin ve kimliğin farklı yönlerine gönderme yaparken eşzamanlı olarak birbirleriyle bağlantılıdır. Toplumsal cinsiyete ilişkin farkındalıkla feminist bilinç 19. yüzyılda şekillenir. Başlangıçta edebiyat alanı literatüründeki düşünsel birikim kısa bir sürede kendine farklı sosyal bilim dallarında da hızla destekçi ve savunucu bulur. Simone De Beauvoir'ın 1949'da *Le Deuxieme Sexe*'de "kadın doğulmaz, kadın olunur" (2019, s. 13) sözü literatürde özellikle feminist yazında sürekli karşımıza çıkar ve kadın veya erkek olma ayrımının içeriğindeki "anatomik yetersizlik" (Erten, 2013, s. 75) günümüzde psikologlar tarafından da masaya yatırılır. *Feminist Teori*, cinsiyet eşitsizliğini ve baskıyı feminist bir bakış açısıyla inceler ve eleştirir. Toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığı ve cinsiyetçiliği sürdüren sosyal, kültürel ve politik yapıları anlamayı ve bunlarla mücadele etmeyi amaçlar. Feminist yazarlar, birincil analiz kategorisi olarak toplumsal cinsiyetin önemini vurgular ve kadınların deneyimlerine, bakış açılarına ve mücadelelerine eğilir. Üreme hakları, ücret farklılıkları, cinsel taciz, toplumsal cinsiyet rolleri gibi bir dizi konuyu ele alır.

Feminist teoriler farklı zamanlardaki feminist hareketi dalgalarıyla özünde tek bir amaca yönelik başlık altında toplanır ki bu, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleriyle mücadeledir. Bunlar cinsiyet kimliklerindeki toplumsal algının yarattığı eşitsizliklerdir. Kadın ve erkek olmanın toplumdaki yeri sorgulanır. Feminist dalgalar haksızlığa uğramış kadının dili olur; bağımsızlık mücadelesi için hedef ve stratejileri tanımlar; toplumsal ve kültürel değer yargılarının değişimi için bir direniştir; kadının karşılaştığı oy hakkı ve irksal temelli yaklaşımlardan başlayarak ekonomik temelli yaklaşımlara dek uzanan geniş bir tabanda ötekileştirmeye ve yaşadığı baskılara çeşitli tepkisel çıkışlardır. *Patriarkal* (ataerkil) sisteme başkaldırıdır. Mücadelesini zamanla getirisini öncelikle oy hakkını izleyen ırk, sonrasında da ücret farklılıklarının giderilmesi hususlarında özellikle batılı ülkelerdeki politika değişimlerinde başarıyla meşrulaştırır. Kadın bedeninin özgürlüğü için verilen savaş ortak bir olgu özelliğindedir.

McClary'nin (1993) "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s" adlı makalesi feminist müzikolojinin doğuşunu, 1970'lerdeki ana akım müzikolojinin kanonik yapısına bir "meydan okuyuş" olarak tanımlar. Feminist müzikolojinin genel çerçevesini çizerek kadın müzisyenlerin tarihte göz ardı edildiğini ve feminist eleştirinin müzikolojiyi dönüştürdüğünü vurgular. Bu makale, feminist müzikolojinin Batı sanat müziği kanonuna karşı eleştirel bir duruş sergileyerek, kadınların geçmişte unutulduğunu ve dışlandığını anlatır. Marcia Citron gibi öncül araştırmacıların, kanonun nasıl oluştuğunu ve kadınların neden dışlandığını eleştirel olarak incelediğini dile getirir. Feminist müzik eleştirisi bu kanonun inşasına dair sorular sorması ve yeni tarihsel analizler geliştirmesi gerektiğine odaklanırken; bu eleştirinin toplumsal cinsiyet ve toplumsal değerlerle örülü müzikal yapıları açığa çıkardığını ve sadece akademik bir tartışma olmadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet yapılarının sanattaki temsilini anlamak için önemli bir araç olduğunu vurgular. "Of Patriarchs... and Matriarchs, Too" makalesinde McClary (1994), spesifik olarak kadın müzisyenlerin tarihsel rollerine ve toplumsal cinsiyet kodlarının müzikteki örneklerine yoğunlaşır. Ancak her iki makalede de kanonik vurgu belirgindir ve her iki makale de feminist müzikolojinin müziği toplumsal bir pratik olarak ele almasını savunur. Örnekleri hem bestecileri hem de eserleriyle batı sanat müziğine aittir. McClary, eser analizi üzerine yaptığı çalışmaları besteci ve müzisyene kaydırmıştır.

Suzanne Cusick'in "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem" (1994) makalesinde ise Judith Butler'dan esinlenerek, müzik performansında bedensel hareketlerin de cinsiyet metaforları içerdiğini tartışır. Geleneksel müzik teorisinin sabit, "metin benzeri" yapıları analiz etmeye odaklandığını; ancak feminist teorisinin bedensel performansı, dinleyici ve icracının deneyimlerini de içermesi gerektiğini savunur. Böyle bir yaklaşımın, müziğin anlamını yalnızca zihinsel bir faaliyet olarak değil, aynı zamanda bedensel bir deneyim

olarak ele alması gerektiğini ifade eder. Joan Scott'ın cinsiyeti bir güç metaforu olarak görme anlayışını müziğe uygulayarak, müzikal performansın bireysel ve toplumsal güç ilişkilerini nasıl yansıttığını incelemenin yollarını önerir.

Ruth A. Solie'nin (1991) "What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn" makalesi, bu bağlamda feminist müzik eleştirisi ile geleneksel müzik analizi arasındaki çatışmaya odaklanır. Solie, van den Toorn'un müzik analizine dair bakış açısını eleştirirken, feminist yaklaşımların müziği toplumsal bağlamlar ve kültürel değerler ışığında incelemesinin gerekliliğini savunur. Analiz odaklı yaklaşımların yalnızca Batı sanat müziğine odaklanarak "üstün müzik" kavramını beslediğini ve popüler müzik gibi türleri dışladığını savunur. Bu, müziğin sosyal bir olgu olarak daha kapsayıcı ele alınması gerektiği anlamına gelir. Solie'nin argümanı, müziğin analizinde sosyal ve kültürel değerleri dikkate alarak feminist bir bakış açısının gerekliliğini vurgular.

McClary (1993) için eleştirilerden bir diğeri Paula Higgins'in "Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics" makalesinde (1993) yer alır. McClary'nin, müziği toplumsal ve cinsiyetçi kodlarla anlamlandırma yaklaşımı yenilikçi kabul edilse de, Higgins, bu çalışmaların feminist eleştirinin aslında uzun süredir devam eden bir kısmı olduğunu ve McClary'nin yalnızca bu mirası genişlettiğini belirtir; feminist müzikolojinin temel amacının, müziğin "tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamda" ele alınması gerektiğini savunur. Ancak, McClary'nin analizlerinin zaman zaman feminist eleştirinin özüne aykırı olarak aşırı genelleyci ve dogmatik bir tavır aldığını ve McClary'nin müziği yalnızca cinsiyet kodlarıyla sınırlandırarak müziğin diğer boyutlarını göz ardı ettiğini iddia eder.

Connell'in (1998) erkeklik çalışmaları alanına yaptığı en önemli katkılardan biri, belirli bir toplum veya sosyal gruptaki baskın erkeklik biçimini ifade eden "hegemonik erkeklik" kavramıdır. Bu erkeklik biçimi tipik olarak güç, egemenlik ve kontrol ile ilişkilendirilir ve genellikle cinsiyet, ırk, sınıf ve diğer faktörlere dayalı sosyal hiyerarşileri haklı çıkarmak ve sürdürmek için kullanılır. Connell, erkekliğin içsel bir biyolojik özellik olmadığını, daha çok kültürel ve tarihsel faktörler tarafından şekillendirilen sosyal olarak inşa edilmiş bir kimlik olduğunu savunur. "Toplumsal cinsiyet ilişkileri tarihseldir" (1998, s. 189) ifadesi günümüzde de geçerliliğini korur. Kavramı özellikle İngilizce söylemiyle kullanmayı tercih eden Erten, *gender* ile bağlantılı olarak zaman mefhumunu da işin içine katar. Zamanın ruhuna göre şekillenen bir toplumsal cinsiyet düşüncesinin olduğunu dile getirir:

Cinsiyet ile arasında bağlar kurulan çeşitli olguların ifade biçimlerinin şekillendirdiği gender özelliklerinin 'güç' olgusuyla sınırlı olmadığı fikrindeyim. Tarihin o noktasında hâkim olan üretim-tüketim ilişkilerinin üzerine odaklandığı ve altını çizdiği kavramlar nelerse, cinsiyet ve o kavramların toplumsal ifade biçimleri, sosyal tezahürleri, kültürel temsilleri arasında ilişkiler ortaya çıkmakta ve o dönemin gender yapısı bu ilişkilere göre kurulmaktadır (2013, s. 81).

Erten'in fikrine günümüz yaşamına uyumlu bir örnek vermek gerekirse, Chicago'da 1922 yılında plajlarda "kısaltılmış mayoları" yasaklayan emirlerden sonra giydikleri mayo yüzünden bacakları çok göründü gerekçesiyle tutuklanan kadınların (Rare Historical Photos, 2021a) ya da İtalya sahilinde 1957 yılında bikini giydiği için bir kadına ceza kesen bir polis memurunun fotoğraflarının (Rare Historical Photos, 2021b) sahipliğini üstlenen batının tarihi düşünüldüğünde; günümüzde batıdaki yüz yıllık süreçte değişimin farkı ortadadır, yine de bu gelişimlerin hızı batı dışında aynı oranda görülmez.

Örneğini Türkiye ve İran gündeminde değişime yol açan etkileriyle (Asa, 2022; Çalhan, 2023; Kazaz ve Görgülü, 2024; Kılınç ve Topuksuzoğlu, 2023; Özdemir ve Akdağ, 2024) Masha Amini'de görürüz. Referanslanan çalışmalar batı dışında yaşanmış bir olaya medya, sosyal medya ve toplumsal hareketlilik özelinde yaklaşarak kapsamlı bir veri sunmaktadır. Bu makalelerde, Mahsa Amini protestolarının medya ve sosyal medya üzerindeki sunumu incelenir. Protestolar, Amini'nin İran'ın başkenti Tahran'da ölmesinin ardından sosyal medyada hızla yayılır ve küresel bir dayanışma hareketine dönüşür. Twitter, instagram ve diğer sosyal medya platformları, bu direnişin duyurulmasında ve örgütlenmesinde önemli bir rol oynar. Özellikle #MahsaAmini etiketi, kadın hakları, özgürlük ve toplumsal cinsiyet eşitliği taleplerini öne çıkararak protestocuların sesini duyurur. Sosyal medya, toplumsal hareketlerin güç kazanmasında ve küresel bir destek bulmasında etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle Twitter, taleplerin hızla yayılmasını sağlar; kadınlar, başörtülerini çıkarıp saçlarını keserek simgesel eylemlerde bulunur. Protestolar sırasında paylaşılan içerikler, özgürlük, kadın hakları ve rejim karşıtlığı gibi temalar etrafında toplanır. Sosyal medya, bireylerin duygu ve düşüncelerini ifade ettikleri bir platform haline gelir.

3.4. Mahsa Amini Aktivizminde Bir İfade Aracı Olarak Müzik

2022 yılı Eylül ayında Mahsa (Jina) Amini'nin İran'da "ahlak polisleri"nce katledilmesinin ardından tüm dünya çapında ulus ötesi gerçekleşen dijital aktivizm (Coşkun Tuna ve Türkölmez, 2023) veya *siber aktivizm* batı dışı gelişimlerin batı hızında yaşanmadığını gösteren örneklerdir. Saç kesmeyi ve başörtüyü çıkarmayı protesto sembolü yapan aktivistlerin yanında örgütlenmenin ve taleplerin iletilmesinde, birlik ve beraberliği sağlarken önemli bir araç olan sosyal medyada bilinen şarkıların sözlerini Mahsa Amini hikâyesinin aktarıldığı sözlerle uyarlayıp masayı yumruklayarak şarkı söyleyen taraftarları ya da hep bir ağızdan söylenen orijinal şarkı sözlerinin kadınların başörtüsü yakma görüntüleri ile reels video paylaşımları geniş yer bulur.

3.4.1. Tom Odell'in "Another Love" Şarkısının Mahsa Amini Aktivizmindeki Yeri

22 yaşındaki Mahsa Amini'nin 16 Eylül'de ölümünün ardından İran'daki protestolardan ortaya çıkan tüm videolar arasında, özellikle bir kısa klipte, alandaki şenlik ateşinin etrafında büyük bir kalabalık toplandığını görürüz (Ranjbarian, 2022). Bembeyaz giyinmiş genç bir kadın dans ederek enerjik bir şekilde çembere girer, neredeyse neşeyle ateşe doğru döner ve dramatik bir poz vererek başörtüsünü alevlere atar. Kalabalık kendinden geçmiş bir şekilde tezahürat yapar. 2,4 milyon abonesiyle Tom Odell'in youtube'da bir (1) milyon üzerinde görüntülenme sayısına sahip "Another Love" (2012) şarkı sözlerinin bir bölümü video görsellerinde kullanılanlar arasındadır. Şarkı sözleri paylaşımlarda değişmemiştir. Melodi üzerine izleyiciler veya aktivistler tarafından yeniden bir söz yazılmamıştır. Melodi ve sözler video paylaşımlarında orijinal olarak sanatçı sesinden verilmektedir. Aşağıda aktivizme yön veren şarkı sözleri paylaşılmaktadır:

And if somebody hurts you I wanna fight (Ve eğer biri seni incitirse, dövüşmek istiyorum)

But my hand's been broken, one too many times (Ama elim kırıldı, birçok kez)

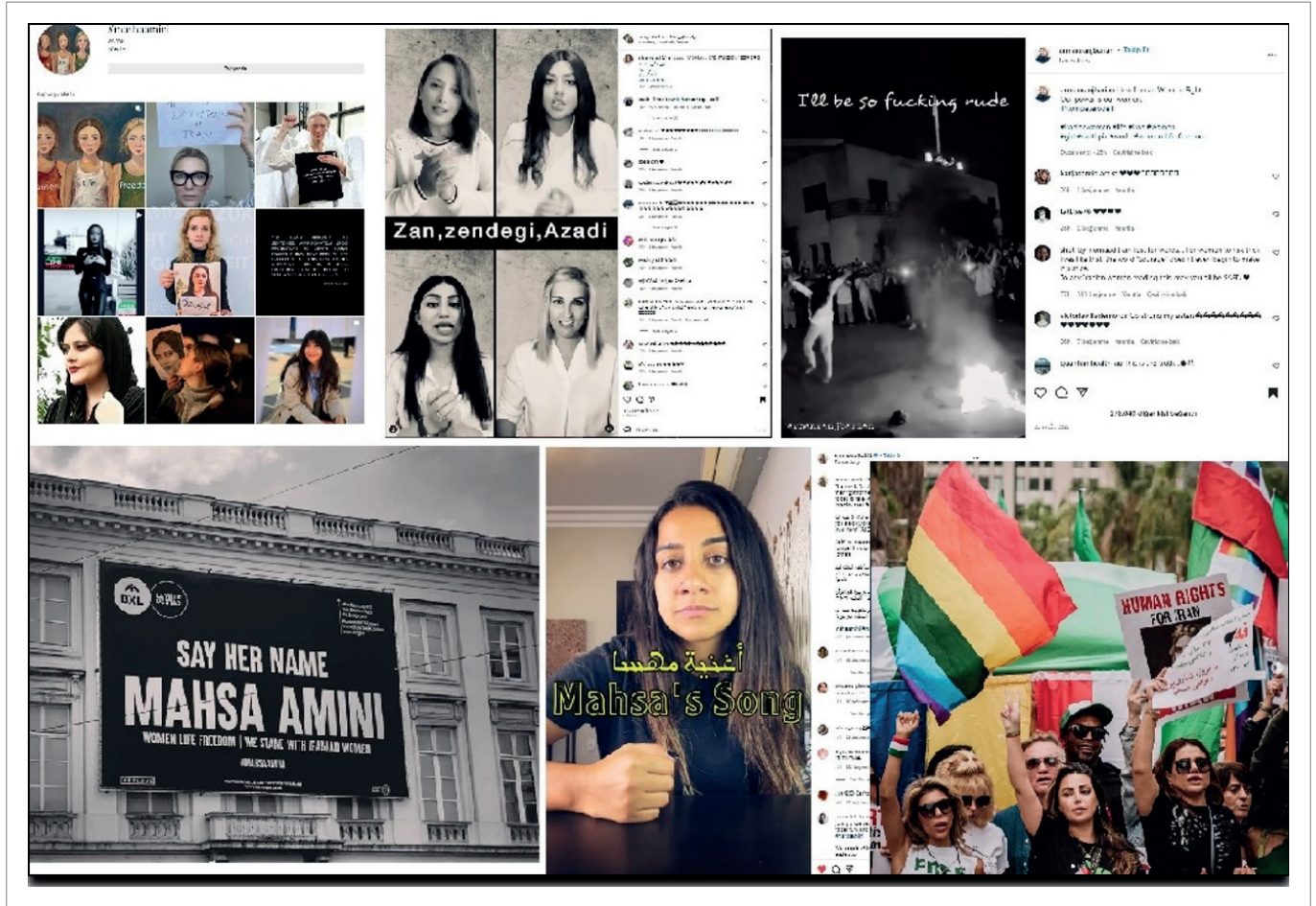
So I'll use my voice, I'll be so fucking rude (Bu yüzden sesimi kullanacağım, çok kaba olacağım) (Odell, 2012).

Tom Odell'in "Another Love" şarkısı, *indie pop* ve *indie rock* türlerine aittir. Şarkı, Odell'in güçlü vokalleri ve piyano odaklı altyapısıyla, bu türlerin tipik özelliklerini taşır. Melankolik sözleri ve duygu yüklü anlatımıyla indie pop'un içten ve samimi tarzını yansıtırken, piyano ve vokallerdeki yoğunluk da indie rock unsurlarını hissettirir.

Şarkının konusu, kaybedilen bir aşkın ardından yaşanan duygusal tükenmişliği ve ilişkilerde tekrar aynı acıyı yaşama korkusunu ele almaktadır. Şarkının sözleri, sevgiyi ifade etme arzusunun baskın olduğu, ancak geçmiş deneyimlerin getirdiği duygusal yaralar nedeniyle bu arzusunun gerçekleşmesinin zor olduğu bir ruh halini yansıtır. "Another Love", birine tekrar sevgi göstermeye çalışsa bile daha önce yaşadığı kalp kırıklıkları nedeniyle kendini yorgun ve güçsüz hisseden bir kişinin anlatımıdır. Şarkının en dikkat çekici kısmı olan "I wanna cry and I wanna love, but all my tears have been used up" (Ağlamak ve sevmek istiyorum, ama tüm gözyaşlarımı tükettim) sözleri, bu duygusal yorgunluğu ve ilişkilerde yaşadığı zorlukları açıkça ifade eder. Odell, şarkının ana temasında sevgiye duyulan ihtiyaç ve bunun karşısında yaşanan hayal kırıklıkları arasında kalmış bir insanın içsel çatışmasını anlatır. Aşağıdaki görselde "So I'll use my voice, I'll be so fucking rude" sözüne eşlik eden bölümünün geçtiği müzikte beyazlar giymiş kadının çemberdeki dönüşü örneklenmektedir (Görsel 1-üst-sağ).

Görsel 1

İran #MahsaAmini protestolarının sosyal medya platformlarındaki örnekleri



Üst sol (#mashaamini, t.y.), orta (Ostadi, 2022), sağ (Ranjbarian, 2022) ve alt sol (Greff, 2023), orta (Askar, 2022), sağ (Lara, 2023).

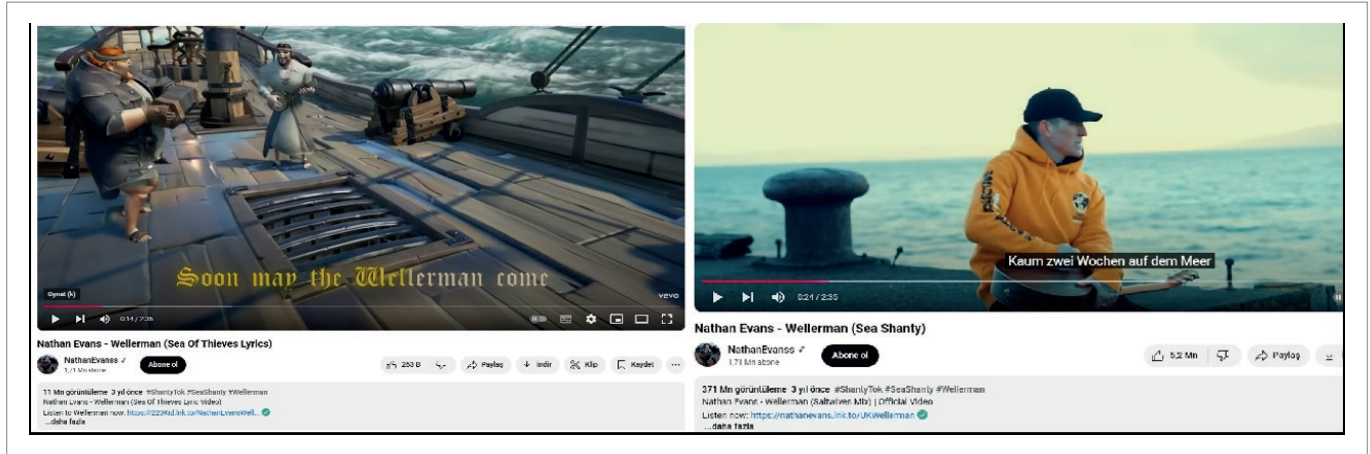
Görsel 1'deki farklı örneklerinde görüldüğü şekliyle protestolar tüm dünyaya yayılmış durumdadır. Böylelikle yüz yıl sonra da çok uluslu protest katılımı kadın yaşamının özgürlüğü ile adalet ve eşitlik arayan farklı alanlardaki savunucularıyla "Woman, Life, Liberty" veya "Zan, Zengedi, Azadi" ya da "Women, Life, Freedom" (Kadın, Yaşam, Özgürlük) sloganlarının popülerliği sayesinde feminist politikanın güncelliğini koruduğuna tanıklık ederiz. #MahsaAmini / #MahsaAct / #Mahsa etiketleriyle, instagram, youtube, twitter platformlarında rahatlıkla ulaşılabilecek versiyonlarından sadece birkaçı yukarıdaki görsellerde bulunmaktadır (Görsel 1).

3.4.2. Nathan Evans'ın "Wellerman" Remiksinin Mahsa Amini Aktivizminde "Mahsa's Song"a Dönüşümü

Müziğin aktivistlerce protest bir ifade aracı olarak kullanımı yabancı olunan bir özelliği değildir, fakat anlamın tamamen değişerek kullanılması sık rastlanan örneklerden sayılmaz. İkinci şarkı olarak "Wellerman" (Sea Shanty) şarkı sözlerinin bu bağlamda değişikliğe uğradığını görürüz. Geleneksel bir gemici şarkısı olan "Wellerman"ın sözleri, Nathan Evans tarafından yapılan bir remiksle popüler hale getirilir ve ardından TikTok gibi sosyal medya platformlarında viral olur. İskoç şarkıcı Evans 2021'de Universal Music Group'un bir yan kuruluşu olan plak şirketi Polydor Records altında "Wellerman"ın resmi kaydını single olarak yayınladı. "Wellerman"ın Evans tarafından sunulan ilk youtube videosu 11 milyon izlenme oranındayken sosyal medya platformlarında viral olduktan sonra ve *Masha's Song* (Askar, 2022) etiketini kazanmasıyla yayınladığı diğer videonun 372 milyon izleme oranına ulaştığı Görsel 2'de takip edilebilir.

Görsel 2

Nathan Evans "Wellerman (Sea Shanty)" youtube video paylaşımları



sol (Evans, 2021a), sağ (Evans, 2021b).

Şarkı sözleri eğlencelidir ve orta hızda 97 bpm olarak çalınmaktadır.

There once was a ship that put to sea (Bir zamanlar denize açılan bir gemi vardı)
The name of the ship was the Billy of Tea (Geminin adı Billy of Tea idi)
The winds blew up, her bow dipped down (Rüzgârlar esti, pruvası aşağı doğru eğildi)
O blow, my bully boys, blow (Ey es, zorba çocuklarım, es). (Evans, 2021a, 2021b)

Wellerman, 19. yüzyıldaki balina avcılığı kültürüne dayanan geleneksel bir denizci şarkısıdır (*sea shanty*). Şarkı, zor ve tehlikeli koşullarda balina avlayan bir mürettebatın, *Wellerman* adlı tedarik gemisini dört gözle beklemesini anlatır. *Wellerman*, gemiye yiyecek, şeker, çay ve rom gibi temel malzemeleri getiren ve mürettebata destek sağlayan bir tedarik gemisidir.

Şarkının hikâyesi, balina avcılığı sırasında geminin büyük bir balinayı yakalama mücadelesi vermesini anlatır. Ancak balina çok güçlüdür ve avlama süreci uzadıkça uzar. Bu uzun süren avlanma sürecinde mürettebat, dayanıklılıklarını artırmak ve zor şartlara direnmek için *Wellerman*'ın getireceği tedarikleri bekler. Şarkı, denizcilerin dayanıklılığını ve zorlu koşullar altında bekledikleri desteği simgeler.

Wellerman, 2020'de sosyal medya platformu TikTok'ta yeniden popülerlik kazanmış ve pek çok kişi tarafından çeşitli versiyonlarıyla seslendirilmiştir.

Genel olarak şarkı, balina avlama seferlerinin zorlu ve bazen tehlikeli doğasını tasvir ederken, aynı zamanda mürettebatın yolculukları sırasında deneyimlediği dostluğu ve dış desteğe olan güveni de yakalar. Aşağıda *Wellerman* notasyonu ve şarkı sözleri yer almaktadır (Görsel 3).

Görsel 3

Nathan Evans "Wellerman (Sea Shanty)" notası ve şarkı sözleri

WELLERMAN (SEA SHANTY)
By Alexander Oriet, Nathan Evans, David Phelan
Arrangement by Henrique F Mangoni

Verse 1
Trumpet $\text{♩} = 95$
1. There once was a ship that put to sea the name of the ship was the Bil-ly of Tea the
winds blew up, her bow dipped down, oh b - low, me bul-ly boys, blow.

Chorus 1
Soon may the Wel-ler-man come to bring us su-gar and tea and rum.
One day, when the ton-guin' is done we'll take our leave and go. 4.No 6.As

Verse 2
2. She'd not been two weeks from shore when down on her a right whale bore the
cap - tain called all hands and swore he'd take that whale in tow.

Chorus 2
Soon may the Wel-ler-man come to bring us su-gar and tea and rum. One day, when the ton-guin' is done we'll
take our leave and go. Da... 3.Be 5.For

Words and Music by Nathan Evans, Alexander Oriet and David Phelan Copyright © 2021 Sony Music Publishing
(UK) Limited and Downtown DMP Songs All Rights on behalf of Sony Music Publishing (UK) Limited
Administered by Sony Music Publishing (US) LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219
International Copyright Secured. All Rights Reserved

(Sheetmusicdirect, t.y.)

Şarkının kendisi, 19. yüzyılın denizcilik kültüründen kaynaklanan gelenekselliğiyle tanınır fakat Görsel 1, alt orta (Askar, 2022) video linkinde örneğini gördüğümüz şekliyle İran protestoları için değişen sözleri beğeni ve paylaşım kazanır. Melodi aynıdır fakat sözler orijinal olarak korunmaz: "Bu, Mahsa ve İran'ın özgürlük mücadelesindeki erkek ve kadınları için. Aynı zamanda Hindistan'da başörtüsünü çıkarmaya zorlanan kadınlar için de geçerli. İnançlarını uygulamakta özgür olmayan ve/veya başkasınınkini uygulamak zorunda kalan herkes içindir" sözlerine dönüşür. Evans'tan alınan sembolik davranış ise söyleyenin (aktivistin) ritim eşlik için yumruğunu gitar yerine masaya vurmasıdır.

Görüldüğü şekliyle ilk şarkının aktivistlerce kullanım ve paylaşımlarında müziğe ve sözlere dokunulmazken ikinci şarkıda melodiye dokunulmamış ama sözlere müdahale edilmiştir. Bu Hobsbawm ve Ranger'ın (2006) gelenek için betimlediği "icat" kavramını çağırıştırır ki *Wellerman* 'ın sözleri geleneksel anlatının dışında bambaşka bir anlama sokularak aktivizmin bir aracı haline dönüşmüştür. Süreç içinde bir gelenek toplumsal değerleri güçlendirmek üzere politik araç olarak müziğin meşruluğundan yararlanmaktadır.

4. SONUÇ VE TARTIŞMA

Mahsa Amini'nin, İran'ın başörtüsü yasalarını ihlal ettiği iddiasıyla gözaltındayken Eylül 2022'de hayatını kaybetmesi, yalnızca İran genelinde geniş çaplı protestoları harekete geçirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal cinsiyet, müzik ve politika arasındaki kesişimle ilgili küresel bir diyalogun katalizörü olur. Amini'nin ölümü, kültürel direniş çerçevesinde derin bir yankı uyandırarak, İran diasporasında radikal feminist hareketlerin yeniden canlanmasını tetikler ve bu sosyo-politik bağlamlarda sanatsal ifadenin, özellikle müziğin, rolünün yeniden değerlendirilmesine yol açar (Hergianasari ve Wijanarka, 2023).

Rita Mae Brown için sınıf, Marx'ın "üretim; araçlarıyla ilişki" tanımından çok daha fazlasıdır. Ona göre sınıf, "davranışlarınız, temel varsayımlarınız, nasıl davranacağınızın öğretilme biçimi, kendiniz ve ötekilerden ne beklediğiniz, gelecek anlayışınız, sorunları nasıl anladığınız ve çözdüğünüz, nasıl düşündüğünüz, hissettiğiniz ve davrandığınızla" ilgilidir (Brown, 1988, aktaran Hooks, 2014, s. 55). Bu bağlamda kadını ikinci sınıf veya Beauvoir kavramsallaştırdığı şekliyle "ikinci cinsiyet" olarak görmeye karşı çıkan küresel direnişin yansıması olarak Mahsa Amini direnişi toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığın ortadan kaldırılmasını talep eder. Kadın bedeni hakkındaki cinsiyetçi düşünceye ve tamamen erkeklerin tahakkümünde olan giyim tarzları hakkındaki söylemlerine bu karşı çıkış, cinsiyete ilişkin toplumsal önyargılar hususunda eleştirel biçimde düşünmeye iten bir örnektir. Politik temelli görüşün, sınıf meselesiyle yüzleşmesinde ortak konu kadındır. Kadın var olmaya ve özgürlüğünü korumaya çalışır. Farklı ülkelerde yaşayan ötekinin sesi olmak için müzik, kullanılan araçlardan bir tanesidir.

Beauvoir'dan devşirme alıntıyla Hooks'un, "Feminist doğulmaz, feminist olunur" (2014, s. 19) ifadesi "bilinç yükseltme" hedefine yöneliktir. Hooks'un perspektifinden ve sözlerinden hareketle Mahsa Amini olayları, erkek egemenliğine ve cinsiyetçiliğe gündelik yaşamda ifade bulduğu şekliyle, kadınların mağdur edildiğine, sömürüldüğüne ve zulme uğradığına dair bir farkındalık yaratır.

Toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılık, tacizle ve ölümle yüz yüze kalmaya direniş yönündeki aktivistlerin çabaları, tüm dünyada farkındalık ve aktivizme katılım açısından etkili olmuştur. Mahsa Amini protestoları sırasında sosyal medya, protestoların yayılmasında ve uluslararası alanda destek kazanmasında kritik bir araç olmuştur. Özellikle Mahsa Amini Aktivizminde "Kadın, Yaşam, Özgürlük" sloganının bu protestolarda sembol haline gelmesi önemlidir. Bilincin ataerkil düşünce boyunduruğundan sıyrıldığını ve müziğin de buna eşlik ettiğini okuyabiliriz. 18.yüzyılın ana mottosu "özgürlük, eşitlik ve kardeşlik" kendini hatırlatmaktadır. İran'ın sıkı başörtüsü yasaları uyarınca tutuklanmasının ardından yaşadığı trajik ölümüyle Mahsa Amini, yalnızca İran içinde geniş çaplı protestolara yol açmakla kalmaz, aynı zamanda küresel ölçekte de yankı uyandırarak uluslararası sanatçılar ve kültürel figürlerden önemli tepkileri tetikler. Bu olgu, sanat ve aktivizm arasındaki içsel bağlantıyı ortaya koyan toplumsal cinsiyet, politik baskı ve sosyal adalet üzerine daha geniş bir söylemi vurgulamaktadır. Farklı geçmişlerden gelen sanatçılar, İran'ın kadın hakları mücadelesiyle dayanışmalarını ifade etmek için platformlarını kullanmış ve sanatın toplumsal yorum ve direniş için hayati bir araç olduğu fikrini güçlendirmiştir.

Müzik insanların yaşamlarında aktif veya pasif olarak politikayla ilişkilendirilir. Toplumsal cinsiyete dair eşitlikçi bir istek doğal olarak politik bir söylem içermektedir. Herhangi bir müzik, türüne uygun olarak cinsiyetlendirildiğinde; besteci veya sanatçı ediminde; kimliğinin bir yansıması olarak veya kullanılan şarkı sözlerine ithafen söyleme ilişkin olarak politik bir duruş sergiler. Dolayısıyla edimle, söylemle veya müziğin kendine atfedilen özellikleriyle ilişkilenen politik duruş, müzikte veya müzikle görünür olma potansiyeline sahiptir. Makalede işlenen Mahsa Amini aktivizminde kullanılan iki şarkı örneğinde de batı şarkılarının batı dışı coğrafyada işlenmesi ve bu suretle batılı olmayanın batının müziğini anlam ve bağlamının dışına çıkararak senkretize etmesi söz konusudur. Dolayısıyla, müzik etrafında şekillenen kültürel pratikler, politik aktivizm manzarasında derin bir dönüşümü yansıtır.

Bu araştırma, müziğin toplumsal cinsiyet normlarına karşı direniş aracı olarak önemli bir rol oynadığını ve dijital çağda bu rolün daha da görünür hale geldiğini ortaya koymaktadır. Müzik, bireylerin toplumsal cinsiyete ilişkin kimliklerini ifade etmeleri ve toplumsal normlara karşı çıkmaları için güçlü bir platform sağlar. Çalışmada yer verilen örnekler hem geleneksel hem de modern müzik formlarının, cinsiyet kimliklerinin yeniden tanımlanmasında etkili olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, müzik sadece estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda politik ve sosyolojik tezahürleriyle toplumsal cinsiyetin ve kimliklerin inşasında dinamik bir güç olarak öne çıkmaktadır.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: AG; verilerin toplanması: AG; sonuçların analizi ve yorumlanması: AG; çalışmanın yazımı: AG. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: AG; data collection: AG; analysis and interpretation of results: AG; draft manuscript preparation: AG. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Aristoteles. (1993a). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (1993b). *Politika* (M. Tuncay, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Asa, A. N. (2022). Yeni toplumsal hareketlerde sosyal medyanın rolü: Mahsa Amini örneği. *SDÜ İFADE Dergisi*, 4(2), 40-63. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2788041>
- Askar, E. [@emmasworld.101]. (2022, 1 Ekim). *Mahsa's song. This one is for Mahsa and for the men and women of Iran on their fight for freedom* [Video]. Instagram. 20 Haziran 2023 tarihinde https://www.instagram.com/p/CjKpWVUD_6D/ adresinden erişildi.
- Beauvoir, S. (2019). *İkinci cinsiyet* (G. Savran, Çev.; 1. bs.). Koç Üniversitesi.
- Bohlman, P. V. (1993). Musicology as a political act. *The Journal of Musicology*, 11(4), 411-436. <https://www.jstor.org/stable/764020>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. University of California Press.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si* (T. Doğan, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Coşkun Tuna, P. ve Türkölmez, O. (2023). Yeni toplumsal hareketler ve dijital aktivizm. *Kamu Yönetimi ve Politikaları Dergisi*, 4(2), 211-240. <http://doi.org/10.58658/kaypod.1314396>
- Cusick, S. G. (1994). Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspectives of New Music*, 32(1), 8-27. <https://www.jstor.org/stable/833149>
- Çalhan, M. (2023). Amini protests: Vowing for a new commitment between society and state. *The Journal of Iranian Studies*, 7(1), 101-126. <https://doi.org/10.33201/iranian.1231791>
- Eflatun. (1971). *Devlet* (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.; 2. bs.). Remzi Kitabevi.
- Ersoy, Ş. (2009). Kimlik, cinsiyet, toplumsal cinsiyet kavramları ve müziğe yansımaları. *Folklor/Edebiyat*, 60, 111-124.
- Erten, Y. (2013). Cinsellik, cinsiyet, granit ve gökkuşağı. D. Arduman (Ed.), *Cinsiyet, cinsel kimlik ve cinsellik içinde* (s. 75-84). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Evans, N. (2021a, 24 Şubat). *Wellerman (Sea of thieves lyrics)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RSx1xWn0RJ0> adresinden 27 Ekim 2024 tarihinde erişildi.
- Evans, N. (2021b, 9 Nisan). *Wellerman (Sea Shanty)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qP-7GNoDJ5c> adresinden 27 Ekim 2024 tarihinde erişildi.

- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve ulus (müzikte halk mirası)* (M. H. Spatar, Çev.). Pencere Yayın.
- Finkelstein, S. (2000). *Müzik neyi anlatır* (M. H. Spatar, Çev.; 3. bs.). Kaynak Yayınları.
- Genç, H. N. (2018). Atasözlerinde toplumsal cinsiyet algısı olarak kadın. *Folklor/Edebiyat*, 24(94), 13-34.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (1. bs.). Kırmızı Yayınları.
- Greff, F. [@franckgreff]. (2023, 17 Eylül). 20 Haziran 2024 tarihinde <https://www.instagram.com/p/CxTkAWcLGCE/> adresinden erişildi.
- Hergianasari, P. ve Wijanarka, T. (2023). Reigniting the flame of change: The resurgence of Iran's radical feminist movement in the aftermath of Mahsa Ahmini's death. *Journal Of Middle East and Islamic Studies*, 10(2), 7. <https://scholarhub.ui.ac.id/meis/vol10/iss2/7/>
- Higgins, P. (1993). Women in music, feminist criticism, and guerrilla musicology: Reflections on recent polemics. *19th-Century Music*, 17(2), 174-192. <https://www.jstor.org/stable/746332>
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (Ed.). (2006). *Geleneğin icadı* (M. M. Şahin, Çev.; 1. bs.). Agora Kitaplığı.
- Hooks, B. (2014). *Feminizm herkes içindir: Tutkulu politika* (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, Çev.; 3. bs.). Bgst Yayınları.
- Kaemmer, J. E. (1993). *Music in human life-anthropological perspectives on music* (1. bs.). University of Texas Press.
- Kazaz, M. ve Görgülü, Y. (2024). İran'da Mahsa Amini protestoları: Al Alam (İr) ve Bakü (Az) televizyonunda protestoların temsili. *TİRAD Tirebolu İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 1(2), 110-137. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4039924>
- Kılınç, İ. ve Topuksuzoğlu, Ü. (2023). İran protestolarının Türk basınındaki temsili: Mahsa Amini olayları üzerine gazete haberlerinin söylem analizi. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, 11, 124-156. <https://doi.org/10.56676/kiad.1360699>
- Koskoff, E. (2014). *A feminist ethnomusicology: Writings on music and gender*. University of Illinois Press.
- Kozinets, R. V. (1997). I want to believe: A netnography of the X-Philes' subculture of consumption. M. Brucks ve D. J. MacInnis (Ed.), *Advances in consumer research* içinde (s. 470-475). Association for Consumer Research.
- Kozinets, R. V. (1998). On netnography: Initial reflections on consumer research investigations of cyberculture. J. Alba ve W. Hutchinson (Ed.), *Advances in consumer research* içinde (s. 366-371). Association for Consumer Research.
- Kutluk, F. (1997a). *Müziğin tarihsel evrimi*. Çiviyazıları.
- Kutluk, F. (1997b). *Müzik ve politika*. Doruk.
- Kutluk, F. (2016). *Müzikte cinsellik ve toplumsal cinsiyet*. H2o Yayıncılık.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve politika*. H2o Yayıncılık.
- Lara. [@iran.updates]. (2023, 17 Haziran). *For pride month and all those who can't be their true self* [Fotoğraf]. Instagram. 21 Haziran 2023 tarihinde https://www.instagram.com/p/Ctl_cBAKtd3/?img_index=1 adresinden erişildi.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- McClary, S. (1993). Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, 19(2), 399-423. <https://www.jstor.org/stable/3178376>
- McClary, S. (1994). Of Patriarchs... and Matriarchs, too. *The Musical Times*, 135(1816), 364-369 <https://www.jstor.org/stable/1003224>
- Michels, U. ve Vogel, G. (2013). *Müzik atlası* (S. Uçar, Çev.). Alfa Yayın.
- Mimaroğlu, İ. (1990). *Müzik tarihi* (4. bs.). Varlık Yayınları.
- Odell, T. (2012, 5 Kasım). *Another love* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MwpMEbgC7DA>
- Ostadi, N. [@nina_ostadi]. (2022, 9 Ekim). *Zan Zengedi, Azadi. It's all about woman, life, freedom* [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cjf56IFvGob/> adresinden 20 Haziran 2023 tarihinde erişildi.
- Özbölük, T. ve Dursun, Y. (2015). Pazarlama araştırmalarında paradigmatik dönüşüm ve etnografinin dijital evrimi: Netnografi. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 46, 227-247. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/66684>
- Özdemir, M. ve Akdağ, M. (2024). Sokak siyaseti ve toplumsal hareketlilik: Mahsa Amini protestolarının medyadaki sunumu. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 17-40. <https://doi.org/10.59534/jcss.1357139>

- Ranjbarian, A. [@armanranjbarian]. (2022, 21 Eylül). *How Iranian Women Fight. Our power is our women* [Video]. Instagram. 20 Haziran 2023 tarihinde <https://z-p15.www.instagram.com/reel/CiwnDKhDwVK/> adresinden erişildi.
- Rare Historical Photos. (2021a). *Women being arrested for wearing one piece bathing suits, 1920s*. <https://rarehistoricalphotos.com/women-arrested-bathing-suits-1920s/> adresinden 21 Haziran 2023 tarihinde erişildi.
- Rare Historical Photos. (2021b). *A police officer issuing a woman a ticket for wearing a bikini on an Italian beach, 1957*. <https://rarehistoricalphotos.com/woman-ticket-wearing-bikini-1957/> adresinden 21 Haziran 2023 tarihinde erişildi.
- Sheetmusicdirect. (t.y.). *Nathan Evans Wellerman (arr. Henrique F Mangoni) Trumpet solo* [Müzik notası]. https://www.sheetmusicdirect.com/se/ID_No/1045947/Product.aspx?srsId=AfmBOooixg44NlyGhCSdIdE6PynstjExSyKpVlniPZn9m3kt4eO3jgQ4 adresinden 28 Ekim 2024 tarihinden erişildi.
- Slusser, R. M. (1956). Soviet music since the death of Stalin. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 303, 116-125. <https://www.jstor.org/stable/1032296>
- Solie, R. A. (1991). What do feminists want? A reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology*, 9(4), 399-410. <https://www.jstor.org/stable/763868>
- Thomson, K. (1994). *Mozart'ın yapıtlarındaki masonik örgü* (M. H. Spatar, Çev.). Pencere Yayın.
- Tiryaki, S. (2023). Sosyal medya araştırmalarında yeni bir bakış açısı: Netnografi. *SDÜ İfade Dergisi*, 5(1), 54-62. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3162490>
- Uğurlu, N. (2012). *Tarihte ve günümüzde masonik tören müzikleri* (A. Yazıcı ve N. Uğurlu, Çev.). Örgün.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. bs.). Seçkin.
- Yıldız, D. (2001). *Ulusal müzik ve Musorgski*. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- #mashaamini. (t.y.). <https://www.instagram.com/explore/tags/mashaamini/> adresinden 20 Haziran 2023 tarihinde erişildi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

This study examines the use of music as a tool of resistance within the framework of gender theories, exploring how music reflects, reinforces, and resists normative gender identities. Grounded in the works of prominent theorists such as Judith Butler, R.W. Connell, and Susan McClary, the research argues that gender is not an innate, fixed identity but a social construct perpetuated by cultural, historical, and social influences. Butler's theory of performativity demonstrates that gender identities are performed based on societal expectations rather than biological determinism, while Connell's concept of hegemonic masculinity explains how patriarchal structures sustain power dynamics through gender norms. McClary's feminist musicology adds a critical dimension by analyzing how musical structures themselves can embody and challenge these norms.

As a field of study, gender theory has revealed how music serves not only as an aesthetic medium but also as a means for individuals to express, challenge, and reshape their gender identities. Particularly in the digital age, music becomes a platform for activism and dissent, where online spaces provide visibility to marginalized voices. This research contributes to gender studies and musicology by analyzing music's dual role as both an artistic and political tool, emphasizing its capacity to act as a form of resistance to established gender norms and social structures.

2. Method

This study employs a netnographic approach, a form of digital ethnography, to investigate music's role in gender-based activism and resistance within online platforms. Netnography allows for the collection and analysis of data within digital environments, enabling the exploration of music's use in digital activism, social media, and online communities. Data were gathered from various digital sources, including social media platforms, video-sharing sites, and online forums, where music is actively shared, discussed, and reinterpreted by users in ways that challenge gender norms.

The method involves qualitative content analysis of publicly accessible digital materials, examining both textual and visual elements within shared music videos, social media posts, and commentaries. This approach helps to uncover the symbolic and emotional connections that individuals establish through music, particularly when used as a medium for gender expression and resistance. By focusing on digital spaces, this study captures how music functions as a resistance tool across diverse social contexts and allows for an analysis of its role in amplifying marginalized voices.

3. Findings, Discussion and Results

The findings reveal that music plays a multifaceted role in the construction, expression, and redefinition of gender identities. As an instrument of resistance, music enables individuals to both critique and challenge normative gender expectations, providing a space for alternative identities to emerge. The analysis shows that music is a potent form of symbolic communication, where listeners and creators alike can express solidarity with broader social and political movements. In digital spaces, music serves as a unifying element, allowing individuals to align themselves with causes that oppose gender oppression and advocate for equality.

Social media platforms amplify this effect, transforming music into a powerful tool for collective action and social visibility. Songs associated with resistance movements are recontextualized and gain new meanings as they are shared within digital communities. This process highlights music's adaptability and its ability to serve as a voice for change in the face of rigid gender norms and patriarchal structures. The study concludes that music is a significant cultural artifact at the intersection of art and activism, offering individuals a way to articulate identity and dissent in both personal and public realms.

20. yüzyılda Doğu mistisizminin Klasik Batı müziği bestecileri üzerindeki etkisi

The influence of Eastern mysticism on Western Classical music composers in the 20th century

Aslı Beller¹📧, Ezgi Nihan Uzunonut¹📧

¹ Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Eskişehir, Türkiye.

ÖZ

20. yüzyıl, sanatçıların çeşitli arayışlar içine girdiği, farklı sanat akımlarının ortaya çıktığı bir dönemdir. Tüm sanat alanlarının etkilendiği bu yüzyıl müzik çerçevesinde de çeşitlilik göstermekte ve besteciler Empresyonizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Fütürizm ve Doğu mistisizmi etkileriyle eserlerini ortaya koymaktadırlar. Özellikle doğu felsefesi bu yüzyıl bestecilerinin etkisinde kaldığı önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu'nun batıyı etkisi altına alması garipsenmeyecek bir durumdur. Felsefi olarak bakıldığında içsel yolculuk, maneviyat, doğayla bütünleşme diğer yüzyıllarda da besteciler üzerinde etkili olmuştur. Fakat 20.yy, bu bağlamda öne çıkan, bu düşüncelerin daha çok var olduğu ve bestecilerin dışavurumculuk ilkesiyle yola çıktıkları bir dönemdir. Doğu mistisizminden etkilenen klasik Batı müziği bestecileri konusunda yapılan bu çalışma, Doğu mistisizmi ile klasik Batı müziği arasındaki ilişkiyi inceleyerek bestecilerin eserlerindeki etkisini araştırmayı amaçlamıştır. Doğu mistisizminden etkilenen klasik Batı müziği bestecilerinin biyografilerini, eserlerini ve Doğu etkilerini ele alarak bu konuda derinlemesine bir inceleme yapılmıştır. Çalışma, bu etkileşimin sanatsal ve düşünsel boyutlarını analiz ederek, özellikle Doğu mistisizminden esinlenen bazı önemli Batılı bestecileri ve onların eserlerini ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Bu mistik anlayış, 20. yüzyılın bazı Batılı bestecilerinde derin bir ilham kaynağı olmuş, besteciler, bu felsefi ve kültürel etkileri eserlerinin yapısına ve estetiğine yansıtmışlardır. Çalışma, bu etkilerin müzik dilinde nasıl somutlaştığını açıklamaya odaklanmıştır.

Anahtar kelimeler: 20. yüzyıl, Doğu mistisizmi, Budizm, Hinduizm, Sufizm

ABSTRACT

The 20th century is a period in which artists engaged in various explorations, and different art movements emerged. This century, which influenced all areas of art, also exhibits diversity in the field of music. Composers created their works under the influences of Impressionism, Expressionism, Dadaism, Futurism, and Eastern mysticism. In particular, Eastern philosophy was a significant factor affecting composers of this century. The influence of the East on the West is not an unexpected phenomenon. From a philosophical standpoint, concepts such as inner journeys, spirituality, and integration with nature have influenced composers in previous centuries as well. However, the 20th century stands out in this context as a period in which these ideas were more prevalent, and composers embarked on their creative paths based on the principle of expressionism. This study, focused on classical Western music composers influenced by Eastern mysticism, aims to examine the relationship between Eastern mysticism and classical Western music and to reveal how this influence is reflected in the composers' works. The study seeks to provide an in-depth analysis by exploring the biographies, works, and Eastern influences of composers affected by Eastern mysticism. A key objective of this research is to investigate how the influence of this philosophy is manifested in the works of important composers. By analyzing the artistic and intellectual dimensions of this interaction, the study closely examines some prominent Western composers inspired by Eastern mysticism and their works. This mystical perspective served as a profound source of

Aslı Beller — aslibeller@anadolu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 06.01.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 12.02.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

inspiration for certain Western composers in the 20th century. These composers incorporated these philosophical and cultural influences into the structure and aesthetics of their works. The study focuses on explaining how these influences materialized in the musical language.

Keywords: The 20th century, Eastern mysticism, Buddhism, Hinduism, Sufism

1. GİRİŞ

20. yüzyıl sanat alanında birçok değişikliğe sahne olmuştur. Edebiyat, resim, mimari, müzik gibi sanatın temel alanlarında var olan değişim günümüze kadar gelmiştir. Bu süreçte sanatçılar çağın getirdiği yeniliklere ayak uydurmuş hatta birçok sanat akımının doğmasına vesile olmuşlardır. Sanatçılar görüş farklılıklarıyla 20. yüzyıla yön vermişlerdir. Müzik alanında ortaya çıkan yenilikler insanın akıl dışı davranmış olmasını düşündürse de altında yatan felsefi anlamı şimdiki zamanda anlamak mümkün olmaktadır. 20. yüzyıl müziği, çok çeşitli stil ve akımları içinde barındıran, büyük bir yenilik ve değişim dönemi olmuştur. Yüzyıllardır süregelen form yapısı, klasik ve romantik dönemin dramatik yapısı yerini tamamen yepyeni bir sisteme dönüştürmüştür. Sanatçılar bu sistem içinde birçok durumdan, olaydan etkilenmişlerdir. Modernizm, dışavurumculuk, izlenimcilik, sericilik, atonalite, minimalizm, mikrotonalite gibi kavramlar müziğe yansımış ve oldukça etkili olmuştur. Sanatçılar eserlerinde eskiyle yeniye birleştirerek farklı arayışlar içine girmişlerdir. Eski yeni sentezi müzikte farklı bir yönelime de yol açmıştır. Felsefe, soyut kavramlar da bu durumda yerini almıştır. Müzikal ifade sadece melodik veya armonik değil, aynı zamanda soyut düşünceler ve duyguları da temsil etmeye başlamıştır. Müzik, zaman zaman izleyiciye anlamlı bir anlatı sunmadan sadece duygusal veya entelektüel bir deneyim olarak kurgulanmıştır. Doğu kültürü tam da bu noktada sanatçıların hayatlarına, eserlerine, düşüncelerine girmiştir. Doğunun mistik, gizemli yapısı müziğin felsefesini anlatmak için en ideal yoldur. Batının 20. Yüzyıl'da doğuya yaklaşması ise doğunun evren karşısındaki tutumu ile ilgilidir. Batının salt materyalist felsefesi, Doğu'nun mistik ve tasavvufi öğretilerine ihtiyaç duymuştur. İnsan'a daha fazla yönelen ve bazen ütöpik bir şekilde kargaşa içinde olan dünya için düzeni ve dengeyi arayan 20.yüzyıl, gerçeklik arayışında da doğu'nun yöntem ve metotlarından faydalanmıştır (Yılmaz, 2017).

Doğu mistisizmi, özellikle Asya'nın farklı bölgelerinde (Hindistan, Çin, Orta Doğu, Japonya vb.) gelişmiş manevi, içsel deneyimlere dayalı bir düşünce geleneğidir. Bu gelenekler, ego ve dünyevi arzularından arınarak insanın kendi benliğinden, evrensel hakikate, Tanrı'ya ulaşma amacını taşımaktadır. Doğu mistisizmi, Batı'dan farklı olarak doğrudan içsel bilgi ve deneyime odaklanmakta, bireysel benliğin aşılması ve tüm varlıklarla bir olma hali üzerine yoğunlaşmaktadır. Doğu mistisizminin ana düşüncesi, dünyadaki bütün fenomenleri (dışavurum) aynı gerçekliğin farklı belirleşleri olarak kabul etmektir. Söz konusu olan varlık, evrenin özü olarak kabul edilmekte ve gözlemlendiğimiz bütün olayların ve nesnelerin çokluğunun temeli ve de birleştiricisi olarak değerlendirilmektedir.

Simgebilim (ikonografi) açısından, Batı akıl ile, Doğu ise duygu ile özdeşleştirilir. Coğrafi, inançsal ve ahlaki değerler bakımından, Doğu, Batı'nın Reform, Rönesans ve Sanayi Devrimi gibi dönüm noktalarını daha geç benimsemiştir. Bu nedenle, Doğu'da akıldan ziyade duygu, hisler ve tefekkür ön plana çıkarak, daha içe dönük ve barışçıl bir yaşam anlayışı gelişmiştir. Batı sanat tarihçileri, sanatın kökenlerini Antik Yunan ve Roma'dan başlayarak Ortaçağ, Rönesans ve Sanayi Devrimi üzerinden günümüze uzanan bir süreç içinde incelerken, Doğu bu tarihsel çizginin dışında bırakılmıştır. Kısacası, Batı merkezli eserlerde Doğu, insanlık tarihinde ikincil bir öge gibi ele alınmıştır (Bal, 2009).

Doğu mistisizmi, Budizm, Hinduizm, Sufizm ve Taoizm gibi öğretilerle şekillenmiştir. Dini öğretilerin bir birleşimi olarak farklı kültürlerle çeşitli dini ve felsefi yaklaşımlarla iç içe geçmiştir. Birlik ve bütünlük arayışı, içsel aydınlanma, kendini keşfetme, zihinsel ve ruhsal serbestlik, simge ve alegori kullanımı, dünyaya uyumlanma, evrenin döngüsellliği, gerçeklik arayışı gibi temalar bu öğretilerin temel amaçlarını oluşturmaktadır.

Budizm, MÖ 6. yüzyılda Hindistan'da Siddhartha Gautama tarafından kurulan, yaşamın anlamı, acı ve kurtuluş üzerine odaklanan, felsefi ve manevi öğreti sistemidir. Gautama aydınlanmış kişi kısaca "Buda" olarak anılmaya başlamıştır. Buddadharma (Buda şeriatı), Budda-vacana (Buda'nın söz veya konuşmaları) veya Buddasasana (Buda'nın mesaj ve öğretileri) olarak da bilinen bu inanç sistemi, dünyanın dört bir tarafına yayılmış ve hızlı bir şekilde gelişen dinlerden biri haline gelmiştir (Güç ve Sert, 2020).

Öğretiler farklı ülkelerdeki kültürel bağlamlara göre şekillenerek farklı okullara ayrılmıştır. Öğretiler insanın nirvanaya ulaşması ve acıdan kurtulması için öncülük etmektedir. Budizm Güneydoğu Asya ülkelerinde

(Tayland, Sri Lanka, Kamboçya vb.) Theravada Budizmi olarak yayılmıştır. Bu form Budizm'in en eski ve geleneksel formlarından biridir. Doğu Asya'daki (Çin, Kore, Japonya vb.) ülkelerde Mahayana Budizmi yaygındır. Mahayana, Budizm'in daha kolektif ve altruist bir yolunu savunmakta ve Bodhisattva idealine odaklanmaktadır. Tibet ve Himalaya Bölgeleri ise Vajrayana Budizmi etkisi altındadır. Bu sistemde de derin meditasyon uygulamaları, gizemli öğretiler ve ritüeller yer almaktadır. Budizm'in temel öğretilerinin Dört Yüce Gerçek ve Sekiz Katlı Yol olduğu doğru ve oldukça önemli bir kavramdır. Bu iki ana ilke, Budizm'in felsefi ve pratik çerçevesini oluşturmaktadır. Dört yüce gerçek acı, acının kaynağı, acının sona ermesi ve acının sonuna giden yol yani sekiz katlı yol olarak tanımlanmaktadır. Sekiz katlı yol ise ahlaki davranış, zihinsel disiplin ve bilgeliği geliştirmeyi hedefleyen bir yol haritasıdır. Doğru görüş, doğru niyet, doğru söz, doğru davranış, doğru yaşam tarzı, doğru çaba, doğru farkındalık, doğru konsantrasyon bu yolun başlıklarını oluşturmaktadır. 20. Yüzyılın ortalarından itibaren batıda Zen, Vipassana ve Tibet Budizmi gibi meditasyon pratikleri Budist öğretmenler ve akademisyenler tarafından tanıtılmıştır. Özellikle Jon Kabat-Zinn'in 1979'da geliştirdiği Mindfulness Temelli Stres Azaltma (MBSR) programı, bilimsel destek, teknoloji, modern yaşam ve popüler kültür Budizm'in batıyı da etkisi altına almasına sebep olmuştur. 20. yüzyılda Budizm, besteciler için derin bir felsefi, estetik ve manevi esin kaynağı olmuştur. Sessizlik, döngüsel yapıların kullanımı, meditasyonun etkileri ve doğayla bütünleşme gibi unsurlar, bu öğretilerin müzikte güçlü bir şekilde hissedilmesini sağlamıştır. Budist düşüncenin bu etkisi, Batı müziğinde yeni sınırların keşfedilmesine ve eserlerde ruhsal bir derinliğin ifadesine olanak tanımıştır.

Hinduizm, Hindistan'da köklenen ve dünyanın en eski dinlerinden biri olarak tabir edilen bir dindir. Çok çeşitli inanç sistemleri, felsefeler ve uygulamaları içermektedir. Hinduizm, kör bir inancı ya da zorla kabul ettirmeyi teşvik etmemektedir. Araştırma ve sorgulama kapılarını kapatmak yerine, zihinsel önyargılardan ve meşguliyetten uzak, özgür bir araştırmayı desteklemektedir. Ruh bilimi olarak görülebilmekte, modern bilim gibi dogmalarla ilgilenmemekte ve kişi ya da kitap otoritesine inancını zorunlu kılmamaktadır. Bunun yerine, doğruluğu inceleme ve doğanın gerçeklerini, evreni yöneten yasaları keşfetme deneyimine dayanmaktadır. Hinduizm ve Vedanta, dogma ya da inanç esaslarına odaklanmak yerine mantık ve akıl yürütme yoluyla ruhun gerçek doğasını açıklamayı amaçlar. Upanişadlar'da ruhun (Atman), her şeyi işitebildiği, algılayabildiği, tepki verebildiği ve anlayabildiği belirtilir. Bu öğretiler, insanın içsel deneyim ve farkındalık yoluyla evrenin hakikatine ulaşabileceğini vurgular.

Hinduizm batıda 19. yüzyılın sonlarından itibaren çeşitli faktörlerle hızlanmış ve 20. yüzyılda geniş bir kitleye ulaşmıştır. Bu süreç, Batılı toplumların manevi arayışları, Hindu öğretilerine olan ilgi ve Hindu liderlerin Batı'ya yönelik faaliyetleriyle şekillenmiştir. Akademik ve bilimsel bilgi, yoga, meditasyon, felsefe, Hindu öğretmenler ve hareketler Hinduizm'in batıya uyumlanmasını sağlamıştır. Hinduizm, 20. yüzyıl müziğine estetik ve manevi açıdan yeni boyutlar kazandırmıştır. Hint felsefesi, ritüelleri ve müziği, bestecilere hem yenilikçi teknikler geliştirme hem de derin ruhsal arayışlara yönelme konusunda ilham vermiştir. Bu etkileşim, müzikte kültürel sınırları aşarak evrensel bir bütünlük ve birlik duygusunu ifade eden eserlerin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (Mohapatra, 2002).

Taoizm (Daoizm), Laozi (Yaşlı Üstat) ve ona atfedilen Yol ve Güç Kitabı (Daode Jing) ile ortaya çıkan, MS 2. yüzyılda dini yapılar kazanarak kurumsallaşmış, geleneksel bir Çin dini ve felsefesidir. Geleneğe göre Laozi, MÖ 6. yüzyılda yaşamış ve Taoizm'in temel kutsal metni olan Yol ve Güç Kitabı'nı yazmıştır. Sadece Ming Hanedanı döneminde, 15. yüzyılda, Zhengtong'un desteğiyle derlenen Taoist kutsal metinlerde, Yol ve Güç Kitabı'nın açıklamalarını içeren yüzün üzerinde eser ortaya çıkmıştır. Ancak Laozi'nin gerçekten yaşamış bir kişi olduğuna ya da Yol ve Güç Kitabı'nı yazdığına dair kesin bir kanıt bulunmamaktadır. Dini inanışları, pratikleri, kurumları ve kutsal metinleri göz önüne alındığında, Taoizm'in gelişimi dört ana döneme ayrılabilir. Taoizm, evrendeki doğal düzeni (Tao), uyumu ve dengeyi anlamayı amaçlar. Tao, her şeyin kaynağı ve akışı olarak tanımlanır; adlandırılmaz, sınırsız ve her şeyin ötesindedir. Taoizm, insanın doğayla uyum içinde yaşamasını, eylemsizliği (wu wei) benimsemesini ve doğal dengeyi korumasını vurgular (Özkan, 2022).

Taoizm, 20. yüzyıl müziğinde estetik ve felsefi açıdan yenilikçi bakış açıları sunmuştur. Doğayla uyum, sessizlik ve denge gibi kavramlar, Batılı bestecilerin müziklerinde Taoist düşüncelerin izlerini sürmemizi sağlamıştır. Bu etkileşim, müzikte insanın evrenle olan ilişkisini sorgulayan, sınırları aşan yeni bir anlayışın gelişmesine katkı yapmıştır.

Arapça karşılığı "tasavvuf" olan Sufizm, kadim bir geçmişe sahip olup, yüzyıllardır manevi bir ilim olarak güncelliğini korumaktadır. Sufizm terimi, İslami metinlerde doğrudan yer almamakla birlikte, özellikle İngiliz Oryantalistlerin İslam medeniyetini araştırmaları sırasında geliştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır. Sufizm, manevi deneyimlere dayalı bir ilim olması nedeniyle tanımı konusunda tam bir uzlaşa sağlanamamıştır. Sufilerin belirli

bir felsefi sistemi ya da kesinleşmiş görüşleri olmadığı gibi, kavrama dair net bir tanım da geliştirilmemiştir. Bu nedenle Sufizm, genellikle eklektik bir alan olarak değerlendirilmektedir. Araştırmacılar, kavramın anlamı ve uygunluğu üzerinde tartışmalar yürütmüşlerdir. Bu tartışmalar, kavramın farklı bağlamlarda kullanılması nedeniyle çok sayıda tanımı ortaya çıkartmıştır. Ayrıca, “sufi” kelimesinin kökeni, hangi dönemlerde ortaya çıktığı ve nasıl bir evrim geçirdiği konularında da ortak bir görüş birliği bulunmamaktadır (Özcan, 2015).

Tasavvuf, manevi pratik, entelektüel disiplin, edebi gelenek ve sosyal kurum olarak, Müslüman toplumunun ahlaki yapısında ayrılmaz bir rol oynamıştır. İslam hukukunun gerekliliklerinin ötesine geçen ve tüm yaratılmışlara evrensel bir nezaket anlayışını vurgulayan Sufi edebiyatı, İslam’ın ahlaki vizyonuna belirgin bir hipernomiyen boyut kazandırmıştır. İslami vahiy temeline dayanan Tasavvufun evrensel bakış açısı, dini veya diğer aidiyetlerden bağımsız olarak tüm varlıkları kapsayan bir etik vizyon sunar ve yaşanmış bir ahlak anlayışı üretir. Bu yönüyle Tasavvuf, İslam’ın yasal mirasını hem kabul eden hem de aşan bir yaklaşımı temsil eder ve Müslüman toplumunun hem İslami hem de daha geniş bir ahlaki çerçevede şekillenmiş doğasını anlamak için önemli bir içgörü sağlar. Günümüzde de önemini koruyan Tasavvuf, İslam’ı evrensel ahlaki prensiplere dayalı uluslararası bir düzenin parçası olarak konumlandırmaya yönelik değerli bir zemin sunmaktadır (Heck, 2006).

Sufizm, daha çok içsel bir arayış, ilahi aşk ve bireysel deneyimler üzerine dayanmaktadır. Sufiler, Allah’a olan sevgilerini ifade etmek için dua, oruç, sadaka ve zikir gibi özel pratikler uygulamaktadır. Sufizm’in temel öğretileri arasında samimiyet, sabır, alçakgönüllülük ve aşk gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Bireysel bir yolculukla başlayıp evrensel bir anlayışa ulaşmayı hedefleyen bir yaşam tarzıdır. Sufizm, derin manevi arayışı ve mistik öğretileriyle, 20. yüzyıldan itibaren Batılı besteciler ve müzisyenler için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Tasavvufun doğaya, ilahi sevgiye ve insanın ruhsal yolculuğuna yaptığı vurgu, Batı müziğine hem tematik hem de estetik açıdan yenilikler getirmiştir. Batılı besteciler, Sufizm’in hoşgörü, aşk ve içsel keşif gibi değerlerini eserlerine yansıtarak evrensel bir sanat dili geliştirmiştir. Tasavvuf, Batı müziğinde manevi ve estetik bir dönüşümün kapılarını açmıştır. Bu etkileşim, farklı kültürlerin birleşmesine olanak sağlayarak müzikte sınırların ötesine geçen bir anlayışın doğmasına katkıda bulunmuştur.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu makalenin amacı, 20. yüzyıl müziğinde Doğu felsefesinden etkilenmiş ve bu felsefeyi eserlerine ve yaşam tarzlarına yansıtmış klasik batı müziği bestecileri üzerine bir inceleme yapmaktır. Araştırmanın kapsamını daraltmak amacıyla detaylı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş ve Doğu’nun etkisi altında eserler üreten birçok sanatçı arasından, bu etkileşimi en belirgin şekilde yansıtan önemli ve tanınmış isimler seçilmiştir. Bestecilerin yaşam öyküleri kısaca ele alınarak, Doğu felsefesiyle kurdukları ilişkinin müzikal dillerine olan yansımaları analiz edilmiştir. Bu araştırma, Doğu mistisizminin 20. yüzyıl müziğindeki etkisini ortaya koyarak, kültürel etkileşimlerin sanatsal yaratım üzerindeki rolüne ışık tutmayı amaçlamaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, 20. yüzyıl müziğinde Doğu felsefesi ve mistisizminin Batı müziği üzerindeki etkilerini inceleyerek, kültürel etkileşimlerin sanatsal yaratım süreçlerindeki rolünü vurgulaması açısından önemlidir. Aynı zamanda, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki sınırların giderek daha fazla bulanıklaştığı bir dönemde, müziğin evrensel bir dil olarak nasıl köprü işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca, Batı ve Doğu’nun farklı estetik ve felsefi anlayışlarının birleştiği noktalarda ortaya çıkan yenilikçi müzikal ifadeler ve bu etkileşimlerin çağdaş müziğe olan katkıları, araştırmanın sanat tarihine de önemli bir katkı sağlamasını mümkün kılmaktadır. Bu çalışma, kültürel çeşitlilik ve farklı felsefi yaklaşımların sanatsal üretim üzerindeki etkilerini anlamamıza yardımcı olarak, küresel müzik kültürüne daha geniş bir perspektiften bakmamızı teşvik etmektedir.

2. YÖNTEM

Bu araştırmanın yöntemi, Batı ve Doğu kültürleri arasındaki etkileşim ile felsefi anlayışların tarihsel, kültürel ve müzikal bağlamda incelenmesine yönelik olarak yapılandırılmıştır. Çalışma kapsamında öncelikle, Batı ve Doğu müziği arasındaki etkileşimleri ve bu etkileşimlerin sosyal, kültürel ve estetik bağlamlarını derinlemesine anlamak amacıyla akademik literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Literatür taramasında, ilgili dönemin sosyal ve kültürel bağlamlarına dair tarihsel belgeler, müzikolojik incelemeler ve felsefi metinler detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Araştırmanın teorik altyapısı, Doğu mistisizminin (Zen, Hinduizm, Sufizm vb.) Batı müziğine estetik ve felsefi açıdan entegrasyonunu değerlendiren kavramsal bir çerçeveye dayanmaktadır. Bu bağlamda, elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş, tespit edilen bulgular tematik olarak düzenlenerek

yorumlanmıştır. Verilerin analizinde yazılı, basılı ve görsel materyallerden kapsamlı bir biçimde yararlanılmış, Türkçe ve yabancı dillerdeki kaynaklar incelenerek elde edilen bilgiler örneklerle zenginleştirilmiştir. Elde edilen bulgular, araştırmanın temel sorunsalına yönelik olarak sistematik bir biçimde yapılandırılarak sonuç bölümünde sunulmuştur.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

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

3. DOĞU MİSTİSİZMİ'NDEN ETKİLENEN BESTECİLER

Doğu mistisizmi, özellikle Hinduizm, Budizm, Taoizm ve Sufizm gibi geleneklerden gelen derin felsefi ve spiritüel öğretileri içermektedir. Bu öğretiler, Batılı besteciler üzerinde büyük bir etki bırakmış ve müziklerinde mistik öğelere yer vermelerini sağlamıştır. Batı müziği tarihinde, yüzyıllardır Batılı olmayan müzik kültürlerinden ilham alarak parçalar içinde egzotik etkiler yaratma yöntemi sıkça kullanılmıştır. Osmanlı mehterlerinin etkileri, özellikle Barok dönemden itibaren Batı müziği repertuarında belirgin şekilde hissedilmiştir. 20. yüzyılın başlarında, Doğu Asya müzik dizileri Debussy ve Mahler gibi bestecilerin ilgisini çekmiştir. Ancak, post-seriyel dönemde hem popüler müzikte hem de konser müziğinde dünya çapındaki farklı müzik kültürlerinin eklektik bir anlayışla bir araya getirilmesi yaygın bir estetik yaklaşım haline gelmiştir. Kültürler arası bu çeşitliliğe olan ilgi, yüzyılın sonlarına doğru müziğin giderek küreselleşen yapısının bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Geçmişte Batı müziğine dahil edilen yabancı kültürel unsurlar genellikle yüzeysel etkiler bırakırken, bu etkiler daha çok müziğin renk boyutunda kendini göstermektedir. Günümüzde ise dünya müzik kültürlerinin etkileri, kompozisyon sanatının temel felsefi prensipleri bağlamında ele alınmaktadır. 20. yy. Batı müziğinin önemli dönüm noktalarından biri, Batılı olmayan müzikal kaynakların araştırılması ve bu unsurların Batı müziği anlayışına entegre edilmesidir. Özellikle Asya müziği, Batı müziğinin evriminde giderek daha etkili bir rol oynamış ve 20. yy.'da Batı müzik dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Avrupa'da başlayan bu eğilim, yüzyılın ortalarına gelindiğinde Amerika'da da fark edilmeye başlamıştır. Bu durumdan etkilenen birçok batılı besteci Doğu öğelerine yönelmişlerdir (Yıldırım, 2020).

Bu araştırmada, 20. yüzyıl müziğinde Doğu felsefesinden derinden etkilenmiş ve bu felsefeyi yaşam tarzı haline getirmiş besteciler incelenmiştir. Doğu'nun etkisi altında eserler üreten birçok sanatçı bulunmasına rağmen, araştırmanın kapsamını daraltmak için detaylı bir literatür taraması yapılmış ve bunlar arasından en önemli ve tanınmış isimler seçilmiştir. Seçilen isimler detaylıca incelenmiş, müzikal dilleri ve eserlerindeki öğeler belirlenmiştir. Sonuç ve öneriler kısmında ise Doğu Mistisizmi'nden etkilenen diğer bestecilerden de kısaca bahsedilmiştir. Araştırmada ele alınan besteciler sırasıyla şu şekildedir:

1. Claude Debussy
2. Oliver Messiaen
3. John Cage

Claude Debussy (1862- 1918)

Claude Debussy, 1862 yılında Paris yakınlarındaki Saint-Germain-en-Laye'de doğmuş ve 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında, sembolizm akımının etkisi altındaki Fransız sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Genellikle empresyonizmle ilişkilendirilen Debussy, döneminde birçok farklı sanat akımından etkilenmiş, bu etkiler yazdığı eserlerin esin kaynaklarının çeşitliliğiyle açıkça görülmüştür. Edebiyat ve resimle yakından ilgilenen, ünlü yazarlar, şairler ve ressamlarla aynı entelektüel çevrede müzik yapan Debussy, Avrupa müzik tarihinde ve literatüründe benzersiz bir iz bırakmıştır. Batı müziğinin geleneksel sınırlarını aşmayı hedefleyen besteci, eserlerinde doğa, ışık, renk ve duyuşal deneyimlere vurgu yapmıştır. Bununla birlikte, Debussy'nin müziğinde Doğu mistisizminin etkileri de açıkça hissedilmektedir. Özellikle Hindistan, Japonya ve Çin gibi Doğu kültürlerine duyduğu ilgi, sanatını derinlemesine etkilemiştir (Tanatar, 2023).

Debussy'nin müziği, Batı'nın geleneksel armonik yapılarından farklı olarak, daha soyut ve estetik bir ifade biçimi geliştirmiştir. Bu ifade, doğu mistisizminin felsefelerinden esinlenen bir doğa, zaman, ses ve içsel keşif anlayışını barındırmaktadır. Doğu'nun öğretilerinden ilham alan Debussy, müziğine daha sezgisel

ve meditasyonel bir nitelik kazandırmıştır. Debussy'nin müziği, özellikle mistik öğeler ve doğaya yönelik anlayışıyla öne çıkmaktadır. Besteci, eserlerini hem içsel bir arayışın yansıması hem de dış dünyadaki anlamları keşfetmenin bir aracı olarak görmüş, bu şekilde Batı ve Doğu mistisizmini harmanlamayı başarmıştır. Mistik öğeler, Debussy'nin müzik dilinde hem bir arayış hem de bir açılım olarak karşımıza çıkmaktadır. Japon kültürüne olan ilgisi, Debussy'nin müziğine farklı bir boyut kazandırmıştır. Japonya'ya duyduğu hayranlık, özellikle Japon sanatı ve geleneklerine olan merakıyla pekişmiştir. Japon estetiğinden ve sanatından esinlenen Debussy, eserlerinde geleneksel Japon müziğiyle uyumlu melodik yapılar ve ritimler kullanmaya başlamıştır. Japon sanatındaki sadelik, doğallık ve doğa ile bütünleşme anlayışı, Debussy'nin müziğinde karşılık bulmuştur. Besteci, Japonya'ya olan ilgisini, Japon sanatını bir tür "mistik" deneyim olarak değerlendirerek, estetik bakış açısını derinleştirmiştir. Debussy'nin Doğu mistisizmiyle ilişkisi, 19. yüzyılın sonlarında Avrupa'da yaygınlaşan "Egzotik" ilgiyle de örtüşmektedir. Bu dönemde Batı, Doğu kültürlerine yoğun bir merak duymaya başlamış ve bu ilgi sanat, edebiyat ve müzikte etkisini göstermiştir. Debussy, bu "Egzotik" ilgiyi müziğine yansıtan önemli bestecilerden biri olmuştur.

1889 yılında Paris'te düzenlenen Dünya Sergisi, Debussy'nin hayatında en önemli ilham kaynaklarından biri olmuştur. Sergide karşılaştığı Cava ve Uzak Doğu müzikleri ile bu müziklere özgü Gamelan enstrümanı, Debussy'yi Batı müziğinden uzaklaşıp egzotik tınların arayışına yöneltmiştir. Bu tınlardan yola çıkarak 1903 yılında bestelediği eseri "Estampes" birbirinden bağımsız üç farklı kültürü yansıtmaktadır. Süitin ilk parçası olan "Pagodes", Debussy'nin Uzak Doğu ve Cava müziğine duyduğu hayranlığın bir yansımasıdır. Hint ve Japon müziğinden esinlenilmiş gamlar ve tınlarla Batı ve Doğu arasındaki sınırları bulanıklaştıran egzotik bir atmosfer yaratmaktadır. Özellikle pentatonik ölçeklerin ve Hint müziğine benzer seslerin kullanımı, bu parçada doğu mistisizminin izlerini taşımaktadır. İkinci parça olan "La soirée dans Grenade" ise Debussy'nin İspanya'yı betimlediği eserlerden biridir. İspanyol müziği ve Arap etkilerini birleştiren, Alhambra Sarayı'nın mistik atmosferinden ve İspanyol-Arap kültürünün zenginliğinden ilham almış bir eserdir. Bu eser, Doğu'nun mistik havasını Batı'ya taşıyarak bir köprü kurarak içsel bir keşif teması taşımaktadır. Süitin üçüncü parçası olan "Jardins sous la pluie" ise iki Fransız ninnisinin kullanıldığı bir toccata'dır (Dereli, 2019).

1905 yılında yazdığı "La Mer" adlı orkestra eseri, doğa ile derin bir bağ ve estetik bir duyarlılık sergilemektedir. Debussy, doğayı dramatik bir romantizm yerine mistik bir varlık olarak betimlemektedir. Bu yaklaşımı Doğu mistisizmiyle olan etkileşimini gözler önüne sermektedir. "Le Martyre de Saint Sébastien" adlı oratoryosu ise Debussy'nin Doğu'nun mistik etkilerini yansıttığı bir diğer önemli eseridir. Bu oratoryoda, mistik bir içsel yolculuk ve ruhsal arayış teması işlenmiştir. Eser, Hristiyanlık ile Doğu öğretilerinin birleşiminden ilham almış ve özellikle sembolizm akımının etkisiyle şekillenerek dinler arası bir etkileşimi yansıtmıştır. Debussy'nin bu eserleri, Doğu'nun ruhsal ve müzikal zenginliklerini Batı'ya taşıyan özgün sanat anlayışını ortaya koymaktadır.

Olivier Messiaen (1908-1992)

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen 1908 yılında Fransa'nın Avignon kentinde doğmuştur. Şair bir anne ve tanınmış bir İngiliz Edebiyatı çevirmeni babanın oğlu olan Messiaen, kültürle iç içe bir aile ortamında büyüme fırsatı bulmuştur. Henüz sekiz yaşındayken piyano çalmayı kendi kendine öğrenmeye başlayan ve beste denemeleri yapan Messiaen, ilk bestesini İngiliz şair Alfred Tennyson'ın La Dame de Shallot adlı şiirinden esinlenerek yazmıştır. Koyu bir Katolik olan Messiaen'ın hayatında doğa, felsefe ve kuş sesleri ne kadar önemli bir yer tutuyorsa, dini inancı da bir o kadar önemli bir unsurdur. Messiaen için müzik, Tanrı'ya olan inancını ifade etmenin güçlü bir aracıdır. Bestelerindeki tüm yeniliklerin temelinde, Tanrı'nın yarattığı evrenin kusursuzluğu ve mükemmelliği yatmaktadır. Müziğin mistik ve dönüştürücü bir güce sahip olduğu genel bir kabul görse de metinsiz müziklerin belirli bir programlı içeriği bulunmaması, Messiaen'ı müziğin belirli yönlerini kelime ve kavramların doğrudan göstergeleri haline getiren sofistike bir işaret sistemi geliştirmeye yönlendirmiştir. Bu sayede, bestelerini daha rafine hale getirmek için özgün teknikler oluşturmuştur. Messiaen, müziğin insanları derinden etkileyebileceğine ve manevi boyutlarda harekete geçirebileceğine inanmaktadır. Bu etkilerin spesifik olmadığını, eserlerine anlam kazandırmak adına başlıklar, önsözler ya da detaylı program notları kullanmayı tercih etmiştir. Öte yandan, geliştirdiği bu sistem; sınırlı aktarım olanaklarına sahip modlar, karmaşık ritimler, gregoryen şarkılar, kuş sesleri ve renk gibi bilinen tarz unsurlarının yanı sıra daha az tanınmış yenilikleri de içermektedir. Messiaen, bu sistem aracılığıyla harfleri ve kelimeleri doğrudan müzik notalarına ve ifadelerine eşleştirerek, metinleri doğrudan müziğe dönüştüren bir dil oluşturmayı amaçlamıştır. Tarih boyunca müziği bir dil olarak kullanmaya yönelik çeşitli girişimler yapılmıştır ve bu girişimlerin temelinde müziğin taklit edici bir yapıya sahip olduğu düşüncesi yatmaktadır. Messiaen ise dinleyiciyi etkilemek adına eserlerinde aynı anda birden fazla uyarıcıyı karmaşık bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Tüm bu fikirlerin temelinde ise müziğin katolik olduğu inancı yatmaktadır (Hancı, 2022).

Messiaen'in öğrencileri arasında Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ve Yvonne Loriod gibi modern müziğin önde gelen isimleri bulunmaktadır. Sanatsal kimliğini oluştururken, özellikle Debussy'nin müzikte kullandığı ve "sınırlı transpozisyon modları" olarak adlandırdığı, tam ton dizilerinden ve belirsiz ritmik yapılardan etkileneştir. Sinestezik bir algıya sahip olan Messiaen, müziğini bir renk yelpazesi olarak değerlendirmiş ve çeşitli nota gruplarını belirli renklerle bağdaştırmıştır. Messiaen'in, tanınmış bir sinestezik besteci olmasının yanı sıra aynı zamanda bir mistik olması, tesadüf olarak değerlendirilemez. Çünkü hem sinestezik hem de mistik bireyler "normal" bireylerin algılayamadığı fenomenleri deneyimleyebilirler (Berman, 1999).

Sanatsal gelişiminin erken evrelerinde, Stravinsky'nin "Bahar Ayini" eserinden büyük ölçüde etkilenecek ritmik yapı üzerine yoğunlaşmıştır. Ritmik araştırmaları, Gregoryen ezgilerinden eski Yunan şiir ölçülerine, Hint ragalarından Endonezya Gamelan müziğine kadar uzanan çok geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Bu kapsamlı yaklaşımını, 1944'te yayımlanan "Müzik Dilimin Tekniği" adlı çalışmasında sistematik bir şekilde açıklamıştır. 1940 yılında savaş esiri olarak tutulduğu Almanya'da, "Zamanın Sonu İçin Dörtlü" adlı eserini bestelemiştir. Piyano, klarnet, keman ve çellodan oluşan bu oda müziği eseri, ilk defa Messiaen ve diğer üç esir tarafından kampta icra edilmiştir. Eser, 20. yüzyılın en önemli oda müziği eserlerinden biri olarak kabul edilmekte olup, zaman algısını dönüştürmeyi ve mistik-dini temaları derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Başlığı, fiziksel bir sonu değil, Batı müziğinin geleneksel ritmik sistemlerinden kopmayı ve yenilikçi bir ritim anlayışını simgeler. Eser, dinleyiciyi hem duygusal hem de manevi bir yolculuğa çıkararak ilahi bir deneyim sunmayı hedeflemektedir. Solo piyano için bestelediği "İsa'nın Çocukluğuna Yirmi Bakış" İsa'nın doğumunu ve ilahi misyonunu kutlayan bir çalışmadır. Her bir bölümü, Messiaen'in derin Katolik inancını yansıtan, mistik bir keşif ve sezgiyle işlenmiştir. Eserin yapısal karmaşıklığı ve derinliği, Messiaen'in müzik aracılığıyla dini duyguları ve manevi boyutları ifade etme arayışını gözler önüne sermektedir. Gregoryen ezgilerine ve ritmik yapıdaki ilgisi, Messiaen'i eski Yunan şiir ölçülerini ve Hint ritimlerini detaylıca incelemeye yöneltmiştir. 1948 tarihli "Turangalila-Senfoni" onun erken dönem eserleri arasında en kapsamlı ve dikkat çekici olanlardan biridir. Bu eser, zengin bir orkestrasyon, renkli tonalite kullanımı, Hindu ritimlerinden ilham ve geniş formda programatik yapılar içermektedir. Ayrıca, korkutucu glissandolar ve monofonik melodiler üretebilen yenilikçi elektronik çalgı Ondes Martenot'un kullanımı da eseri benzersiz kılan unsurlardandır. Messiaen, kuş seslerine duyduğu derin ilgiyle bilinir ve çok sayıda kuş sesini dinleyerek transkripsiyonlarını gerçekleştirmiştir. Bu transkripsiyonlar, eserlerinde de kendini göstermiştir. Örneğin, 1960 yılında yazdığı "Chronochromie" adlı orkestra eserinde ve 1958 yılında bestelediği solo piyano eseri "Kuşlar Kataloğu" adlı eserinde bu ilgi açıkça görülür. Messiaen'in tek opera eseri olan "Saint François d'Assise" ise 1983 yılında tamamlanmıştır (Tulga, 2009).

Sartre'ın "Les Mouches" adlı eserinin işgal karşıtı mesajını Orestes'in alegoriyle gizlemesi gibi, Messiaen'in "Messe de la Pentecôte" eseri de Soğuk Savaş dönemindeki nükleer kaygılara karşı protestosunu karmaşık üslubu ve dini temasıyla örtük bir şekilde ifade eder. Bu eser, Messiaen'in "Quatuor pour la fin du Temps" eserinde ele aldığı kıyamet ve ahiret temasını yeniden işler; bu tema, 1960'lardan itibaren bestecinin çalışmalarında belirgin bir yer edinmiştir. Messiaen'in ünlü "Mode de valeurs et d'intensités" eserinden hemen sonra bestelenen "Messe de la Pentecôte", bestecinin "Kıyamet Canavarı" olarak adlandırdığı ve muhtemelen bir atom patlamasını simgeleyen güçlü bir leitmotif içerir. Bu karanlık temaya karşılık, yüksek perdeli kuş şarkıları, barışla ilişkilendirilen sembolik bir anlam taşır ve nükleer tehditlere yönelik bir protesto olarak yorumlanabilir. Böylece "Messe de la Pentecôte", yalnızca Kutsal Ruh üzerine modernist bir litürji sunmakla kalmaz, aynı zamanda nükleer çağın korkularına dair derin bir eleştiri içerir (Fallon, 2009).

Fransız besteci Olivier Messiaen'in kompozisyon stili, inanılmaz çeşitliliği ve derinliği ile dikkat çekmektedir. Bestecinin müziği, Batı seriyalizmi, geleneksel Japon ve Endonezya müziği gibi farklı kültürel etkileri bir araya getirirken doğadan, özellikle kuş cıvıltılarından ilham alarak şekillenmiştir. Messiaen, kendisiyle yapılmış nehir söyleşiyi içeren kitap "Music and Color"da Japon müziği hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirmektedir: "Japon müziği statik bir müzik. Ben de statik bir besteciyim, çünkü görülmez ve aşkın olana, sonsuzluğa inanıyorum. Şu an, Doğu'lular aşkın olana bizden çok daha yakınlar. Müziklerinin statik olmasının sebebi de bu. Bir inanan olarak benim yazdığım müzik de aynı şekilde statik. Bu, Japonya'ya olan ilgimi şüpheye yer bırakmadan açıklıyor" (Aksoy, 2017).

Messiaen'in müzikal dili, derin Roma Katolik maneviyatını yansıtacak şekilde benzersiz ve ayırt edilebilir bir yapı sergilemektedir. Olivier Messiaen, on iki tonlu üslubu son derece kişisel bir biçimde dönüştürerek harmanlamıştır. Serializmin ilk adımlarını atmasını sağlayan "Mode de valeurs et d'intensités" adlı eserini yazmış olmasına rağmen, büyük ölçüde bu yaklaşımı terk etmiş ve nihayetinde hiçbir müzik okuluna ait olmayan, mistik ve çoğunlukla dinsel temalarla bezenmiş bir eserler topluluğunu tercih etmiştir. Bu eserler, fiilen repertuara dahil olan özgün yapıtlar olarak kabul edilmiştir (Schonberg, 1997).

Messiaen'in kişisel ve üslupsal bağımsızlığına ilişkin itibarı, sanatının dünyadan tamamen kopuk olduğu anlamına gelmemektedir. Pek çok eseri, dönemin güncel olaylarıyla ilişkilidir. Bunlar arasında *Chant des déportés*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* ve *Des canyons aux étoiles...* gibi eserler bulunmaktadır. Bu eserlerin her biri ya belirli bir politik olaya tepki olarak bestelenmiş ya da politik bir bağlama sahip siparişlerin yerine getirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Messiaen'in bu tür bağlantıları üzerine yeterince tartışılmamasının temel nedeni, akademisyenlerin onu 20. yüzyılın çalkantılı orta dönemi (1925–1975) boyunca yaşanan sosyal ve politik meselelerle ilişkilendirme konusunda sınırlı başarı göstermeleridir. Örneğin, Jane Fulcher, Messiaen'in "aşkınlık politikası"nın, 1930'larda Emmanuel Mounier'in ılımlı Katolik siyasetiyle paralellik gösterdiğini öne sürmüştü, ancak bu iki yaklaşım arasında doğrudan bir bağlantı kurmamıştır. Benzer şekilde, Peter Hill ve Nigel Simeone, Messiaen'in İkinci Dünya Savaşı sırasında Vichy hükümetiyle kısa süreli çalışmasına dikkat çekmiş, ancak bu olayın önemini büyük ölçüde önemsizleştirmiştir. Mark Carroll ise, Messiaen ve Boulez'in erken dönem serializminin, Soğuk Savaş'ın başlarında Doğu'daki sosyalist gerçekçilik ile Batı'daki neoklasisizm arasındaki tartışmaya bir alternatif oluşturduğunu iddia etmiştir. Ancak bu yaklaşım, Messiaen'in politik duruşunu yalnızca ne olmadığı üzerinden tanımlamakla sınırlı kalmıştır (Fallon, 2009).

Bunun yanı sıra, sanatçı, Hinduizm ve Budizm'in mistik öğretilerinden de büyük ölçüde etkilenmiştir. Özellikle Hindistan'a gerçekleştirdiği seyahatler ve Hindu müziğiyle kurduğu yakın ilişki, onun müzik anlayışını ve estetik yaklaşımını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Messiaen, ritmik yapılarını ve melodik dizilerini Doğu mistisizminin bir tezahürü olarak organize ederek bu etkileri eserlerinde ustalıkla bütünleştirmiştir. Kompozisyonlarında sıkça karşılaşılan karmaşık ritmik yapılar ve sınırlı transpozisyon modları, Batı ve Doğu müzik geleneklerini harmanlayan özgün bir estetik formun temel unsurlarını oluşturur. Messiaen'in eserlerindeki belirgin mistik ve dini temalar, onun spiritüel derinliğini ve müzik aracılığıyla metafiziksel anlamlar iletme arzusunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu çok katmanlı ve zengin yaklaşım, Messiaen'i yalnızca kendi dönemi için değil, çağdaş müzik dünyası açısından da eşsiz bir figür konumuna yerleştirmektedir.

John Cage (1912-1992)

John Milton Cage Jr., 1912'de Los Angeles'ta doğmuş, 1992'de New York'ta hayatını kaybetmiştir. İlk piyano derslerini şarkıcı, piyanist ve piyano öğretmeni olan teyzesi Phoebe James'ten almıştır. Bu derslerde piyanoda deşifre yapmayı öğrenen Cage, bir eserden diğerine hızla geçerek derinlemesine çalışmaya odaklanmaktan çok, yeni deneyimler edinme ve keşif yapma isteği geliştirmiştir. Liseyi birincilikle tamamladıktan sonra başladığı üniversite eğitimini, iki yıl sonra kendisine uygun olmadığını fark ederek bırakmış ve Avrupa'ya giderek mimari, resim ve edebiyat gibi farklı sanat alanlarında araştırmalar yapmıştır. Paris'te Lazare-Lévy'den piyano dersleri alırken, Bach ve Mozart gibi klasik bestecileri keşfetmiş, bunun yanında Scriabin, Stravinsky, Bartok ve Hindemith gibi bestecilerin eserleriyle müzikal zevkini geliştirmiştir. İlk beste denemelerini de bu yıllarda gerçekleştirmiştir. 1931'de ABD'ye dönen Cage, Henry Cowell ve Adolph Weiss ile özel derslere devam ettikten sonra, 1936 yılında Los Angeles'ta Arnold Schoenberg ile çalışmaya başlamıştır. Deneysel ve yenilikçi bir besteci olan Cage, rastlantısal müzik ve elektroakustik müzik alanlarında önemli çalışmalar yapmıştır. İki yıl süren bu çalışma dönemi sonunda, Schoenberg'in sistemini öğrenmeye istekli olmadığını fark etmiştir. Cage, "Silence" adlı kitabında bu döneme ilişkin bir diyalogu şu şekilde aktarmıştır: "Schoenberg ile iki yıl çalıştıktan sonra, o bana 'Müzik yazabilmek için armoni konusunda bir anlayışa sahip olmalısın' dedi. Ben de kendisine armoni konusunda herhangi bir anlayışım olmadığını belirttim. Schoenberg bunun üzerine, her zaman bir engelle karşılaştığımı ve sonunda aşamayacağım bir duvara ulaşacağımı söyledi. Ben ise ona şunu söyledim: O halde, hayatımı bu duvara başımı vurmaya adayacağım" (Kaya Elivar, 2015, s. 385).

John Cage'in 1930'lu yılların sonlarında Nancy Wilson tarafından düzenlenen ve Dada ile Zen konularını ele alan bir konferansa katılmasının ardından doğu kültürüne olan ilgisi giderek artmıştır. Özellikle Stephen Addiss'in "The Art of Zen" adlı kitabı, kendisine büyük bir keyif vermiş ve bunu birçok röportajında dile getirmiştir. Columbia Üniversitesi'nde Daisetz Suzuki'nin verdiği Zen Budizm Felsefesi derslerine katılmış ve bu süreçte iki kez Japonya'ya seyahat etme imkânı bulmuştur. Budizm dersleri, meditasyon deneyimleri ve okuduğu eserlerden edindiği etkiler doğrultusunda, doğu kültürünün kendisine kazandırdığı dinginlikten ve bunun faydalarından sıklıkla bahsetmiş, bu görüşlerini neredeyse tüm konferanslarında ifade etmiştir. 1940'lı yıllarda Cage, sessizliğin estetiği üzerine yoğunlaşmaya başlamış ve bu ilgi, Asya estetiğine olan merakını Hindistan'dan Japonya'ya, Hint teorilerinden Zen Budizm kültürüne, Haiku ustası Basho'nun şiirlerinden Kyoto'daki Ryoanji taş bahçelerine doğru genişletmiştir. Bu süreç, Cage'in hem yaşamında hem de eserlerinde derin bir tinsellik ve dinginlik gelişimine yol açmıştır. Amacı, yalnızca bir "stilsizlik" fikrini aktarmak değil, aynı zamanda bu anlayışı eserlerinde uygulayarak onları Ryoanji'nin düzenli kumları kadar pürüzsüz bir forma ulaştırmaktır. Cage'in bu dinginliğe yönelik yaklaşımı, Zen metinlerine ve Japon kültürüne olan ilgisiyle

birleşerek "Sonatas and Interludes" eserinin yaratımında etkili olmuş ve onu olağanüstü üretken bir döneme taşımıştır. 1946'da, kendisini Hint felsefesi ve müziğiyle tanıştıran müzisyen Gita Sarabhai ile tanışmasının ardından, Asya estetiğine ve tinselliğine olan ilgisi daha da güçlenmiştir. Bu dönemde, Hindistanlı sanat tarihçisi Ananda Coomaraswamy'nin eserleri, Cage'in düşünsel dünyasında önemli bir yer edinmiş ve onu, orta çağ mistiği Meister Eckhart'ın ayinsel yaklaşımlarına yakınlaştırmıştır. Hint estetiğinin etkisi, Cage'in 1947 yılında yazdığı "The Seasons" adlı bale eserinde açıkça görülmektedir. 1950'de Avrupa'dayken başladığı ve hazırlanmış piyanonun ses yeniliklerini yaylı çalgılar dördlüsüne uyguladığı "String Quartet" adlı eseri bu dönemin ürünüdür. Hazırlanmış piyanoda her tuşun sabit ve karmaşık bir sonoriteye sahip olması gibi, Cage bu eserinde de sınırlı bir ses grubu yaratmış ve bu yaklaşımı "gamut tekniği" olarak adlandırmıştır. Her bir icracının sabit bir şekilde çalmasını sağlayan bu teknik, armonik ilerleme hissini, durağanlık algısını ve amaçsızlığı ifade etmek için kullanılmıştır. Böylelikle Cage, armoniyi, sessizliğin ve sabitliğin estetiğini zenginleştiren bir unsur haline dönüştürmüştür (Balkarlı Can, 2002).

Cage, eserlerini oluşturma sürecinde kişisel zevk, arzu ve tercihlerini bir kenara bırakarak tamamen sesin özgürleşmesine odaklanmayı hedeflemiştir. Bu yaklaşım, yalnızca besteciyi değil, aynı zamanda icracıyı, dinleyiciyi ve izleyiciyi de kapsayan geniş bir özgürlük anlayışını temsil etmektedir. Cage, bu hedefini gerçekleştirmek için eserlerinde belirsizlik ve rastlantısallık gibi yöntemlere başvurmuş, böylece hem besteci hem icracı hem de dinleyicinin bireysel "benlik" algısını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Doğu felsefelerinden etkilenecek belirsizlik ve rastlantısallık kavramlarını müziğine dahil eden Cage, bu yaklaşımıyla yalnızca sesin özgürleşmesini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda eserlerinin icrasında seslerin sıralaması ve zamanlamasına ilişkin kararları icracıya bırakmıştır. Bu durum, Cage'in müzikal anlayışının yenilikçi bir yönünü ortaya koyarak bireyleri geleneksel müzik algısından uzaklaştırmayı ve daha özgür bir ifade biçimi geliştirmeyi hedeflediğini göstermektedir (Şar, 2019).

John Cage'in felsefesi, Zen Budizm'e olan ilgisi ve klasik Çin felsefesinin temel eserlerinden biri olan "I Ching" (Değişimler Kitabı) tarafından şekillenmiştir. Cage, seslere herhangi bir anlam yüklemekten kaçınmış, sanatın bir anlam taşımaktan ziyade bir görev üstlenmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre sanat, bireylerin çevrelerindeki olaylara ve hayata bakış açılarını değiştirebilmelidir. Bu anlayış çerçevesinde Cage, sanatı bir nesne ya da anlatı aracı değil, bireyin bizzat deneyimlediği bir süreç olarak görmüştür. Jackson Pollock'un tuvale boya serpererek oluşturduğu "Action Painting" (Hareket Resmi) tekniğini müziğe uyarlayan John Cage, 1951 yılında "I Ching" adlı Çin kehanet kitabından esinlenerek eserler bestelemiştir. Bu doğrultuda rastlantısallığı yapıcı bir öge olarak kullanan Cage, "Music of Changes" (Değişimler Müziği) adlı eserinde yıldız falı, oyun kartları, zarlar ve benzeri pek çok şans yönteminden yararlanmıştır. Eserde ne çalınacağı belirlenmiş olsada, uygulama tamamen şansa ve icracının performansına bırakılmıştır (Akan, 2020).

Cage, şans ilişkilerini türetmek için temel olarak Çin'in kehanet kitabı "I Ching'i" (Değişim Kitabı) kullanmıştır. "Music of Changes" başlığı, bu kaynağa doğrudan bir atıfta bulunur ve Cage'in I Ching'i benimsemesi, kitabın felsefesinin derinlemesine bir şekilde dönüştürülmesi olarak kabul edilmektedir. Cage'in "Music of Changes" ve sonraki şansa dayalı eserlerindeki besteleme tekniği, Çin felsefesiyle olduğu kadar seriyalizmle de ilişkilidir. I Ching'in temel unsurlarından biri, bir kehanet aracı olarak işlevi ve ona danışmanın amacıdır. Kitap, geleceği öngörmektense, mevcut anı derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Holistik bir felsefi sistemle rastgele olayların üretilmesi, evrendeki ince hareketler ve eğilimleri açığa çıkarmayı hedefler (Jensen, 2009).

Cage'in en bilinen ve Zen'in felsefesini en iyi ortaya koyduğu eseri 4'33'tür. Cage'in "belirsizlik" fikri ilk olarak 1940'larda geliştirdiği hazırlanmış piyano konseptine dayanmaktadır. Ancak bu düşüncenin 1952 yılında ulaştığı doruk noktası "4'33" veya diğer adıyla "Sessizlik" adlı eseridir. Aynı yıl Black Mountain College'da sergilenen bu performans, sanat ile hayatın tamamen rastlantısallık temelinde bulunduğu bir zeminde gerçekleşmiştir. Yorumcunun dört dakika otuz üç saniye boyunca susmasını içeren bu eser, sessizliğin de müziğin bir unsuru olduğu fikrini ortaya koyarken, müzik tarihinin en radikal ve avangard yapıtlarından biri olarak kabul edilmiştir. Bu çalışmasında, sessizliğin sesle eşdeğer bir unsur olarak kabul edilmesi gerektiğini savunan Cage, bu sessizliğin aslında izleyicilerin, mekanın ve çevrenin ürettiği çeşitli seslerle dolu olduğunu vurgulamıştır. Böylece Cage, sessizlik ve her türden sesin müzik yaratma sürecinde kullanılabileceğini gözler önüne sermeyi amaçlamıştır (Akan, 2020).

Doğu mistisizmi, Zen Budizmi, Hinduizm ve Taoizm öğretilerinden derinlemesine etkilenen John Cage, 20. yüzyılda sanat ve müzik dünyasında çığır açan fikirleriyle, avangard sanatın en önemli figürlerinden biri haline gelmiştir. Sese ve sessizliğe verdiği önem, geleneksel yapı anlayışına karşı duruşu, rastlantısallık ve anarşizm etkisiyle belirsizliği eserlerine dahil etmesi, notasyon ve icracıyı özgürleştiren yaklaşımları Cage'in yenilikçi sanat anlayışının temel unsurlarını oluşturmuştur. Benimsediği doğu öğretilerinden yola çıkarak müziğinde

şans, rastlantısallık, sessizlik ve içsel farkındalık gibi kavramları öne çıkarmış, böylece Batı müziğinin geleneksel kalıplarını aşan radikal bir anlayış geliştirmiştir. Cage'in müziği, dinleyiciyi çevresindeki seslere, sessizliğe ve anın farkındalığına duyarlı hale getiren bir meditasyon pratiği niteliği taşımaktadır.

4.TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Doğu mistisizmi, Batılı besteciler üzerinde derin bir etki yaratarak sanatsal yaratıcılıklarını zenginleştiren önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Bu etki, yalnızca müzikal kompozisyonlarda değil, aynı zamanda bu bestecilerin estetik anlayışlarında, dünya görüşlerinde ve eserlerinde ruhsal bir derinlik yaratmalarında da kendini göstermiştir. Doğu mistisizminin, Batı'nın rasyonalist ve maddeci sanat anlayışına alternatif bir düşünsel zemin sunduğu görülmektedir.

Özellikle tasavvuf ve meditasyon gibi mistik öğelerin, müzikte hem form hem de içerik açısından özgün yaklaşımlar ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Makalede ele alınan besteciler dışında, 20. yüzyılda doğu felsefesinden etkilenen pek çok klasik batı müziği bestecisi bulunmaktadır. Bu sanatçılara örnek olarak aşağıdaki isimler verilebilir:

Ravi Shankar Hindistan'ın klasik müzik geleneklerini Batı dünyasına tanıtan ve iki müzik kültürü arasında bir köprü kuran ünlü bir sitar virtüözü ve bestecidir. Shankar'ın, Batılı müzisyenler ve bestecilerle iş birliği yapması, Doğu mistisizminin Batı müziğine etkisini daha geniş bir bağlamda anlamak için önemli bir örnek oluşturmaktadır. Ravi Shankar ve minimalist besteci Philip Glass, "Passages" adlı bir albümde birlikte çalışarak Hint müziğinin modal ve ritmik yapıları ile minimalist Batı müziği unsurlarını bir araya getirmiştir. Philip Glass ayrıca Hindistan müziğinden ve mistik öğelerden etkilenmiş ve özellikle "Satyagraha" operasını Mahatma Gandhi'nin fikirlerinden esinlenerek üretmiştir.

Henry Cowell, 20. yüzyılın en yenilikçi ve etkili Amerikan bestecilerinden biridir. Geleneksel Batı müziği sınırlarını zorlayan Cowell, farklı kültürel müziklere ve özellikle Doğu müziğine olan ilgisiyle tanınmıştır. Hem müzikal hem de teorik anlamda Doğu mistisizminden etkilenmiş, bu unsurları Batı müzik geleneğiyle sentezlemeye çalışmıştır. Henry Cowell'in müziği, Hindistan, Çin, Japonya ve Endonezya gibi Doğu müzik kültürlerinden aldığı modal ve ritmik unsurların etkisiyle şekillenmiştir. Bu etkileşim, eserlerinde mistik bir atmosfer yaratma çabası ve Doğu felsefesinin dinginlik ile içsel huzur arayışını yansıtan tınlar ve yapılarla kendini göstermektedir.

Lou Harrison, 20. yüzyılın önemli Amerikan bestecilerinden biri olarak, Doğu Asya müzik kültürlerinden, özellikle gamelan müziğinden etkilenmiş ve bu etkileri Batı müziğiyle sentezleyerek özgün bir tınısal dil geliştirmiştir. Doğu müzik geleneklerini ifade etmek için kendi gamelan orkestralarını tasarlamış ve Batılı enstrümanları bu müzikle uyumlu hale getirmiştir. John Cage ve Henry Cowell gibi çağdaşlarıyla iş birliği, Harrison'ın yenilikçi müzikal vizyonunun güçlenmesinde etkili olmuştur. Kültürlerarası bir yaklaşımı benimseyen Harrison, Doğu ve Batı arasında bir müzikal köprü kurarak, küresel müzik kültürüne önemli katkılar sağlamıştır.

Karlheinz Stockhausen, 20. yüzyılın önde gelen Alman bestecilerinden biri olarak, elektronik müzik, serbest biçim ve uzaysal müzik gibi alanlarda yenilikçi çalışmalara imza atmıştır. Batı müzik geleneğinden saparak, Hinduizm, Budizm ve Sufizm gibi Doğu mistisizmi ve felsefelerinden ilham almış ve bu etkileri eserlerinde ruhsal bir deneyim yaratma amacıyla kullanmıştır. Özellikle "Mantra" adlı eserinde tekrarlayan motiflerle meditatif bir atmosfer oluşturmuştur. "Stimmung" adlı eseri Stockhausen'in Doğu'nun spiritüel anlayışını yansıtan bir vokal kompozisyonudur. Armonik dronlara dayalı yapısı, meditasyon ve içsel derinlik arayışını ifade etmektedir. Eser, vokal tınlar ve sürekli rezonans kullanımıyla, dinleyiciyi mistik bir deneyime davet etmektedir. Licht operası ise, mistisizm, mitoloji ve kozmolojik düşünceleri birleştiren devasa bir operadır. Yedi gün temasını işleyen bu eser, her bir bölümde farklı sembolizm ve spiritüel anlamlar taşıyan yapı taşlarından oluşmakta ve zaman, evren, insan arasındaki metafiziksel ilişkiyi yansıtmaktadır. Stockhausen Hint ragaları ve Japon gagaku müziğinin yapısal öğelerinden etkilenmiştir. Bu durum müziğinde modalite ve ses tasarımına yönelik deneysel yaklaşımını etkilemiştir. Stockhausen, müziği sadece estetik bir araç olarak değil, aynı zamanda ruhsal bir dönüşüm aracı olarak görerek, eserlerinde Doğu felsefesine dayalı derin anlam katmanları oluşturmuştur.

Görüldüğü üzere, 20. yüzyıl, klasik batı müziği bestecileri için hem yenilikçi bir dönüşüm hem de farklı kültürleri keşfetme açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Doğu mistisizminin Batı müzik geleneği üzerindeki

etkisi, bu etkileşimlerin küreselleşen sanat dünyasında kültürlerarası bir diyalog oluşturma potansiyelini ortaya koymaktadır. İleriye dönük olarak, Doğu mistisizmi ile Batı müziği arasındaki etkileşimlerin daha geniş bir çerçevede incelenmesi ve bu etkileşimlerin çağdaş müzik üzerindeki yansımalarının analiz edilmesi önerilmektedir. Bu tür araştırmalar, kültürel zenginleşmenin ve sanatsal çeşitliliğin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunabilir.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: AB, ENU; verilerin toplanması: AB, ENU; sonuçların analizi ve yorumlanması: AB, ENU; çalışmanın yazımı: AB, ENU. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: AB, ENU; data collection: AB, ENU; analysis and interpretation of results: AB, ENU; draft manuscript preparation: AB, ENU. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Akan, N. (2020). John Cage ve rastlamsallık . *Felsefi Düşün*, 15 , 1-17.
- Aksoy, M. (2017). *Toru Takemitsu'nun Voice adlı eserinin incelenmesi* (Tez No. 488509) [Yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Bal, A. A. (2009). *Doğu mistisizmi ve estetik anlayışının resim sanatına uygulanması üzerine kuramsal bir çözümleme* (Tez No. 235218) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Balkarlı Can, S. (2002). *John Cage`in`Hazırlanmış Piyanos` su ve Endonezya geleneksel orkestrası`Gamelan`* (Tez No. 117277) [Sanatta yeterlik tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Berman, G. (1999). Synesthesia and the arts. *Leonardo*, 32(1), 15-22. <https://www.jstor.org/stable/1576621>
- Dereli, D. (2019). *Claude Debussy'nin piyano yazısı içinde Estampes'in önemi ve incelenmesi* (Tez No. 578249) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Fallon, R. (2009). Birds, beasts, and bombs in Messiaen's cold war mass. *The Journal of Musicology*, 26(2), 175-204. <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.2.175>
- Güç, A. ve Sert, E. (2020). Budizm'de dört temel gerçek, sekiz dilimli yol ve nirvana. *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 3-28. <https://doi.org/10.20486/imad.732201>
- Hancı, S. (2022). *Olivier Messiaen'in Catalogue D'oiseaux (Kuşlar Kataloğu) albümünün analizi* (Tez No. 739307) [Sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Heck, P. L. (2006). Mysticism as morality: The case of Sufism. *The Journal of Religious Ethics*, 34(2), 253-286. <https://www.jstor.org/stable/40022682>
- Jensen, M. G. (2009). John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching". *The Musical Times*, 150(1907), 97-102. <https://www.jstor.org/stable/25597623>
- Kaya Elivar, D. (2015). John Cage ve Music of Changes adlı eserin yorum analizi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(39), 384-389.

- Mohapatra, A. (2002). Hinduizm (H. Işık, Çev.). *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(13), 211-227.
- Özcan, M. (2015). *Modern dönemde Sufizm (Almanya örneği)* (Tez No. 398457) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Özkan, C. (2022). *Taoizm/Daoizm*. Tübitak Bilim ve Toplum Başkanlığı Popüler Bilim Yayınları.
- Schonberg, H. C. (1997). *The lives of the great composers*. W. W. Norton & Company.
- Şar, E. (2019). *John Cage'in yaratıcılığı ve indeterminizm* (Tez No. 592999) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Tanatar, G. (2023). Sembolizm ekseninde Claude Debussy'nin "Les Sons Et Les Parfums Tournent Dans L'air Du Soir" Sesler ve Kokular Dönüyor Akşam Havasında prelüdünün analizi. S. Yeşilay ve H. B. Akdeniz (Ed.), *Güzel sanatlarda güncel araştırmalar içinde* (s. 59-72). Livre De Lyon.
- Tulga, F. E. (2009). *Müzikte empresyonist akım* (Tez No. 263046) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, M. Ç. (2020). *20. yüzyıl uluslararası sanat müziğinde doğu-batı sentezlemesi kapsamında Asya'nın düşünsel ve estetik öğelerini benimseyen üç kompozitör Isang Yun, John Cage, György Ligeti* (Tez No. 635966) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Yılmaz, B. (2017). Doğu-batı iki farklı düşünme yöntemi ve XX. yüzyıl batı sanatında doğu etkileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(47), 242-254. <https://doi.org/10.16992/ASOS.12388>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The 20th century witnessed significant transformations across various fields of art, including literature, painting, architecture, and music, which have continued to influence contemporary art. During this period, artists adapted to the innovations of the era, often becoming the catalysts for the emergence of numerous artistic movements. Diverging perspectives among artists played a pivotal role in shaping the direction of the 20th century. Innovations in music, while sometimes perceived as irrational at the time, can now be understood within their philosophical context. Twentieth-century music represented a period of profound innovation and transformation, encompassing diverse styles and movements. The long-standing structural frameworks of the Classical and Romantic periods gave way to entirely new systems. Artists were influenced by a variety of events and circumstances, leading to the incorporation of concepts such as Modernism, Expressionism, Impressionism, Serialism, Atonality, Minimalism, and Microtonality into music. By merging old and new, they sought different creative paths, resulting in a synthesis that steered music in novel directions. Philosophy and abstract concepts also became integral to this process. Musical expression extended beyond melodic and harmonic elements to represent abstract thoughts and emotions. Music was sometimes conceived as a purely emotional or intellectual experience, devoid of a clear narrative for the audience. At this juncture, Eastern culture profoundly influenced artists' lives, works, and philosophies. The mysticism and enigmatic nature of the East provided an ideal framework for expressing the philosophy of music. The Western fascination with the East during the 20th century stemmed from the latter's unique approach to the cosmos. While Western philosophy leaned towards materialism, it found itself drawn to the mystical and metaphysical teachings of the East. The 20th century, characterized by a tumultuous quest for balance and order in a chaotic world, turned to Eastern methodologies in its pursuit of reality (Yılmaz, 2017).

Eastern mysticism, particularly as it developed across regions such as India, China, the Middle East, and Japan, is rooted in traditions of spiritual and introspective experience. These traditions emphasize the transcendence of ego and worldly desires, aiming for the individual to reach universal truth or divine essence. Unlike the West, Eastern mysticism prioritizes direct inner knowledge and experience, focusing on transcending individual selfhood to attain unity with all existence. A central tenet of Eastern mysticism is the idea that all phenomena in the world (manifestations) are diverse expressions of the same ultimate reality. The essence of existence is considered the foundation and unifier of all observable events and entities. From a semiotic (iconographic) perspective, the West is often associated with reason, while the East is linked with emotion. Due to geographical, religious, and moral distinctions, the East has been slower to embrace pivotal developments such as the Reformation, the Renaissance, and the Industrial Revolution, compared to the West. Consequently, Eastern culture emphasizes emotion, contemplation, and introspection over reason, fostering a more peaceful and inward-looking worldview. Western art historians have traditionally examined

art's origins through a lens beginning with Ancient Greece and Rome, progressing through the Middle Ages, Renaissance, and Industrial Revolution. Meanwhile, the East has often been excluded from this historical trajectory and treated as a secondary element in Western-centric narratives (Bal, 2009). Eastern mysticism has been shaped by teachings such as Buddhism, Hinduism, Sufism, and Taoism. It represents a synthesis of religious doctrines intertwined with diverse cultural, religious, and philosophical approaches. Core themes of these teachings include the pursuit of unity and wholeness, inner enlightenment, self-discovery, mental and spiritual freedom, the use of symbols and allegory, harmony with the world, the cyclicity of the universe, and the quest for ultimate reality.

2. Method

The methodology of this research is structured to examine the interactions between Western and Eastern cultures and their philosophical understandings within historical, cultural, and musical contexts. As part of the study, an academic literature review was conducted to gain a comprehensive understanding of the interactions between Western and Eastern music, as well as their social, cultural, and aesthetic dimensions. The literature review involved an in-depth analysis of historical documents, musicological studies, and philosophical texts related to the social and cultural contexts of the relevant period. The theoretical foundation of the research is based on a conceptual framework that evaluates the integration of Eastern mysticism (e.g., Zen, Hinduism, Sufism) into Western music from an aesthetic and philosophical perspective. Within this framework, the data collected were analyzed using a descriptive analysis method. The findings were thematically organized and interpreted. A wide range of written, printed, and visual materials were utilized during the data analysis process, and both Turkish and foreign-language sources were examined to enrich the study with relevant examples. The findings were systematically structured to address the central research question and are presented in the conclusion section of the study.

3. Findings, Discussion and Results

Eastern mysticism has profoundly influenced Western composers, serving as a significant source of inspiration that enriched their artistic creativity. This influence is evident not only in their musical compositions but also in their aesthetic perspectives, worldviews, and the spiritual depth embedded in their works. Eastern mysticism is observed to provide an alternative intellectual framework to the rationalist and materialistic approach of Western art. Notably, mystical elements such as Sufism and meditation have been identified as contributing to innovative approaches in both the form and content of music. The 20th century marked a pivotal period for composers, offering opportunities for both innovative transformation and the exploration of diverse cultures. The impact of Eastern mysticism on Western musical traditions highlights the potential of these interactions to foster intercultural dialogue within an increasingly globalized artistic landscape. Moving forward, it is recommended that the interplay between Eastern mysticism and Western music be examined within a broader context, including an analysis of its reflections in contemporary music. Such studies could significantly contribute to a deeper understanding of cultural enrichment and artistic diversity.

Yeni medya teknolojilerinde müzisyen kimliğinin dönüşümü: Yapay zeka, metaverse ve dijital dönüşüm kavramları üzerine bibliyometrik analiz

The transformation of musician identity in new media technologies: A bibliometric analysis on artificial intelligence, metaverse, and digital transformation

Ahmet Kerim Acar^{1,2,3} 

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.

² Milli Savunma Bakanlığı, Ankara, Türkiye.

³ Hava Kuvvetleri Komutanlığı, Ankara, Türkiye.

ÖZ

Bu araştırmada, yeni medya teknolojilerinin müzisyen kimliğine etkisi üzerine var olan akademik literatür, yapay zekâ, metaverse ve dijital dönüşüm gibi güncel kavramlar çerçevesinde ele alınmıştır. Araştırma, nicel veriler ışığında gerçekleştirilen bir bibliyometrik analizle, söz konusu temalar etrafında üretilmiş yayınların sistemli bir özetini sunmayı; bu sayede müzisyen kimliğinin geçirdiği dönüşüme dair araştırma eğilimlerini ve alanyazındaki olası boşlukları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Müzik endüstrisinin dijitalleşmeyle birlikte geçirdiği yapısal değişim, müzisyen kimliğinin yalnızca üretim ve dağıtım koşullarını değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal yönlerini de yeniden tanımlamıştır. Yapay zekâ tabanlı müzik besteleme, ses üretimi ve performans uygulamaları, müzisyenlerin sanatsal süreçlerinde yeni kapılar aralarken, metaverse ortamlarında gerçekleştirilen sanal konser ve etkileşimler, fiziksel sınırlamaların ötesinde bir deneyim sunmaktadır.

Bu çerçevede, araştırma verileri Web of Science veri tabanından elde edilmiş ve bibliyometrik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Elde edilen 1152 çalışma, VOSviewer yazılımı aracılığıyla ortak yazarlık ağları, atıf ve anahtar kelime dağılımları gibi temel ölçütler üzerinden değerlendirilmiştir. Analiz sonuçları; “artificial intelligence”, “music”, “deep learning” ve “machine learning” kavramlarının literatürde sıkça geçtiğini, ülkeler ve kurumlar arasında özellikle Amerika Birleşik Devletleri, Çin ve İngiltere’nin bu alanda merkezi konumda olduğunu göstermiştir.

Elde edilen bulgular, müzisyen kimliğinin teknolojik adaptasyonun çok ötesinde, etik, hukuksal ve eğitimsel boyutları da içeren kapsamlı bir dönüşüm yaşadığını ortaya koymaktadır. Yapay zekâ ve metaverse ekseninde şekillenen yeni müzisyen kimliği, üretkenlik ve ifade biçimleri bakımından farklı fırsatlar ve tartışmalar doğurmaktadır. Bu bağlamda, müzik çalışmaları literatüründe disiplinlerarası yaklaşımların artması, dijitalleşmenin müzisyen kimliği üzerindeki etkilerinin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Anahtar kelimeler: dijital dönüşüm, metaverse, müzisyen kimliği, yapay zekâ, yeni medya teknolojileri

ABSTRACT

This research examines the impact of new media technologies on musician identity within the framework of contemporary concepts such as artificial intelligence, the metaverse, and digital transformation. Through a bibliometric analysis conducted using quantitative data, the study aims to provide a systematic overview of publications produced around these themes,

Ahmet Kerim Acar — ahmet.kerim.acar.sb@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 21.01.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 12.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

highlighting research trends and identifying potential gaps in the academic literature regarding the transformation of musician identity. The structural changes brought about by digitalization in the music industry have redefined not only the production and distribution conditions of musician identity but also its cultural and societal dimensions. AI-driven music composition, sound production, and performance applications have opened new avenues in artistic processes, while virtual concerts and interactions within the metaverse offer experiences that transcend physical limitations.

For this purpose, research data were collected from the Web of Science database and analyzed using bibliometric methods. The 1152 publications retrieved were evaluated through key metrics such as co-authorship networks, citation patterns, and keyword distributions using VOSviewer software. The analysis revealed that terms like “artificial intelligence,” “music,” “deep learning,” and “machine learning” are frequently discussed in the literature. Additionally, the United States, China, and the United Kingdom were identified as central players in terms of both publications and citations in this field.

The findings demonstrate that the transformation of musician identity extends far beyond technological adaptation, encompassing ethical, legal, and educational dimensions. The new musician identity shaped by AI and the metaverse offers diverse opportunities and sparks debates in terms of creativity and modes of expression. In this context, the increasing integration of interdisciplinary approaches in the music research literature contributes to a more comprehensive understanding of the impact of digitalization on musician identity.

Keywords: artificial intelligence, digital transformation, metaverse, musician identity, new media technologies

1. GİRİŞ

Medya kavramı, günlük yaşamda çoğunlukla kitle iletişim araçlarını (televizyon, radyo, gazete vb.) ifade etmek üzere kullanılsa da aslında çok daha geniş bir anlam alanına sahiptir (Manovich, 2002). Gans’a (2012) göre medya, yalnızca “kitle medyası” olarak tanımlanan yayın araçlarını değil, aynı zamanda sanat, edebiyat, müzik, mimarlık, tasarım ve hatta giyim, mobilya gibi gündelik nesneleri de kapsayan geniş bir yelpazede düşünülebilir. Bu bağlamda medya, kültürel ifadelerin ve sembolik anlamların aktarılmasında kullanılan tüm araçlar olarak ifade edilebilir. Bu geniş tanım, geleneksel medya araçlarından, yeni medya teknolojilerinin sunduğu dijital platformlara kadar uzanır. Yeni medya; internet ve sosyal medya gibi dijitalleşmeyle ortaya çıkan interaktif ortamları kapsarken, yeni medya teknolojileri ise bu etkileşimi daha kişisel ve katılımcı bir boyuta taşır (Castells, 2006). Bu teknolojiler, üretim ve tüketim alışkanlıklarını değiştirerek farklı kültürel beğenilerin oluşmasına ve yayılmasına olanak tanır (Willis, 2022).

Yeni medya teknolojilerinin ortaya çıkışı, eski ve yeni arasında ticari bir egemenlik mücadelesine yol açmaktadır (Gans, 2012; Manovich, 2020). Bu durum, kültürel içeriklerin yayılma ve tüketim biçimlerini doğrudan şekillendirmektedir. Günümüzde müzik endüstrisi de yeni medya teknolojilerinin etkisiyle köklü bir dönüşüm sürecinden geçmektedir. Yapay zekâ, metaverse ve dijital dönüşüm gibi kavramlar, müzisyenlerin kimliklerini, üretim süreçlerini ve dinleyicilerle olan etkileşimlerini yeniden şekillendirmektedir. Bu değişim, kültürel üretim ve tüketim alışkanlıklarını derinden etkilerken, müzisyenlerin kendilerini ifade etme biçimlerinde de yeni imkanlar sunmaktadır (Willis, 2022). Bu bağlamda, müzisyen kimliğinin bu yeni teknolojilerle nasıl evrildiği, popüler kültür ve yüksek kültür arasındaki sınırların nasıl yeniden çizildiği gibi sorular önem kazanmaktadır.

Müzik, yalnızca estetik bir ürün olmanın ötesinde, sosyal ve kültürel anlamların taşıyıcısıdır. Özellikle popüler kültür bağlamında, müzik, bir beğeni kültürü olarak, farklı toplumsal grupların kendilerini ifade etme ve kimliklerini oluşturma aracıdır (Willis, 2022). Ancak dijitalleşme ve yeni medya teknolojilerinin sunduğu olanaklar, müzik üretim ve tüketim süreçlerini erişilebilir kılarken, aynı zamanda kültürel yozlaşma ve ticarileşme gibi eleştirileri de beraberinde getirmektedir (Fiske, 2010). Literatürdeki çalışmalar, yeni medya teknolojileri ve yapay zekâ destekli müzik üretim tekniklerini nasıl benimsediğini, bu teknolojilerin müzikal yaratıcılık, sanatçı kimliği, dinleyici etkileşimi ve dijital dönüşüm bağlamındaki rolünü çok disiplinli bakış açılarıyla irdelemekte, aynı zamanda bu süreçlerin müziğin toplumsal değer yaratma mekanizmalarına olan etkilerini de ortaya koymaktadır. Öte yandan, yapay zekâ tabanlı müzik üretimi, yalnızca besteleme ve düzenleme tekniklerini dönüştürmekle kalmayıp telif hakkı, fikrî mülkiyet ve sanatçı sorumluluğu gibi konuları da yeniden değerlendirmeye açmaktadır. Bu bağlamda, yapay zekânın ürettiği müzikal ürünün hangi koşullarda “orijinal” sayılacağı ve besteci-yapay zekâ arasındaki yaratıcı ortaklığın mülkiyet hakları açısından nasıl tanımlanacağı, pek çok farklı ülkede farklı mevzuat düzenlemelerini gerektiren bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Dahası, insan yaratıcılığının rolü ve yapay zekâ temelli otomasyonun sınırları konusunda ortaya çıkan etik ikilem, müzisyen kimliğinin giderek çoğul ve dinamik bir karakter kazandığını göstermektedir. Dolayısıyla, bu tartışmalar, teknoloji ve müzik etkileşiminin yalnızca estetik değil, toplumsal ve hukuki boyutlarını da kapsayan bütüncül bir çerçevede ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır (Cao, 2021; Darvish ve Bick, 2024; Hong ve Curran, 2019; Hong vd., 2022; Messingschlager ve Appel, 2023; Valdivia, 2022). Bu araştırma, bu tartışmalı zeminde,

söz konusu dönüşümün toplumsal ve kültürel boyutlarını literatürdeki çalışmalar üzerinden niceliksel analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Müzik alanındaki teknolojik değişimler, müzik üretiminin yanı sıra müzisyen kimliğini de dönüştürmektedir. Metaverse gibi sanal ortamlarda müzisyenler, kendilerini farklı avatarlar aracılığıyla ifade edebilirken, yapay zekâ araçları, müzik üretim süreçlerinde yeni yaratıcı ortaklar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum, müzisyenlerin geleneksel rolleri ve yetenekleri konusunda önemli soruları gündeme getirirken, aynı zamanda müzik eğitimi, telif hakları ve etik gibi alanlarda da yeni tartışmaları tetiklemektedir. Anahtar kavramların birbirini zincirleme şekilde etkilediği bu dönüşüm sürecinde, bu çalışma, yeni medya teknolojilerinin müzisyen kimliği üzerindeki dönüştürücü etkisini yapay zekâ (AI) ve metaverse gibi güncel kavramlarla birlikte ele alarak literatürü bibliyometrik yöntemle sistemli bir biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda gerçekleştirilen analiz, alanyazında hangi temaların ve yaklaşımların baskın olduğunu niceliksel veriler ışığında ortaya koyarken, araştırma eğilimlerini, kuramsal boşlukları ve etkileşim ağlarını da haritalamayı hedeflemektedir. Böylece, müzisyen kimliğinin dijital dönüşüm bağlamında alanyazında nasıl konumlandığı ve bu dönüşümün müzik endüstrisi üzerindeki geleceğe yönelik olası etkilerinin daha net bir şekilde anlaşılacağı değerlendirilmektedir.

Bu kapsamda araştırmanın ana problemi; “Yeni medya teknolojileri çerçevesinde müzisyen kimliğinin dönüşümü üzerine yapılmış akademik çalışmaların bibliyografik özellikleri nasıldır?” şeklinde ifade edilmiştir. Araştırmanın alt problemleri ise şunlardır:

1. Yeni medya teknolojileri ve müzisyen kimliği üzerine yapılan akademik çalışmalarda yazarlar arasındaki iş birliği ağı nasıldır?
2. Bu alanda yapılan çalışmalarda en fazla atıf alan yazarlar kimlerdir ve akademik etkileri nasıldır?
3. Yeni medya teknolojileri ve müzisyen kimliği üzerine yapılan çalışmalarda en fazla atıf alan ülkeler hangileridir?
4. Bu alanda en fazla yayın yapan ve atıf alan kurumlar hangileridir?
5. Literatürde en sık kullanılan anahtar kelimeler nelerdir ve bu kelimeler hangi tematik alanlarla ilişkilidir?
6. Yeni medya teknolojileri ve müzisyen kimliği üzerine yapılan çalışmalarda hangi yayınlar bibliyografik açıdan en fazla eşleşmeye sahiptir?
7. Alandaki yazarlar arasında bibliyografik açıdan en güçlü bağlantılar hangi yazarlar arasında kurulmuştur?
8. Literatürde en sık birlikte atıf yapılan yazarlar kimlerdir ve bu ortak atıflar hangi temalar etrafında yoğunlaşmaktadır?

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma, yeni medya teknolojilerinin müzisyen kimliği üzerindeki dönüştürücü etkilerini, yapay zekâ, metaverse ve dijital dönüşüm gibi güncel kavramlar çerçevesinde inceleyen çalışmaları bibliyometrik bir yöntemle sistemli biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Alanyazındaki eğilimleri, öncü araştırmacıları, disiplinlerarası yaklaşımları ve olası araştırma boşluklarını belirlemek de temel hedefler arasındadır.

Yapılan atıf, iş birliği ve anahtar kelime analizleriyle alandaki mevcut durumu ayrıntılı biçimde ortaya koyan bu çalışma, dijital dönüşüm süreçlerinin müzisyen kimliği üzerindeki etkilerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Ayrıca, gelecekteki araştırmalara yol gösterici olacak önerilerin sunulması ve müzik ile teknoloji kesişimindeki akademik literatüre özgün bir katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, betimsel araştırma modeli temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Betimsel araştırma yöntemi, mevcut bir durumu eksiksiz ve sistematik bir biçimde inceleyerek elde edilen bulguları açık ve anlaşılır şekilde sunmayı amaçlar (Karasar, 2007). Literatür taramasında elde edilen akademik yayınlar bibliyometrik parametreler doğrultusunda analiz edilmiştir.

Bibliyometrik analiz, bilimsel yayınların nicel olarak incelenmesi yoluyla bir alandaki araştırma eğilimlerini, ilişkilerini ve gelişimini anlamaya yönelik bir yöntemdir (Çepni, 2018). Bu analiz, yazar sayısı, makale konuları, yayınlandığı yerler, kullanılan kaynaklar, atıf sayıları ve anahtar kelimeler gibi özellikleri inceleyerek hangi konuların ağırlıkta olduğu, hangi araştırmacıların daha çok katkıda bulunduğu ve hangi kaynakların daha sık kullanıldığına dair nesnel veriler sunar. Ayrıca, disiplinin gelişim düzeyini değerlendirme, araştırma eğilimlerini belirleme, alandaki boşlukları tespit etme ve gelecekteki araştırmalara yol gösterme gibi amaçlara hizmet eder. Atıf analizleriyle çalışmaların etkisi ölçülürken, ortak yazarlık ağları sayesinde araştırmacılar arasındaki işbirlikleri de ortaya çıkarılabilir (Yılmaz, 2021). Bu teknikler sayesinde, bibliyometrik analizler bilimsel yayınlar arasındaki ilişkileri görselleştirmek için kullanılabilir. Bu tür görselleştirmeler, karmaşık veri setlerini daha kolay anlaşılır hale getirerek, araştırmacılara alana genel bir bakış sunar ve önemli konuları belirlemelerine yardımcı olur.

2.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin toplanması sürecinde, disiplinlerarası çalışmalara ve hakemli bilimsel yayınlara yönelik kapsamlı ve güvenilir bir kaynak olduğu için Web of Science veri tabanı tercih edilmiştir. Verilerin analizi aşamasında ise, literatürün ilişkilerini ve tematik dağılımını görselleştirme, haritalama ve çok boyutlu analizlerle incelemek için ideal bir araç olan VOSviewer yazılımı kullanılmıştır. Bu çalışmada, nicel veriler ışığında gerçekleştirilen bir bibliyometrik analiz yöntemi kullanılmıştır. Nihai veri setinin oluşturulması amacıyla yapılan daraltma aşamaları beş adımdan oluşmaktadır.

İlk aşama olarak aşağıda gösterilen arama formülü uygulanmış, bu formül sonucunda (2025 yılındaki çalışmalar hariç tutularak) 3938 çalışma¹ listelenmiştir.

(TS=(“new media technolog” OR “digital media technolog*” OR “metaverse” OR “new media” OR “digital transformation” OR “digitalization” OR “virtual worlds” OR “artificial intelligence” OR “AI” OR “social media”)) AND (TS=(“musician identity” OR “music identity” OR “music*” OR “music industry” OR “musician” OR “artist”))*

Arama formülünde kullanılan anahtar sözcüklere ilişkin gruplama şu şekilde ifade edilebilir:

- Dijital Dönüşüm/Yeni Medya Teknolojileri: “new media technolog*”, “digital media technolog*”, “digital transformation”, “digitalization”, “virtual worlds”, “metaverse”, “social media”
- Yapay Zekâ: “artificial intelligence”, “AI”, “deep learning”, “machine learning”
- Müzik ve Müzisyen Kimliği: “music”, “music industry”, “musician”, “musician identity”, “music identity”

Formülde yer alan “new media technolog*” ve “digital media technolog*” ifadeleri, dijital dönüşümün müzik alanındaki yansımalarını ortaya koyan yayınları yakalamayı hedeflerken, “metaverse” ve “virtual worlds” gibi sözcükler sanal ortamların müzisyen kimliğine etkisini konu alan literatürü kapsamaktadır. “Artificial intelligence” ve “AI” ibareleri, yapay zekâ ile müzikal üretim veya performans süreçlerini birleştiren çalışmaları tararken, “music*” ve “music industry” gibi terimler ise müzisyen kimliğini ve müzik sektörünü doğrudan ilgilendiren yayınları ön plana çıkarır. Bunun yanında, “musician identity” ve “music identity” kullanımı, müzisyenlerin kimliksel dönüşümünü ele alan araştırmaları filtrelerken “artist” ifadesi sanatçılık kavramının genel bağlamını da taramaya dahil eder.

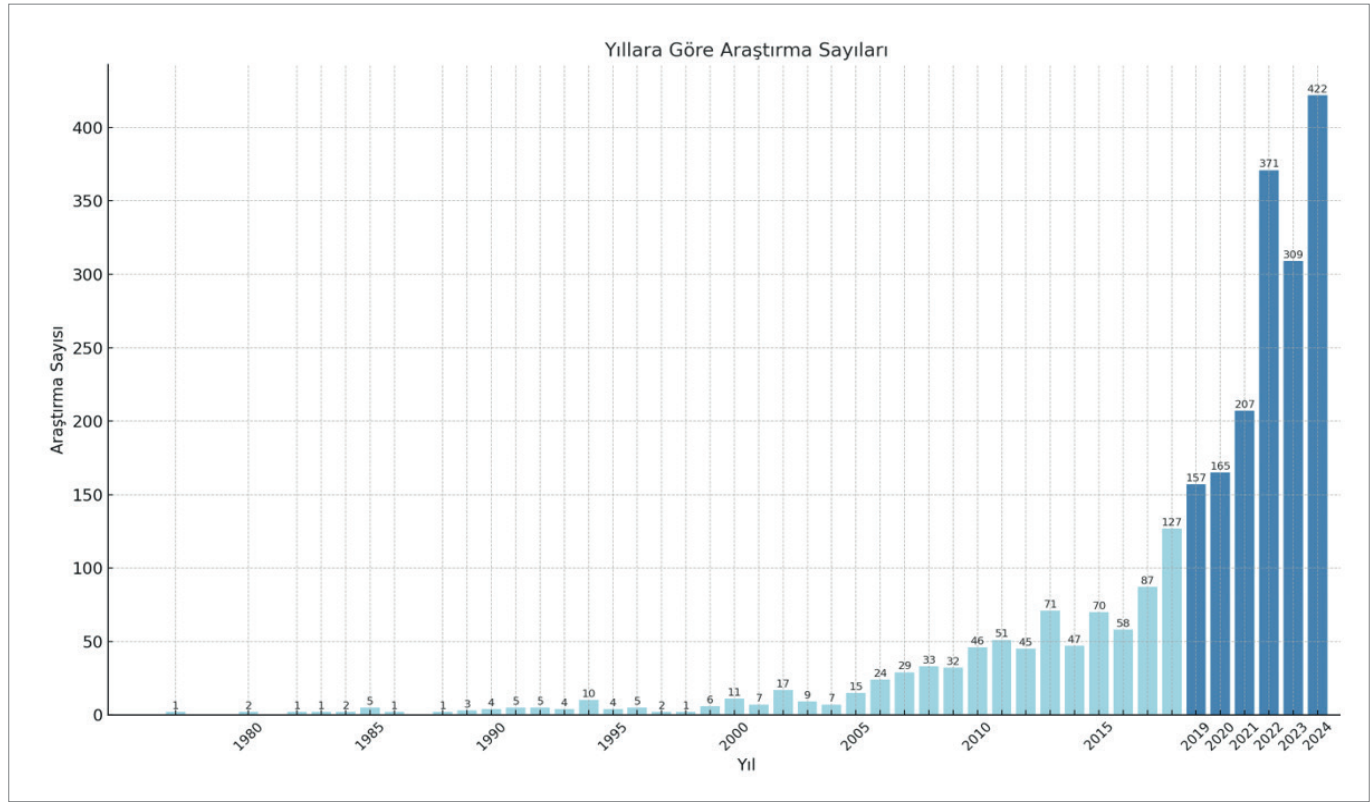
İkinci aşama olarak arama formülünde yer alan “social media” ifadesi çok geniş ve birbiriyle ilgisiz alanları da kapsadığından, daha odaklı bir veri seti için kapsam dışı bırakılarak veri seti 2507 çalışmaya² indirgenmiştir. Bu daraltma sayesinde, metaverse ve yapay zekâ gibi yeni medya teknolojilerinin müzisyen kimliğine etkisi daha merkezi bir odak haline getirilmiştir.

¹ Erişim Tarihi: 21.02.2025, <https://www.webofscience.com/wos/woscc/summary/03e12eb2-2f24-44db-a270-51c4c8217df0-0144cf8e6d/relevance/1>

² Erişim Tarihi: 21.02.2025, <https://www.webofscience.com/wos/woscc/summary/7de4e597-47ea-4b36-80a8-6d7704368ee4-0144cf95b4/relevance/1>

Şekil 1

Yıllara göre araştırma sayıları



İkinci aşamada elde edilen, 2507 çalışmadan oluşan veri seti Şekil 1’de gösterilen yıllara göre yapılan araştırma sayılarına göre incelendiğinde, özellikle 2020 sonrası dönemde belirgin bir artış olduğu görülmektedir. 2020 yılında 165 olan araştırma sayısı, 2024 yılında 422’ye ulaşarak zirveye ulaşmıştır. Bu eğilim, pandeminin etkisiyle dijitalleşmenin hız kazandığını ve bu sürecin bilimsel çalışmalara yansıdığını göstermektedir. 2010-2019 arası düzenli bir artış gözlemlenirken, 2000 öncesi dönemde araştırma sayılarının oldukça düşük olduğu dikkat çekmektedir.

Üçüncü aşama olarak elde edilen 2507 çalışmayı incelemeye değerli kılmak adına, öncelikle 2019 yılı ve sonrasına ait çalışmalar tercih edilmiştir. Bu tercih, özellikle 2019 sonrasında yaşanan pandemi sürecinde ortaya çıkan fiziksel kısıtlamaların dijital teknolojilerin kullanımını ivmelendirdiği gerçeğine dayanmaktadır. Pandemi döneminde çevrimiçi konser, sanal performans ve yapay zekâ destekli müzik üretimi gibi pratiklerin artması, alan yazını hızlı biçimde zenginleştirmiştir. Bu nedenle, 2019 sonrasına odaklanmak, çalışmanın başlığında vurgulanan “yeni medya teknolojileri, yapay zekâ ve metaverse” temalarının gücünü yansıtan güncel eğilimleri yakalamaya imkân tanımıştır. 2019-2024 yılları arasında daraltma yapıldığında veri seti 1658³ çalışmaya indirgenmiştir.

Dördüncü aşamada alan filtrelemesi yapılmıştır. Müzik Bilimleri, disiplinlerarası bir alan olması sebebiyle farklı araştırma alanlarıyla etkileşim içinde çalışmaktadır. Bu kapsamda, bilgisayar bilimi, iletişim, kültür çalışmaları ve sosyoloji gibi disiplinlerle kesişen araştırmalar makalenin odağına uygun görülmüş, bu disiplinlerin dışındaki pek çok alan ise hariç tutulmuştur. Çalışmada “Music (Müzik), Communication (İletişim), Computer Science Artificial Intelligence (Yapay Zekâ), Computer Science Interdisciplinary Applications (Disiplinlerarası Bilgisayar Bilimleri), Social Sciences Interdisciplinary (Sosyal Bilimler Çok Disiplinli), Cultural Studies (Kültürel Çalışmalar), Art (Sanat), Computer Science Information Systems (Bilgisayar Bilimleri-Bilgi Sistemleri), Sociology (Sosyoloji), Film Radio Television (Film, Radyo, Televizyon), Humanities Multidisciplinary (Beşeri Bilimler Çok Disiplinli), Telecommunications (Telekomünikasyon), Linguistics (Dilbilimi), Language Linguistics (Dil ve Dilbilim), Acoustics (Akustik), Computer Science Theory Methods (Bilgisayar Bilimleri-Kuram ve Yöntemler), Computer Science Software Engineering (Bilgisayar Bilimleri-Yazılım Mühendisliği), Computer Science Cybernetics (Bilgisayar Bilimleri-Sibernetik), Business (İşletme), Psychology Multidisciplinary

³ Erişim Tarihi: 21.02.2025, <https://www.webofscience.com/wos/woscc/summary/8138afa2-968b-4e45-ad3e-4d7b81b62879-0144d0a7b4/relevance/1>

(Psikoloji Çok Disiplinli), Management (Yönetim), Psychology Experimental (Deneyisel Psikoloji), Economics (Ekonomi), Law (Hukuk) ve Anthropology (Antropoloji)" kategorilerine yer verilmiş, konu dışı veya yüksek ölçüde teknik alanlar dışarıda bırakılmıştır. Böylece, veri seti 1201 çalışmaya⁴ indirgenmiş, müzisyen kimliğinin dijitalleşme bağlamında nasıl dönüştüğü sorusuna ışık tutacak disiplinlerarası yaklaşımlar seçici biçimde dahil edilmiştir.

Beşinci aşamada ise belge türü daraltması yapılmıştır. Belge türü açısından, öncelikle "retracted publication" (geri çekilmiş yayın), "art exhibit review" (sanat sergisi incelemesi), "retraction" (geri çekilme duyurusu) ve "editorial material" (editöryal yazı) tipleri çıkarılmıştır. Bu türler, hakemli bilimsel içeriğe sahip orijinal araştırma veya konferans bildirisi niteliği taşımadıkları için bilimsel geçerliliği yüksek çalışmaları öne çıkarma amacına uygun bulunmamıştır. Sonuç olarak, tanımlı tüm kısıtlamalar uygulandıktan sonra, veri seti 3938 çalışmadan 1152 çalışmaya⁵ inmiştir. Böylece, başlığındaki tema ve odak alanlarıyla en sıkı biçimde örtüşen, güncel ve hakemli araştırmalardan oluşan bir veri seti elde edilmiştir. Verilerin analizinde, Web of Science üzerinden dışa aktarılan veri seti, bibliyometrik parametrelerin görselleştirilmesi ve analiz edilmesi amacıyla VOSviewer 1.6.20 yazılımı kullanılarak işlenmiştir. Bu yazılım, bibliyometrik ağların oluşturulması, haritalanması ve görselleştirilmesi konusunda uzmanlaşmış, özellikle bilimsel yayınlar, yazarlar, anahtar kelimeler ve atıflar arasındaki ilişkileri değerlendirmek için etkili bir araçtır. VOSviewer ile ağ haritaları, yoğunluk haritaları ve çok boyutlu analiz görselleştirmeleri gibi yöntemler kullanılarak, literatürdeki tematik dağılımlar ve ilişkiler detaylı biçimde incelenmiştir.

2.3. Araştırmanın Etik İzinleri

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca, ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre, çalışmada etik kurul onayı gerektiren herhangi bir veri toplama sürecine ihtiyaç duyulmamış olup, yazar bu hususta sorumluluğunu beyan eder.

3. BULGULAR

Bu başlık altında çalışmada elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

3.1. Ortak Yazar Analizi (Co-authorship of Authors)

Ortak yazarlık analizine dair gerçekleştirilen çalışmada, en az 1 yayın ve en az 10 atıf kriteri belirlenerek oluşturulan ağ haritası doğrultusunda yazarlar arasındaki iş birliği ve bağlantılar değerlendirilmiştir. Analiz sonucunda, tek bir kümede birleşen toplam 22 yazarın 231 bağlantı ile birbirleriyle yoğun iş birliği içinde olduğu görülmüştür. Bu kümedeki yazarların her birinin toplamda 21 birim bağlantıya sahip olduğu tespit edilmiştir. Ağ haritasında yer alan en bağlantılı yazarlar arasında Mostafa Al-Emran, Mohammed A. Al-Sharafi, Alexandru Capatina, Amrita Chakraborty, Yogesh K. Dwivedi ve Tzu-Ling Huang gibi isimler öne çıkmaktadır.

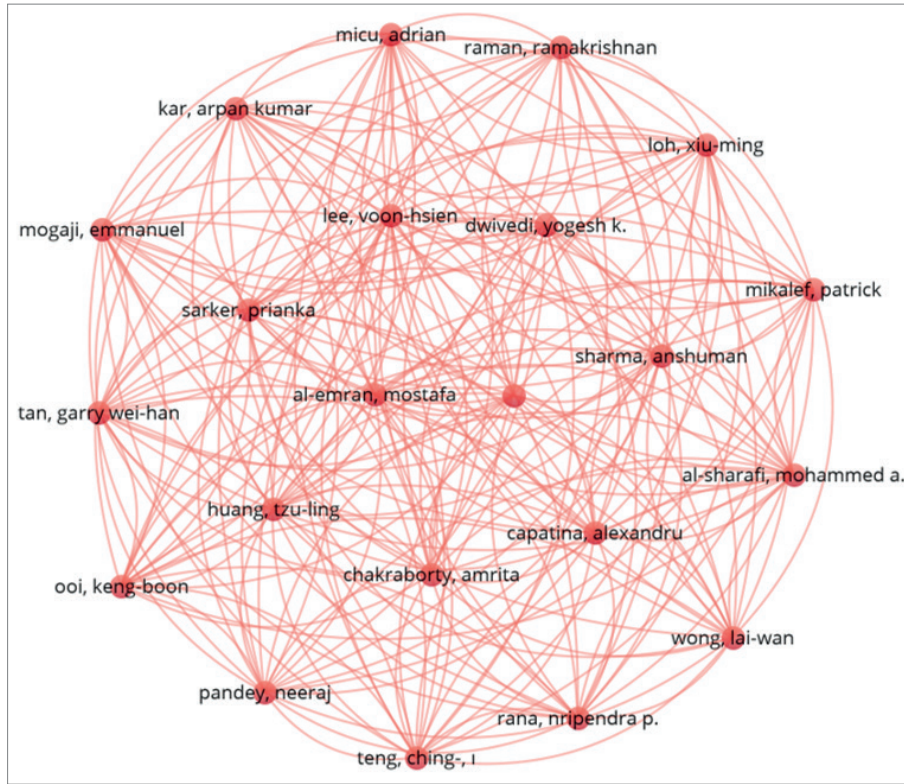
Ancak, en fazla atıf alan yazarlar olan Ming-Hui Huang ve Roland T. Rust (394 atıf) ile Mahendra Kumar Gourisaria, G.M. Harshvardhan ve Manjusha Pandey (166 atıf) en bağlantılı yazarlar arasında yer almamaktadır. Ayrıca, en fazla eser üreten yazarlar olan Yi Yu, Zhe Zhang ve Bob L.T. Sturm'un da en bağlantılı yazarlar arasında olmadığı görülmektedir. Bu durum, yayın sayısının ve atıf almanın yazarlar arasındaki iş birliği ağını doğrudan etkilemediğini göstermektedir. Elde edilen ağ haritası, Şekil 2'de gösterilmektedir.

⁴ Erişim Tarihi: 21.02.2025, <https://www.webofscience.com/wos/woscc/summary/7fe242a7-84de-4e6d-bf38-5fd0edde9e90-0144d1222d/relevance/1>

⁵ Erişim Tarihi: 21.02.2025, <https://www.webofscience.com/wos/woscc/summary/54ae6386-eac1-46d5-ab19-53d656ff1a2d-0144d14084/relevance/1>

Şekil 2

Yazarlar arası iş birliğini gösteren ortak yazar bağları

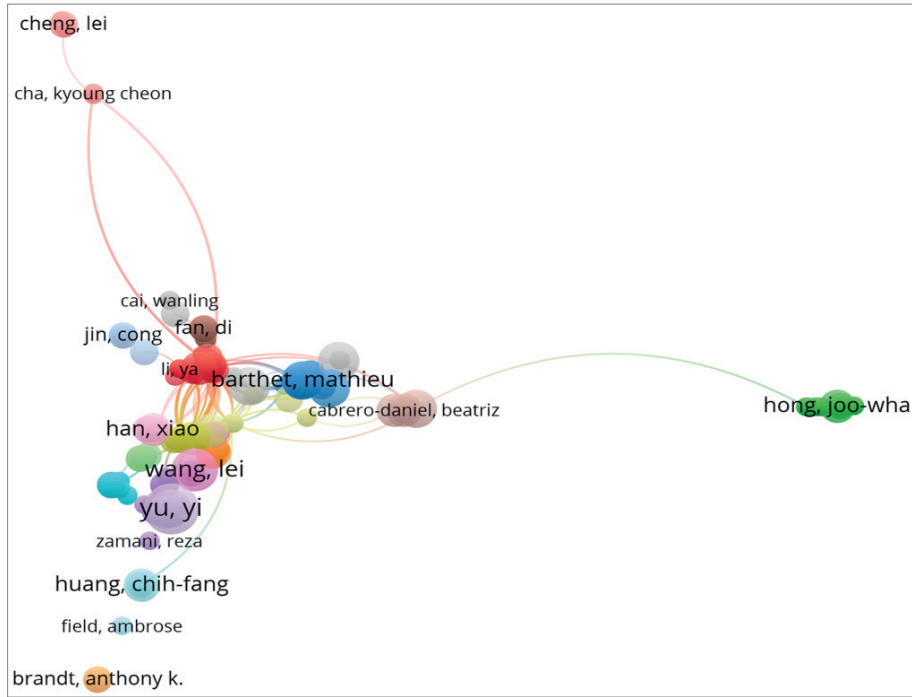


3.2. Yazarların Atıf Analizi (Citation of Authors)

Yazarların atıf analizini gerçekleştirmek amacıyla en az bir yayın ve en az bir atıf kriteri esas alınarak ağ haritası oluşturulmuştur. Yapılan analiz sonucunda, birbirleriyle bağlantılı olan 1715 yazar arasında toplam 21 küme, 2228 bağlantı ve toplam bağlantı gücü 2409 olarak belirlenmiştir. Analiz sonuçlarına göre, en fazla atıf alan yazarlar 394 atıf ile Ming-Hui Huang ve Roland Rust olmuştur. Bunun yanı sıra, Mahendra Kumar Gourisaria, G.M. Harshvardhan ve Manjusha Pandey, 166 atıf ile dikkat çeken diğer yazarlardır. Ayrıca, Carrie J. Cai ve Michael Terry'nin 148 atıf aldığı görülmektedir. Ryan Louie ise 116 atıf ile öne çıkan diğer isimler arasında yer almaktadır. Bağlantı gücü bakımından incelendiğinde, Carrie J. Cai ve Michael Terry'nin 97 bağlantı gücüne sahip olduğu, Cheng Zhi Huang'ın ise 69 bağlantı gücüyle önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Ayrıca Sander Dielman ve Douglas Eck'in de 49 bağlantı gücüne sahip olduğu tespit edilmiştir. Ağ haritasında farklı renklerle temsil edilen kümeler, yazarlar arasındaki iş birliği ve atıf ilişkilerini göstermektedir. Özellikle Yu Yi, Wang Lei, Bown Oliver, Popean Mihai, Pasquier Philippe, Turchet Luca ve Barthet Mathieu gibi yazarlar yoğun bağlantı ağına sahip kümeler içerisinde yer almaktadır. Bununla birlikte, Hong Joo-Wha gibi bazı yazarların daha az bağlantıya sahip olduğu ve ağın dışında konumlandığı dikkat çekmektedir. Yazarların atıf bağlantıları Şekil 3'te gösterilmektedir.

Şekil 3

Yazarların atıf bağlantıları



3.3. Ülkelerin Atıf Analizi (Citation of Countries)

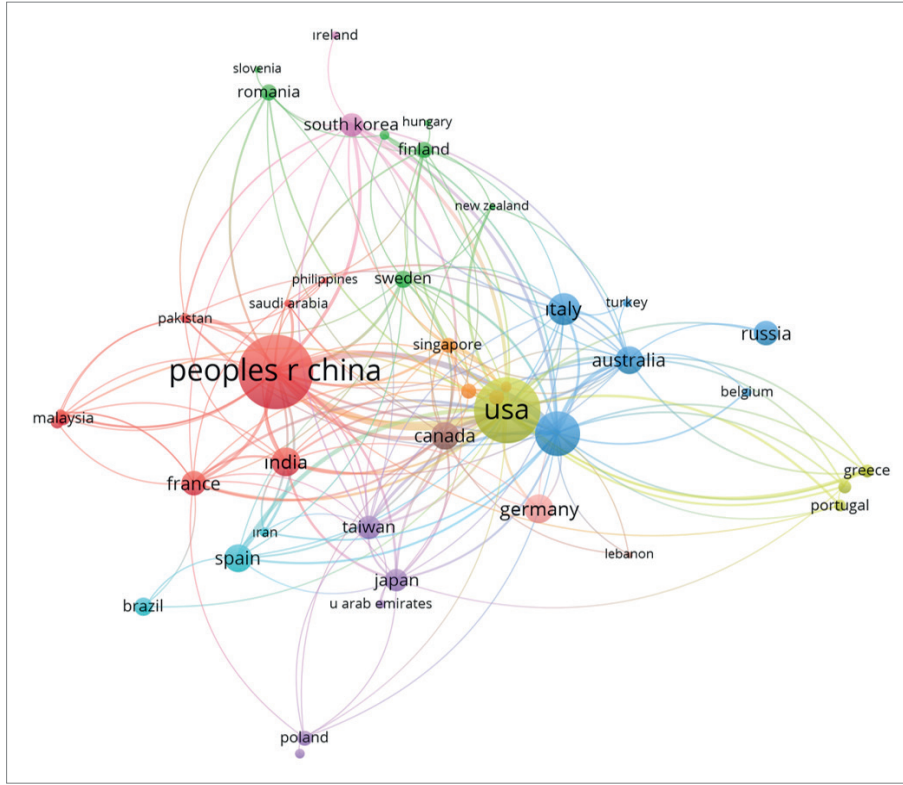
Ülkeler arasındaki atıf ilişkilerini ve iş birliğini incelemek için minimum bir belge ve bir atıf kriterine dayalı bir ağ haritası oluşturulmuştur. Analiz sonucunda, 76 ülkeden 67'sinin belirtilen eşik değerlerini karşıladığı tespit edilmiştir. En büyük bağlantı ağına odaklanılan çalışmada, toplam 10 küme, 196 bağlantı ve 503 toplam bağlantı gücü bulunmuştur.

En fazla atıf alan ülkeler; 1733 atıf ile ABD, 984 atıf ile Çin Halk Cumhuriyeti ve 827 atıf ile Hindistan olarak sıralanmıştır. İngiltere (696 atıf), İtalya (304 atıf) ve Almanya (103 atıf) diğer öne çıkan ülkeler arasında yer almaktadır. Bağlantı gücünde ise 159 ile ABD, 141 ile Çin ve 113 ile İngiltere ilk sıralardadır. Kanada ve Avustralya da sırasıyla 70 ve 49 bağlantı gücüne sahiptir.

Ağ haritasında, ABD, Çin, Hindistan ve İngiltere yoğun bağlantı ağına sahipken, daha az bağlantısı olan ülkeler genellikle ağın dışında konumlanmıştır. Şekil 3'e göre, ABD ve Çin arasındaki güçlü bağlantılar bu ülkelerin küresel akademik iş birliklerindeki merkezi rolünü göstermektedir. Avrupa (İngiltere, Almanya, İtalya, Fransa) ve Asya ülkeleri (Çin, Hindistan, Güney Kore, Japonya) arasındaki iş birlikleri dikkat çekmektedir. Ülkelerin atıf bağlantılılıkları Şekil 4'te gösterilmektedir.

Şekil 4

Ülkelerin atıf bağlantıları



3.4. Kurumların Atıf Analizi (Citation of Organizations)

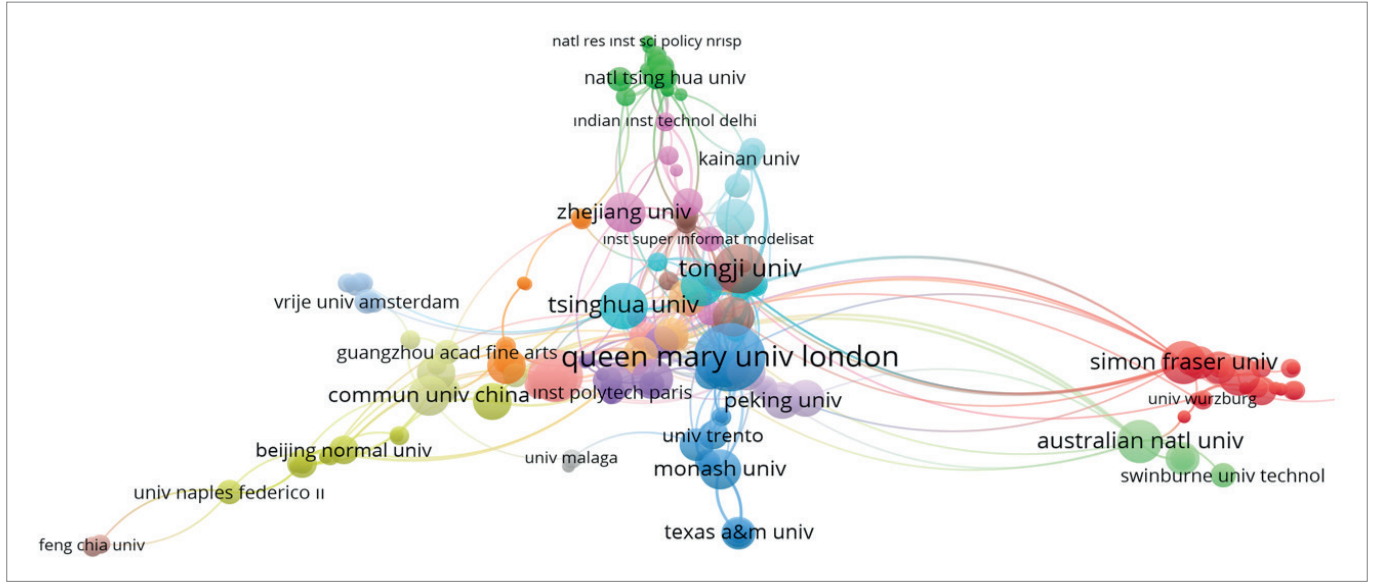
Bir kurumun en az bir eser yayınlaması ve bir atıf alması kriterine göre 872 kurum analiz edilmiştir. Analizde, Queen Mary University of London (17 eser), University of Southern California (11 eser) ve Tongji University (10 eser) en fazla yayına sahip kurumlar arasında öne çıkmıştır. Atıf sayısı bakımından ise University of Maryland (394 atıf), University of Southern California (356 atıf) ve Google Research (280 atıf) dikkat çekmiştir.

Toplamda 19 küme, 801 bağlantı ve 874 bağlantı gücü tespit edilmiştir. Queen Mary University of London, Simon Fraser University ve University of Southern California hem yayın hem de atıf açısından ağıın merkezinde yer almakta ve diğer kurumlarla güçlü bağlantılar kurmaktadır. Bu durum, bu kurumların akademik etkinliklerini artırarak geniş bir iş birliği ağına sahip olmalarını sağlamaktadır.

Ağ haritası, coğrafi sınırları aşan akademik iş birliği ve bilgi paylaşımını ortaya koymaktadır. Örneğin, Queen Mary University of London ile Asya'dan Tsinghua University ve Tongji University arasında güçlü bağlantılar bulunmaktadır. Simon Fraser University ve Australian National University ise uluslararası iş birliklerinde önemli roller üstlenmektedir. Bu analiz, belirli kurumların bilimsel iş birliği ve atıf ağında merkezi bir konumda olduğunu göstermektedir. Kurumların atıf bağlantılılıkları Şekil 5'te gösterilmektedir.

Şekil 5

Kurumların atıf bağlantıları

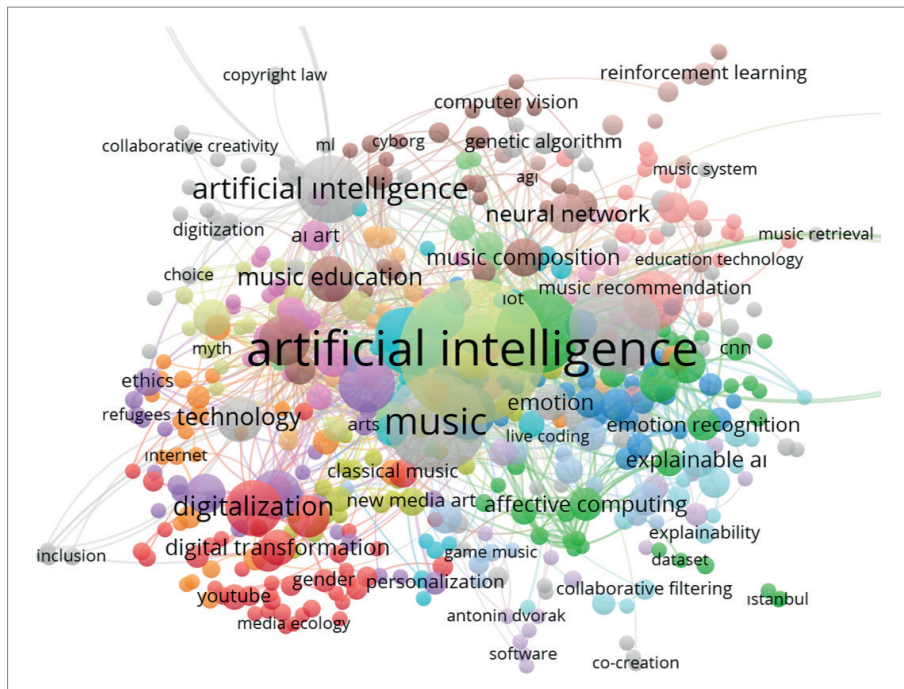
**3.5. Anahtar Sözcük Analizi (Co-occurrence of Author Keywords)**

Anahtar sözcüklerin eş-zamanlı kullanımına dayalı olarak oluşturulan ağ haritasında, en az 2 kez tekrarlanan anahtar sözcükler dikkate alınarak kapsamlı bir analiz gerçekleştirilmiştir. Yapılan analiz sonucunda, toplam 3521 anahtar sözcük arasında 538'i belirlenen eşik değerini karşılayarak incelemeye dahil edilmiştir. Bu kapsamda 29 küme, 2839 bağlantı ve toplam bağlantı gücü 3604 olarak tespit edilmiştir. Analiz bulgularına göre, “artificial intelligence” 182, “music” 85, “deep learning” 70 ve “machine learning” 61 defa tekrar ederek en fazla kullanılan anahtar sözcükler arasında yer almıştır. Bununla birlikte, “AI”, “digitalization”, “creativity”, “generative AI”, “new media” ve “music generation” gibi kavramlar da yoğun bir şekilde kullanılmış ve araştırmaların odak noktalarını oluşturmuştur.

Elde edilen ağ haritasında “artificial intelligence” ve “music” kavramlarının merkezi konumda yer alması, yapay zekâ ve müzik konularının literatürde yoğun olarak ele alındığını göstermektedir. Ayrıca, “deep learning”, “machine learning”, “creativity” ve “digitalization” gibi kavramlar güçlü bağlantılar kurarak araştırma alanlarının çok boyutlu olduğunu ortaya koymaktadır. Farklı renklerde kümelenmiş gruplar, ilgili araştırma alanlarının çeşitliliğini ve anahtar sözcüklerin birbirleriyle olan ilişkisini açıkça gözler önüne sermektedir. Özellikle “generative AI” ve “music generation” kavramlarının aynı kümede yer alması, üretken yapay zekâ teknolojilerinin müzik üretiminde önemli bir araştırma konusu haline geldiğini göstermektedir. Bu bulgular, yapay zekâ ve müzik ilişkisinin akademik çalışmalarda giderek daha fazla önem kazandığını ve araştırmacıların bu alanda yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Şekil 6’da en sık kullanılan anahtar kelime bağlantıları gösterilmektedir.

Şekil 6

En sık kullanılan anahtar kelime bağları



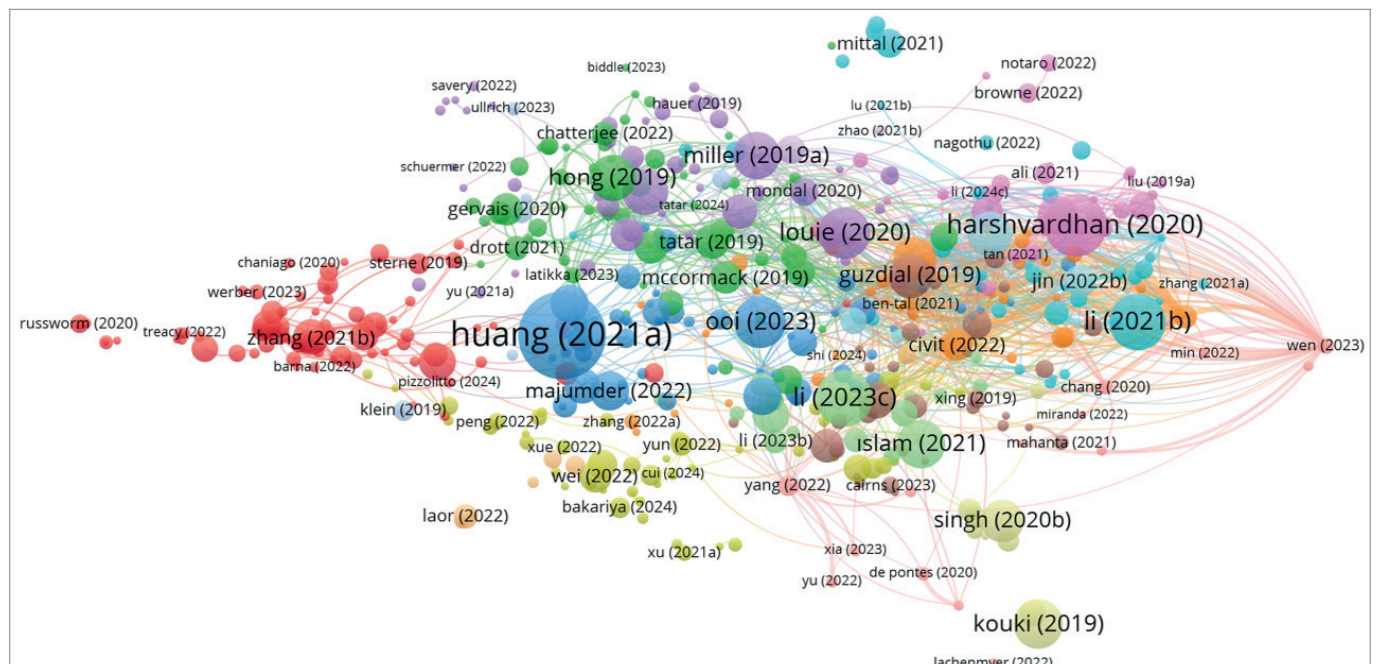
3.6. Metinlerin Bibliyografik Eşleşme Analizi (Bibliographic Coupling of Documents)

Bibliyografik eşleşme, bağımsız iki kaynağın ortak bir esere atıf yapması durumunu ifade eder. Bu analiz, belirli bir minimum atıf sayısını karşılayan 587 birim eserle gerçekleştirilmiştir. Yapılan analiz sonucunda, 18 küme, 5614 bağlantı ve toplamda 8859 bağlantı gücü tespit edilmiştir.

En fazla bibliyografik eşleşme gösteren yayınlar 394 alıntı ile Huang (2021a), 166 alıntı ile Harshvardhan (2020) ve 136 alıntı ile Miller (2019a) olmuştur. Toplam bağlantı gücüne göre en yüksek değerlere sahip yayınlar ise 460 bağlantı gücü ile Wen (2023), 426 bağlantı gücü ile Ji (2024b) ve 354 bağlantı gücü ile Wang (2024a) olarak tespit edilmiştir. Şekil 7’de eserlerin bibliyografik eşleşme bağları gösterilmektedir.

Şekil 7

Eserlerin bibliyografik eşleşme bağları

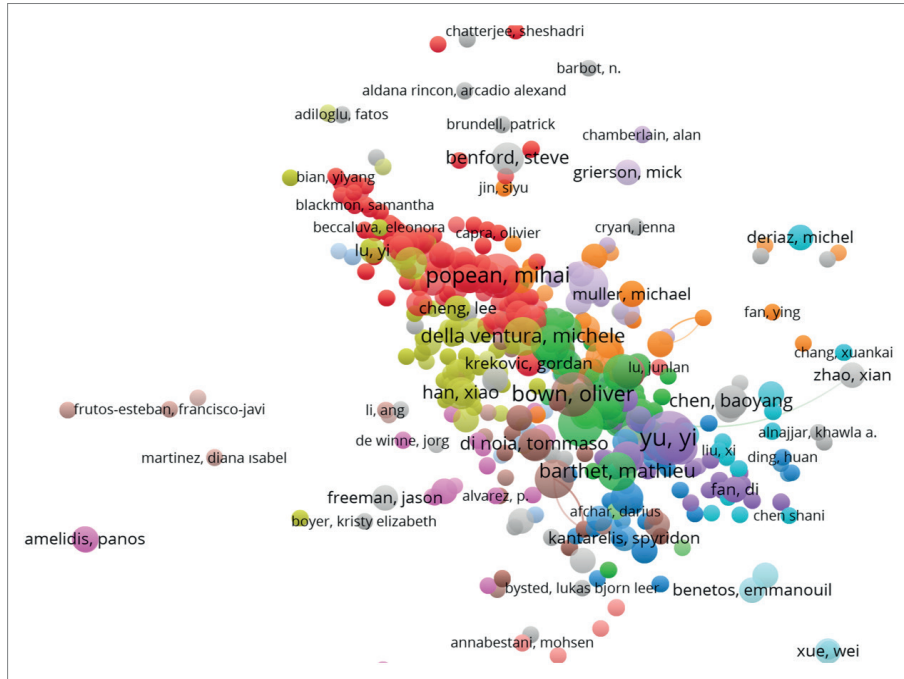


3.7. Yazarların Bibliyografik Eşleşme Analizi (Bibliographic Coupling of Authors)

Analiz sürecinde minimum bir belgeye ve bir atıfa sahip olma kriteri belirlenmiş, 2971 yazar arasından 1715 yazar bu kriterleri karşılamıştır. Bu yazarların analizinde toplamda 1574 eser, 44 küme, 82807 bağlantı ve 415.236 toplam bağlantı gücü elde edilmiştir. Bu veriler, analiz edilen yazarlar arasındaki literatürel etkileşimlerin yoğunluğunu göstermektedir. En fazla bibliyografik eşleşme sağlayan yazarlar arasında 74 alıntı ve 3434 toplam bağlantı gücü ile Yu, Yi; 63 alıntı ve 2335 toplam bağlantı gücü ile Sarmento, Pedro; 45 alıntı ve 2171 toplam bağlantı gücü ile Pasquier, Philippe bulunmaktadır. Toplam bağlantı gücünün en yüksek olduğu yazarlar ise 4742 bağlantı gücü ile Ahmad, Nashra; Beardow, Caiseal; ve Cooper, Patrick olmuştur. Şekil 8'de yazarların bibliyografik eşleşme bağları gösterilmektedir.

Şekil 8

Yazarların bibliyografik eşleşme bağları

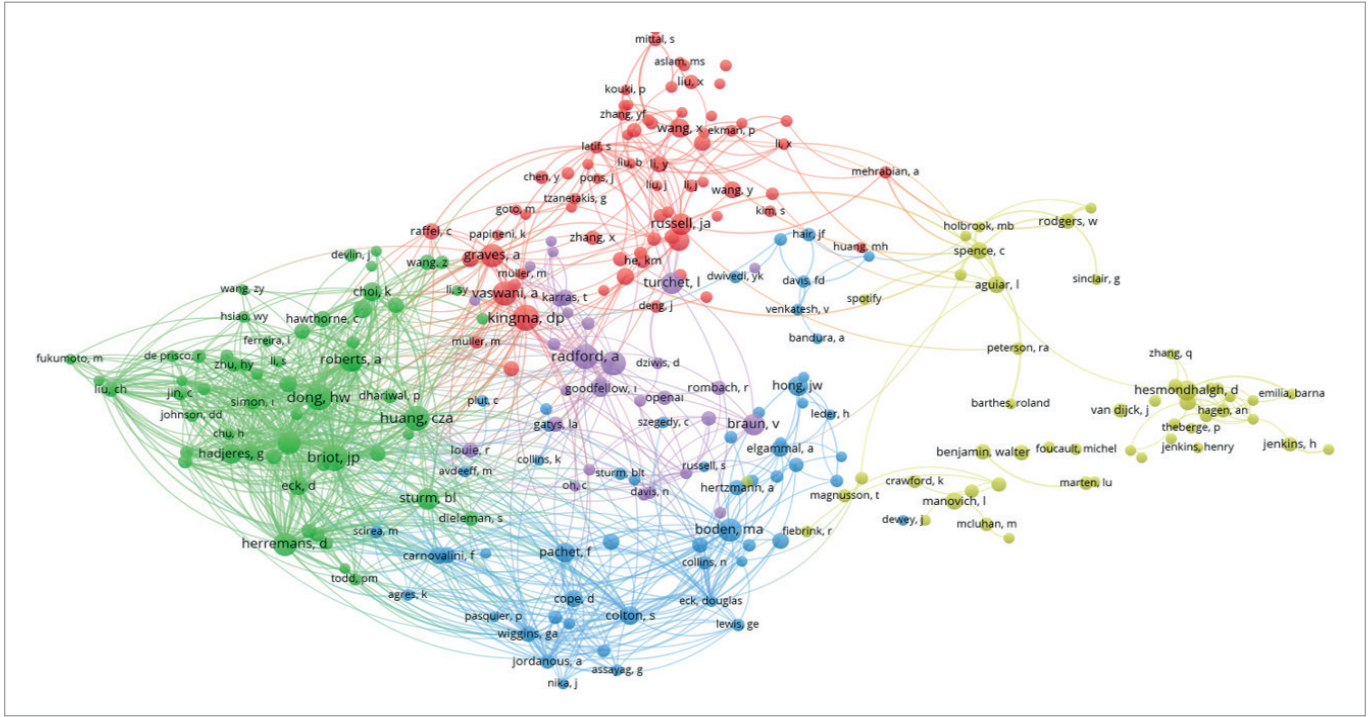


3.8. Yazarların Ortak Atıf Analizi (Co-citation of Cited-authors)

Analiz sürecinde, her yazarın en az 10 atıfa sahip olması kriteri belirlenmiştir. Bu kriterler doğrultusunda, 30241 yazar arasından 270 yazar bu analize dahil edilmiştir. Bu seçilen 270 yazar üzerinden yapılan analizde toplamda 267 yazar bağlantı oluşturmuş ve 9.167 bağlantı ile 28337 toplam bağlantı gücü elde edilmiştir. Bu, analiz edilen yazarlar arasındaki ortak atıf yoğunluğunu göstermektedir. Öne çıkan yazarlar arasında, Briot, JP 62 atıf ve 1266 toplam bağlantı gücüyle birinci sırada yer almaktadır. Onu, Herremans, D 47 atıf ve 1058 bağlantı gücüyle takip etmektedir. Yang, LC ise 45 atıf ve 1.000 toplam bağlantı gücüyle öne çıkan bir diğer isimdir. Şekil 9'da ortak atıf yapılan yazarlar arası bağlar gösterilmektedir.

Şekil 9

Ortak atıf yapılan yazarlar arası bağlar



4. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, müzisyen kimliğinin yeni medya teknolojileri çerçevesinde geçirdiği dönüşümü, yapay zekâ ve metaverse gibi kavramlar üzerinden bibliyometrik yöntemle inceleyerek, alanyazında biriken bilgi birikimini nicel bir bakışla gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Elde edilen bulgular, müzisyen kimliğinin teknoloji aracılığıyla yalnızca üretim ve dağıtım açısından değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel süreçler düzeyinde de yeniden tanımlandığını düşündürmektedir. Özellikle yapay zekâ ve metaverse odaklı çalışmalardaki artış, dijital ortamda şekillenen yeni ifade biçimlerinin, müzisyen kimliğiyle birleştiğinde ne denli çok yönlü ve dinamik bir alan yarattığını göstermektedir.

Veri analizinde öne çıkan “artificial intelligence”, “music”, “deep learning” ve “machine learning” gibi anahtar kavramlar; yapay zekâ tabanlı teknolojilerin müzikal yaratıcılık, performans ve dinleyici etkileşimi üzerinde dikkat çeken bir etkiye sahip olduğunu doğrular niteliktedir. Bu durum, müzisyenlerin geleneksel rolleri ve etik sorumlulukları hakkında yeni tartışmaların da doğmasına yol açmıştır. Üretken yapay zekâ (generative AI) teknolojilerinin AIVA veya Amper Music gibi platformlar aracılığıyla müzik besteleme ve ses üretim süreçlerini dönüştürmesi, bir yandan müzisyenlerin sanatsal kimliklerinde yeni ufuklar açarken, diğer yandan insan yaratıcılığı ve teknolojik katkı arasındaki sınırın bulanıklaşması sorunu gündeme getirmektedir.

Metaverse ve dijitalleşme ekseninde, müzisyenlerin sanal konserler, avatarlar ve artırılmış gerçeklik deneyimleri yoluyla dinleyicileriyle kurdukları etkileşim biçimleri, alanyazında belirgin bir araştırma odağı haline gelmiştir. Elde edilen veriler, özellikle pandemiyle birlikte hız kazanan çevrimiçi müzik etkinliklerinin, fiziksel sınırlamaları aşan ve daha katılımcı bir müzik deneyimi yaratan uygulamalar olarak ön plana çıktığını göstermektedir. Metaverse konserleri gibi örnekler, milyonlarca katılımcıya anlık olarak erişerek sanal ortamda yenilikçi konser formatları sunmakta ve müzik piyasasının geleceğinde teknolojik entegrasyonun ne ölçüde belirleyici olacağına dair güçlü işaretler vermektedir.

Ülkeler ve kurumlar bazında yapılan analizler, özellikle Amerika Birleşik Devletleri, Çin ve İngiltere gibi ülkelerin bu alanda hem atıf hem de yayın yoğunluğu açısından merkezi bir konumda olduğunu ortaya koymaktadır. Queen Mary University of London ve University of Southern California gibi kurumların hem yayın hem de atıf performanslarıyla ağırlıkta yer almaları, alandaki küresel rekabetin ve iş birliği fırsatlarının çoğunlukla bu kurumlar üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Bu bulgu, disiplinlerarası yaklaşımlarla zenginleşen müzisyen kimliği araştırmalarında coğrafi dağılımın önemini teyit etmektedir.

Yazar iş birliği ve atıf analizi sonuçları, müzisyen kimliği ve yeni medya teknolojileri üzerine yapılan çalışmalarda, yüksek atıf alan yazarların her zaman en fazla iş birliği ağında yer almadığına işaret etmektedir. Bilimsel etkinin tek bir metrikle ölçülemeyeceği, yayın sayısı, atıf performansı ve iş birliği ağlarının birleşik analiziyle daha sağlıklı değerlendirmeler yapılması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu durum, alanyazındaki etkileşim ağlarının ve tematik kümelenmelerin incelenmesine dönük çok boyutlu bibliyometrik yaklaşımın ne denli gerekli olduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışmanın temel katkılarından biri, yapay zekâ ve metaverse merkezli dijital dönüşümün, müzisyen kimliğine ilişkin kuramsal ve pratik yönleri nasıl çeşitlendirdiğini rakamsal verilerle görünür kılmasıdır. Müzik alanındaki teknolojik yeniliklerin, üretim ve dağıtım pratiklerinden performans estetiğine kadar geniş bir yelpazede dönüşüm yarattığı, buna karşılık fikrî mülkiyet ve etik konularının da yeni tartışma zeminleri oluşturduğu gözlenmektedir. Bundan sonraki araştırmalarda, yapay zekâ destekli müzik üretiminin telif hakları, eğitim ve kariyer gelişimi gibi boyutlarının derinlemesine incelenmesi önerilmektedir.

Öte yandan, bu çalışma da dâhil olmak üzere bibliyometrik analizlerin belirli kısıtları mevcuttur. Öncelikle, sadece Web of Science veri tabanına dayalı bir tarama yapılması, diğer ulusal ya da kurumsal veri tabanlarında yer alan araştırmaları dışarıda bırakabilir. Ayrıca, araştırma kapsamında seçilen tarih aralığı ve disiplinler daraltmalar da potansiyel olarak geniş bir literatürün yalnızca bir kısmını incelemeye olanak tanımıştır. Dolayısıyla, gelecek çalışmalarda Scopus gibi farklı veri tabanlarının dâhil edilmesi, disiplinlerarası bakışın daha da derinleştirilmesi açısından zenginleştirici olacağı değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak, yeni medya teknolojileriyle şekillenen müzik sahnesi, müzisyen kimliğini yeniden tanımlayacak güçlü bir dönüşümün içerisinde yer almaktadır. Yapay zekâ ve metaverse ekseninde müzisyenlik, yalnızca teknik bir adaptasyon sürecini değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal değişimlerin kavranmasını da zorunlu kılmaktadır. Alanyazında görülen artan ilgi ve bu ilgiyi nicel olarak belgeleyen bibliyometrik sonuçlar, müzik çalışmalarının gelecekte daha da karmaşık ve çok boyutlu bir evrene doğru evrileceğine işaret etmektedir. Bu evrenin en kritik yapıtaşlarından biri olan müzisyen kimliğinin, teknolojik ilerleme ile beşerî yaratıcılık arasındaki dinamik etkileşimin merkezinde yer almayı sürdüreceği değerlendirilmektedir.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: AKA; verilerin toplanması: AKA; sonuçların analizi ve yorumlanması: AKA; çalışmanın yazımı: AKA. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: AKA; data collection: AKA; analysis and interpretation of results: AKA; draft manuscript preparation: AKA. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

Cao, H. (2021). Innovation and practice of music education paths in universities under the popularity of 5G network. *Wireless Communications and Mobile Computing*, 2021(1), 3570412. <https://doi.org/10.1155/2021/3570412>

Castells, M. (2006). *Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür. Cilt 2: Kimliğin gücü* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Çepni, S. (2018). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş* (8. bs.). Celepler Matbaacılık Yayın ve Dağıtım.
- Darvish, M. ve Bick, M. (2024). The role of digital technologies in the music industry-A qualitative trend analysis. *Information Systems Management*, 41(2), 181-200. <https://doi.org/10.1080/10580530.2023.2225129>
- Fiske, J. (2010). *Understanding popular culture*. Routledge.
- Gans, H. J. (2012). *Popüler kültür ve yüksek kültür* (E. Onaran İncirlioğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hong, J. W. ve Curran, N. M. (2019). Artificial intelligence, artists, and art: Attitudes toward artwork produced by humans vs. artificial intelligence. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications*, 15(2), 1-16. <https://doi.org/10.1145/3326337>
- Hong, J. W., Fischer, K., Ha, Y. ve Zeng, Y. (2022). Human, I wrote a song for you: An experiment testing the influence of machines' attributes on the AI-composed music evaluation. *Computers in Human Behavior*, 131, 107239. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2022.107239>
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (17. bs.). Nobel Yayıncılık.
- Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT Press.
- Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. MIT Press.
- Messingschlager, T. V. ve Appel, M. (2023). Mind ascribed to AI and the appreciation of AI-generated art. *New Media & Society*, 27(3), 1673-1692. <https://doi.org/10.1177/14614448231200248>
- Valdivia, P. R. A. (2022). The future of the music industry in the era of artificial intelligence. *Artnodes*, 30. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.399485>
- Willis, P. E. (2022). *Aykırı kültür* (G. Demirbaş, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Yılmaz, K. (2021). Sosyal bilimlerde ve eğitim bilimlerinde sistematik derleme, meta değerlendirme ve bibliyometrik analizler. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(2), 1457-1490.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Media is often associated with mass communication tools (television, radio, newspapers), yet it has a much broader scope (Manovich, 2002, p. 51). Gans (2012, p. 21) expands this concept to include not only so-called "mass media" channels but also art, literature, music, architecture, design, and even everyday objects under the umbrella of media. Accordingly, new media platforms, propelled by digital technologies, have accelerated the shift from traditional channels to more interactive and personalized forms of production and consumption (Castells, 2006, p. 433; Willis, 2022, pp. 21, 26). This technological surge fuels a commercial struggle between old and new forms of media, redefining how cultural content is disseminated and consumed (Gans, 2012, p. 39; Manovich, 2020, p. 34).

In the music industry, this transformation is most evident in the emergence of artificial intelligence (AI), the metaverse, and broader digitalization trends. AI-assisted music composition, sound design, and virtual performances are reshaping the role of musicians, offering new creative avenues while sparking debates on creativity and authorship (Willis, 2022, p. 18). Despite enhanced accessibility, concerns over cultural commodification persist (Fiske, 2010, p. 13). Existing research explores how new media technologies and AI-driven music production influence musical creativity, artist identity, audience interaction, and social value creation (Cao, 2021; Darvish ve Bick, 2024; Hong ve Curran, 2019; Hong et al., 2022; Messingschlager & Appel, 2023; Valdivia, 2022). Against this backdrop, the present bibliometric study seeks to map current scholarly trends and highlight potential gaps regarding the rapidly evolving identity of musicians in the context of AI, the metaverse, and digital transformation.

2. Method

This study adopted a descriptive research model. Descriptive research aims to describe an existing phenomenon or situation accurately and present the collected data in a clear and understandable manner (Karasar, 2007, p. 84). Within this framework, the academic publications gathered for the study were evaluated using bibliometric analysis. Bibliometric analysis is a systematic approach designed to reveal research trends and developmental directions in a field by examining scientific publications through quantitative metrics (Çepni, 2018, p. 118). Via this method, it becomes possible to map relationships among authors, publications,

citations, and keywords, thereby visualizing the interaction and trend networks within the literature (Yilmaz, 2021, p. 1460).

During the data collection phase, the Web of Science database was employed. Chosen for its extensive coverage of interdisciplinary research and peer-reviewed scientific publications, this database allowed the identification of relevant literature based on predetermined keywords. Subsequently, non-relevant subject areas, specific document types (e.g., retracted publications, art exhibit reviews, editorial materials), and designated time frames were excluded to obtain a sample most aligned with the study's objectives. Finally, the extracted data were imported into VOSviewer software, where analyses such as co-authorship, citation, and keyword co-occurrence were performed. Through the resulting visual network maps, the bibliometric profile of academic studies examining the digital transformation of musician identity could be presented more systematically.

3. Findings, Discussion and Results

In a co-authorship analysis applying a threshold of at least one publication and at least ten citations, a single cluster of 22 authors emerged with 231 links, each author holding 21 link-strength units. This tight-knit group featured Mostafa Al-Emran, Mohammed A. Al-Sharafi, Alexandru Capatina, Amrita Chakraborty, Yogesh K. Dwivedi, and Tzu-Ling Huang. Notably, some authors with high citation counts or publication volumes were absent from this network, underscoring that publication and citation metrics do not necessarily align with collaborative patterns. A subsequent author citation analysis (≥ 1 publication, ≥ 1 citation) of 1,715 authors identified Ming-Hui Huang and Roland T. Rust as the most cited (394), while Mahendra Kumar Gourisaria, G.M. Harshvardhan, and Manjusha Pandey (166 citations) also stood out. Additionally, Carrie J. Cai and Michael Terry led in link strength, illustrating that citation prominence does not always coincide with dense cooperation networks.

Turning to countries (≥ 1 document, ≥ 1 citation), 67 out of 76 met the threshold, forming a large connected component of 46 nations. The United States led in citations (1,733) and link strength (159), followed by China (984) and India (827). Robust link strength values for these nations indicated central roles in global collaboration. Among 872 organizations (≥ 1 publication, ≥ 1 citation), Queen Mary University of London, the University of Southern California, and Tongji University stood out for publication volume, while the University of Maryland, the University of Southern California, and Google Research attained the highest citation counts. These findings confirm extensive cross-border research efforts on digital transformation and musician identity.

An analysis of co-occurring author keywords (538 terms, each ≥ 2 occurrences) showed "artificial intelligence" (182), "music" (85), "deep learning" (70), and "machine learning" (61) as the most frequent, alongside "AI," "digitalization," "creativity," "generative AI," "new media," and "music generation." Bibliographic coupling of 587 documents generated 18 clusters (5,614 links), with Huang (2021a), Harshvardhan (2020), and Miller (2019a) ranking highest in coupling counts and Wen (2023), Ji (2024b), and Wang (2024a) in total link strength. At the author level (1,715 authors), notable overlaps were found for Yu, Yi; Sarmiento, Pedro; and Pasquier, Philippe, whereas Ahmad, Nashra; Beardow, Caiseal; and Cooper, Patrick achieved the strongest link totals. Co-citation analysis (≥ 10 citations) isolated 270 authors from 30,241, with Briot, JP (62 citations, 1,266 link strength), Herremans, D (47, 1,058), and Yang, LC (45, 1,000) demonstrating particular influence in AI-focused music research.

In summary, these results highlight how AI and metaverse technologies extend beyond traditional production and distribution to reconfigure the social, cultural, and ethical dimensions of musician identity. The prevalence of "generative AI" and "music generation" in keyword networks reflects emerging debates on the artist's role, the boundaries of creativity, and the ramifications for intellectual property. Although certain countries and institutions display strong research output and citation performance, high citation counts do not necessarily equate to large co-authorship or bibliographic networks. Future investigations into AI-assisted composition, virtual performance ethics, and interdisciplinary collaborations would offer deeper insights into how technology is reshaping musician identity on a global scale.

Subgenre classification in hip hop music an analysis of machine learning architectures

Hip hop müzikte alt tür sınıflandırması: Makine öğrenimi mimarilerinin analizi

Can Paşa¹*, Abdurrahman Tarikci²

¹ İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Müzik Teknolojisi Pr., Malatya, Türkiye.

² Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teknolojisi Bölümü, Ankara, Türkiye.

ABSTRACT

Digitalisation and the proliferation of online music listening platforms have led to the exponential growth of music data on the Internet, thus necessitating the development of automated systems for data organisation and analysis. In this context, automatic genre classification practices have become a significant approach for the efficiency of music discovery and recommendation processes. While significant progress has been made in genre classification, subgenre classification remains an under-researched area, despite its potential to provide more personalised listening experiences. This study aims to address this gap by focusing on the classification of hip-hop music subgenres, namely boombap, jazzrap and trap, utilising a comprehensive dataset comprising 750 audio files. The study extracts a total of 31 features, encompassing both spectral and psychoacoustic characteristics. Machine learning models such as Logistic Regression, K-Nearest Neighbours, Decision Tree and Random Forest are employed, along with the Artificial Neural Network, which attains the highest accuracy of 85%. The findings reveal that subgenre classification poses challenges, especially for categories such as jazzrap and boombap, which share overlapping musical characteristics. In contrast, trap with different timbral characteristics was classified with higher accuracy. This study contributes to the scant research on subgenre classification by underscoring the viability of employing deep learning techniques to enhance the precision of comprehensive datasets and intricate subgenre categorisations. Moreover, this research underscores the pivotal role of subgenre classification within the ambit of digital music platforms. The accurate identification of subgenres not only elevates the overall auditory experience for users but also facilitates the discovery of music selections that resonate closely with their individual preferences.

Keywords: machine learning, deep learning, music subgenre classification, music information retrieval, music genre classification

ÖZ

Dijitalleşme ve çevrimiçi müzik dinleme platformlarının yaygınlaşması, internet ortamında müzik verilerinin katlanarak büyümesine yol açmıştır. Bu durum veri organizasyonu ve analizi için otomatik sistemlerin gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda, otomatik tür sınıflandırma pratikleri, müzik keşif ve tavsiye süreçlerinin verimliliği adına önemli bir yaklaşım haline gelmiştir. Tür sınıflandırmasında önemli ilerlemeler kaydedilmiş olsa da, daha kişiselleştirilmiş dinleme deneyimleri sunma potansiyeline rağmen alt tür sınıflandırması daha az araştırılmış bir alan olmaya devam etmektedir. Çalışma, 750 ses dosyasından oluşan bir veri kümesi kullanarak hip hop müzik alt türlerinin -boombap, jazzrap ve trap- sınıflandırılmasını ele almaktadır. Çalışmada, spektral ve psikoakustik öznitelikler de dahil olmak üzere toplam 31 özellik çıkarılmıştır. Lojistik Regresyon, K-En Yakın Komşular, Karar Ağacı ve Rastgele Orman gibi makine öğrenimi modellerinin yanı sıra %85'lik

Can Paşa — can.pasa@inonu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 21.01.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 14.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

en yüksek doğruluğa ulaşan Yapay Sinir Ağı kullanılmıştır. Bulgular, alt tür sınıflandırmasının, özellikle örtüşen müzikal özellikleri paylaşan jazzrap ve boombap gibi kategoriler için zorluklar yarattığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık, farklı tınısal özelliklere sahip trap daha yüksek doğrulukla sınıflandırılmıştır. Çalışma, alt tür sınıflandırması konusundaki sınırlı araştırmayı geliştirmekte ve derin öğrenme tekniklerinin kapsamlı veri kümelerinde ve karmaşık alt tür sınıflandırmalarında hassasiyeti artırmada umut verici şekilde uygulanabilirliğini vurgulamaktadır. Ayrıca bu araştırma, dijital müzik platformları bağlamında alt tür sınıflandırmasının hayati önemini vurgulamaktadır. Alt türlerin doğru bir şekilde tanımlanması, kullanıcılar için genel işitsel deneyimi geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda bireysel tercihleriyle yakından uyumlu müzik seçimlerini keşfetmelerini de kolaylaştırmaktadır.

Anahtar kelimeler: makine öğrenmesi, derin öğrenme, müzikte alt tür sınıflandırma, müzik sorgulama sistemleri, müzikte tür sınıflandırma

1. INTRODUCTION

Digitalization has had a profound impact on music consumption and production practices. The widespread use of the Internet at the beginning of this century has led to a proliferation of music-related data, which has necessitated the development of automated systems to organize and process these data for various purposes (Tzanetakis & Cook, 2002). In this context, the use of machine learning and deep learning architectures for music data organization and analysis has become inevitable. These architectures are now widely applied in various practices within the music industry, including automatic genre classification applications and music recommendation systems.

The emergence of studies on the automatic classification of music genres has significantly improved data organization efficiency, particularly on online music listening platforms. This advancement has also made it easier for individuals to access genres and subgenres for consumption. However, while listeners can generally distinguish between genres with relative ease, identifying subgenres often requires a certain level of experience and knowledge (Quinto et al., 2017). The prevalence of music listening platforms has underscored the necessity for subgenre classification studies, as well as genre classification studies. Nevertheless, studies on automatic subgenre classification have received comparatively less attention, as they concentrate on a more circumscribed context (Caparrini et al., 2020).

In the existing literature, one of the earliest studies on automatic genre classification is that by Tzanetakis and Cook (2002). The dataset used in this study comprised 10 distinct music genres. Gaussian Mixture Model (GMM) and K-Nearest Neighbour (K-NN) architectures were utilized in the research, achieving a noteworthy success rate of 61%. Another early study was conducted by Scaringella and Zoia (2005) using a dataset consisting of 1,400 songs and 7 genres. In this study, the following architectures were utilized: Support Vector Machines (SVM), Support Vector Machines with delayed input, Explicit Time Modeling Neural Network (ETM-NN), Recurrent Neural Network (RNN), and Hidden Markov Model (HMM), achieving a success rate of 69.98%. In the study conducted by Karatana and Yıldız (2017), K-Nearest Neighbour (K-NN), Random Forest, Support Vector Machine (SVM), and Artificial Neural Network (ANN) architectures were utilized over data from six different music genres, resulting in an 88.9% success rate. In a subsequent study by Bahuleyan (2018), the use of Deep Neural Network (DNN) and Convolutional Neural Network (CNN) architectures over a total of 40,540 datasets belonging to seven different species yielded in a 64% success rate.

In the context of subgenre classification studies, Quinto et al. (2017) undertook a classification study utilizing a comprehensive dataset comprising 640 minutes of audio material, encompassing three distinct subgenres of jazz music (namely, acid jazz, bebop, and swing). The study incorporated a range of algorithms, including Multi-Layer Perceptron (MLP), Support Vector Machine (SVM), K-Nearest Neighbours (KNN), and Long Short-Term Memory (LSTM) algorithms, culminating in a 90% success rate. In a separate study by Caparrini et al. (2020), Decision Tree, Random Forest, Extremely Randomized Trees, and Gradient Tree Boosting architectures were utilized over a dataset consisting of more than 20 subgenres of electronic dance music and more than 2,000 tracks in total, yielding a 59% success rate.

The present study focuses on classification of three subgenres of hip hop music: boombap, jazz rap and trap. In the course of determining the subgenres, timbral similarities and differences arising from periodic differences and/or musical relationships were taken into consideration.

- **Boombap**

Boombap, a highly related practice to sampling, has gained a subgenre identity through the technique of direct production. Although the term was first used by T La Rock in 1984 in the song 'It's Yours', it gained popularity with the album 'Return of the Boom Bap' released by KRS-One in 1991 (Mlynar, 2013). The term 'boombap' is an onomatopoeic term based on the sounds of powerful kick (boom) and hard snare (bap) beats in the production process of music. This genre, which typically features minimal instrumentation, is predicated on rhythmic elements (Exarchos, 2019). The genre's distinctive harmonic structure is rooted in the utilisation of samples derived from jazz, soul, and funk recordings of that era, a practice that was significantly influenced by the pervasive use of sampling in the music production process (Exarchos, 2019). The genre has been defined by D'Errico (2015, p. 281) as follows;

During the late 1980s and early 1990s, advancements in sampling technologies resulted in increased accessibility, leading to a period referred to as the 'golden age' of hip hop. The distinctive 'boombap' sound, characterised by the synchronised use of turntables and samplers in the production process, became a hallmark of this era.

- **Jazzrap**

Jazzrap represents an endeavour to amalgamate African-American musical traditions from bygone eras to the present day. This genre has adopted the rhythmic elements of hip hop and the harmonic elements of jazz and soul (AllMusic, n.d.). Originating from the fusion of dance music, hip hop and jazz, these genres emerged as products of urban African-American creativity. A parallel can be drawn between the rhythmic dominance of hard-bop jazz music in the 1950s and 60s and that of hip hop music (Williams, 2010). The existence of elements in jazz and hip hop music that are both historically and sonically related has contributed to the formation of jazzrap, a crossover genre that emerged from the club performances of DJs from the 1980s onwards.

- **Trap**

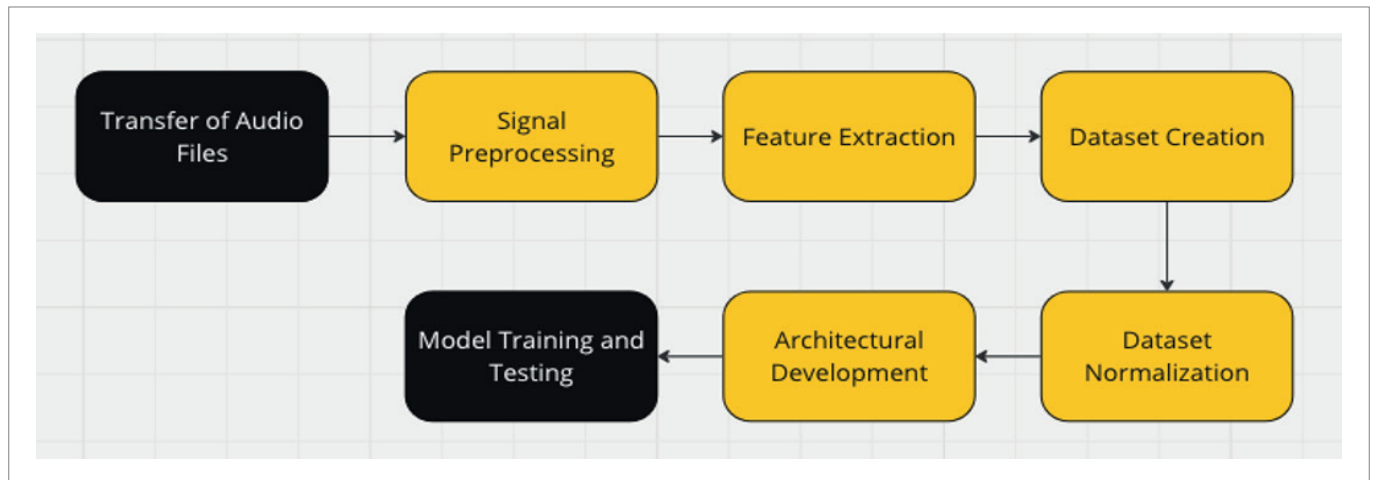
Trap, a hip-hop subgenre that emerged in the southern United States in the early 2000s, finds its origins in Atlanta slang. The most significant sonic characteristic of trap is the utilisation of three-time hi-hat which is based on the use of synthesised drums and bass (Reese, 2022). In addition, the use of intense and aggressive bass elements constitutes the main sonic characteristic of the genre.

The dataset used for the classification was meticulously prepared for this study and comprised 30-second samples extracted from a total of 750 songs, with 250 songs assigned to each genre. Initially, Logistic Regression, KNN, Decision Tree and Random Forest were employed as classical machine learning architectures. Subsequently, the ANN architecture, which forms the basis of deep learning architectures, was utilized. Following the application of hyperparameter optimization to each architecture, training and testing were performed, and the success rates of the architectures were compared. The analysis revealed that the ANN architecture emerged as the most effective, achieving a success rate of 85%. This classification study on the subgenres of hip hop music aims to make a meaningful contribution to the literature in the field.

2. MATERIAL AND METHOD

Figure 1

Flow chart of the method



2.1. Dataset

As shown in Table 1, the dataset under consideration contains a total of 750 audio files, 250 of which categorized into three subgenres. Each audio file has a sampling frequency of 44.1 kHz and a dynamic range of 16 bits. The sound files are in stereo, stored in .wav format and were specifically prepared for this study.

Table 1

Number of audio files in the dataset

Genre	Quantities
Boombap	250
Jazzrap	250
Trap	250
Total	750

2.2. Signal Processing

In order to facilitate the utilization of the audio files in the dataset as an input to machine learning and/or deep learning architectures, it is imperative to convert them into meaningful numerical representations. During this process, the audio data is transformed into a series of numerical values, with the extraction of features performed over the time and/or frequency axis representations.

Analyzing an audio signal as a whole cannot provide information about the instantaneous changes in the signal. Consequently, it is necessary to analyze the signal during specific periods. At this juncture, the audio signal is analyzed over short-term frames, a method referred to as framing (Eyben, 2016; Karatana & Yıldız, 2017). Subsequent to this, a process referred to as 'windowing' is applied to each frame. The purpose of this process is twofold; firstly, to prevent the distortion of data from the frame's end and start points, and secondly, to prevent spectral leakage between frames. Thereafter, the signal in each frame is transformed using the Fourier transform, moving it from the time axis to the frequency axis (Li & Song, 2021).

2.3. Feature Extraction

In this study, a total of 31 features were extracted from the audio files in the dataset. Initially, features commonly used in studies on genre classification in music were analyzed. Thereafter, the features in Table 2 were utilized to create a comprehensive dataset of timbral features of the three subgenres examined in the study. Although the songs included in the dataset were prepared with equal durations, differences in sampling rates and rounding errors during feature extraction may result in variations in the number of

features between tracks. To address this, the averages of the features of each frame in the tracks were taken to obtain an equal-length feature vector from each track (Elbir et al., 2018).

Table 2

Number of features in the dataset

Feature	Statistical Function	Number of Features
RMS	Mean	1
Chroma STFT	Mean	1
Spectral Centroid	Mean	1
Spectral Bandwidth	Mean	1
Spectral Rolloff	Mean	1
MFCC (13 coefficients)	Mean	13
MFCC Delta (13 coefficients)	Mean	13
TOTAL		31

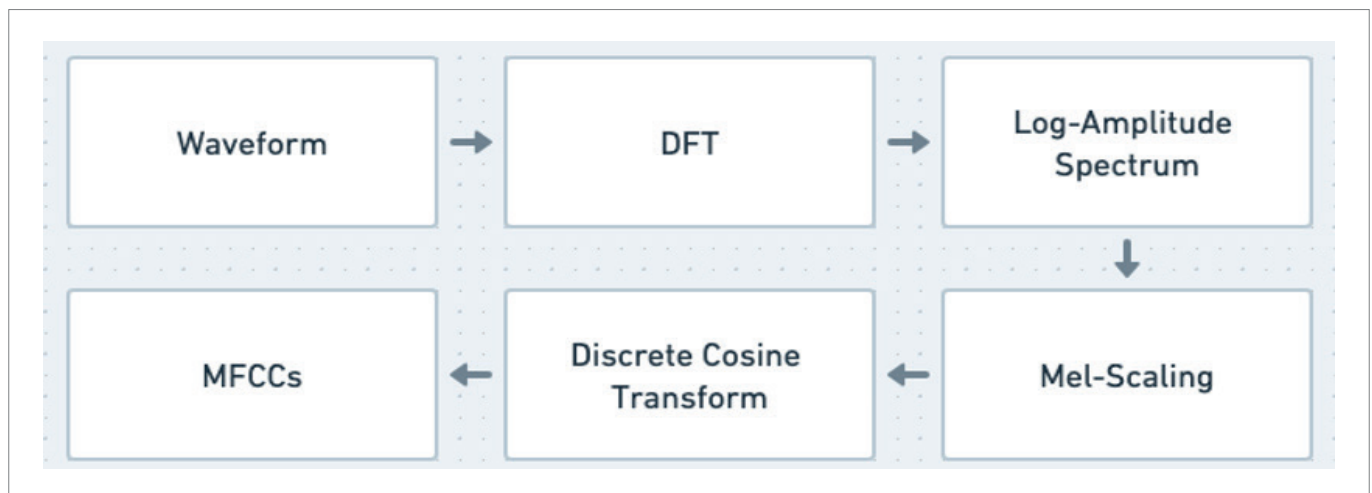
The extraction of features was conducted utilizing the Python¹ programming language and Librosa², a library designed for the analysis of music and audio. The following list presents the features that were extracted;

Mel-Frequency Cepstral Coefficients (MFCC): Mel-frequency Cepstral Coefficients are derived from the spectrogram of the signal. Following the framing and windowing processes applied to the signal, Mel-scale filters are applied to the signal carried to the frequency domain as a result of the Fourier transform performed in each frame (Knees & Schedl, 2016). The rationale behind this choice is that human pitch perception is more sensitive at low frequencies than at high frequencies, and the mel scale is a suitable simulation of this (Li & Song, 2021). As shown in Figure 2, the next step in the process is to take the logarithm of the weighted frequency components, apply the discrete cosine transform and move these back to the time domain. This process allows the relevant coefficients to be obtained (Sönmez & Varol, 2019).

$$M(f) = 2595 \cdot \log_{10} \left(1 + \frac{f}{700} \right) \quad (1)$$

Figure 2

MFCC extraction scheme



Delta Mel-Frequency Cepstral Coefficients (Delta MFCC): These represent the successive changes between the mel-frequency cepstral coefficients that have been obtained.

¹ <https://www.python.org/>

² <https://librosa.org/doc/latest/index.html>

Spectral Centroid: This is defined as the point at which the centre of gravity of the frequency content of a signal is located. That is to say, it is the point on the frequency axis where the energy of the signal is concentrated. This representation calculates the mean of the amplitude spectrum of the sound along the frequency axis. As a result, this feature provides information about the 'brightness' level of the sound (Knees & Schedl, 2016).

$$C_t = \frac{\sum_{n=1}^N M_t[n] \cdot n}{\sum_{n=1}^N M_t[n]} \quad (2)$$

In the formula $M_t[n]$, is the amplitude value at the designated time t and frequency point n (Tzanetakis & Cook, 2002). It has been established that low spectral centre values indicate 'darker' sounds, whereas high spectral centre values are indicative of 'brighter' sounds and higher frequency energy.

Spectral Rolloff: This is the representation of the frequency value corresponding to below 85% of the total energy obtained over the frequency spectrum of the signal (Tzanetakis & Cook, 2002). This feature insights into how much of the signal's frequency energy is concentrated at lower frequencies.

$$\sum_{n=1}^{R_t} M_t[n] = 0.85 \cdot \sum_{n=1}^N M_t[n] \quad (3)$$

Spectral Bandwidth: This metric, which is calculated based on the spectral center of gravity, provides information about the range of frequencies around the spectral center of gravity. In other words, it can be interpreted as the deviation from the signal's center frequency (Knees & Schedl, 2016).

$$BW_t = \frac{\sum_{n=1}^N |n - SC_t| \cdot m_t(n)}{\sum_{n=1}^N m_t(n)} \quad (4)$$

In the formula, $|n - SC_t|$ denotes the distance of each frequency point from the spectral centre.

Chroma STFT: The pitch class vector represents the energy distribution of music signals across 12 different pitch classes on the frequency axis (Atahan et al., 2021). In the obtained pitch class vector, the vertical axis represents 12 different notes, while the horizontal axis represents the energy levels of the frequency components (Ashraf et al., 2021).

Root Mean Square Energy– RMSE: The square root of the mean of the squared signal, which fluctuates in amplitude over time, is particularly significant in this context. This metric provides information about the average level of the signal. The formula indicates that K represents the number of samples within a window, while $s(k)$ denotes the amplitude value of the signal at point k

$$RMS_t = \sqrt{\frac{1}{K} \sum_{k=t}^{(t+1)K-1} s(k)^2} \quad (5)$$

2.4. Classification Architectures

Logistic Regression: This machine learning architecture performs classification based on pre-labeled classes, with the features in the dataset forming the basis of this process. In this context, logistic regression is categorized under supervised learning models and is applicable to both binary and multi-class classification tasks. A notable feature of this model is the use of sigmoid activation function for binary classification and a softmax activation function for multiple classification (Jurafsky & Martin, 2024).

Decision Tree: The decision tree architecture utilised in classification and regression analyses exhibits a hierarchical structure, with the generation of output being facilitated through a set of decision rules (Jijo & Abdulazeez, 2021). Each node of the decision tree signifies a decision point based on specific features. The branches from each node represent the probabilities of the decision, with each leaf representing the classification or decision output (Babar, 2024).

K-Nearest Neighbour: The K-nearest Neighbours algorithm is a machine learning architecture used for classification, clustering, and regression analysis. In the context of classification, this architecture is employed to store the dataset that has been provided as input and to assign it to one of the previously labeled classes, according to the distance between it and other examples in the dataset when a new dataset is provided. In this particular context, the algorithm uses metrics such as the Euclidean distance and cosine similarity (Boyko & Mykhailishyn, 2023).

Random Forest: The machine learning architecture under discussion is constructed from multiple decision trees. Each tree is generated from different subsets and features of the training data, and the output of the architecture is determined by averaging the output of each tree or by majority voting (Segal, 2004).

Artificial Neural Network - ANN: The term 'artificial neural networks' refers to a specific architectural configuration that facilitates the learning process through the modeling of the information processing capabilities of the human brain. The functionality of neurons in the human brain is replicated using various mathematical models, thereby simulating their operation. The architecture of the neural network is characterized by its extensive interconnectedness, with each neuron processing data through its activation (output) function, resulting in the generation of its own output. The specific numbers and layers of these neurons vary according to the architectural design. These networks are categorized as either single-layer or multi-layer neural networks (Mehrotra et al., 1997; Wu & Feng, 2018).

In this study, the Python library Scikit-Learn³ was utilized for the implementation of logistic regression, K-NN, decision tree, and random forest architectures. The dataset was scaled to improve the efficiency of the architecture; in this context, standard scaling was applied to the dataset. Standard scaling is a method of scaling the mean of the features of the dataset as 0 and the standard deviation as 1 (Baladram, 2024). This scaling prevents classification architectures from being biased against features with large scales. Moreover, standard scaling has been shown to be highly efficient for architectures that utilise gradient-based optimisation methods, such as artificial neural networks (ANN), and that function on the basis of vectorial distance between features, such as k-nearest neighbours (KNN) (James et al., 2013).

$$X_{\text{scaled}} = \frac{x - \mu}{\sigma} \quad (6)$$

In equation 6, x denotes the features contained within the dataset while μ and σ represent the mean and standard deviation of said features, respectively. Following this, grid search⁴, a method of hyperparameter optimization, was employed to enhance the performance of the architectures. In addition, to achieve a more precise measurement of the model's accuracy, the cross-validation method was employed.

The artificial neural network architecture utilized in the present study incorporated the TensorFlow⁵ library. In accordance with prior architectures, standard scaling was applied to the dataset values. The architecture consists of two fully connected layers: one hidden layer, and one output layer. The hidden layer employs the ReLU activation function, whereas the output layer utilizes the Softmax activation function, given the execution of multiclass classification. As shown in Figure 3 to enhance the architecture's performance, regularization is applied between the hidden layer and the output layer using a Dropout⁶ layer.

³ <https://scikit-learn.org/stable/index.html>

⁴ Grid search is a widely utilised approach for the optimisation of hyperparameters in machine learning models. This method involves the construction of a predefined grid comprising the values and all possible combinations of hyperparameters, which are then systematically evaluated.

⁵ <https://www.tensorflow.org/>

⁶ The term "dropout" refers to dropping out the nodes (input and hidden layer) in a neural network. All the forward and backwards connections with a dropped node are temporarily removed, thus creating a new network architecture out of the parent network. The nodes are dropped by a dropout probability of p (Yadav, 2022).

Figure 3*ANN architecture summary*

Layer (type)	Output Shape	Param #
dense_2 (Dense)	(None, 32)	1,024
dropout_1 (Dropout)	(None, 32)	0
dense_3 (Dense)	(None, 3)	99

Total params: 1,123 (4.39 KB)
Trainable params: 1,123 (4.39 KB)
Non-trainable params: 0 (0.00 B)

3. DISCUSSION

In this study, the accuracy score, F1 score, and confusion matrix were utilized to evaluate the applied classification architectures. These metrics, widely employed in the evaluation process of classification architectures, are described in Table 3.

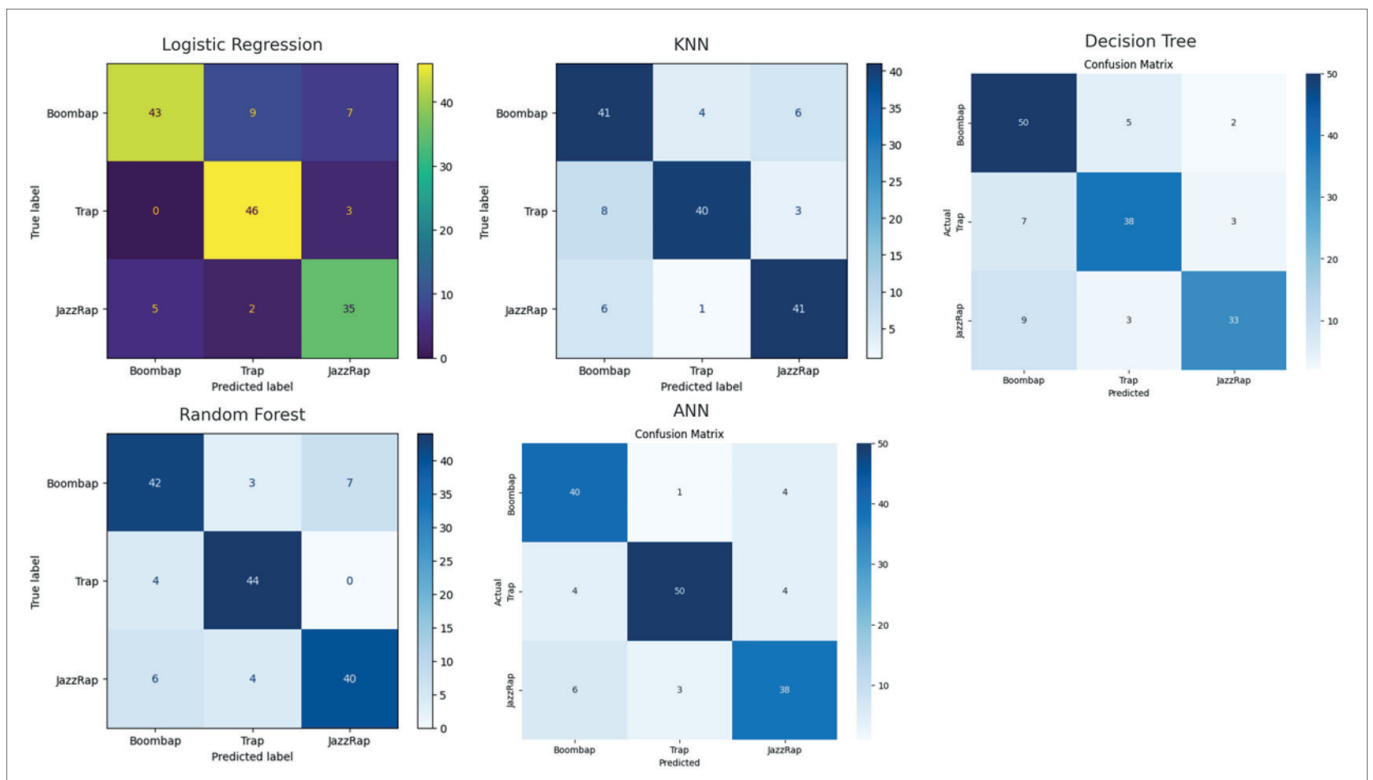
An analysis of Table 4 reveals that the F1 and accuracy scores are closely aligned, indicating that the class distributions within the training data are balanced. This suggests that the number of data points belonging to the three subgenres in the training data is approximately equal or very close to each other. The study aimed to ensure objectivity in comparing different architectures by using an equal number of samples from each subcategory. Based on the literature review, it was observed that the average data duration for each subcategory in classification studies ranged from 250 to 12,000 minutes. In the dataset specifically prepared for this study, the data duration for each subcategory was set at 7,500 minutes. Additionally, the computational cost increases with the size of the dataset. In this context, the number of data samples obtained from each subcategory reflects the diversity of the species while maintaining a reasonable level of analysis cost compared to similar studies.

Table 3*Accuracy metrics used*

Metric	Definition	Purpose
Accuracy	Measures the proportion of correctly predicted instances.	$(TP + TN) / (TP + TN + FP + FN)$
F1 Score	The harmonic mean of Precision and Recall.	$2 \times (\text{Precision} \times \text{Recall}) / (\text{Precision} + \text{Recall})$
Confusion Matrix	Displays the counts of true positives, true negatives, false positives, and false negatives.	Used for detailed analysis of prediction errors.

Table 4*Accuracy and F1 scores for architectures*

Architecture	Accuracy	F1 Score
Logistic Regression	0.82	0.82
KNN	0.81	0.81
Decision Tree	0.80	0.80
Random Forest	0.84	0.83
ANN	0.85	0.85

Figure 4*Confusion matrix of the architectures*

When the confusion matrices of the architectures are analyzed, it is observed that Trap is predicted correctly at a high rate in the ANN and Random Forest architectures, with minimal confusion in other genres. However, greater confusion is noted in Jazzrap and Boombap, particularly in the Decision Tree and KNN architectures.

The confusion of classification architectures in the case of jazzrap and boombap is considered to be due to the fact that these subgenres have similar musical characteristics. In fact, both frequently incorporate jazz elements. Jazzrap directly draws on jazz music codes in terms of rhythmic and harmonic structure, employing instrumentation similar to standard jazz orchestration. Boombap, on the other hand, builds its musical infrastructure directly from sampling. Its rhythmic elements are shaped by samples from acoustic drums and/or electronic sounds via drum machines, while its harmonic structure is typically derived from samples of old jazz, funk, and soul recordings. The shared jazz elements in these subgenres are believed to result in similar spectral features.

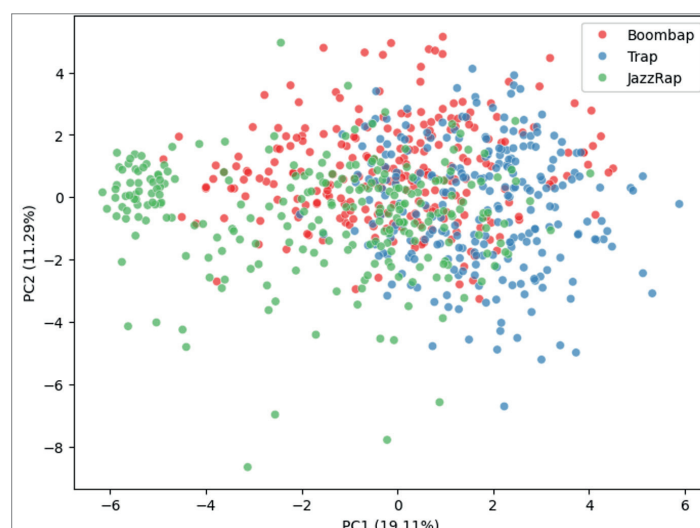
Figure 5*Distribution of subgenres in 2D*

Figure 5 demonstrates that a considerable proportion of the subgenres exhibit a high degree of intermingling in the middle region (PC1 and PC2 are close to zero values). This finding suggests that the subgenres are to a certain extent incapable of differentiating due to the presence of shared musical elements (e.g. the utilisation of jazz samples, comparable rhythmic structures or analogous timbral features). Of particular note is the observation of an intertwining of jazzrap and boombap in the central region, a phenomenon consistent with the presence of jazz-based elements in both subgenres. The overlap of jazzrap and boombap, both in the central region and partially on the left-hand side, is indicative of the similarities between the two subgenres, as evidenced by the shared presence of jazz elements. Consequently, while the PCA graph discloses certain divergences between the genres, particularly with regard to Trap, it also illuminates a substantial degree of intertwinement between jazzrap and boombap, attributable to shared timbral characteristics.

In the study, the ANN architecture proved to be the most successful, achieving an 85% accuracy rate and F1 score. This is due to its efficiency in non-linear decision structures, which minimized the complexity of the relationship between boombap and jazzrap compared to other architectures, despite the ANN being a single-layer neural network. Deeper neural networks were also trained during the testing phase of the ANN architecture, but overfitting was encountered due to the number of datasets, which reduced the generalization performance of the architecture.

4. CONCLUSION

The present study seeks to enhance the existing body of research on subgenre classification by analyzing the trap, boombap, and jazzrap subgenres of hip hop music. It emphasizes the timbral distinctions among these three subgenres, prioritizing frequency domain and psychoacoustic features during the feature extraction process. The classification employs both traditional machine learning models and artificial neural networks, which underpin deep learning. At this juncture, the performance of a shallow artificial neural network and that of traditional machine learning architectures can be observed in conjunction on the same dataset.

The classification architectures faced greater challenges in differentiating between jazzrap and boombap, which share similar musical characteristics, compared to trap, which is marked by more distinct timbral features. This difficulty arises from the jazz-based elements present in both jazzrap and boombap, leading to similarities in their spectral features. In contrast, the unique timbral characteristics of the trap genre allowed the architectures to achieve higher accuracy rates in its classification. This highlights the critical importance of the feature extraction process in subgenre classification.

It has been posited that traditional machine learning architectures and shallow neural networks may be inadequate in handling the intricacies and non-linear patterns inherent in bigger datasets (Najafabadi et al., 2015). As a result, the utilization of deep neural networks with extensive datasets has been shown to improve the effectiveness of differentiating between closely related subgenres in terms of their timbral features. In a similar vein, the integration of deep neural network-driven frameworks within digital music streaming services, distinguished by their expansive data repositories, is anticipated to elevate the accuracy of subgenre classification functionalities. In addition to timbral features, classification processes that include rhythmic features and metadata such as lyrics are predicted to be able to distinguish between genres with similar timbral elements more efficiently. In this case, subgenre classification algorithms that allow users to make more accurate music recommendations can improve the user experience and facilitate the library management of online music listening platforms. Specifically, the demand for discovering new genres or accessing songs in similar genres can be met more effectively with such comprehensive and high-performance subgenre classification systems. In conclusion, the accurate and automatic classification of hip hop subgenres is not only of academic interest, but also of great importance in terms of industrial applications and user experience.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: CP, AT; data collection: CP; analysis and interpretation of results: CP; draft manuscript preparation: CP, AT. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: CP, AT; verilerin toplanması: CP; sonuçların analizi ve yorumlanması: CP; çalışmanın yazımı: CP, AT. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

REFERENCES

- AllMusic. (n.d.). *Jazz rap*. AllMusic. Retrieved February 17, 2025, from <https://www.allmusic.com/subgenre/jazz-rap-ma0000012180>
- Ashraf, M., Ahmad, F., Rauqir, R., Abid, F., Naseer, M., & Haq, E. (2021). Notice of violation of IEEE publication principles: Emotion recognition based on musical instrument using deep neural network. In *2021 International Conference on Frontiers of Information Technology (FIT)* (pp. 323-328). IEEE. <https://doi.org/10.1109/FIT53504.2021.00066>
- Atahan, Y., Elbir, A., Keskin, A. E., Kiraz, O., Kirval, B., & Aydın, N. (2021). Music genre classification using acoustic features and autoencoders. In *2021 Innovations in Intelligent Systems and Applications Conference (ASYU)* (pp. 1-5). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ASYU52992.2021.9598979>
- Babar, K. (2024). Performance evaluation of decision trees with machine learning algorithm. *International Journal of Scientific Research in Engineering & Management*, 8(5), 1-5. <https://doi.org/10.55041/ijsem34179>
- Bahuleyan, E. (2018). *Music genre classification using machine learning techniques*. arXiv. <https://arxiv.org/abs/1804.01149>
- Baladram, S. (2024, Sep 6). *Scaling numerical data explained: A visual guide with code examples for beginners*. Medium. <https://medium.com/towards-data-science/scaling-numerical-data-explained-a-visual-guide-with-code-examples-for-beginners-11676cdb45cb>
- Boyko, N. I., & Mykhaylyshyn, V. Y. (2023). K-NN's nearest neighbors method for classifying text documents by their topics. *Radio Electronics, Computer Science, Control*, 3, 83-96. <https://doi.org/10.15588/1607-3274-2023-3-9>
- Caparrini, A., Arroyo, J., Pérez-Molina, L., & Sánchez-Hernández, J. (2020). Automatic subgenre classification in an electronic dance music taxonomy. *Journal of New Music Research*, 49(3), 269-284. <https://doi.org/10.1080/09298215.2020.1761399>
- D'Errico, M. (2015). Off the grid: Instrumental hip-hop and experimentation after the golden age. In J. A. Williams (Ed.), *The Cambridge companion to hip-hop* (pp. 280-291). Cambridge University Press.
- Elbir, A., Çam, H. B., İyican, M. E., Öztürk, B., & Aydın, N. (2018). Music genre classification and recommendation by using machine learning techniques. In *2018 IEEE Signal Processing and Communications Applications Conference (SIU)* (pp. 1-5). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ASYU.2018.8554016>
- Exarchos, M. (2019). Boom bap ex machina: Hip-hop aesthetics and the Akai MPC. In *Producing music. Perspectives on music production*. Routledge.
- Eyben, F. (2016). *Real-time speech and music classification by large audio feature space extraction*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-27299-3>
- James, G., Witten, D., Hastie, T., & Tibshirani, R. (2013). *An introduction to statistical learning: with applications in R*. Springer.
- Jijo, B. T., & Abdulazeez, A. M. (2021). Classification based on decision tree algorithm for machine learning. *Journal of Applied Science and Technology Trends*, 2(1), 20-28. <https://doi.org/10.38094/jastt20165>
- Jurafsky, D., & Martin, J. H. (2024). *Speech and language processing*. https://web.stanford.edu/~jurafsky/slp3/old_aug24/

- Karatana, A., & Yıldız, O. (2017). Music genre classification with machine learning techniques. In *2017 25th Signal Processing and Communications Applications Conference (SIU)* (pp. 1-4). IEEE. <https://doi.org/10.1109/SIU.2017.7960694>
- Knees, P., & Schedl, M. (2016). *Music similarity and retrieval: An introduction to audio- and web-based strategies*. Springer-Verlag Berlin Heidelberg. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-49722-7>
- Li, Z., & Song, P. (2021). Audio similarity detection algorithm based on Siamese LSTM network. In *6th International Conference on Intelligent Computing and Signal Processing (ICSP)* (pp. 182-186). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ICSP51882.2021.9408942>
- Mehrotra, K., Mohan, C. K., & Ranka, S. (1997). *Elements of artificial neural nets*. MIT Press.
- Mlynar, P. (2013). *In search of boom bap*. Red Bull Music Academy Daily. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2013/11/in-search-of-boom-bap>
- Najafabadi, M. M., Villanustre, F., Khoshgoftaar, T. M., Seliya, N., Wald, R., & Muharemagic, E. (2015). Deep learning applications and challenges in big data analytics. *Journal of Big Data*, 2(1), 1-21. <https://doi.org/10.1186/s40537-014-0007-7>
- Reese, E. (2022). *The history of trap*. Eric Reese.
- Scaringella, N., & Zoia, G. (2005). On the modeling of time information for automatic genre recognition systems in audio signals. *Proceedings of the 6th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR 2005)*. Queen Mary, University of London.
- Segal, M. R. (2004). *Machine learning benchmarks and random forest regression*. eScholarship. <https://escholarship.org/uc/item/35x3v9t4>
- Sönmez, Y. Ü., & Varol, A. (2019). New trends in speech emotion recognition. *2019 7th International Symposium on Digital Forensics and Security (ISDFS)* (pp. 1-7). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ISDFS.2019.8757528>
- Tzanetakis, G., & Cook, P. (2002). Musical genre classification of audio signals. In *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing* (pp. 293-302). <https://doi.org/10.1109/TSA.2002.800560>
- Quinto, R. J. M., Atienza, R. O., & Tiglao, N. M. C. (2017). Jazz music sub-genre classification using deep learning. In *TENCON 2017 - 2017 IEEE Region 10 Conference* (pp. 3111-3116). IEEE. <https://doi.org/10.1109/TENCON.2017.8228396>
- Williams, J. A. (2010). The construction of jazz rap as high art in hip-hop music. *The Journal of Musicology*, 27(4), 435-459.
- Wu, Y., & Feng, J. (2018). Development and application of artificial neural network. *Wireless Personal Communications*, 102(4), 1645-1656. <https://doi.org/10.1007/s11277-017-5224-x>
- Yadav, H. (2022, Jul 5). *Dropout in neural networks*. Medium. <https://towardsdatascience.com/dropout-in-neural-networks-47a162d621d9>

Orta Çağ troubadour şarkı sözlerinde başlıca temalar: Bernart de Ventadorn örneği

Primary themes in Medieval troubadours lyrics: Bernart de Ventadorn

Seda Bakır¹

¹ Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları, Antalya, Türkiye.

ÖZ

Bu çalışma, Orta Çağ Avrupa'sının en önemli müzikal ve edebi geleneklerinden biri olan *troubadour* şiirini, özellikle Bernart de Ventadorn'un eserleri aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. *Troubadour* geleneği, 11. yüzyılın sonlarında Güney Fransa'da ortaya çıkmış ve müzik ile şiirin birleşimiyle saray aşkı (*fin'amor*), şövalyelik idealleri, doğa betimlemeleri, melankoli ve umutsuz aşk gibi temalar çerçevesinde gelişmiştir. Ventadorn, bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir ve günümüze ulaşan 19 şarkısıyla *troubadour* şiirinin en etkili örneklerini sunar. Bu çalışmada, Ventadorn'un eserleri tematik açıdan analiz edilmiş ve *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı şarkısı içerik açısından incelenmiştir.

Çalışma, literatür taraması ve metin analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. İlk olarak, *troubadour* şiirinin tarihsel bağlamı ve ana temaları ele alınmış, ardından Ventadorn'un eserleri üzerine yapılan analizlerle bu temaların nasıl işlendiği ortaya konmuştur. *Can Vei La Lauzeta Mover* şarkısının derinlemesine incelenmesiyle, şairin aşk, doğa ve melankoli gibi unsurları nasıl harmanladığı gösterilmiştir.

Çalışmanın bulguları, *troubadour* geleneğinin Orta Çağ Avrupa'sında sınırlı kalmadığını, sonraki edebi ve müzikal gelenekleri de etkilediğini ortaya koymaktadır. Ventadorn'un şiirleri, hem *trouvère*, *minnesänger* ve *trovatore* gibi geleneklerine ilham vermiş hem de modern lirik şiirin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. *Can Vei La Lauzeta Mover* şarkısı, özellikle aşkın ulaşılmazlığı ve melankoli temaları ile dönemin en güçlü lirik anlatılarından biri olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, bu çalışma, *troubadour* şiirinin tarihsel ve edebi önemini vurgulamakta, Ventadorn'un eserlerinin sanatsal mirasına ışık tutmaktadır.

Anahtar kelimeler: *troubadour*, *fin'amor*, Bernart de Ventadorn, *Can Vei La Lauzeta Mover*

ABSTRACT

This study aims to analyze troubadour poetry, one of the most important musical and literary traditions of medieval Europe, through the works of Bernart de Ventadorn. The troubadour tradition emerged in Southern France in the late 11th century and developed through the combination of music and poetry around themes such as courtly love (*fin'amor*), ideals of chivalry, depictions of nature, melancholy and hopeless love. Ventadorn is regarded as one of the most important representatives of this tradition, and his 19 surviving songs offer the most effective examples of troubadour poetry. In this study, Ventadorn's works are analyzed thematically and his song *Can Vei La Lauzeta Mover* is subjected to a content analysis.

The study is based on a literature review and textual analysis. First, the historical context and the main themes of troubadour poetry are discussed, and then the analysis of Ventadorn's works reveals how these themes are treated. An in-depth analysis of the song *Can Vei La Lauzeta Mover* shows how the poet blends elements such as love, nature and melancholy.

Seda Bakır — sedabinler@hotmail.com

Geliş tarihi/Received: 17.03.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 19.04.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

The findings of the study reveal that the troubadour tradition was not limited to medieval Europe, but also influenced later literary and musical traditions. Ventadorn's poetry not only inspired the trouvère, minnesänger and trovatore traditions of his time, but also played an important role in the development of modern lyric poetry. The song *Can Vei La Lauzeta Mover* has been considered one of the most powerful lyrical narratives of the period, especially with its themes of the unattainability of love and melancholy. In conclusion, this study emphasizes the historical and literary importance of troubadour poetry and sheds light on the artistic legacy of Ventadorn's works.

Keywords: troubadour, fin'amor, Bernart de Ventadorn, Can vei la lauzeta mover

1. GİRİŞ

Orta Çağ Avrupa'sının en önemli edebi ve müzikal geleneklerinden biri olan *troubadour* şiiri, 11. yüzyılın sonlarında Güney Fransa'da doğmuş ve saray kültürü içinde gelişerek Avrupa edebiyatına ve müziğine önemli katkılar sağlamıştır. Bu dönemde şövalyelere gezgin aşık (troubadour ve trouvere, bard..) da eşlik ederlerdi. Gördükleri, yaşadıkları her şeyi müzikle anlatan gezgin aşıklar deyim yerindeyse ,ayaklı tarih gibiydiler (De Thorpe Millard, 2021, s. 550). Troubadourlar, müzik ve şiiri birleştirerek özellikle *fin'amor* (saray aşkı), şövalyelik idealleri, doğa tasvirleri, melankoli ve umutsuz aşk gibi temaları işleyen eserler üretmişlerdir. Aristokrat sınıfların himayesinde gelişen bu gelenek, zamanla Kuzey Fransa'daki *trouvère* geleneği, Almanca konuşulan bölgelerdeki *minnesänger* hareketi ve İtalyan *trovatore* şairleri üzerinde etkili olmuştur. Bu edebi ve müzikal akımlar, yalnızca Orta Çağ boyunca değil, sonraki yüzyıllarda da Avrupa sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Bu gelenek içinde öne çıkan en önemli isimlerden biri *Bernart de Ventadorn*'dur. O, duygu yüklü şarkı sözleri ve etkileyici melodileriyle troubadour geleneğinin en güçlü temsilcileri arasında kabul edilmektedir. Şairin günümüze ulaşan 19 şarkısı, aşkın idealleştirilmiş haliyle bireysel duyguların çatışmasını ele alan etkileyici örnekler sunmaktadır. Özellikle *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı şarkısı, aşkın ulaşılmazlığı ve melankoli temalarını en güçlü şekilde işleyen eserlerden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu şarkı, dönemin estetik anlayışını yansıttığının yanı sıra, Avrupa lirik şiirinin gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır.

Bu çalışma, troubadour şiirinin tarihsel ve kültürel bağlamını ele alarak *Bernart de Ventadorn*'un eserlerini tematik açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı şarkının içeriği detaylı bir şekilde analiz edilerek, şairin aşk, doğa ve melankoli gibi unsurları nasıl harmanladığı ortaya konacaktır. Ayrıca, troubadour geleneğinin Avrupa'daki diğer lirik geleneklerle olan ilişkisi incelenerek, bu sanat biçiminin modern edebiyat ve müzik üzerindeki etkileri değerlendirilecektir. Bu bağlamda, çalışmanın Orta Çağ edebiyatı ve müziğine dair akademik literatüre katkı sağlaması hedeflenmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, Orta Çağ Avrupa'sının önemli müzikal ve edebi geleneklerinden biri olan troubadour şiirini, özellikle Bernart de Ventadorn'un eserleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. 11. yüzyılın sonlarında Güney Fransa'da ortaya çıkan troubadour geleneği, müzik ve şiirin birleşimiyle gelişmiş, özellikle saray aşkı (*fin'amor*), şövalyelik idealleri, doğa betimlemeleri, melankoli ve umutsuz aşk gibi temalar etrafında şekillenmiştir. Ventadorn, bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmekte olup, eserleri Orta Çağ lirik şiirinin gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

Bu araştırmada, Ventadorn'un eserleri tematik açıdan ele alınarak, özellikle *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı şarkısı üzerinden troubadour şiirinde duygu ve anlatım biçimleri analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra, troubadour geleneğinin Fransız *trouvère*, Alman *minnesänger* ve İtalyan *trovatore* gibi diğer edebi ve müzikal geleneklerle ilişkisi ve bu akımın modern müzik ve edebiyat anlayışına etkileri incelenmiştir.

Çalışma, Orta Çağ müziği ve edebiyatı alanındaki akademik literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir. Troubadour şiirlerinin günümüz sanat anlayışı üzerindeki etkileri yeterince incelenmemiştir ve bu bağlamda Ventadorn'un eserleri, Orta Çağ'da lirik anlatımın nasıl şekillendiğini ve bireysel duyguların sanat yoluyla nasıl ifade edildiğini anlamak açısından önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Ayrıca, *Can Vei La Lauzeta Mover* gibi eserlerin içerik ve yapı analizi, Orta Çağ sanatının edebiyat ve müzik tarihi açısından taşıdığı önemi daha kapsamlı bir biçimde değerlendirmeye imkân tanımaktadır. Bu çerçevede, troubadour geleneğinin sadece tarihsel bir akım olmadığı, aynı zamanda günümüzde de edebiyat ve müzik alanlarında etkisini sürdüren bir sanat biçimi olduğu vurgulanmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, *Bernart de Ventadorn*'un eserlerini ve *troubadour* geleneğinin temel temalarını incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. Araştırmanın temel yöntemi, edebi metinlerin analizine odaklanan literatür taraması ve metin analizi üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda, *troubadour* şiirinin tarihsel bağlamını ve ana temalarını anlamak için öncelikle akademik kaynaklar, tarihsel belgeler, müzikoloji çalışmaları ve edebi analizler incelenmiştir. Orta Çağ Avrupa'sında *troubadour* geleneğinin ortaya çıkışı, gelişimi ve etkileri hakkında detaylı bilgi edinebilmek amacıyla konuyla ilgili önceki çalışmalar değerlendirilerek araştırmanın teorik çerçevesi oluşturulmuştur.

Araştırmanın ikinci aşamasında, *Bernart de Ventadorn*'un günümüze ulaşan 19 şarkısı incelenmiş ve tematik analiz yöntemi kullanılarak şiirlerinde öne çıkan başlıca unsurlar belirlenmiştir. *Saray aşkı (fin'amor)*, *melankoli*, *doğa tasvirleri*, *umutsuz aşk ve bireysel duyguların sanatsal yansıtılması* gibi temaların *Ventadorn*'un eserlerinde nasıl işlendiği analiz edilmiştir. Bu bağlamda, özellikle *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı eserin ayrıntılı bir içerik incelemesine tabi tutulmasıyla, şairin aşk anlayışı, anlatım biçimi ve duygu dünyasının yansıtılma şekli derinlemesine değerlendirilmiştir. *Ventadorn*'un lirik anlatımı, şiirlerinin yapısal özellikleri ve edebi anlatım teknikleri, metin çözümleme yöntemiyle ele alınarak incelenmiştir.

Metin analizi sürecinde, *Ventadorn*'un şiirlerindeki dil kullanımı, semboller, metaforlar ve müzikal yapı detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Özellikle *Can Vei La Lauzeta Mover* şarkısında doğanın kullanımı, aşkın idealize edilmesi ve bireysel duyguların dile getirilme biçimi çözümlenmiştir. *Ventadorn*'un şiirleri yalnızca edebi bir metin olarak değil, aynı zamanda müzikle iç içe geçmiş yapılar olarak ele alınmış ve bu doğrultuda şairin müzik ile metin arasındaki etkileşimi nasıl kurduğu araştırılmıştır. *Troubadour* geleneğinin diğer edebi ve müzikal akımlarla ilişkisi de karşılaştırmalı edebiyat yöntemi kullanılarak ele alınmış ve *Ventadorn*'un şiirlerinin *trouvère*, *minnesänger* ve *trovatore* gelenekleriyle bağlantıları incelenmiştir.

Çalışmanın veri kaynakları arasında hem birincil hem de ikincil kaynaklar yer almaktadır. Birincil kaynaklar, *Bernart de Ventadorn*'un şiirleri ve şarkı sözleri olup, ikincil kaynaklar ise Orta Çağ müziği ve edebiyatı üzerine yazılmış akademik çalışmalar, tarihsel belgeler, müzikoloji incelemeleri ve *troubadour* şiiri üzerine yapılan yorumları içermektedir. Bu çerçevede, *troubadour* şiirinin tarihsel ve edebi önemi hakkında daha kapsamlı bir değerlendirme yapılmış ve *Ventadorn*'un eserlerinin Avrupa müzik ve edebiyatı üzerindeki etkileri ortaya konmuştur.

Sonuç olarak, bu araştırma, *Ventadorn*'un eserleri üzerinden *troubadour* şiirinin temel temalarını analiz etme noktasında önemli bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda kullanılan yöntemler, edebi ve müzikal analizlerin birleşimiyle *troubadour* geleneğinin çok yönlü bir şekilde ele alınmasına olanak tanımış ve *Ventadorn*'un eserlerinin sanatsal mirasına ışık tutmuştur.

3. BULGULAR

Orta Çağ Avrupası'nın halk ozanları olan *Troubadourlar* 11. yüzyılın sonlarında Güney Fransa'da ortaya çıkarak müzik ve şiir sanatını birleştirmiş ve çalıp söyledikleriyle şövalyelik ve saray aşkına (Fr. fin'amor, İng. courtly love) göndermelerde bulunan eserleriyle dünya kültür mirasına katkıda bulunmuşlardır. *Troubadourlar*'ın çalıp söyledikleri Orta Çağ Avrupası'nın yerel kültürlerinde müzik ve şiir sanatlarının en eski ve en önemli geleneğini oluşturmuştur. 1070'lerden itibaren Güney Fransa'da başlayan gelenek bir yüzyıl sonra Kuzey Fransa'da *trouvère*, Almanca konuşulan bölgede ise *minnesänger* akımları ile devam etmiştir. Hareket 1200'lerde zirve noktasına ulaşırken 13. yüzyıl sonlarında klasik şövalye kurumunun çözülmesiyle zamanla ortadan kalmıştır. Avrupa'nın farklı bölgelerinde de görülen bu geleneğin başlangıcı da bitişi de coğrafi olarak Oksitanya olarak kabul edilmiştir. Etkileri Orta Çağ boyunca süren bu çeşit bir çalıp söyleme geleneğinin örnekleri Fransızca, Almanca, İtalyanca, İspanyolca, İngilizce ve diğer Avrupa dillerinde de görülmüştür. Sözcük anlamı olarak *troubadour*, bulan ya da mucit anlamına gelir ki böylesi bir niteleme Orta Çağ Avrupa şairlerinin gerçekten de yeni bir sanat biçimini ortaya koyduklarını nitelemektedir. Buna karşın, *troubadour* kelimesinin ortaya çıktığı yer her ne kadar Oksitanya olarak bilinse de kelime olarak *troubadour*'un Arap dilinden geldiği de iddia edilmektedir. Hitti'den aktaran Arıkan'ın (2021) bu konudaki açıklaması terimin Arap dilinden kaynaklandığını gözler önüne sermektedir:

Oksitan dilinde *trobaire* (*trobar*), Fransızcada *trubador*, *trouvère*, İtalyancada *trovatore* olan kelimenin, Latince'deki *turbare* (oluşturmak, bulmak) kelimesinden geldiği söylenmekle birlikte, tarihsel bağlantılara

bakıldığında trubadurun, Arapçadaki t-r-b (şarkı söylemek, müzik yapmak) kökünden gelmiş olma ihtimali daha yüksek görünmektedir (Arıkan, 2021, s. 54).

Aristokrat sınıfın öncülük ve kişiliğinde ortaya çıkan geleneğe zamanla Hristiyan din adamları ve aristokrasinin hizmetinde çalışan sivil halk da eklenmiştir (Say, 2005, s. 532). Meslek ya da toplumsal konumuna bakılmaksızın aşk şiiri yazıp besteleyen herkes birer ozan (Troubadour) olabilirdi. En iyi ozanlar hayatın çeşitli kademelerinden seçilmiştir ve çoğu durumda bir şairin sosyal statüsünü eserlerinden tahmin etmek imkânsızdır. Troubadour'ların sosyal konumları hakkındaki bilgilerimiz büyük ölçüde, el yazmalarının birçoğunda şarkılara eşlik eden vidas ve razos adı verilen kısa düzyazı mini biyografiler ve yorumlarla sağlanmaktadır. Şarkıları ve yazarlarını tanıtmak ve satmak için bir tür pazarlama aracı olan bu yazılar, şüpheli bir otorite havasıyla renkli bir şekilde yazılmıştır. Bununla birlikte bazen belgesel kayıtlarla ya da şarkıların kendi içindeki referanslarla desteklenebilir ya da tamamlanabilir (Everist, 2011, s. 208). On ikinci yüzyıl, yaklaşık 460 troubadour tarafından üretilen 2.600'den fazla şarkı ile repertuarın çok güçlü bir şekilde büyüdüğü söylenebilir. Tarihe geçen ilk troubadour, Poitou'nun yedinci kontu ve Aquitaine'in dokuzuncu dükü, Aquitaine'li Eleanor'un büyükbabası Guilhem'dir (1071-1126). Kendini "son troubadour" olarak tanımlayan Guiraut Riquier (yaklaşık 1230-1292) olsa da, hareket Albigensian Haçlı Seferi (yaklaşık 1209-1229) ile ölümcül bir darbe almış ve birçok troubadour zulümden kaçmış ya da idam edilmiştir. Aşk şarkıları troubadour repertuarında çok sayıda yer alır ve tipik olarak duyguların merkezi olarak kalp ile dışavurumcu ses arasında bağlantı kurar (Williams, 2019, s. 65).

Troubadour Geleneği, Şarkı Türleri ve Başlıca Temalar

Avrupa Orta Çağ'da henüz yerel kültürlerin ve yerel dillerin oluşmakta olduğu, farklılıklar arası geçişkenliğin hissedilir derecede yoğun olduğu bir dönemdir. Bu zaman diliminde edebiyat ve müzik de neredeyse eşzamanlı olarak gerçekleştirilen birer eylemler bütünüdür. Hatta öyle ki, Troubadour geleneği salt müzik ve şiir ile kalmaz, Demiral'ın (2019) ifadesiyle, "Bu gezgin ozanlara şarkı söyleyen, çalgı çalan ve akrobatik hareketler yapan jönglörler eşlik ederdi" (Demiral, 2019, s. 236). Şiir yazan her soylu, yapıtlarının yaygınlaşmasını istiyordu. Bu nedenle soylu ozanlar, şiirlerinin çalınarak söylenmesi işini yanında gezdirdikleri *Jongleur*'lere bırakırlardı (Say, 2019, s. 87). Orta Çağ Avrupa'sında dinsel müzik olarak addedilen kilise müziği istisna, edebiyat ve müziğin eşzamanlılığına en gerçekçi örnek ozanlık geleneğidir ki bu gelenek Orta Çağ Batı Avrupa yerel kültürlerinde müzik ve şiir sanatlarının en eski ve en önemli örneklerini içinde barındırır. 1070'lerden itibaren Güney Fransa'da Troubadourlarla başlamış ve bir yüzyıl sonra Kuzey Fransa'da trouvère'ler, Almanca konuşulan bölgede ise minnesanger'ler ile devam etmiştir. Hareket 1200'lerde zirve noktasına ulaşırken 13. yüzyıl sonlarında klasik şövalye kurumunun çökmesiyle ortadan kaybolmuştur. Avrupa'nın farklı bölgelerinde de görülen bu geleneğin başlangıcı da bitişi de Oksitanya olarak kabul edilmiştir.

Troubadour kelimesinin ortaya çıktığı yer her ne kadar Oksitanya olarak kabul edilse de Arıkan, kelime kökünün Hitti'nin *Siyasal ve kültürel İslam tarihi* başlıklı makalesinden arapçadaki t-r-b kökünden geldiğini belirtmiştir;

"troubadour" olarak adlandırılan Fransa kökenli halk ozanlarının "o devirde ancak güneydeki Müslüman çağdaşlarını yani zeccel türkücülerini taklid ile meşgul" olan sanat erbabı olduğu artık kabul görmektedir. Oksitan dilinde trobare (trobar), Fransızcada trubador, trouvère, İtalyancada trovatore olan kelimenin, Latince'deki turbare (oluşturmak, bulmak) kelimesinden geldiği söylenmekle birlikte, tarihsel bağlantılara bakıldığında trubadurun, Arapçadaki t-r-b (şarkı söylemek, müzik yapmak) kökünden gelmiş olma ihtimali daha yüksek görünmektedir (Arıkan, 2021, s. 54).

Troubadour geleneğinin etkileri Orta Çağ boyunca ve ötesinde Fransızca, Almanca, İtalyanca, İspanyolca, İngilizce ve diğer Avrupa dillerine yayılmıştır. Sözcük anlamı olarak troubadour, bulan ya da mucit anlamına gelir ve şairlerin gerçekten yeni bir sanat biçimini, yani başka bir deyişle ifade etme sanatını yaratmalarıyla kendilerine bu ismi vermeleri doğru kabul edilmiştir.

Eco'ya göre troubadour şarkılarının tanımı şu şekildedir;

Oksitanya dili bölgesindeki saraylarda icra edilen *troubadour* şiir ve şarkıları, yani lirik şiirler, dönemin müzik teorisine dayanan bir tür olmaktan ziyade, daha çok "şarkı söyleme" pratiği olarak tanımlanır. Bu eserler, Boethius modeline dayalı teorik bir çerçeveye sahip olmaktan çok, doğrudan performansa odaklanan bir müzikal anlayışı yansıtır.

Bu bağlamda, *troubadour*lar müzik teorisinden nadiren bahseder ve şarkılarının müzikal yönünü açıklarken genellikle doğal dünyadan alınan imgeleri kullanırlar. Özellikle zengin ve çeşitli bir ifade dağarcığı aracılığıyla, müziği soyut kurallardan ziyade, duygusal ve sanatsal anlatımla icra etmeyi tercih ederler (Eco, 2014, s. 845).

Bu iki yüz yıl boyunca *troubadour*lar tarafından muazzam miktarda şiir ve müzik yazılmıştır. On üçüncü yüzyılın başlarında kompozisyon üzerine bir inceleme yazan Raimon Vidal sözlerinde şöyle belirtmiştir. “Bütün insanlar, Hristiyanlar, Yahudiler ve Sarazenler, imparatorlar, krallar, prensler, dükler, kontlar, vikontlar, kontörler, şövalyeler, din adamları, burgeler, köylüler, akıllarını her zaman beste yapmaya ve şarkı söylemeye verdiler” (Smythe, 1921, s. 263).

Önemli ölçüde korunan ilk seküler müzik, 11. yüzyılın sonlarında 9. Aquitaine Dükü William olarak bilinen Guilhèm de Peitieu’sun (1071 - 1127) çabaları sayesinde Aquitaine bölgesinde öne çıkmıştır. Kendi başına üretken bir şair olan William’ın müzikal bir anlatı dokuma yeteneği, Orta Çağ Fransa’sında efsane haline geldi ve ona “William the Troubadour” lakabını kazandırdı. Şarkılarının bir geleneğin başlangıcını değil, o gelenekteki başarıların zirvelerini temsil ettiğine inanılmaktadır. Çalışmaları önceden kurulmuş yapılar üzerinde yapılmış değişikliklerden oluşmuş ve ismi “Aquitaine Dükü” olduğu için korunmuştur. 9. Wilhelm’in torunu Aquitaine’lı Eleanor yaptığı evlilikler sayesinde *troubadour* sanatının kuzeye yayılmasında çok etkili olmuştur. Çünkü önce Fransa kralı 7. Louis (1137- 1152)’le sonra da 1154 yılında çok sayıda kalesi olan İngiltere kralı 2. Henry (1133- 1189) ile evlenmiştir. 2. Henry ile olan evliliği sonrasında Eleanor, Anjou’nun ana şehri Angers’da kendi sarayını ve kendi yaşam biçimini oluşturmayı başarmıştır. Bernard de Ventadour da, Ventadour’dan Angers’e gelerek kendini Eleanor’un hizmetine adanmış ve onun için gelecek nesillere de miras kalacak ve ışık tutacak en güzel aşk şarkılarını bestelemiştir (Dahamî, 2015, s. 8). Çalışmada örneği verilen “Can vei la lauzeta mover” Ventadorn’un adanmışlığına örnek gösterilebilecek önemli bir şarkıdır.

Troubadour Şarkı Türleri ve Başlıca Temalar

Troubadourların sanatı, birincil anlamda kişisel yaşantılarını aktardıkları hikâyelerde değil, metinsel ve müzikal yapıların zenginliğinde ve bu yapıların çeşitlemelerinde gelişir. Bunun sonucu olarak da belli şarkı tipleri ortaya çıkar. Troubadour şarkılarının metinleri esas olarak şövalyelik ve saray aşkı temalarıyla ilgilidir. Şiirler, şövalye aşkı ve o dizeyi müziğe uydurmanın ideallerini yansıtmaktadır. Müzik, biçimine şiir dörtlüklerinin, söz çekimlerinin, yol gösterdiği özenli dekoratif figürlerle süslenmiş, aynı zamanda da folk ezgisinden yararlanan “sonzsuz ezgi” olmanın temelini atmıştır (Finkelstein, 2000, s. 22). Bu ezgilerin çoğu, metafizik, entelektüel ve kalıplaşmışken, kalanı mizahi ya da kaba hicivlerden oluşmaktadır. Eserler, Trobar leu (Oc.) (hafif), trobar ric (Oc.) (zengin) ve trobar clus (Oc.) (kapalı) olarak üç üslup altında toplanabilir. Aynı şekilde birçok tür de bulunmaktadır. Bunlar *troubadour*ların en popüler olduğu dönemde üç ana tür olarak karşımıza çıkmaktadır. İlki, geleneğin başlangıç dönemlerinde (1100-1150) ozanların şarkılarını tanımlamak için konu ayrımı yapmadan, en sık kullandıkları verse türüdür. 1150’lerden sonra ise şiir, canso ve sirventes olarak iki ana türe ayrılır. *Troubadour* terimi, Orta Çağ şairlerini kapsayan geniş bir kavram olup, bu şairlerin eserleri ciddi tarihsel konulardan eğlenceli ve hafif şarkılara kadar uzanmaktaydı. Şarkılar, farklı durumlara uygun şekilde icra edilirken, çeşitliliği günümüz televizyon kanalları arasında geçiş yapmaya benzetilebilir. Şiir formları ölçü ve kafiye düzenlerine göre sınıflandırılırken, şarkı türleri temalarına göre ayrılmıştır.

Önemli türlerden biri olan sirventes, politik veya edebi şahsiyetler ya da yerel lordlar hakkında yazılan şiirlerdi. Bu eserler övgü dolu, ahlaki bir mesaj içeren ya da hicivli olabilirdi. Genellikle eski ezgiler üzerine yeni sözler yazma yöntemi olan *contrafactum* kullanılarak bestelenirdi. Tensò (*partimen*, *joc-partit*), iki *troubadour* veya aşk, doğa gibi soyut kavramlar arasında geçen tartışma biçiminde yazılmış bir şiirdi. Planh (*plaint*), askeri, politik veya dini bir figürün ölümünü konu alan, derin duygusal yoğunluk taşıyan bir yas şiiriydi. Chanson de toile, kadın sesiyle yazılmış şiirler olup, anlatıcı mevcut durumunu ve duygularını aktarırdı. Alba, gece gizlice buluşan âşıkla konu alır, bazı versiyonlarında sabah ayrılışlarını, bazılarında ise bir gözcünün uyarılarını içerirdi. Pastorela, bir şövalye ile bir çoban kızının karşılaşmasını anlatır ve bazen mizahi, bazen dramatik bir sonla biten hikâyeler içerirdi.

Lai, bazen şarkı olarak icra edilen, bazen ise sadece okunan uzun şiirlerdi. Bunun bir alt türü olan chanson de geste, Charlemagne, Kral Arthur veya Haçlı Seferleri gibi kahramanlık hikâyelerini anlatırdı. Balada (*dansa*), genellikle baharın gelişi, Mayıs Günü kutlamaları veya genç aşk temalarını işleyen, dans ritimleriyle ilişkili şiirlerdi. Canso (*chansò*, *chanson*), saray aşkı (courtly love) temasına odaklanan, stilize edilmiş ve genellikle bir soylu kadını öven bir şiir türüydü. Bunun en önemli örneği Bernart de Ventadorn’un Can vei la lauzeta mover’idir.

Bu farklı şiir türleri, Orta Çağ Avrupa edebiyatı ve kültüründe önemli bir rol oynayarak, sonraki edebi ve müzikal geleneklerin gelişimini etkilemiştir (Lord, 2008, s. 47).

Troubadour şarkılarının metinlerini oluşturan lirik şiirler birçok farklı özelliklere sahiptirler; Lirik şiirin iki farklı dalı, Güney Fransa'da troubadour'lar ve Kuzey Fransa'da trouvère'ler tarafından geliştirilmiştir. Bir yanda saf şarkı sözleri, düzenli aşk şiiri, diğer yanda popüler şarkılardan türetildiği varsayılan bazı yarı lirik, yarı anlatı şiirleri vardır. Fin'amor (Oc.) (saray aşkı) aşk şiiri, Orta Çağ'ın sosyal yaşamında, özellikle Güney Fransa soylularının saraylarında çok önemli bir rol oynayan şövalyelik ruhunun sonucu ve ifadesiydi. Biçim açısından sonsuz çeşitliliğe sahip bu türden troubadour şiirlerinin tümü Güney Fransa'nın parlak ve son derece kültürlü aristokrat toplumunda tasavvur edildiği şekliyle aşk fikrinden esinlenmiştir. Aşka, Hristiyan aşkı gibi, aşkın arzusu ile meziyeti arasındaki sonsuz orantısızlık üzerine kurulmuş bir kült, bir inanç okulu olarak bakılıyordu. Bu anlayışa göre, aşığı zorunlu olarak soylulaştıran ve aşığın acı çekerken bile sevindiği gönüllü bir esaret ve onur bahşedilmiştir. "Bu aşk anlayışı, Orta Çağ aşk şiirine egemen oldu ve en yüksek ifadesini Vita Nuova'nın "Troubadourların en büyük değeri, bu fikirleri mısralarla ifade eden ilk yazarlar olmalarıdır" sözlerinde buldu" (Smythe, 1921, s. 264).

Bernart De Ventadorn (1130-1200)

Çalışmaları muhtemelen 1147 ile 1180 yılları arasına tarihlenen Bernart de Ventadorn, bugün troubadourların belki de en yetkini ve muhtemelen müzikal açıdan en önemlisi olarak kabul edilmektedir. Kuzey Fransa'da da iyi tanınmasından dolayı trouvère geleneğinin gelişimi üzerinde en önemli etki olarak kabul edilen Ventadorn'un pek çok geleneksel unsuru içeren vıdası, Limousin eyaletindeki Ventadorn kalesinde doğduğunu ve Ventadorn Vikontu'nun hizmetinde olduğunu belirtmektedir. Eserlerinin el yazmalarının sayısı ve şiirlerinin yaygın taklitleri ve imaları Ventadorn'un Provençal şairlerin en tanınmışları olarak statüsünü pekiştirmektedir (Ruud, 2006).

Bernart'ın 1150-1180 yılları arasında yaratıcı zirvesine ulaştığı düşünülmektedir. Dilbilimsel analizler, onun şiirlerinin Limousin lehçesinin özelliklerini yansıttığını, ancak troubadour geleneğinde yaygın olarak görülen çeşitli bölgesel etkileri de içerdiğini göstermektedir. Bernart'ın şiirleri, özellikle uyak kullanımı, kıta düzeni ve şiirsel yapıları açısından önceki troubadourlardan ayrılmaktadır. Sekiz satırlık kıtaları yaygın olarak kullanan ilk troubadourlardan biri olup, farklı uzunluklarda mısraları uyumlu bir şekilde birleştirme konusunda oldukça yenilikçi olmuştur (Nichols vd., 1965, s. 24).

Bernart, Ventadorn kalesinin ekmeğini pişirmek için fırını ısıtan, fırıncı bir hizmetçinin oğluydu. Fırıncının oğlu, Orta Çağ'ın en iyi lirik şairlerinden biri haline geldi. Kırk beş şiiri günümüze ulaşır ve melodilerinin on dokuzu onun yalnızca bir şair olarak değil, kelimenin tam anlamıyla bir ozan olarak da yeteneğini değerlendirmemize yetecek kadardır. Bu şarkıların sözleri ve melodileri güzeldir, ancak bundan daha fazlası, melodinin karakteri bazı durumlarda kelimelerin anlamını harika bir şekilde ifade eder (Smythe, 1921, s. 270).

Erken yaşta performans sanatını öğrenmiş ve birçok çağdaşının yaptığı gibi, becerilerini zengin patronların koruyuculuğunda geliştirmiştir. Ventadorn 1152'de Troubadour William'ın torunu ve kendi başına sanatın sadık bir savunucusu olan Normandiya Düşesi Aquitaine'lı Eleanor'un hizmetine girmiştir. Bazı kaynaklarda Eleanor ve Bernart'ın romantik bir ilişki yaşamış olabileceği belirtilmektedir. Bunun sebebi olarak Eleanor'un hizmetine ilk boşandığı sıralarda girmesi ve ikinci evliliğinden kısa bir süre sonra da onun yanından ayrılarak Toulouse Kontu V. Raimon'un (1148-94) hizmetine girmiş, olarak gösterilmektedir. Kontun ölümünden sonra ise Dordogne'deki bir manastıra yerleşmiş ve hayatının geri kalanını burada geçirmiştir.

Ventadorn'nun langue d'oc veya Occitan olarak bilinen eski Provençal dilinde yazılmış şiiri, her biri aynı dorian modunda yazılmış sekiz kıtadan oluşmaktadır. Kısaltılmış son mısra hariç her bir kıta her biri sekiz heceden oluşan sekiz mısra içermektedir. Mısralar melodinin bireysel ifadelerine karşılık gelerek ve bir ABABCD CD kafiye şemasını takip etmektedir. Melodinin sadeliği ve şiirin sıkı yapısı, beklendiği gibi metnin duygularını engellemez, aksine şiirde aktarılan stilize kısıtlama/direnç ikiliğini canlandırarak onları güçlendirir. Aslında yapının düzenliliği, son kıtanın umutsuzluğunu artırmaya hizmet etmektedir. Sevdiğinin gözüne girmekten tüm umudunu kesen ve kendini ölüme ya da sürgüne adayan konuşmacı, arkadaşlarına hayat, aşk ve şarkıyla veda ederek yasını bitirir (Tarantino, t.y.).

Şairin melodileri 12. yüzyılın diğer şairlerinin eserlerine göre günümüze kadar kalıcılığını korumasından dolayı da önemini arttırmıştır. Kendisine atfedilen 45 şiirden 19'u ezgileri tamamlanmış ve günümüze ulaşmıştır. Ventadorn'un 19 şarkısı sonraki tarih üzerindeki etkili olmuş, ardılları Fransız, Latin, Provençal ve Alman şairler tarafından üretilen contrafactum örnekleri için de temel oluşturmuştur. Yazılan diğer birçok şarkıdan günümüze

ulaşmış bu şarkının duyguları inanılmaz derecede modern-zamansız olarak kabul edilmektedir. Öyle ki Can vei la lauzeta mover Dante Alighieri tarafından (1265-1321) 100 yıl sonra yazdığı İlahi Komedi'nin Paradiso bölümünde metaforik olarak da kullanılmıştır. Şarkı muhtemelen tüm Orta Çağ melodileri arasında en yaygın olarak bilineniydi dört farklı dilde en az altı contrafactum'a ilham vermiştir. Bu şarkının büyükpopüleritesinin etkisiyle ve ozanların troubadour sanatı Kuzey Fransa'ya oradan da kuzey Avrupa'ya yayılmış ve trouvère geleneğinin gelişimini sağlamıştır.

Şiirin ilk kıtasında tabiatın güzelliğine öykünülen cennet benzeri bir tasvir sunulmuştur ancak bu cennetsi tasvir kıskançlık ve arzu gibi ölümcül günahların anılmasıyla da dinleyicide merak uyandırmıştır. Şarkının açılışı Orta Çağ Avrupası'na özgü olan din ve seküler olanın ayrışık anca bir arada olmasına da ilginç bir örnek teşkil etmektedir çünkü cennet ve kötü hislerin bir arada söylenmesi aslında simgesel olarak şarkının geri kalanında karşılaşılabilecek bir çatışmanın da habercisidir.

Bernart de Ventadorn'un eserleri, yalnızca kendi döneminde değil, sonrasında da büyük bir etki yaratmıştır. Chretien de Troyes, Chaucer ve Dante gibi büyük şairler, onun şiir anlayışından etkilenmişlerdir. Bernart, troubadour şiirine duygusal derinlik ve biçimsel yenilik kazandırarak bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Nichols vd., 1965, s. 24).

Can Vei La Lauzeta Mover

I. Oc.

(Occitan)Can vei la lauzeta mover de joi sas alas central rai que s'oblid' e-s laissa chazer per la doussor c'al cor li vai, ai, tan grans enveya m'en ve de cui qu'eu veya jauzion, meravilhas ai, car desse lo cor de dezirer no m fon.

Eng.

When I see the lark beat his wings for joy against the sun's ray, until, for the sheer delight which goes to his heart, he forgets to fly and plummets down, then great envy of those whom I see filled with happiness comes to me. I marvel that my heart does not melt at once from desire.

Tr.

Tarlakuşunun güneş ışınlarına karşı sevinç için kanatlarını çırpıttığını, kalbine giden saf zevk için uçmayı unutup yere düştüğünü gördüğümde, mutlulukla dolduğunu gördüğüm insanlara karşı büyük bir kıskançlık geliyor içimde. Kalbimin bir anda arzudan erimemesine hayret ediyorum.

II. Oc.

Ai, las, tan cuidava saber d'amor e tan petit en sai, car eu d'amar no-m pose tener celéis don ja pro non aurai. Tout m'a mo cor e tout m'a me e se mezeis e tot lo mon, e can sem tole, no-m laisset re mas dezirer e cor volon.

Eng.

Alas! I thought I knew so much about love, but really, I know so little. For I cannot keep myself from loving her from whom I shall have no favor. She has stolen from me my heart, myself, herself and all the world. When she took herself from me, she left me nothing but desire and a longing heart.

Tr.

Eyvahlar olsun ki! Aşk hakkında çok şey bildiğimi sanıyordum ama aslında çok az şey biliyorum. Çünkü hiçbir lütuf göremeyeceğim onu sevmekten kendimi alkoyamıyorum. Benden kalbimi, kendimi, kendini ve tüm dünyayı çaldı. Kendini benden aldığı anda bana arzu ve hasret dolu bir kalpten başka bir şey bırakmadı.

Şarkının ikinci kısmında söyleyicinin çatışma içinde hissettiği duygunun adı konulur ki bu duygu aşktır. Öyle ki adı konulmuş bu çatışma yeni bir çatışmanın da habercisidir ki bu da söyleyicinin kalbinden

kendisinin çalınmış olmasıdır. Bu noktada Orta Çağ troubadour geleneğinin yüzeysel bir aşk konusu içermekten ziyade aşka farklı derinliklerde anlamlar yüklenilmiş olduğu da iddia edilebilir çünkü bu ikinci kıta da gösteriyor ki söyleyici alelade bir aşk yaşamaz. Yaşadığı, kendinden geçme, kendine yabancılaşma ve hatta kendinde olmama halinden başka bir şey değildir.

III. Oc.

Anc non agui de me poder ni no fui meus de For' en sai que m laisset en sos olhs vezer en un miralh que mout. Miralhs, pus me mirei en te, m'an mort li sospir de preon c'aissi-m perdei com perdet se lo bels Narcisus en la fon.

Eng.

Never have I been in control of myself or even belonged to myself from the hour she let me gaze into her eyes: —that mirror which pleases me so greatly. Mirror, since I saw myself reflected in you, deep sighs have been killing me. I have destroyed myself just as the beautiful Narcissus destroyed himself in the fountain.

Tr.

Gözlerine bakmama izin verdiği andan itibaren hiçbir zaman kendime hakim olamadım, hatta kendime ait olmadım: —beni çok memnun eden o ayna. Ayna, sende yansıyan kendimi gördüğümde beri derin iç çekişler beni öldürüyor. Güzel Narcissus'un çeşmede kendini yok ettiği gibi ben de kendimi mahvettim.

IV. Oc.

De las domnas me dezesper. Ja mais en lor no-m fiarai, c'aissi com las solh chaptener, enaissi las deschaptenrai. Pois vei c'una pro no m'en te va leis que-m destruí e-m cofon, totas las dopt' e las mescre, car be sai c'atretals se son.

Eng. I despair of women. No more will I trust them; and just as I used to defend them, now I shall denounce them. Since I see that none aids me against her who destroys and confounds me, I fear and distrust all of them, for I know very well that they are all alike.

Tr.

Kadınlardan umutsuzum. Artık onlara güvenmeyeceğim; ve eskiden onları savunduğum gibi şimdi de onları ihbar edeceğim. Beni mahveden ve şallak bullak edene karşı bana kimsenin yardım etmediğini gördüğüm için, hepsinden korkarım ve onlara güvenmem, çünkü hepsinin aynı olduğunu çok iyi bilirim.

V. Oc.

D'aisso-s fa be femna parer ma domna, per qu'e-lh o retrai, car no vol so c'om deu voler e so c'om li deveda fai. Chazutz sui en mala merce et ai be faih co-l fols en pon, e no sai per que m'esdeve mas car trop puyei contra mon.

Eng.

In such things my lady acts like a woman, and for this I reproach her. She does not want to do what she should, and she does what is forbidden to her. I have fallen into ill-favor, and I have acted like the fool on the bridge; yet I do not know how it happens to me, unless it is that I tried to climb too high.

Tr.

Kadınım böyle şeylerde kadın gibi davranıyor ve bu yüzden onu kınıyorum. Yapması gerekeni yapmak istemiyor ve kendisine yasak olanı yapıyor. Kötülüğe düştüm ve köprüdeki budala gibi davrandım; yine de başıma nasıl geldiğini bilmiyorum, çok yükseğe tırmanmaya çalışmadığım sürece.

VI. Oc.

Merces es perduda per ver, et eu non o saubi anc mai, car cilh qui plus en degr'aver no-n a ges, et on la querrai? A, can mal sembla, qui la ve, qued aquest chaitiu deziron que ja ses leis non aura be laisse morir, que no l'aon.

Eng.

Mercy is lost for good although I never knew it anyway for she who ought most to have it, has none at all. Yet where shall I seek it? How sorry it must appear, when one considers it, that she lets this miserable, longing creature, who has no good without her, perish without helping him.

Tr.

Merhamet tamamen yok oldu - gerçi ben bunu hiç bilmedim- çünkü ona en çok sahip olması gereken kişi, hiç merhamete sahip değil. Yine de onu nerede arayacağım? Onsuz hiçbir faydası olmayan bu sefil, hasret dolu yaratığın, ona yardım etmeden yok olmasına izin verdiği düşünüldüğünde, ne kadar da üzücü görünmelidir.

VII. Oc.

Pus ab midons no-m pot valer precs ni merces ni-l dreihz qu'eu ai, ni a leis no ven a plazer qu'eu l'am, je mais no-lh o dirai. Aissi m part de leis em recre. Mort m'a e per mort li respon, e vau m'en pus ilh no-m rete, chaitius, en issilh, no sai on.

Eng.

Since neither prayers, pity, nor the justice of my cause help me with my lady, and since my loving her brings her no pleasure, I will say no more to her. I leave her and renounce her. She has slain me and with death I shall answer her. Since she does not retain me, I depart, wretched, into exile, I know not whither.

Tr.

Ne duam, ne acımam, ne de davamın adaleti kadınım konusunda bana yardım etmediği ve onu sevmem ona zevk vermediği için, artık ona bir şey söylemeyeceğim. Onu terk ediyorum ve ondan vazgeçiyorum. Beni öldürdü ve ona ölümle cevap vereceğim. Beni tutmadığına göre, ayrılırim, sefil, sürgüne, nereye bilmiyorum.

VIII. Oc.

Tristans, ges no n aures de me, qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on. De chantar me gic e-m recre, e de joi e d'amor m'escon.

Eng.

Tristan, you shall have nothing more from me, for I depart, wretched, I know not whither. I forsake and renounce singing, and I seek shelter from joy and love.

Tr.

Tristan, benden başka hiçbir şey alamayacaksın, çünkü gidiyorum zavallı, nereye bilmiyorum. Şarkı söylemeyi bırakıyorum ve vazgeçiyorum ve neşeye ve sevgiye karşı barınak arıyorum.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Troubadour geleneği, 11. yüzyılın sonlarında Güney Fransa'da ortaya çıkmış, müzik ve şiiri birleştirerek Avrupa edebiyat ve müzik tarihine yön veren önemli bir sanat biçimi olmuştur. Bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Bernart de Ventadorn, eserleriyle yalnızca döneminin değil, sonraki yüzyılların lirik şiir anlayışını da derinden etkilemiştir. Özellikle fin'amor anlayışı çerçevesinde şekillenen şarkı sözleri, aşkın idealleştirilmiş haliyle bireysel duygu ve tutkuların çatışmasını yansıtırken, doğa tasvirleri, melankoli ve umutsuzluk temaları ile de büyük bir edebi derinlik kazanmıştır.

Bernart de Ventadorn'un günümüze ulaşan 19 şarkısı, troubadour geleneğinin en belirgin ve etkili örnekleri arasında yer alırken, özellikle *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı eseri, dönemin lirik anlatım biçimini en iyi yansıtan metinlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu şarkı, doğaya duyulan hayranlığın yanı sıra aşkın getirdiği mutluluk ve acı arasındaki çelişkiyi ustalıkla işlemekte, bireysel duyguların güçlü bir şekilde ifade edilmesine olanak tanımaktadır. Bernart'ın eserleri, sadece Oksitan dilinde yazılmış lirik şiirleri ve müzik anlayışıyla değil, aynı zamanda bu geleneğin Fransız *trouvère*, Alman *minnesänger* ve İtalyan *trovatore* hareketleri üzerindeki etkisiyle de büyük bir öneme sahiptir.

Bu çalışmada, Bernart de Ventadorn'un eserleri üzerinden troubadour şiirinin temel temaları incelenmiş ve *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı şarkısı üzerinden aşk, melankoli ve umutsuzluk temalarının işlendiği görülmüştür. Bunun yanı sıra, troubadour geleneğinin yalnızca bir Orta Çağ müzik akımı olarak kalmadığı, sonraki dönemlerde de edebiyat ve müzik dünyasında etkisini sürdürdüğü ortaya konmuştur. Troubadour sanatının Avrupa'nın farklı bölgelerine yayılması ve diğer edebi geleneklere ilham vermesi, bu sanat biçiminin yalnızca tarihsel bir miras olmadığını, aynı zamanda günümüzde de edebi ve müzikal anlamda önemli bir referans noktası olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Sonuç olarak, troubadour sanatı, duygu ve düşüncenin sanatsal bir harmanı olarak değerlendirilmeli ve sadece tarihsel bir olgu olarak değil, günümüzdeki şiir, müzik ve edebiyat üzerindeki etkileri bağlamında da ele alınmalıdır. Bernart de Ventadorn'un eserleri, bu sanat anlayışının en iyi örneklerini sunarak, duyguların evrenselliğini ve zamanlar ötesi etkisini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, troubadour geleneği ve Bernart'ın eserleri üzerine yapılacak gelecekteki çalışmalar, Orta Çağ edebiyatı ve müziğinin günümüz sanat anlayışıyla nasıl ilişkilendirilebileceğini anlamak açısından önemli katkılar sağlayacaktır.

Tartışma ve Öneriler

Bernart de Ventadorn'un şiirlerinde belirgin bir şekilde görülen aşk ve melankoli temaları, bireysel duyguların sanatsal bir form içinde ifadesini yansıtanın yanı sıra, saray edebiyatının belirli kuralları çerçevesinde şekillenen bir yapı olarak değerlendirilebilir. Özellikle *Can Vei La Lauzeta Mover* adlı şarkıda doğaya yapılan göndermeler, yalnızca romantik bir hayranlık değil, aynı zamanda insanın iç dünyasındaki iniş çıkışları doğa metaforları aracılığıyla anlatan güçlü bir lirik teknik olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, troubadour şiiri, sadece bireysel duyguların sanatsal bir yansıması değil, aynı zamanda döneminin estetik anlayışını ve toplumsal değerlerini de içinde barındıran bir edebi gelenek olarak ele alınmalıdır.

Ancak, troubadour şiirinin geleneksel edebiyat analizleriyle sınırlandırılması, metinlerin tam anlamıyla anlaşılmasını güçleştirebilir. Orta Çağ metinlerinin, modern okurun bakış açısından değerlendirildiğinde, bağlamsal farklılıklar nedeniyle anlam kaymalarına uğraması mümkündür. Dahası, troubadour sanatının yalnızca metin bazlı analizlerle ele alınması, müzik ve şiirin bir arada icra edildiği bu sanat dalının bütünlüklü olarak anlaşılmasını engelleyebilir. Bu nedenle, troubadour şarkılarının müzikal yönlerini de içeren analizler gerçekleştirilmesi, bu gelenek hakkında daha kapsamlı bir değerlendirme yapmayı mümkün kılacaktır.

Önemli bir tartışma noktası da troubadour geleneğinin İslam kültürüyle olan ilişkisi üzerine yapılan araştırmalardır. Troubadour kelimesinin Arapça t-r-b (şarkı söylemek, müzik yapmak) kökünden türediği yönündeki iddialar, Avrupa müzik tarihi ile İslam dünyası arasındaki kültürel etkileşimin anlaşılması açısından dikkate değerdir. Özellikle Endülüs'te gelişen Arap müziği ve şiirinin Orta Çağ Avrupa'sındaki ozanlar tarafından benimsendiği düşünüldüğünde, troubadour müziği ve edebiyatının kökenlerine dair daha kapsamlı araştırmalar yapılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu tür kültürel geçişlerin edebi ve müzikal formlar üzerindeki etkisini daha iyi anlamak için kanıta dayalı çalışmaların artırılması büyük önem taşımaktadır.

Bununla birlikte, troubadour geleneğinin yalnızca aristokrat çevrelerle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda gezgin ozanlar ve halk müziği kültürüyle de etkileşim içinde olduğu gözlemlenmektedir. Troubadour şiirleri, sadece

saray hayatını ve aristokratik aşk anlayışını yansıtan edebi metinler olarak değerlendirilmemeli, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını anlamak için önemli bir kaynak olarak ele alınmalıdır. Bu doğrultuda, troubadour şarkılarının alt sınıflar ve halk arasındaki yayılımı, toplumsal kimlik oluşumu ve sözlü kültür üzerindeki etkileri gibi konulara daha fazla odaklanmalıdır.

Bu araştırma, Bernart de Ventadorn'un eserleri özelinde troubadour şiirinin temalarını analiz etme noktasında önemli bir katkı sağlamış olsa da konunun daha geniş bir perspektifle ele alınması gerektiği açıktır. Müzikal analizler, troubadour şarkılarının yalnızca edebi değil, aynı zamanda müzikal bağlam içinde nasıl şekillendiğini anlamak açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda, şarkıların melodik yapıları, kullanılan müzikal motifler ve Orta Çağ çalgılarıyla ilişkisi gibi konular daha fazla incelenmelidir.

Ayrıca, troubadour şiirinin Fransız trouvère, Alman minnesänger ve İtalyan trovatore gelenekleriyle olan benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırmalı olarak ele alınmalıdır. Bu geleneklerin birbirleri üzerindeki etkileri incelenerek, Avrupa müziği ve edebiyatı arasındaki bağlantılar daha net bir şekilde ortaya konabilir. Bunun yanı sıra, troubadour şiirlerinin toplumsal yapılar, aristokrat kültür ve cinsiyet rolleriyle olan ilişkisi daha derinlemesine araştırılmalıdır. Özellikle kadınların saray aşkı anlatılarındaki konumu, bu anlatıların dönem kadınlarının toplumsal statüsüyle nasıl örtüştüğü veya çeliştiği bağlamında değerlendirilebilir.

Troubadour şiirinin ve müziğinin Endülüs Arap müziği ve şiiriyle olan ilişkisi, kültürel etkileşim açısından derinlemesine incelenmelidir. Bu müziklerde kullanılan makamlar, ritmik yapılar ve şiirsel formlar arasındaki benzerlikler, Avrupa ve İslam dünyası arasındaki sanatsal geçişlerin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Bunun yanı sıra, troubadour geleneğinin modern müzik üzerindeki etkileri de araştırılmalıdır. Orta Çağ'ın bu lirik geleneğinin, özellikle modern folk müziği, lirik şiir ve şarkı yazarlığı üzerindeki yansımaları daha detaylı bir şekilde ele alınabilir. Bob Dylan, Leonard Cohen gibi sanatçıların troubadour geleneğinden nasıl etkilendiği ve bu geleneğin günümüz müzik anlayışına nasıl yansıdığı gibi konular, müzik tarihine farklı bir perspektif sunacaktır.

Dilbilimsel analizler de troubadour şiirlerinin daha iyi anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Bernart de Ventadorn'un eserlerinde kullanılan dilin Orta Çağ Oksitanca'sı bağlamında incelenmesi, bu dönemde kullanılan kelime ve deyimlerin nasıl bir anlatım gücü taşıdığını ve edebi dilin nasıl şekillendiğini anlamamıza yardımcı olabilir. Troubadour şiirlerindeki sözdizimi, uyak düzeni ve kelime seçimleri, dönemin estetik anlayışı açısından değerlendirilmeye devam edilmelidir.

Son olarak, interdisipliner yaklaşımlar, troubadour geleneğinin daha kapsamlı bir şekilde ele alınmasına önemli katkılar sağlayacaktır. Müzikoloji, edebiyat tarihi, tarih, antropoloji ve dilbilim gibi farklı disiplinlerden araştırmacıların bir araya gelerek yapacakları çalışmalar, troubadour sanatının çok boyutlu yönlerini anlamamızı kolaylaştıracaktır. Troubadour geleneğinin yalnızca bir Orta Çağ fenomeni olmadığını, günümüz müzik, edebiyat ve kültürel mirasında da izler bıraktığını gösteren çalışmaların artması, bu alandaki akademik literatüre önemli katkılar sağlayacaktır.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: SB; verilerin toplanması: SB; sonuçların analizi ve yorumlanması: SB; çalışmanın yazımı: SB. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: SB; data collection: SB; analysis and interpretation of results: SB; draft manuscript preparation: SB. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Arıkan, A. (2021). Denizin ötesinden bir öykü, Fransalı Marie ve Salâhaddîn. *The Legends: Journal of European History Studies*, 2, 49-70. <https://doi.org/10.29228/legends.51836>
- Dahami, Y. S. H. (2015). The contribution of Arab Muslims to the Provençal lyrical poetry: The troubadours in the twelfth century. *Journal of Arts*, 27(1), 1-20. King Saud University.
- De Thorpe Millard, E. (2021). Aquitaine'li Eleanor örnekleminde Ortaçağ'da kadın aşıklar. *Kesit Akademi Dergisi*, 7(26), 548-555. <https://doi.org/10.29228/kesit.50035>
- Demiral, S. (2019). Saraylı aşk anlayışının kökeni: Trubadurlar. T Balcı (Ed.), *Schriften zur Sprache und Literatur III* içinde (s. 225-229). IJOPEC.
- Eco, U. (Ed.). (2014). *Ortaçağ: Keşifler, ticaret ilişkileri, ütopyalar* (L. Tonguç Basmacı, Çev.). Alfa Yayınları.
- Everist, M. (Ed.). (2011). *The Cambridge companion to medieval music*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521846196>
- Finkelstein, S. (2000). *Müzik neyi anlatır?*. Kaynak Yayınları.
- Lord, S. (2008). *Music in the Middle Ages: A reference guide*. Greenwood Press.
- Nichols, S. G. Jr., Galm, J. A. ve Giamatti, A. B. (Ed.). (1965). *The songs of Bernart de Ventadorn: Complete texts, translations, notes, and glossary*. The University of North Carolina Press.
- Ruud, J. (2006). *Encyclopedia of medieval literature*. Facts On File.
- Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2019). *Müzik tarihi*. İstanbul: Islık Yayınları.
- Smythe, B. (1921). Troubadour songs. *The Musical Quarterly*, 7(4), 526-540. <https://www.jstor.org/stable/726061>
- Tarantino, T. (t.y.). *Bernard de Ventadorn: Can vei la lauzeta mover*. 10 Kasım 2024 tarihinde <http://toddtarantino.com/hum/ventadorn.html> adresinden erişildi.
- Williams, C. J. (2019). Two views of the feeling heart in troubadour song. K. Barclay ve B. Reddan (Ed.), *The feeling heart in medieval and early modern Europe: Meaning, embodiment, and making* içinde (s. 59-78). Medieval Institute Publications. doi.org/10.1515/9781501513275-004

EXTENDED ABSTRACT**1. Introduction**

This study explores the troubadour poetry tradition, one of the most significant musical and literary movements of medieval Europe, through the works of Bernart de Ventadorn. The troubadour tradition emerged in Southern France in the late 11th century, combining poetry and music to express themes such as courtly love (fin'amor), chivalric ideals, nature imagery, melancholy, and unfulfilled love. As one of the most influential troubadours, Ventadorn composed 19 surviving songs, which exemplify the lyrical and thematic richness of the tradition. This research focuses on the thematic analysis of Ventadorn's poetry, particularly his renowned song *Can Vei La Lauzeta Mover*, which is examined for its content, emotional depth, and poetic structure.

2. Method

This study adopts a literature review and textual analysis approach. First, the historical background and primary themes of troubadour poetry are discussed, followed by an in-depth analysis of Ventadorn's works. The content analysis of *Can Vei La Lauzeta Mover* highlights how love, nature, and melancholy are intertwined in Ventadorn's poetic expression.

3. Findings, Discussion and Results

P The analysis of Ventadorn's poetry reveals that the troubadour tradition was not confined to medieval Europe but had a significant influence on later literary and musical traditions. His lyrical compositions inspired French trouvère, German minnesänger, and Italian trovatore traditions while shaping the evolution of modern lyric poetry. The song *Can Vei La Lauzeta Mover* is regarded as a masterpiece of medieval poetry, distinguished by its themes of unattainable love and deep melancholy.

Additionally, the study highlights the cultural and linguistic complexities within troubadour poetry. The Arabic influence on the term troubadour suggests possible interactions between Occitan poetry and Andalusian Arabic music and poetry traditions. Furthermore, troubadour poetry played a critical role in social and cultural life, extending beyond aristocratic circles to interact with popular folk music traditions.

However, studying troubadour poetry through a purely literary perspective has its limitations. Since music and poetry were performed together, textual analyses alone may not fully capture the artistic and emotional depth of these compositions. Therefore, interdisciplinary research that includes musical analysis, comparative studies, and cultural examinations is essential for a comprehensive understanding of the troubadour tradition.

This study highlights the historical, literary, and musical significance of troubadour poetry, demonstrating its lasting influence on modern poetry and music. The works of Bernart de Ventadorn, particularly his song *Can Vei La Lauzeta Mover*, serve as a bridge between medieval and contemporary lyric traditions, illustrating the enduring power of emotions conveyed through music and verse. Troubadour poetry, deeply rooted in the ideals of *fin'amor*, chivalry, and nature imagery, continues to be a valuable subject of literary and cultural analysis.

Future research on troubadour poetry should include a deeper exploration of its musical aspects, particularly the melodic structures, modal characteristics, and instrumentation that shaped its performance. Comparative studies could provide further insights by examining the connections between troubadour traditions and other medieval lyrical movements, such as trouvères, minnesängers, and trovatore. Additionally, an analysis of the sociocultural context in which troubadour poetry developed would enhance our understanding of the role of gender, aristocracy, and oral traditions in shaping its themes and artistic expression.

A crucial area of inquiry is the influence of Islamic and Andalusian musical and poetic traditions on troubadour compositions, given the historical interactions between Occitan poets and the cultural environment of medieval Spain. Investigating these exchanges would contribute to a broader understanding of cross-cultural influences in medieval European literature and music. Moreover, troubadour poetry's impact on modern folk and lyrical music remains an intriguing field of study, particularly in relation to contemporary songwriters who draw inspiration from medieval themes and structures.

In conclusion, troubadour poetry represents a timeless literary and musical tradition that continues to resonate across cultures and periods. Bernart de Ventadorn's contributions exemplify the rich poetic and emotional depth of this genre, reinforcing its place in the history of Western literary and musical heritage. This study contributes to ongoing discussions on medieval literature and music, emphasizing the troubadour tradition's enduring relevance and its role in shaping artistic expression over the centuries.

Teori, performans ve üslup perspektiflerinden müzik analizi

Music analysis from theory, performance, and style perspectives

Erdem Çöloğlu¹

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye.

ÖZ

Bu çalışma Klasik Batı Müziği kapsamında müzik analizi, müzik teorisi ve müzik performansı arasındaki ilişki ve etkileşimi değerlendirmek amacıyla oluşturulmuştur. Müzik analizi ile müzik teorisi, özellikle müziği performans yönünü öne çıkaran bir perspektiften yaklaşıldığında, çoğu zaman birbirinin yerine geçen kavramlar şeklinde ele alınır. Aynı perspektiften bakıldığında müzik analizinin performans ile ilişkisi ve analizin sanatsal üretime ne şekilde yansıdığı da tartışmalıdır. Bu şüphe, analizin müzik parçasının teorik yanıyla, performansın ise sanatsal tarafıyla ilişkili olarak ele alınmasından doğar. Teorik alanın akademik yayınları ile müzikal performansın konser ve resitaleri arasındaki kategorik fark, iki alanı kimi zaman birbirinin karşıtıymış gibi gösterir. Oysaki analiz, teorisyenin da icracının da kullandığı bir gereçtir; gerek müzik teorisi ve müzik analizi gerekse müzik performansı, müzik yapıtını bir sanat ürünü olarak ele alır ve eserin sanatsal nitelikleri üzerine temellenir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında analiz ve performans alanları arasındaki etkileşim üzerine yeni yaklaşımlar geliştirilmiş ve bu konu birçok müzik yazarının çalışmasında ele alınmıştır. Müzik, nesnel yönleri belirgin olan bir partiyonun hem farklı performanslar yoluyla farklı yorumlara dönüşmesine hem de öznel düşünsel çıkarımlara nesnel yöntem ve ilkeler yoluyla ulaşılmasına imkân tanıyan bir sanattır. İki alan, 'nesnel' yönleri belirgin olan bir metnin 'yorum' yoluyla gerçekleştirilmesi ortak paydasında birleşir.

Bu çalışma, müzik analizinin teori ve performans ile ilişkisini ve yorum olgusunun müzik analizi ile müzik performansı arasındaki bağlantı kurma işlevini araştırmayı amaçlar. Çalışmanın ilk adımında müzik teorisi ve müzik analizi arasındaki ilişki tanımlanmış, ardından müzik analizinin öznel yanlarına değinilmiş ve bu öznellik ilişkisi, müzik yapıtının özünü oluşturan 'yoruma açıklık' olgusu üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın son adımında üslubun bu alanlara etkisi araştırılmış ve performans kadar müzik analizi sürecinde de üslubun belirleyici bir etken olduğu gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Klasik Batı Müziği, müzik analizi, müzik teorisi, performans, müzik eğitimi

ABSTRACT

This study was designed to evaluate the relationship and interaction between music analysis, music theory and music performance within the scope of Classical Western Music. Music analysis and music theory, especially when approached from a perspective that emphasizes the performative aspect of music, are often treated as interchangeable concepts. From the same perspective, the relationship between music analysis and performance, as well as how analysis reflects artistic production, is also a matter of debate. This skepticism arises from the tendency to associate analysis with the theoretical aspects of a musical piece and performance with its artistic aspects. The categorical difference between the academic publications of the theoretical field and the concerts and recitals of musical performance sometimes portrays the two areas as opposites. However, analysis is a tool used by both theorists and performers; both music theory and analysis, as well as musical performance, treat the musical work as an artistic product and are grounded in the artistic qualities of the work. Particularly in the second half of the 20th century, new approaches to the interaction between analysis and performance have been developed, and this topic has been addressed in the works of many music scholars.

Erdem Çöloğlu — erdemcologlu@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 09.03.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.04.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

Music is an art that allows a score with clear objective aspects to transform into different interpretations through various performances, while also enabling subjective intellectual inferences through objective methods and principles. The two fields converge on the common ground of realizing a text with clear 'objective' aspects through 'interpretation.' This study aims to explore the relationship between music analysis, theory, and performance, as well as the role of interpretation in connecting music analysis and musical performance. In the first step of the study, the relationship between music theory and analysis is defined, followed by a discussion of the subjective aspects of music analysis, which is evaluated through the concept of 'openness to interpretation,' which constitutes the essence of the musical work. In the final step of the study, the influence of style on these areas is investigated, and it is demonstrated that style is a determining factor not only in performance but also in the process of music analysis.

Keywords: Western Classical Music, music analysis, music theory, performance, music education

1. GİRİŞ

Her ne kadar sanat teorisi ya da bir sanat eserinin analizi fikri 20. yüzyıl öncesine dayansa da bir sanat alanı söz konusu olduğunda teori ve analiz sözcükleri başta bir tereddüt yaratır; müzik sanatı da bu tereddütten payına düşeni alır. Çağlar boyunca çok sayıda müzik teorisi geliştirilmiş, birçok yapıt farklı yaklaşımlarla analiz edilmiştir, buna rağmen bu analizlerin yapıtın sanatsal yönünü açıklama becerisine sahip olduğu konusunda müzisyenlerin uzlaştığını iddia etmek pek mümkün değildir. Bu tereddüt farklı sorularla kendini gösterebilir, birkaç örnek olarak: Bir yapıtın kavranması, içeriğinin anlaşılması, sanatsal bir keyif alınması için bu yapıtın analizi gerekli midir? Analiz üzerine temellenen bir yorum diğerlerinden daha mı etkilidir? Bir bestecinin başarısı müzik teorisine ve analize hâkimiyetiyle orantılı mıdır? Bir müzik parçasının anlamı/değeri teorik olgularla ilişkili olarak mı şekillenir? Analiz, bir müzik parçasının dinleyicide estetik etkilerin nedenini yarattığını açıklayabilir mi?

Birçok müzisyen için bu sorulara hızlı yanıtlar vermek oldukça kolay olabilir, ancak bu kolaylık çoğu kez yüzeyselliği de beraberinde getirir. Yukarıdaki soruların her biri için olumlu ya da olumsuz verilecek yanıtlar nesnel kesinliklerden ziyade, öznel kavrayışlara, deneyimlere dayanır.¹ Müzik teorisi ve analizin büyük ölçüde akademik/pedagojik alanlar olması nedeniyle bu sorular çoğunlukla konservatuvarlar, müzik fakülteleri gibi akademik çevrelerde doğar; kimi zaman müzik teorisyenleri ve müzikologlar arasında tartışılır, kimi zaman da öğrencilerin müzik teorisi eğitimi tartışmalarında gündeme gelir. Teorisyenler ve müzikologlar, konuyu kendi alanlarıyla sınırlı şekilde, analizin teorik ve teknik yönleriyle sınırlı tutar; yorumcular ise bu sorularla pek ilgilenmezler, teorik tartışmaları çoğunlukla sanat üretiminin dışında görürler. Müzik performansıyla ilgili kurumlarda, mesela bir orkestra konserinin, bir opera temsilinin ya da bir oda müziği topluluğunun prova sürecinde yoruma yönelik bir tercihin teorik meşruluğu aranmaz, ancak kimi zaman üsluba dair tespitler öne sürülebilir. Diğer taraftan teorisyenler de analizlerden elde edilen bulguların, geliştirilen teorilerin ve yaklaşımların, performans ya da dinleyiciyle ilişkisini pek önemsemezler; armonik bir ilişkinin yoruma neler getireceği ya da dinleyicinin algısında ne tür karşılık bulacağı, teorisyenlerin çoğunlukla ikinci plana attıkları konulardır. Durum bu açıdan değerlendirildiğinde müzik teorisi ve analiz müzik performansı bağlamında somut bir karşılık aramayan, yukarıdaki sorularla pek ilgilenmeyen, kendi dünyası içinde kalmayı tercih eden, değeri kendiliğinden menkul alanlarımı gibi gözükür. Performans ve teori arasında gelenekten gelen bir ayrılığın olması ve iki taraf arasındaki mesafeli duruş, bu ayrılığın alanların doğası gereği olabileceğini düşündürür. Ancak bu da şüpheyle yaklaşılması gereken hızlı bir yanıttır.

Bu çalışma sanatsal bir ürün olarak müzik yapıtı ve performans ile teori ve analiz arasındaki ilişkinin tartışması üzerine temellenir. Bu çalışmada geliştirilen tartışmanın özü, müzikal deneyimin tek yanıtlı olmayan ve alternatif bakışlara olanak tanıyan sorularla kavranabileceği, kaçınılmaz olarak öznel yaklaşımlar içerdiği ve bu özelliğin hem performans hem de analize özel bir anlam ve işlev kazandıran temel olgu olduğu iddiasıdır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Klasik Batı Müziği kapsamında farkları benzerliklerinden daha çok dile getirilen müzik performansı ve müzik analizi alanlarını partiyonun nesnel içeriğinin öznel bir perspektif çerçevesinden değerlendirilmesi bağlamında, yani yorum ortak paydasında buluştuğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Her iki alanda da çıkış noktası yapıtın partiyonudur, her iki alanda da partiyonun farklı yönlerine yönelik bir araştırma çabası gözlenir. Performans, bu partiyonun estetik bir yorumu, analiz ise aynı partiyonun teorik

¹ Bu çalışma bu sorulara nesnel yanıtlar aramak yerine, müzik analizinin doğasında var olan öznellik üzerine odaklanmanın gereğine dikkat çeken bir yaklaşım üzerine temellenmiştir.

bir perspektiften değerlendirmesidir, ancak iki durumda da partiyon icracının/analistin yaratıcı bakışına muhtaçtır. Her ne kadar performans ve analiz olguları çalışmanın merkezinde yer alsada bu araştırmada ele alınan konu bir performans analizi değil, genel olarak analiz ile performans arasındaki örtülü ilişkidir.² Bu çalışmanın amacı yaratıcılıktan beslenen bir yorumun her iki alanda da müzik yapıtına katkı sağlayacağını göstermektir. Çalışmanın temel araştırma konuları şu şekildedir:

1. Müzik teorileri ile Müzik analizi alanlarının benzeştiği ve ayrıştığı noktalar,
2. Müzik analizi ile müzik performansı arasındaki benzerlikler ve farklar,
3. Müzik analizinin yapıta dair estetik bir sonuca ulaşma becerisi,
4. Müzik eğitiminde teori ve analizin işlevi,
5. İcracı ve dinleyicinin analiz sürecinde rolü,
6. Üslubun müzik analizi üzerine etkisi

1.2. Araştırmanın Önemi

Müzik teorisi, müzik analizi ve müzik performansı alanlarının birbirinden soyutlanmış şekilde ele alınması, müzik eğitimi veren kurumlarımızda eğitimin kalitesini olumsuz etkilemekte ve teorik eğitimin çalgı eğitimine katkısını sınırlamaktadır. Bu çalışmanın birincil amacı müzik eğitiminin teori-uygulama karşıtlaşmasını aşacak şekilde güncellenmesi olmamakla birlikte, bu girişime düşünsel bir arka plan sağlamak açısından önem taşımaktadır. Bu çalışma teorik ve analitik yaklaşımların müzik performansına yansımaları, analizin yapıtının estetik özü ile ilişkisinin gösterilmesi, çok yönlü ve derinlikli bir yorum bilinci geliştirilmesi ve müzik yapıtının temel varlık nedeni olan sanat zemine yerleşen bir analiz yaklaşımı benimsenmesi çerçevesinde yapılan tespitler mesleki kapsamın yanı sıra eğitim bağlamında da karşılık bulabilecek niteliktedir. Bu çalışmada analizin bir yorumun tasarlanması sürecinde yapıta farklı perspektiflerden yaklaşma becerisi kazandıracağı ve sanatın temel motifi olan yaratıcılık bağlamında analiz ve performansının 'yorum' ortak paydasında bulunduğu fikri öne sürülür. Bu perspektiften bakıldığında müzik eğitiminde ve müzik araştırmalarında analizin yaratıcılık ve yorum bağlamında ele alınabilir olması, bu konuların ilişkili olduğu tüm alanlara katkı sağlayacaktır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada, 20. yüzyılın önde gelen teorisyenlerinin performans ve kuram bağlamında müzik teorisinin işlevselliği ve işlerliğine yönelik görüşlerinin karşılaştırmalı bir incelemesi için ilgili literatürün metin analizi ve içerik analizi yöntemleriyle taranması üzerine temellenen nitel bir yaklaşım benimsenmiştir. Çalışmada ilk olarak teori ve analiz alanlarının kapsamı ele alınmış, elde edilen görüşler karşılaştırma yöntemiyle incelenerek bu alanların müzik performansı ile ilişkisi değerlendirilmiştir. Daha sonra müzik analizi ile müzik performansının kesiştiği temel noktalar farklı görüşlerin karşılaştırılması ile değerlendirilmiş, analiz ve performans süreçlerinde yorumun ve üslubun önemine dair çıkarımlar yapılmış, ayrıca bilimin ve sanatın kesişim noktasında müzik analizi, öznellik ve nesnellik perspektiflerinden değerlendirilmiştir. Çalışma boyunca alanlar arası etkileşimin mesleki ve akademik yansımaları dışında, eğitim bağlamındaki karşılığına değinilmiştir. Sonuçta alanlar arası etkileşim çerçevesinde müzik analizinin potansiyel açılımlarına yönelik öneriler sunulmuştur.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

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

² Rink (2002) performans ile analiz arasındaki ilişkinin iki temel başlıktan toplanabileceğini belirtir: (1) bir performansa destek olmak amacı güden analiz ve (2) performansın analizi (s. 37). Bu kapsamda bu çalışma Rink'in tanımladığı ilk kategoriye daha yakın bir noktada durur.

3. BULGULAR

3.1. Müzik Teorisi ve Müzik Analizi

Claude V. Palisca (Palisca ve Bent, 1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* kapsamında ‘Teori, Teorisyen (*Theory, theorists*) maddesinde, teorinin “günümüzde öncelikle müzik yapısının araştırılması olarak anlaşıldığını” belirtir (s. 741); Joseph Kerman (1985) Palisca’nın tanımından hareketle “geçmiş yüzyıllarda ve binyıllarda, [...] müzik hakkındaki neredeyse her türlü disiplinli düşüncenin müzik teorisi kapsamı içinde kabul edilmiş gibi görüldüğünü” söyler ve müzik teorisinin “müzik araştırmasının herhangi bir boyutunu ya da tüm boyutlarını kapsayacak şekilde ele alınabileceğini” öne sürer (s. 60). Amerikan teorisyen David Lewin (1969) teorisi “farklı müzik türlerinin genel ses-evrenlerini formülleştirme çabası” olarak tanımlar; teorisyen, öne sürdüğü savlara dayanak olarak “ilahi ya da doğal yasalara, bir sistemin düşünsel tutarlılığına ya da büyük bestecilerin yapıtlarını incelemek şeklinde ampirik yöntemlere” başvurabilir (s. 62). Bu tanımlardan hareketle müzik teorisinin özel bir içerik ya da yöntemi tanımlamadığını, müzikte yapıyı, öğeler arası ilişkileri araştıran birçok farklı yöntemden oluşan bir alanı kapsadığı görülebilir. Bu alan, Barok dönemin “Etkiler” Öğretisi (*Affektenlehre*), Jean-Philippe Rameau’nun armoni teorisi (*Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*), Hugo Riemann’ın Perdeler Ağı (*Tonnetz*) Teorisi, Paul Hindemith’in müzik ve armoni teorisi, William Caplin’in Biçim İşlevleri Teorisi (*Formal Functions Theory*), James Hepokoski ve Warren Darcy’nin birlikte geliştirdikleri Sonat Teorisi (*Sonata Theory*) ve Allen Forte’nin Küme Teorisi (*Set Theory*) gibi, çok sayıda farklı teoriyi içerir. Bu teorilerin her biri ele aldığı repertuvarda müziğin yapısal özelliklerine dair ortak ilkeler belirler ve o repertuvarda öğeler arası ilişkilerin bu ilkeler çerçevesinde anlam kazandığını öne sürer. Tüm müzik teorileri çeşitli genellemeler, çıkarımlar ve tespitler yoluyla, bir üslupta müzik dilinin işleyişini açıklamaya çalışır. Ancak bu amaç birliğine karşın, teorilerin farklı iddiaları, farklı yöntemleri, farklı perspektifleri ve farklı terminolojileri vardır; bu perspektifler ve iddialar kimi zaman birbiriyle örtüşmez. Ayrıca her teori bütün bir repertuvarı açıklamak iddiası taşımaz; bir teorinin bir repertuvar için getirdiği perspektifi başka bir repertuvara uygulamak, her zaman anlamlı sonuçlara ulaşmaz. Bu nedenle farklı yaklaşımları ortak ilkelere indirgeyerek müzik teorisini tek bir yöntem/içerik olarak tanımlamak anlamlı bir sonuç doğurmaz.

Buna karşın günümüzde müzik okullarında bir ders olarak öğretilen müzik teorisi, çoğunlukla, farklı teorisyenler tarafından geliştirilen farklı yaklaşımlardan oluşan bir alan olarak gösterilmez. Bu anlamdaki müzik teorisi tonalite odaklıdır; akor, aralık, tonalite gibi kavramların, bunlar arasındaki ilişkiler yoluyla tonalitenin nasıl işlediğinin, yapının nasıl oluştuğunun öğretimini genel bir çerçevede gerçekleştirir. Müzik teorisinin böyle bir çerçeve içinde sınırlı kalması çeşitli sorunlar yaratabilir: Potansiyel ilk sorun, bu kapsamla sınırlı kaldığında ele alınan konuların dönemden ve üsluptan bağımsız, her türlü müzik parçasının ortak özelliği şeklinde algılanması riskidir. Dönem ve üslup ile ilişkilendirilmemesi durumunda, müzik tarihinin bir döneminde ortak kullanım yoluyla yaygınlaşmış olmasına karşın bu kavramlar aslında sahip olmadıkları bir genel-geçerlik kazanırlar. İkinci olarak, müzik yapının partisyondaki kodlamayla sınırlı kalması ve teorik içeriğin, yapının sanatsal ve estetik yönü göz ardı edilerek değerlendirilmesi riski oluşur. Dunsby ve Whittall’un belirttiği gibi (1988), analizin nedeni ve nasıl yapılması gerektiğinden daha temel bir soru, analiz edilenin ne olduğudur. Analizin nesnesi partiyon değil, müziktir ve müzik “alımladığımız bir fenomendir: Sadece bir sayfa üzerindeki işaretler değildir, performansta ya da zihnimizde ve ‘iç kulağımızda’ deneyimlenen seslerdir” (s. 10). Bunun da ötesinde bir müzik parçası sanatsal olduğu kadar tarihsel, toplumsal ve ekonomik ilişkiler üzerine de temellenir; Jim Samson’un (2014) belirttiği gibi “[...] müzikal süreçlerin [...] doğasındaki değişim, politik, sosyal ve entelektüel tarihlerin geniş kapsamıyla ilişkisiz şekilde, bir vakum içinde gerçekleşmez” (s.7). Bu amaçlar göz ardı edildiğinde müzik teorisi, bir parçanın sentaktik özelliklerinin gramer perspektifinden değerlendirilmesiyle yetinir. Son olarak tonal öğelerin tespitiyle sınırlı bir müzik teorisi, analizi kişisel bir bakış ve deneyim ile ilişkili bir süreç olmaktan çok, tek bir doğru yanıt arayan bir süreç olarak vurgular; bu yaklaşım müzik icracılığı ile analiz arasında yapay bir ayırım oluşturur; oysa “analitik bir gözlem sonucu zorunlu tutulabilecek tek, yegane bir performans kararı yoktur” (Schmalfeldt, 1985, s. 28). Bu yönleri içermemesi nedeniyle, müzik teorisi olarak yaygın karşılık bulmuş bu genel kapsamı bir çeşit ‘Tonal Müzik Grameri’ olarak tanımlamak gerekir.³ Gerçek anlamda bir müzik teorisi, sınırlı bir repertuvarda tespit edilen içerik ve ilişki türlerinin bu repertuvarı nasıl şekillendirdiği, nasıl sanatsal bir sonuca ulaştığı, besteci ve icracıyı nasıl yönlendirdiği, dinleyicide neden estetik bir karşılık bulduğu konuları üzerine açık ya da örtülü varsayımlar içerir. Lerdahl ve Jackendoff (1983) müzik teorisini “bir müzikal üslupta deneyim sahibi dinleyicinin müzikal sezgilerinin biçimsel betimlemesini açıklamayı amaçlar”

³ Bu çerçevede konservatuvarlarda ve diğer müzik eğitimi kurumlarının müfredatlarında yer alan müzik teorisi/kuramı derslerinin “tonal müzik grameri” şeklinde tanımlanması daha doğru olacaktır. Müzik teorileri/kuramları adı ise önceki paragrafta değinilen teorilerin öğretildiği bir ders için kullanılmalıdır.

(s. 1) ifadesiyle, dinleyiciye referansla tanımlar.⁴ Hepokoski ve Darcy (2011) Sonat Teorisinde “metne-uygun biçim analizi mekanizmaları ile ‘müzik olarak müzik’ temelli kişisel deneyimin estetik hissini birleştirmeyi” amaçladıklarını belirtirler (s. 1). Doğal olarak bu teorilerde kullanılan terimler, o teori bağlamında anlamlı ve açıklayıcıdır; bir terim ilgili teorinin özgün yaklaşımının dışında ele alındığında, yani bağlamını kaybettiğinde, açıklayıcılığını da önemli ölçüde kaybetmiş olur. Örneğin, Schenker’in *Arpeggiation* (Arpejleme) kavramı, bu çerçevede ele alındığında genel müzik analizindeki arpejlemeden çok farklı (ama ilişkisiz değil) bir durumu tanımlar (Forte, 1982, ss. 153-156). Bir Schenker analizinde “arpejleme” terimi Schenker’in yüklediği anlam dışında, yaygın anlamıyla ele alındığında işlerliğini kaybeder. Özellikle kalış, cümle, motif gibi biçim terimleri anonimleşmeden doğan anlam kaymalarından çok etkilenir.

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar kaleme alınan neredeyse tüm teorik metinler, kendi dönemlerinin müziğine yöneliktir. Bu teorilerin temel işlevi, dönemin temel besteleme ilkelerini, estetik yaklaşımları ve yaygın tercihleri belirleyerek genç bestecilerin eğitime destek olmaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısında müzikolojinin yeni bir araştırma alanı olarak güç kazanmasıyla birlikte kimi teorisyenler önceki dönemlerin müzik dillerini araştırmaya, bu dönemlere yönelik teoriler geliştirmeye yönelir. Scott Burnham’ın (2008) sözleriyle “19. yüzyılın sonunda, biçim analizi konusu bir tür araştırma programı gibi ele alınmaya başlar” (s. 880). Kurumsal müzik eğitiminin yaygınlaşması, kayıt teknolojisinin doğuşu, konser programlarının ağırlıklı olarak 19. yüzyıl repertuarı üzerine kurulu olması gibi birçok nedenden ötürü, 20. yüzyılın ilk yarısında tonal müziği açıklayan teoriler, doğmakta olan yeni müziğe yönelik teorilerden çok daha yaygındır. Sözelimi, 20. yüzyılın başında, tüm yapıtlarda ortak olan bir yapı çekirdeğinin (*Ursatz*) açılmanması fikri üzerine kurulu bir analiz yaklaşımı geliştiren Heinrich Schenker, çağdaşı Claude Debussy, Igor Stravinski ve Arnold Schönberg gibi bestecilerin üretimini göz ardı ederek 18. ve 19. yüzyıl repertuarını açıklamaya girişir. 20. yüzyılın ikinci yarısında eski müziğe yönelik teori sayısı daha da artar: Üretici Tonal Müzik Teorisi (Fred Lerdahl ve Ray Jackendoff – *Generative Theory of Tonal Music*), Biçim İşlevleri Teorisi (William Caplin – *Formal Functions*) ya da Sonat Teorisi (James Hepokoski ve Warren Darcy – *Sonata Theory*) gibi hâlen güçlü etkileri bulunan teorilerin hepsi 18. ve 19. yüzyılların artık kullanılmayan tonal üslubunu açıklamak üzere geliştirilmiş teorilerdir.⁵ Bir bakıma 18. yüzyıldan günümüzde uzanan süreçte müzik teorileri tarihi, pedagojik amaçlı teorilerden, araştırma amaçlı teorilere doğru yönelen bir tarihtir, Burnham (2008) bu değişimi “pedagoji sınıflandırmaya (*taxonomy*), öykünme ise tefekküre (*contemplation*) yerini bıraktı” sözleriyle açıklar (s. 880).

İster pedagojik ister müzikolojik amaçlı olsun bu teorilerin amacı, bir dönemin yapıtlarına dair genellemeler yapmak, ögeler arası ilişkileri şekillendiren genel ilkeleri belirlemek, bir bakıma o dönemdeki yaygın besteleme tercihlerini açıklamaktır. Müzik teorisi ile ilişkili ancak ondan farklı bir alan olan analiz, genel anlamıyla bir olgunun ilk bakışta dikkat çekmeyen, örtülü özelliklerini, ögeler arası ilişkileri, dış göndermeleri ve benzer hususları çeşitli teoriler, yaklaşımlar, perspektifler yoluyla ele alan bir araştırma yöntemidir. Analiz; tanıma, kavrama, öğrenme süreçlerinin sezgisel ve dolaysız yönü görece zayıf, bilinçli ve dolaylı yönelim yönü daha güçlü bir parçasıdır. Analiz bir eylemin adıdır, bir teorinin getirdiği yaklaşım üzerinden bir müzik parçasının deneyimlenmesidir. Her analiz bir teori çerçevesinde yapılır; bu teori analizin zeminidir. Bir yapıtın Schenkerci bir analiziyle, Biçim İşlevleri Teorisi’ne ya da Üretici Tonal Müzik Teorisi’ne dayanan başka analizleri arasında odak, terminoloji ve bulgular bağlamında önemli farklar bulunur.⁶ Farklı teorilere göre yapılan analizler aynı yapıtı farklı perspektiflerden gösterir. Analiz ile teori arasındaki etkileşim karşılıklıdır: Bir taraftan, analiz bir teorinin getirdiği yaklaşımı müzik parçası üzerinde uygulayarak onu bu perspektiften açıklamaya çalışır;⁷ diğer taraftan analiz yoluyla elde edilen sonuçlar teorinin varsayımlarını doğrular, derinleştirir, zenginleştirir ya da eleştirir, eksikleri gösterir, geçersiz kılar. Bir bakıma analiz hem bir teori üzerinden müzikal bir tasarımı ya da deneyimi açıklar, hem de teorinin yetkinliğini test eder. Ancak analizin temel amacı odağındaki müzik

⁴ Yazarlar bu noktada musical idiom ifadesini kullanırlar, cümlelerin bağlamı içinde bu ifade ‘müzikal üslup’ olarak çevrilmiştir.

⁵ Diğer taraftan aynı dönemde 20. yüzyıl müziğine yönelik yeni teoriler de geliştirilir; sözelimi Allen Forte post-tonal repertuvara yönelik Küme Teorisi’ni (Set Theory) açıklayan *The Structure of Atonal Music* adlı kitabını 1973 yılında yayımlar. Kerman (1985, ss. 60-61), 20. yüzyılın son çeyreğinde müzik teorisini ‘avangart kompozisyonun bir yan-ürünü’ olarak görme eğiliminin, çağlar boyu tekrarlanan bir eğilimle örtüştüğünden bahseder. Yine de müzik tarihi kapsamında ele alındığında 20. yüzyılın ikinci yarısı, eski repertuvara yönelik geliştirilen teori sayısının dönemin müziğe yönelik teori sayısına oranla belirgin şekilde arttığı bir dönemdir. Bu artışın nedenlerini entelektüel bağlamda görmek mümkündür; sözelimi tamamlanmış bir repertuar üzerine araştırma yapmanın hâlen gelişmekte olan bir repertuar üzerine araştırma yapmaya göre daha tutarlı sonuçlar sağlaması bir neden olabilir, ama asıl nedenler çalgı eğitimi ve sanatsal performans bağlamında 18. ve 19. yüzyıl repertuarının ezici yaygınlığı gibi sosyolojik ve pedagojik bağlamda tespit edilir.

⁶ Farklı analiz teorilerinin karşılaştırmalı bir değerlendirmesi için bkz. (Cook, 1994).

⁷ Bir analizin bulguları parçanın yapısal özellikleriyle sınırlı olmak zorunda değildir; bir müzik parçası felsefi, tarihsel, sosyal yönlerden ya da performans/dinleyici bağlamındaki karşılığı gibi yönlerden de analiz edilebilir.

yapıtını açıklamaktır, Lewin'e göre "analiz sanat yapıtı üzerinden [teorinin] genel ilkelerin[in] kanıtlanmasına değil, özgün bir bütün olarak sanat yapıtını açıklamaya yönelmelidir" (Kerman, 1985, s. 68).

3.2. Müzik Analizinin Özne Yönü

Joseph Kerman (1985) 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Ernst Theodor Amadeus Hoffman'ın kaleme aldığı ünlü Beethoven değerlendirmelerinden sonra teori ve analiz bir arada anılmaya başladığını ve müzik eleştirisi alanında bu kavramların yaygınlaştığını belirtir. Kerman, bu dönemin analiz yaklaşımını "müzik yapıtlarını teknik işlemlere, tasvirlerle, indirgemelere ve ispatlara maruz bırakarak bunların nasıl 'işlediklerini' gösterme iddiasında olan süreç" şeklinde tanımlar (s. 65). Ancak müzik yapıtlarının biçim, armonik içerik, ezgi tasarımı yönlerinden değerlendirilmesi konusunda daha eski tarihli birçok kaynak vardır; analiz (ve teori) 19. yüzyılın icadı değildir. Kerman'ın sözleri 19. yüzyılın pozitivist ortamının müzik eleştirisi üzerine yansımalarına, analizin teori ile ilişkili hâle gelerek müzik yapıtıdan türemeyen bir çerçeveye sıkıştırılmak istenmesine karşı örtülü bir eleştiridir. Kerman'ın eleştirisi önceki sayfalarda teorisi tanımlarken 'spekülasyon' ifadesini ısrarla kullanmasıyla örtüşür.⁸ Bu ısrarlı kullanım, yazarın nezdinde müzik teorisinin nesnel yönünün tartışmalı olduğunu, daha doğrusu bu nesnellüğün diğer bilim alanlarından farklı ve kendine has yönleri olduğunu çağırır. Yazarın eleştirileri haksız değildir: Müzik analizi, araştırma nesnesi olan müzik yapıtının sanatsal ve özne yönünü geri plana atıp, onu nesnel bir yaklaşımla ele almaya çalıştıkça, açıklamaya çalıştığı nesnenin doğasından uzaklaşmaya başlar; tutarlı bir açıklama getirdiği husus müzik yapıtı değil, teorisinin uygulanabilirliği olur.⁹

Birçok yazarın da dikkat çektiği gibi, Schenker analizi ya da Küme Teorisi (*Set Theory*) gibi, süreçlerin açıkça tanımlandığı, terimlerin ve yöntemlerin açıkça belirtildiği pozitivist yönü güçlü teorilerde dahi, kişisel seçimler analiz sürecini belirgin şekilde yönlendirir. Oysa, analist her zaman bir özne olarak analiz sürecinin bir parçasıdır. Pearsall (1999) bu hususta şunları söyler: "Teorisyenler müziğe genelde yapı teorileri ve bunların epistemolojik dayanakları üzerine yoğunlaşarak yaklaşırlar. Ancak, yapı hakkındaki varsayımlar bizim müzik analisti olarak 'yönelimsel' ve yaratıcı doğamızı her zaman dikkate almayabilir" (s. 232). Kimi zaman analist teorisinin doğruluğu uğruna müzikal gerçekliği göz ardı edebilir. Kerman (1985), Schenker'in kendi yaptığı bir Beethoven analizinden hareketle Schenker analizine karşı üç eleştiri getirir; bu eleştirilerin temeli seçilen temanın birçok belirgin özelliğinin (teori uğruna) göz ardı edilmesidir (s. 81,82). Schenker analizinin özünde olan indirgeme (*reduction*) süreci seslerin yapısal hiyerarşi bağlamında değerlendirilmesini gerektirir; yapısal bağlamda hangi notanın diğerinden daha öncelikli olacağı, teorisinin öngördüğü (ancak nesnel bir kanıtlanma süreciyle desteklenmeyen) ilkeler çerçevesinde yapılır. Bu değerlendirmede kimi tercihler yaygın bir uzlaşıyla belirlenebilecek görece nesnel tespitlerken, kimi tercihler analistin bakış açısına, kişisel algılamasına ve öne sürdüğü varsayımına göre değişebilen özne seçimlerdir. Nicholas Cook (1987), benzer eleştirileri Forte'nin geliştirdiği Küme Teorisi'ne ve ilk olarak Nattiez'nin kuramlaştırdığı göstergebilimsel (*semiotic, semiological*) analize karşı getirir (ss. 147-151,178-182). Bir bütünün gruplara ayrılması ve grup içeriklerinin karşılaştırılması üzerine temellenen bu teorilerde grup sınırlarının belirlenmesi kimi noktalarda özne kararları gerektirir; farklı gruplamalar, analiz bulgularını doğrudan etkiler. Bu açıdan değerlendirildiğinde analizin sunduğu perspektif, kaçınılmaz olarak analistin kişisel yaklaşımlarını içerir; bu nedenle analiz kimi noktalarda nesnel sınırların ötesinde bir yorum yönü de barındırır.

Kerman ve Cook'un eleştirilerinde gözlenen öznellik, aslında teorilerin yetersizliğinden kaynaklanmaz; bestelemeyen performans ve dinleme deneyimine uzanan çerçevede müzik parçasının kendi doğasının kaçınılmaz bir sonucudur. Müzik yapıtı kaçınılmaz olarak dinleyicisine göre şekillenen bir bütündür, Hyer'ın (1990) tespit ettiği gibi, müziğin neyi içerdiği konusunda nesnel bir yaklaşım mümkün değildir, zira müziğin neyi içerdiği özne yorumlamalara göre değişir (s. 96). Hangi teoriye dayanırsa dayansın, bir yapıtın analizi analistin kişisel tercih ve deneyimlerini, bakış açısını içerir. Müzikte analizin temel amacı mutlak ve nesnel gerçekleri göstermek değil, alternatif bakışlar, farklı yaklaşımlar getirmek, kapsamı, yöntemi ve amacı önceden çizilmiş bir perspektif üzerinden müzik parçasını yorumlamaktır. Analist bir teorisinin uygulayıcısı değil, bir teori yoluyla ele aldığı parçaya kişisel bakışını yansıtan bir yorumcudur, "[...] analiz sadece entelektüel bir müzikal keşif eylemi olmayabilir, aynı zamanda bazı yönlerden, belirlenmemiş, zekice bir yaratıcı ifade eylemi de olabilir" (Pearsall, 1999, s. 232). Bu yönden değerlendirildiğinde bir yapıtın analizi, o yapıtın

⁸ "Theory, in its root meaning of contemplation or speculation, like 'musicology', or the science of music, can be taken to cover the study of music in any or all of its dimensions."; "[...] and the first thing to ask about theory in any historical period is what musical elements theorists felt it necessary to speculate about." (Kerman, 1985, s. 61).

⁹ Benzer şekilde bir diğer yazar, Peter Kivy (1993), oldukça iğneleyici ama tutarlı bir üslupta, 19. yüzyıl teorilerinde gözlenen kolaycı modellemelerine karşı çıkarak, müziğin organizm modeli ve dil modellemelerine uygun olmadığını, ancak "sonik duvar kağıdı" modelinin müziğe uygun olabileceğini gösterir (Kivy, 1993, s. 327-359). Kivy'nin sözleri, Kerman'ın sözlerine paralel şekilde, müzik teorisinin pozitivist nesnellik çabasına örtülü bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

performansından farklı türde bir yorumdur. Sözelimi, Robert Hatten'in (1994) *Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* adlı kitabında yer verdiği Op.130 Yaylı Dörtlü'nün "Cavatina" bölümünün analizi (s. 203-225), aynı yapıtın, örneğin, Alban Berg Dörtlüsü ya da *Quatuor Ebène* tarafından yapılan bir performansı gibi, 'yapıt hakkında bir yorum'dur. Performansta ve analizde yorumcu öznel bakışı, yaratıcılığı ve deneyimi ölçüsünde çarpıcı sonuçlara ulaşır ya da alışageldik olanı tekrarlamakla yetinir. Yetkin bir yorum, bir yapıtın beklenmedik bir perspektiften yepyeni bir yönünün açığa çıkmasını sağlar. Analiz ve çalgı performansı birbirinin yerine geçemez, birbirini geçerli ya da geçersiz kılamaz; farklı performanslar gibi, farklı analizler de o yapıtı çoğaltır. Ayrıca performansı analiz sürecinin tümüyle dışında bir süreç olarak görmek de mümkün değildir, yorumlayacağı yapıt üzerine yoğunlaşan icracının yapıtla ilişkisi, Rink'e göre farklı türden bir analiz süreci olarak görülebilir (2002, s. 36); yazarın "icracının analizi" (*performer's analysis*) ve "bilgi-temelli sezgi" (*informed intuition*) ifadeleriyle tanımladığı süreç, yorumun sezgi ile bilgiyi bir araya getiren bir olgu olduğu, bu yönüyle performans sürecinin analizi de içerdiğini/içerebileceğini gösterir (Rink, 1990, s. 328).

Cone (1969), müziğin icrasında, incelenmesinde ve deneyimlenmesinde sanatçının ve gözlemcinin eyleminin 'eleştirir' üzerine temellenmesi gerektiğini savunur (s. 71); Lewin (1969) de aynı kanıdadır: "Analiz daima parçaya karşı eleştirel bir yaklaşımı yansıtmalıdır" (s. 62,63). Buradaki eleştirir, yapıt üzerinde düşünen zihnin geliştirdiği özgün bir yorumdur. Performans ile teori arasındaki farkın en görünür olduğu nokta bu eleştirinin zemindir. Yorum niteliği kazanmış bir performans, estetik ve sanatsal bir zemin üzerinde temellenmiş bir eleştiridir, dinleyicisinde estetik ve duysal bir haz amaçlar. Analiz ise entelektüel bir zemin üzerinde temellenen araştırmacı, temkinli ve ölçülü bir eleştirel bakışın ürettiği bir yorumdur. Performans ve analiz yapıtı örtülü bir metin şeklinde ele alarak farklı yönlerini ortaya çıkarmayı amaçlar. Performanstan doğan sanatsal deneyim ile analizin yarattığı entelektüel deneyim birbirini besler.

Bu açıdan yaklaşıldığında analiz, performans ve müzik teorileri alanlarını 'yorum' ortak paydasında buluşturarak iki alan arasında iletişimi sağlama potansiyeli taşıyan bir araçtır. Analiz yoluyla performans teorisi, teori de performansı zenginleştirebilir; iki alana da katkı sağlayacak yeni verilere, yaklaşımlara ve deneyimlere ulaşılabilir. Bunun ilk adımı analizi müziğin gramer özelliklerinin tespitiyle ya da müzik teorilerinin uygulamasıyla sınırlamadan, müzik yapıtını kültürel, sosyal ve psikolojik yönleriyle ele almak ve yorumcuyu/dinleyiciyi etkin roller olarak değerlendirmektir. Analiz müzik grameri öğelerinin müzik parçası üzerinde tespitiyle ve etiketlemeye yönelik bir çözümlemeyle sınırlı kaldığı sürece yoruma katkısı tartışmalıdır. Analiz müzik yapıtını tarihsel bir çerçevede, dönemiyle etkileşim içinde, sosyal bir olgu olarak ele alabilir, müzik gramerini öğretmeye yönelik pedagojik amaçların ötesinde, müzik yapıtını amacı (sanatsal, sosyal, ekonomik, politik, vb.) çerçevesinde değerlendirebilir. Bu şekilde ele alındığında herhangi bir müzik teorisiyle sıkı ilişkili olsa dahi, analiz, teori dünyasının ötesine geçen bir işlevlik ve açıklama gücü kazanacaktır.

Yukarıdaki görüşler müzik analizinin kişisel yorumlamayı ve deneyimi de içeren bir yaklaşım üzerine temellendiğini gösterir. Yukarıda değinilen teoriler ampirik gözlemler sonucu elde edilen verilere dayanır; bu teoriler açık tanımlanmış bir kapsama, yöntemlere ve bulguları ifade edebilecek terminolojiye sahiptir. Analist, teorinin çizdiği çerçevede, bu yöntemleri ve terimleri kullanarak araştırmasını yapar. Ama analist incelediği yapıta dair kişisel ve kimi zaman spekülatif yorumunu, şahsi deneyimini katmadığı sürece elde ettiği veriler müzik yapıtının sanatsal yönünü, estetik değerini ifade etmekte çoğu kez yetersiz kalır. Bir müzik yapıtı bestecinin seçimlerinden, icracının yorumuna ve dinleyici deneyimine uzanan süreçte, sosyal, kültürel, psikolojik, ekonomik, vb. etkenler arasındaki karmaşık bir etkileşim sonucu oluşur. Bu parametrelerin tümünü ölçümleyebilen, değerlere çeviren ve verilerden nesnel ilkeler türeten bir üst-teori olmadığı sürece, analiz yoruma ihtiyaç duyar. Müzik parçaları bu açıklıktan ve yorum çoğulluğundan beslenir, birbirinden farklı perspektifler sayesinde derinleşir. Her parça bu çoğulluğu içermeyen, sözelimi bir marş, bir sonat bölümüne göre tek anlamlı olmaya daha meyillidir, çünkü marşın sosyal işlevi uzlaşmış bir anlam gerektirir.¹⁰ Diğer taraftan bir sonat bölümünün farklı yorumlara açık olması, onun sanatsal varlık nedenidir. Analizin ortaya çıkarmaya çalıştığı hususlar bu sanatsal amaçlardır; bu amaca ulaşmak için nesnel yaklaşımlarla öznel yorumun birlikteliği kaçınılmazdır.

Bir teorisyenin/müzikoloğun üretiminde analiz çalışmaları çoğunlukla akademik ya da eğitsel bir amaca hizmet eder, ancak analiz edilen yapıt estetik bir nesne olduğu için bu çalışmalar sanatsal bir yön de içerir. Bu tür çalışmalar yazarın kişisel deneyiminin, düşünsel bir zeminde, metin yoluyla aktarılmasıdır ve tüm etkili yorumlarda olduğu gibi yaratıcı bir yaklaşım içerdiği sürece anlamlıdır. İşlevli ve verimli bir analiz, dayandığı teorinin nesnel yaklaşımı ile yazarın kişisel görüş ve deneyiminden doğan öznel tespitleri arasında sağlıklı

¹⁰ Bu nedenle analiz ve müzik teorisi eğitiminde öncelikle bu tür marşlar, pedagojik amaçlı bestelenmiş parçalar ve çocuk şarkıları örnek gösterilir.

bir dengeyi yansıtır. Bu nedenle müzik teorisi ve analiz alanları pozitif bilimlere oranla öznelliğe daha geniş bir alan bırakır. Müzik teorisi ve analize yönelik yöntemleri ve terminolojiyi başka bir alandan haritalayarak aktarmak, analiz ile nesnesi arasındaki ilişkiyi yıpratır. Bu nedenle müzik teorisini ve analizi, müzik yapıtının ve müzikal deneyimin kendine özgü doğasını koruyarak, sanatsal ve estetik bir çerçeve içinde kalarak, müziğin zamansal ve soyut bir sanat olduğunu unutmadan tanımlamak gerekir.

Bu araştırmanın ele aldığı çerçevede dinleyicinin yapıt ile ilişkisi estetik bir deneyim, sanatsal bir eylemdir. Besteci ve yorumcunun amacı bu estetik etkiyi, sanatsal hazzı yaratabilmek, dinleyicisinde estetik bir karşılık bulmaktır. Analiz bu sürecin doğal bir parçası değildir, zira “bir eseri bir gün ne şekilde icra edeceği üzerine düşünmek bir şey, eseri icra etmek başka bir şeydir” (Schmalfeldt 1985, s. 19). Besteciler ve yorumcular yapıtların analiz edilebilir, teorik ya da teknik bir yönü olduğunu inkâr etmezler ama bunu açıkça dile getirmeyi de anlamlı bulmazlar. Bir besteci biçimi, tasarımı, ses tercihlerini hangi yöntemlerle tasarladığını açıklamamanın yapıtın estetik yönünü zayıflatacağını, yapıtın ‘kavranabilir’ olması için dinleyicinin bu açıklamalara gerek duymaması gerektiğini düşünebilir. Bir yorumcu için de yorumun biçimle ya da armonik içerikle ilişkisi sezgisel bir ilişkidir; yorum kendi kendini açıklamalı ve anlamlı kılmalıdır. Dinleyicinin bir yapıtı kavraması için iç ilişkileri ve nedenlerini bilmesi gerekmez. Dinleyicinin yapıtı ‘kendiliğinden’, bir kılavuz olmadan kavraması beklenir; dinleyicide estetik bir etki oluşuyorsa bunun nedeni çok da önemli değildir. Yetkin bir sanatçı ile üretimi arasındaki ilişki, ya da dinleyicinin deneyimlediği yapıt ile ilişkisi, teknik/teorik boyutun ötesindedir. Dinleyici açısından analiz, estetik deneyimin kaçınılmaz bir parçası değildir.

Diğer taraftan analizin öncelikli olarak müzisyenlerin formasyonunda karşılık bulduğu olduğu düşünülebilir. Narmour (1988) ‘eş-yaratıcı’ olarak tanımladığı müzik icracıları için teori ve analiz yetkinliğinin şart olduğunu savunur; Wallace Berry (1990) ve Dunsby de (1989) benzer görüşleri dile getirirler, Dunsby’ye göre “icracı yapıyı tespit etmeli, onu gerçek zamanda temsil edecek ölçüde sindirmeli ve kontrol etmeli ve ideal şartlarda, doğru bir şekilde aktarmalıdır” (s. 232). Bununla birlikte, analiz ve performans arasındaki etkileşim bir zorunluluktan çok bir tercih olarak ele alınmalıdır. Analizin temel işlevi bir zorunluluğu yerine getirmek değil, yapıtı farklı bir perspektiften tanıma imkânı sunmaktır. Narmour, Berry ve Dunsby tarafından vurgulanan analiz yetkinliği, bir yorumcunun seçimlerini yönlendiren birçok etkenden biri olarak yorumda karşılık bulabilir. Rothstein’in sözleriyle (1995) “Bir şeyin analitik olarak doğru olduğuna ikna olmak bir şey, bu bilgiyi bir performansta dinleyicisine nasıl aktaracağına – ve hatta aktarmanın gerekip gerekmediğine – karar vermek başka bir şeydir” (s. 238). Müzik eğitiminin bir ayağı teknik beceri ve yetkinlik kazanmak, diğer ayağı ise, kültüre, sanata, müziğe ve yapıtlara yönelik kişisel bir bakış geliştirebilmektir. Teknik beceri ve hâkimiyet, eşsiz bir yorumun, incelikli ve yaratıcı bir ifadenin sese dönüşebilmesi için gerekli olsa da yeterli değildir. Performans kusursuz bir teknik becerinin, çalgısal bir hüner sergilemenin ötesinde bir olgu olarak ele alındığında, teknik yetkinlik kişisel bir yorumun ifade edilebilmesi yönünde bir araca dönüşür. Ancak teknik yetkinlik yorumun kaynağı değildir; yorum çok daha karmaşık bir sürecin sonucunda oluşur. Kişisel bir yorum, yorumcunun tempo, dinamik, artikülasyon, genel karakter, ifade ve cümleleme gibi yapıttan doğan parametrelerdeki tercihlerinin yanı sıra, yorumcunun teknik becerisi, ses kimliği (tonu), sanat anlayışı gibi kişisel özellikleri arasında, çoğu zaman bilinçli bir süreçten çok refleks ve alışkanlıklarla şekillenir. Yorum, yorumcunun hayatı boyunca edindiği kazanımın ve deneyimin performansla yansımasıdır. Her yorumun temelinde icracının bir sanatçı olarak deneyimleri yatar. Bu deneyimler çok çeşitlidir: Çalmak, dinlemek ya da bestelemek gibi doğrudan müzikle ilgili deneyimlerin yanı sıra, okumak, izlemek, düşünmek gibi kişisel sanat deneyimleri de sanatçının kimliğinin oluşmasında oldukça etkilidir; bu deneyimler sanatçının alışkanlıklarını ve tercihlerini de şekillendirir. Cone’un (1968) “Her geçerli yorum [...] bir ideale yaklaşma [girişimi] değil, bir tercihtir” (s. 34) tespitinden hareketle, bir sanatçının yapıta ‘kendi yorumunu’ getirmesi (teknik becerisinin yanı sıra) tüm bu deneyimlerin, alışkanlıkların, tercihlerin bir yansımasıdır; yorum bir tercihler bütünüdür. Bu kapsamda analiz, yapıta performans dışında bir perspektiften yaklaşarak deneyimi zenginleştirir, ancak bu deneyimin her zaman yönelimsel (*intentional*) olması beklenmemelidir.

Sanat ile özgünlük ve yaratıcılık arasında doğrudan bir ilişki vardır, zanaatkarın başarılı ürünü tekrarlamaya yönelik üretim modeli ile sanatsal üretim arasındaki fark, eşsizliği sağlayan özgünlük ve yaratıcılık fikirleridir; analiz bu bağlamda icracıya ya da teorisyene bir yapıtın özgün yanlarını, yaratıcı yönlerini gösterme potansiyelini taşıyan bir yöntemdir.

3.3. Üslup ve Müzik Analizi

Bir bestecinin bazı akor bağlantılarını sıkça kullanması ya da aynı dönemde yaşamış bestecilerin benzer tavırları tercih etmesi gibi, sınırlı bir kapsamda gözlenen yaygın tercihler olarak tanımlanabilecek olan üslup, yorumda olduğu gibi analizde de temel bir belirleyendir. Bir müzik parçasını oluşturan yapısal ilişkiler neredeyse her zaman üslup bağlamında anlam kazanır, bu nedenle müzikte anlamın bir kısmı, yapıt ile üslubun ilişkisinden doğar. Analizin bir amacı, bir yapıt üslubu çerçevesinde ele alarak üslup özelliklerinin örtüştüğü ve ayrıştığı hususları belirlemek, bu sayede yapıtın hangi yönlerden özgün kimliğini kazandığını araştırmak, parçanın tarihsel önemine, sanatsal değerine dair saptamalar yapmaktır.

Üslubun müzik teorisi ve analiz üzerine etkisi özellikle 1980 sonrası geliştirilen teorilerin üsluplara belirgin atıflarında gözlenir. Üretici Tonal Müzik Teorisinde, müzik teorisi tanımlanırken ‘dinleyicinin deneyimli olduğu müzikal üsluba’ atıf yapılır (bkz. dipnot 6) ve geliştirdikleri teorinin tonal müzikte gruplama ilkelerine dair varsayımlar içerdiğini belirtilir. Caplin (1998) geliştirdiği Biçim İşlevleri teorisinin çerçevesini Haydn, Mozart ve Beethoven’ın çalgı müziği ile sınırlar (s. 3). Hepokoski ve Darcy de (2011) Sonat Teorisinin sonat üslubunda bestelenen parçalarda biçimi açıklama iddiasında olduğunu belirtir (ss. 1,2).

Leonard Meyer (1989) üslubu “insan davranışında ya da insan davranışının ürettiği yapılarda, bir kısıt kümesi (*set of constraints*) çerçevesinde yapılan bir dizi tercihin sonucu oluşan bir örüntüleniş yinelemesi” olarak tanımlar (ss. 3,4); “insan seçimi ortaya çıkan örüntüleme üzerinde bir rol oynadığı anda, üslup olası hâle gelir.” Ancak bu seçim her zaman bilinçli değildir:

“Seçim sözcüğü bilinçli bir farkındalık ve kasıtlı bir niyet önerir gibidir. Ancak, yaptığımız seçimlerin sadece çok küçük bir kısmı bu türdendir. İnsan davranışının büyük kısmı alışılmış ve otomatik davranışların neredeyse kesintisiz diziliminden oluşur. [...] Açık bir farkla, davranışların en büyük dilimi doğuştan gelen bilişsel modlar ve yanıtlar arasındaki etkileşimin bir sonucudur” (s. 4).

Bireyin sosyal bir bağlamda var olduğuna, seçimlerinin bu bağlam tarafından yönlendirildiğine dikkat çeken kısıt kümesi olgusu, kolektif ya da bireysel ölçekli ele alınabilir. Kolektif bağlamda ele alındığında kısıt kümesi bir çağın, bir coğrafyanın, bir sosyal topluluğun, dolayısıyla bir kültürün ürünüdür; aynı kültürün parçası olan bestecilerin tercihleri büyük ölçüde benzerirken, çağ, coğrafya ya da sosyal topluluk değiştiğinde kültürel farklar artar, benzerlikler azalır, dolayısıyla kısıt kümesi de dönüşür. 12. yüzyıl Fransız gezgin müzisyen-ozanlarının tercihlerini gösteren kısıt kümesi ile 16. yüzyıl İtalyan saraylarında müzik yapan bestecilerin kısıt kümesi birbirinden farklıdır. Bu farklar performans bağlamında olduğu kadar analiz bağlamında da çok belirleyicidir.

Kolektif kısıt kümesi bir dönemin üslubunu tanımlar, bir bestecinin bu küme içinde kendisini diğerlerinden ayıran tercihleri ise bestecinin bireysel üslubudur. Meyer’in (1989) belirttiği gibi “[...] bir bireyin konuşma ya da yazma üslubu büyük ölçüde, kendi yaratmadığı ama kullanmayı öğrendiği dilin ve diyalektin kısıtları çerçevesinde yapılmış sözcüksel [*lexical*], dilbilgisel [*grammatical*] ve sözdizimsel [*syntactical*] seçimler sonucu oluşur” (s. 3) Ancak bu üsluplar birbirine karışmış bir şekilde, sürekli ve karşılıklı bir etkileşim içinde var olurlar. Bir taraftan kolektif üslup kendini oluşturan bireysel üslupların ortaklıklarıdır, bu nedenle bireysel üslupların kendilerine has özellikleri vardır, diğer taraftan kolektif üslup bireysel üsluplar üzerine etkilidir. Kolektif üslup tarihsel birikimin bir sonucudur ve bireysel üslup bunun içinde doğar, ancak özellikle yaratıcı ve özgünlük arayışındaki sanatçı kendi tercihleri ve arayışları yoluyla kolektif üslubu dönüştürerek çağdaşları ve izleyen kuşaklar için kısıt kümesini yeniden şekillendirir. Bu nedenle kısıt kümeleri ve üsluplar statik öğeler değildir ve sürekli devinim halindedir. Kültürler arası mesafeler arttıkça üslup farklar belirginleşir, ancak bu farklar devininin sürekliliğini ortadan kaldırmaz. Demin verilen örneğin aksine, 12. yüzyıl Fransız gezgin müzisyen-ozanların müziği ile aynı dönemin Alman *Minnesinger* ve *Meistersinger* müzisyen-ozanları arasında her ne kadar farklar olsa da 16. yüzyıl İtalyan saray bestecileri ile karşılaştırıldığında, benzerlikler farklardan çok daha güçlüdür.

Besteci besteleme sürecinde farklı üsluplarla sürekli bir hesaplaşma halindedir; A. Hodeir'e (1971) göre "[...] her türün, her biçimin kendine en uygun gelen bir deyişi vardır. Sanki yaratıcı kendi deyişi ile eserin türüyle biçiminin deyişi arasında bir bağdaşma yolu bulmalıdır" (s. 15). Hodeir'in tespiti üslup (deyiş), tür ve biçim kavramları arasındaki sıkı etkileşime ve bu etkileşimin besteleme süreci üzerine etkisine dikkat çeker. Bu tespit dikkate alındığında, bir müzik parçasının hangi üslup içinde bestelendiği, hangi yönlerden bu üslubun içinde kaldığını, hangi yönlerden beklenmedik seçimlerle kısıt kümesini dönüştürdüğünü görmek, bestecinin bilinçli ya da alışkanlıktan gelen tercih süreçlerini kavramak, tercihlerin nedenlerini, sonuçlarını ve yapıta etkisini değerlendirmek, biçim ve yapı analizi çerçevesinde büyük önem kazanır. Bir müzik parçasındaki armonik ya da yapısal bir ilişkinin değeri, içkin özelliklerinin yanı sıra, üslup içinde yaygınlığı ya da seyrekliğiyle de bağlantılıdır. Bir üsluba göre istisnai ve çığır açıcı olan bir tercih başka bir üslupta son derece sıradan olabilir; bu nedenle yapıt hakkında bir fikir geliştirebilmek için yapıtı üslup kapsamında ele almak gerekir. Bunun dışında üslup, yapıtın analizine zemin oluşturacak teorinin seçimi için de çok önemlidir; Schönberg'in *Piyano için Altı Parça* adlı yapıtını Üretici Tonal Müzik Teorisi ile incelemek, ya da Schubert *Moments Musicaux* içinden bir bölümü Küme Teorisi çerçevesinde ele almak –ilginç bir deneyim olsa da– anlamlı sonuçlara ulaşmaya pek yardımcı olamaz.

Diğer taraftan her bestecinin bireysel üslubu için ayrı teoriler geliştirmek de anlamlı değildir; bu girişim bireysel üsluplar arasındaki karşılaştırmalar ve saptamalar yapmayı güçleştirir ve daha geniş kapsamlı üslupların, sözelimi dönem üslubunun bütünlüğünü zedeler. Haydn ile Mozart arasında önemli üslup farkları, Klasik üslup bütünü içinde ele alındığında anlam kazanır; iki bestecinin birbirinden ayrıldığı noktaları göstermek için bu iki bestecinin aynı zeminde ele alınması gerekir. Kimi zaman bir türün farklı üsluplarda karşılaştırılması da bu açıdan anlamlıdır. Sözelimi, *Waldstein Sonatı*'nın ilk bölümünde öğeler arasındaki ilişki Klasik ve Romantik üsluplarda sonat biçiminin karşılaştırılması yoluyla değerlendirildiğinde, yeniden sergide ana temadaki değişikliğin yarattığı uzaklaşma illüzyonu ve dinamizm özel bir anlam kazanır. Bir müzik teorisi, ele alınan yapıtı üslubu içinde değerlendirebilecek özelliklere sahip olmalı, ancak yakın üsluplarla benzerlikleri göz ardı edecek ölçüde kapalı olmamalıdır.

Üslup bir analizin odak noktasıyla, yani analistin merkeze aldığı iddia ile de sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu iddianın doğru savunulması, yorumun sağlam bir zeminde temellenmesi için analizin odak noktasıyla, seçilen kısıt kümesinin örtüşmesi gerekir. Örneğin Mozart'ın bir yapıtı ile Haydn'ın bir yapıtını karşılaştırırken Klasik üslubun kısıt kümesi içinde kalarak bir analiz stratejisi geliştirmek gerekirken, Mozart'ın K. 491 *Piyano Konçertosu* ile K. 466 *Piyano Konçertosu* arasındaki bir karşılaştırma için kısıt kümesini Mozart üslubuyla –hatta konçerto türü ile –sınırlamak daha doğru olabilir. Ya da Haydn'ın *Yaradılış Oratoryosu* ile Brahms'ın *Alman Requiem'i* arasında tonal tasarımın karşılaştırılmasına yönelik bir analizin de doğal olarak, daha geniş bir kısıt kümesinden, örneğin fonksiyonel tonalitenin sınırlarını çizen kısıt kümesinden hareket etmesi gerekir.

Bu yüzden bir analize zemin oluşturacak teorisi belirlemek ve yorumun temelleneceği odak noktasını seçmek etkili bir analizin ilk iki adımındır. Ama üslup ile teori ve analiz arasındaki ilişkiyi sınırlayıcı olarak görmemek ve bir çıkış noktası olarak ele almak gerekir; bir üslupta sınırlanarak geliştirilmiş bir teorinin farklı üsluplara uygulanabilirliği de araştırılabilir, analiz bunu da amaçlar. Kimi zaman bu araştırmalar yeni teorilerin türetilmesine olanak sağlar. Örneğin Schenker'in tonal müzikle sınırlı tuttuğu analiz yöntemi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında post-tonal analizlerde de kullanılmış ve bir bakıma Küme Teorisi'ne kaynak olmuştur. Benzer şekilde, Klasik sonat biçimleriyle sınırlı Biçim İşlevleri Teorisi'nden geliştirilen kavramlar, bu repertuvar dışında Rönesans müziğinden Schönberg'e kadar birçok üslup üzerinde denenmiş ve ilginç sonuçlara ulaşmıştır. Bu çerçevede yapılan analizler, Klasik sonat üslubunun biçim bağlamındaki kısıt kümesinin bazı öğelerinin önceki üsluplardan taşındığını, bazılarının ise izleyen üsluplara uzandığını göstermiştir. Ancak analiz sadece dönem üslubunun yapıta yansımalarını tespit etmek amacıyla değildir, bireysel üslupların ayrıştığı noktaları, iki bestecinin bireysel üslupları arasındaki ilişkileri, bir üslup özelliğinin besteciye özel kökenini araştırmak, müzik analizinin öncelikli amaçları arasındadır. Bu bağlamda 'üslup' sözcüğünü sadece bir döneme, bir türe, bir dile ait, kolektif yönüyle ele almamak, bestecilerin bireysel üsluplarının da bu kapsamda dair olduğunu unutmamak gerekir. Özetle, kolektif ya da bireysel, bir analiz her zaman üslup ile ilişkili bir zemine yerleşmelidir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada müzik analizine farklı perspektiflerden yaklaşılarak, analizin işlevi, kapsamı ve müzik performansı ile ilişkisi değerlendirilmiştir. Araştırmada geliştirilen fikirlerden hareketle, teori ile analiz olgularını birbirinden ayırarak tanımlamanın ve analizi müzik yapıtının sanatsal ve teorik yönleri arasındaki etkileşimi görünür kılacak bir yöntem olarak ele almanın müzik icracılığı ve müzik araştırmacılığı alanlarına sağlayacağı katkılar üzerinde durulmuştur. Analizin yapıtın farklı düzlemde bir yorumu olarak değer kazandığı, icracının olduğu gibi analistin de becerisi ve deneyimi kapsamında yapıta yeni karşılıklar bulduğu bir zemin olduğu gösterilmiştir. Analiz, bir performans besleyebileceği gibi, kendi bütünlüğü içinde de metin olarak düzenlenmiş bir düzlemde yapıta farklı yorumlar getiren potansiyeli taşımaktadır.

Etkileşim üzerine temellenen bu tür bir perspektifin müzik eğitimindeki yerine bu çalışmada kısaca değinilmiştir, ancak bu araştırmada geliştirilen fikirlerin temel uygulama alanı konservatuvar ve benzeri müzik okullarında sürdürülen müzik eğitimidir. Bu çerçevede müzik analizine yönelik yaratıcı çalışmaların müzik eğitiminde performansa yönelik alanlarla birlikte ele alınması önerilmektedir. Çalgı temelli derslerin, müzik yapıtının bir sanat ürünü olduğunu göz önüne alan analitik yaklaşımlarla desteklenmesinin, eğitime sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmalarda analiz temel amaç değildir ama yapıta farklı perspektiflerden yaklaşabilme becerisi kazandırır. Rosen'in (2002) tespit ettiği üzere analiz yorumcunun partiyonun çerçevesini anlamasına yardımcı olur, ama performansın gerçekleşmesi için yorumcunun sanatsal iç güdülerini, deneyimini ve yorum tercihlerini yapıta taşıması gerekir. Benzer şekilde, teorik çalışmalarda da ele alınan yapıtın amacının bir teorisi doğrulamak olmadığı, yapıtın varoluş nedeninin estetik bir arayışa dayandığı gerçeğinin göz ardı edilmemesi gerekir. Rink'in (2002) sözleriyle "En önde gelen, 'müziği' yansıtmaktır, kalan her şey bu amaca yönelik bir araçtır" (s. 56), analiz de bu yolda yapıtın yorumcuyu besleyebilecek, ilham verebilecek başka türden bir okumasıdır.

Bu çerçevede araştırmanın sonuçları ve öneriler şu şekilde özetlenebilir: (1) Analiz, yapıtın sanatsal ve teorik yönleri arasındaki etkileşimi açığa çıkarır. (2) Yorumcu ve analist, becerileri ve deneyimleri çerçevesinde yapıta yeni anlamlar katabilirler, bu bağlamda iki alan da yapıttan hareketle ve yapıtla ilişkili anlam yaratma potansiyeli taşımaktadır. (3) Analiz, bir araştırma metnine dönüştüğünde yorum niteliğini yitirmez: bu tür bir metin, yapıt hakkındaki bir mutlaklığı göstermekten çok, araştırmacının yakaladığı ve yapıtın o ana kadar örtülü kalmış olan bir potansiyelini sunar. Bir yapıtın, farklı performanslarda farklı yorumlara olanak tanımasına paralel şekilde, farklı analizlerde de aynı yapıt, farklı kimliklere bürünebilir. (4) Müzik eğitimi, analitik ve performans odaklı yaklaşımların birlikte ele alınmasıyla gelişebilir, bu alanlar birbirlerini dışlayan değil, besleyen alanlardır. (5) Analiz, yorumcuların partiyonu kavramlarına katkı sağlar ama performans her zaman sanatsal sezgiyi de gerektirir. (6) Bir yorumcunun eğitiminde teorik çalışmalar yapıtın sanatsal özüne odaklanmalı ve salt teorisi destekler nitelikte olmamalıdır.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: EÇ; verilerin toplanması: EÇ; sonuçların analizi ve yorumlanması: EÇ; çalışmanın yazımı: EÇ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: EÇ; data collection: EÇ; analysis and interpretation of results: EÇ; draft manuscript preparation: EÇ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Berry, W. (1990). *Musical structure and performance*. Yale University Press.
- Burnham, S. (2008). Form. T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of western music theory* içinde (s. 880-906). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.030>
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form*. Oxford University Press.
- Cone, E. (1968). *Musical form and musical performance*. Norton.
- Cone, E. (1969). Behind the beyond: Mr. Cone replies. *Perspectives of New Music*, 7(2), 70-72.
- Cook, N. (1987). Musical form and the listener. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 23-29.
- Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.
- Dunsby, J. (1989). Guest editorial: Performance and analysis of music. *Music Analysis*, 8(1-2), 5-20.
- Dunsby, J. ve Whittall, A. (1988). *Music analysis in theory and practice*. Yale University Press.
- Forte, A. (1982). *Introduction to Schenkerian analysis*. W. W. Norton & Company.
- Hatten, R. (1994). *Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Indiana University Press.
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (2011). *Elements of sonata theory*. Oxford University Press.
- Hodeir, A. (1971). *Müzikte türler ve biçimler* (İ. Usmanbaş, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Hyer, B. (1990). *Tonal intuitions in "Tristan und Isolde"* (Yayın No. 9016457) [Doktora tezi, Yale University]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music*. Harvard University Press.
- Kivy, P. (1993). *The fine art of repetition*. Cambridge University Press.
- Lerdahl, F. ve Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Lewin, D. (1969). Behind the beyond: A response to Edward T. Cone. *Perspectives of New Music*, 7(2), 59-69.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music*. The University of Chicago Press.
- Narmour, E. (1988). On the relationship of analytical theory to performance and interpretation. E. Narmour ve R. Solie (Ed.), *Explorations in music, the art, and ideas* içinde (s. 317-340). Pendragon Press.
- Palisca, C. ve Bent, I. (1980). Theory, theorists. S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians* içinde (s. 741-762). Macmillan Publishers.
- Pearsall, E. (1999). Mind and music: On intentionality, music theory, and analysis. *Journal of Music Theory*, 43(2), 231-255.
- Rink, J. (1990). Review of wallace berry, musical structure and performance. *Music Analysis*, 9, 319-339.
- Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. J. Rink (Ed.), *Musical performance – a guide to understand* içinde (s. 35-58). Cambridge University Press.
- Rosen, C. (2002). *Piano notes-the world of the pianist*. Free Press.
- Rothstein, W. (1995). Analysis and the act of performance. J. Rink (Ed.), *The practice of performance* içinde (s. 217-240). Cambridge University Press.
- Samson, J. (2014). The musical work and nineteenth-century history. J. Samson (Ed.), *Nineteenth-century music* içinde (s. 3-27). Cambridge University Press.
- Schmalfeldt, J. (1985). On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29, 1-31.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Although the idea of art theory or the analysis of an artwork dates back to before the 20th century, the terms "theory" and "analysis" often evoke hesitation when applied to art, including music. Throughout history, numerous music theories have been developed, and many works have been analyzed through various approaches. However, it is difficult to claim that musicians universally agree on the ability of these analyses to explain the artistic essence of a work. This hesitation raises questions such as: Is analysis necessary to understand or appreciate a piece of art? Is an interpretation based on analysis more effective than others? Is a composer's success proportional to their mastery of music theory and analysis? Does the meaning/value

of a musical piece depend on theoretical constructs? Can analysis explain the aesthetic impact a piece has on listeners?

While many musicians might quickly answer these questions, such answers often remain superficial. Responses to these questions are largely subjective, relying on personal understanding and experience rather than objective truths. Music theory and analysis, being primarily academic/pedagogical fields, are often discussed in conservatories, music faculties, or among music theorists and musicologists. Performers, on the other hand, tend to disregard theoretical debates, seeing them as separate from artistic production. In performance contexts, such as orchestral rehearsals or opera productions, theoretical justification for interpretative choices is rarely sought, though stylistic observations may occasionally arise. Similarly, theorists often overlook how their analyses and theories relate to performance or listener experience, focusing instead on technical and theoretical aspects.

This divide between theory and performance suggests a traditional separation, with each field operating within its own boundaries. However, this separation should not be accepted uncritically. This study explores the relationship between music as an artistic product and performance on one hand, and theory and analysis as seemingly scientific constructs on the other. The core argument is that musical experience is multifaceted, open to alternative perspectives, and inherently subjective. This subjectivity, rather than being a limitation, is what gives both performance and analysis their unique meaning and function. The study emphasizes that musical understanding cannot be reduced to singular answers and thrives on the diversity of subjective interpretations.

2. Method

In the research, first, a literature review was conducted on the scope of the fields of theory and analysis, and the obtained views were examined using the comparison method to evaluate the relationship of these fields with music performance. Subsequently, the fundamental points where music analysis and music performance intersect were assessed by comparing different perspectives, and inferences were made regarding the importance of interpretation and style in the processes of analysis and performance.

3. Findings, Discussion and Results

Music theory, broadly understood as the study of musical structure, does not prescribe a specific content or method but includes various approaches to studying musical structure and relationships between elements. Each theory identifies common principles in its repertoire and explains how elements interact within those principles. However, theories differ in claims, methods, perspectives, and terminology, and they do not always overlap. Not all theories aim to explain entire repertoires, and applying one theory's perspective to another repertoire may not yield meaningful results.

In music schools, music theory is often taught as a tonal-focused discipline, emphasizing chords, intervals, and tonal relationships. This narrow focus risks treating these concepts as universal, independent of historical or stylistic context, and overlooks the artistic and aesthetic dimensions of music. A theory limited to tonal elements risks reducing analysis to a search for a single "correct" answer, rather than a personal, interpretive process. This approach is better described as "Tonal Music Grammar" rather than true music theory.

Analysis is a research method that examines the hidden features, relationships, and external references of a musical work through various theories and perspectives. It is a conscious, indirect process that complements intuitive understanding. Analysis is always grounded in a theoretical framework, but different theories yield different interpretations of the same work.

Analysis is inherently interpretive, reflecting the analyst's personal perspective and experience. It is not about uncovering absolute truths but offering alternative viewpoints and enriching understanding. Even in highly systematic theories like Schenkerian analysis or *Set Theory*, personal choices play a significant role. Analysis and performance are both forms of interpretation, but they operate on different levels: performance is an aesthetic act, while analysis is an intellectual one. Both contribute to the work's meaning and can enrich each other. The musical score is not the work itself but a coded representation. Performers and analysts interpret the score to reconstruct the composer's intentions, but this process always involves personal choices. Performers focus on the artistic and aesthetic aspects of the score, while analysts examine its structural and

historical dimensions. Both approaches reveal different facets of the work. Both analysis and performance must consider the work's stylistic context to understand its structural relationships and artistic value.

Analysis should be integrated into music education, particularly in conservatories, to complement performance training. Analytical approaches that treat the musical work as an artistic product can enrich instrumental lessons and foster a deeper understanding of the repertoire. As Charles Rosen (2002) notes, analysis helps performers understand the score's framework, but performance requires artistic intuition and personal interpretation.

Analysis is not an end in itself, but a tool for developing the ability to approach a work from multiple perspectives. It should not be reduced to labeling musical elements but should explore the work's artistic, social, and cultural dimensions.

To summarize: (1) Analysis reveals the interaction between artistic and theoretical aspects of music. (2) Both performers and analysts bring new meanings to a work through their skills and experiences. (3) When analysis is transformed into a research article, it does not lose its interpretive quality. (4) Integrating analytical and performance-oriented approaches can enhance music education. (5) Analysis helps performers understand the score, but performance requires artistic intuition and interpretation. (6) Theoretical studies should focus on the aesthetic essence of the work, not just validating theories.

Viyolonsel çalıcılığında Alexander Tekniği'ne göre baş-boyun-sırt dengesi ve do burgusunun revize edilmesi

Head-neck-back balance in cello playing according to the Alexander Technique and revision of c string tuning peg

Püren Eda Gözer¹, Melih Kara²

¹ Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti.

² Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.

ÖZ

Erken yaşta başlayan viyolonsel eğitimi çalgıya hakim olunması, vücudun nasıl kullanılması gerektiğinin anlaşılması gibi çeşitli yönlerden avantajlar sağlamakta ve eğitim sürecinin sistematik bir biçimde ilerlemesini kolaylaştırmaktadır. Öte yandan küçük yaşlardan itibaren vücudun çalgıya ve çalgıyı kullanma biçimine göre şekillenmesi çeşitli deformasyonlara da yol açabilmektedir. Bu durum geçirilen uzun saatlere ve çalıcının yaptığı mesleğe uyumlanması bakımından kaçınılmaz olmakla birlikte sağlıklı oranda kalabilmesi için önlem alınmalıdır. Kalıcı hasarlar oluşmaması ve çalıcının performansının sekteye uğramaması yönünde önleyici çalışmalar yapmak önemli ve gerekli görülmektedir. Tarih boyunca viyolonsel başkalaşıma uğramıştır. Bu başkalaşımın sebeplerinden biri de çalıcıya rahatlık sağlamasıdır. Farklı boyutlarda viyolonsel yapımı ve sazın altına pik eklenmesi bunlara örnektir. Fakat viyolonselin günümüzdeki modern haliyle çalıcının duruşu, Alexander Tekniği'nin vücut rahatlığı konusunda merkez aldığı baş bölgesinin pozisyonunda do burgusu sebebiyle doğallığını kaybetmektedir. Araştırmada viyolonsel çalıcılarının baş ve boyun bölgesinde yaşadığı sorunlar ve alınan önlemler örneklendirilmektedir. Yaşanılan bu soruna çözüm önerisi olarak ise Alexander Tekniği ışığında sağlıklı bir pozisyon için do burgusunun kesilerek revize edilmesi üzerinde durulmaktadır. Araştırma amacı doğrultusunda vücudun çalgıya uygun biçimde şekillendirilmesi yerine çalgıyı vücuda uygun revize etmek konusunda farklı bir bakış açısı sunulmaya çalışılmıştır. Araştırma temel nitel araştırma deseninde tasarlanmıştır. Araştırmanın eğitimciler ve öğrenciler için vücut kullanımına yönelik farkındalık yaratılmasına katkı sağlayacağı ve aynı zamanda çalıcılara yaşayabilecekleri problemlere karşı sağlıklı pozisyon önerisi sunması ile yararlı olacağı umulmaktadır.

Anahtar kelimeler: viyolonsel eğitimi, Alexander tekniği, bedensel farkındalık, do burgusu

ABSTRACT

Beginning cello education at an early age offers significant advantages, such as facilitating mastery of the instrument and fostering an understanding of effective body usage. This early start supports a systematic progression in the learning process. However, adapting the body to the instrument and its playing techniques from a young age may lead to physical deformations. While such adjustments are often unavoidable due to the prolonged practice hours and professional demands placed on cellists, proactive measures are essential to ensure these adaptations remain within healthy limits. Preventing permanent damage and maintaining uninterrupted performance underscores the importance of preventive efforts. Throughout its history, the cello has undergone various transformations aimed at improving player comfort. Examples include the introduction of different cello sizes and the addition of the endpin. However, in its modern form, the cello presents challenges to the natural alignment of the head, particularly due to the C-string peg. This misalignment disrupts the principles of the Alexander Technique, which emphasizes the head's position as central to overall body ease and alignment. This research examines the problems cellists experience in the head and neck region and provides

Melih Kara — mekara@anadolu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 13.01.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 11.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

examples of preventive measures addressing these issues. As a proposed solution, the study focuses on modifying the C-string peg by shortening it to enhance posture and alignment, guided by the principles of the Alexander Technique. The aim is to propose a shift in perspective: adjusting the instrument to suit the player's body rather than forcing the body to adapt to the instrument. Designed as a basic qualitative study, the research aims to raise awareness among educators and students about proper body mechanics and to offer practical recommendations for cellists to maintain healthy playing positions. These findings are expected to benefit both educators and performers by providing insights into preventing physical discomfort and improving performance sustainability.

Keywords: cello education, Alexander Technique, body awareness, C-string peg

1. GİRİŞ

Çalgıların değişim süreci birbirinden esinlenerek ya da başkalaşarak oluşur. Çalgıların yapısal özellikleri yıllar içerisinde gereksinimler doğrultusunda farklılaşmıştır. Yaylı sazlar ailesinin bilinen en eski ailesi viol ailesidir. Viol ailesinin de Lavta (lut) ya da vihuela gibi ataları vardır. Fakat hem çalış stilleri hem de dört farklı ses aralığına sahip üyesi olması bakımından yaylı sazlar ailesiyle en benzeşen akraba viol ailesidir. Yüksel (2007) araştırmasında viol ailesinin kendi dönemi bestecileri tarafından eşlik için yeterli olan az ses ve eser karakterini ortaya koyan stili belli edecek şekilde müzikte var olmasının yeterli olduğunu, fakat zamanla eşlik çalgı karakterinden sıyrılarak bestecilerin violin ailesinin solo çalgı karakterini keşfettiğini ifade etmektedir. Yaylı çalgılar ailesinin tenor sesli çalgısı viyolonseldir. Ses genişliği viyoladan bir oktav kalın, kontrbastan da bir oktav incedir. Telleri Do, Sol, Re, La şeklinde akort edilir. Viola da Gamba'dan en belirgin ve modern farkı yere dayanırken gerekli yükseklikte durabilmesi için altına pik adı verilen metal bir çubuk monte edilmesidir. Bu değişiklik çalgıyı çok daha ergonomik hale getirdiği için çalıcının sağlığına da katkı sağlamıştır.

Türkiye'de mesleki viyolonsel eğitimi, devlet konservatuvarlarında ve eğitim fakültelerinin müzik bölümlerinde verilmektedir. Türkiye'deki konservatuvarlarda viyolonsel eğitimi, ilköğretimde 3 yıl, lisede 4 yıl, lisans eğitiminde de 4 yıl olmak üzere toplamda 11 yıllık bir eğitimidir. Her okulun müfredatı ortak özellikler barındırır. Bunun yanı sıra klasik yöntemlerin yanında kendini Suzuki, Kodaly gibi metotlarda da geliştirerek eğitim veren viyolonsel eğitimcileri de vardır. Fakat yöntem ne olursa olsun birebir yapılan bu dersler her öğrenciye uygun şekilde çeşitlilik göstermelidir çünkü her birey gerek psikolojik gerek fizyolojik açıdan bireysel farklılıklara sahiptir.

Viyolonsel eğitiminin erken yaşta başlaması, sürecin olabildiğince uzun, sakın ve emin adımlarla ilerlemesini sağlar. Sakar'ın (1997) çalışmasına göre bir çalgıya hakim olabilmek sistematik ve doğru planlanmış bir süreç gerekmektedir. Bu eğitim süreci uzun bir zamanı kapsar ve ne kadar erken başlanırsa öğrencinin gelişimi ve olgunlaşması için yürütülen adımların doğru atılmasına zemin yaratılabilir. Bu da öğrencinin lehine olan önemli bir noktadır. Ayrıca bilinçli bir çalgı eğitimi süreci yürütüldüğünde, öğrenci vücudunun aynı sporda olduğu gibi çok farklı bölgelerini, kaslarını, kullanım şekillerini keşfetmeye başlar. Bu durum, vücudunu tanıma yolunda atılan büyük bir adımdır. Spor, genellikle vücudun büyük kas gruplarını çalıştırırken ses ya da çalgı eğitimi küçük ve duyguyla bütünsel çalışması gereken kas gruplarının üzerine eğilmektedir. Sanat, bireyi ve duygularını ilgilendiren yapısıyla vücudun mekanik işleyen yapısının mükemmel bir buluşmasıdır. Bu yüzden ki birey müzikle uğraşırken yalnızca uğraşının gerektirdiği pratikleri değil bunu, bedeniyle ve hayata yaklaşımıyla da benimseme haline girer.

Erken yaşta müzik eğitimine başlamanın olumlu tarafları olduğu gibi olumsuz tarafları da vardır. Vücudu çalgıya göre kolay şekillendirme avantajı, vücudun doğasına aykırı deformasyonları da beraberinde getirebilmektedir. Bu sebeple çalgı eğitimi esnasında vücut sağlığını korumak büyük önem arz eder. Vücudumuz yaşama ve çalışma şeklimize, alışkanlıklarımıza uyum sağlamaktadır. Elbette çalgı çalmayı öğrenme ve uygulama süreci boyunca da vücudumuzun çalgıya ve çalış biçimine göre şekil alması doğaldır. Bu sürecin bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmesi çalıcının meslek hayatının verimliliğini, başarısını ve hatta psikolojik sağlığını da doğrudan etkileyecektir.

Çalgı eğitimi sürecinde önemli olan diğer konular arasında çalgının doğru tutuşu ve pozisyonu, ısınma ve gevşeme egzersizleri, ayna kullanımı, sandalye ve nota sehпасının doğru biçimde ayarlanması, çalışma ve dinlenme dengesi ile zihin ve beden uyumunun sağlanması sıralanabilir. Sağlıklı ve başarılı bir çalıcılık hayatının en önemli başlangıcı doğru tutuş ve pozisyonudur. Her ne kadar genel geçer bir ortak pozisyon olsa da her bireyin fiziksel yapısı kendine özgüdür. Bu nedenle başta eğitici, sonrasında çalıcının kendisi, kendine en doğru ve rahat pozisyonu keşfetmelidir. Bu keşif çalıcılık hayatı boyunca bitmeyen bir süreçtir. Çimen'in (2003) araştırmasına göre çalgı eğitimi başlangıcında çalgı pozisyonunu belirlerken her çalgı öğrencisinin

bireysel farklılıkları mutlaka göz önünde bulundurularak karar alınmalıdır. Her öğrencinin beden, kol, el, parmak vb. uzuvlarının doğal yapısı farklılık gösterebilir. Çalgı boyutunun seçimi de hem performans hem çalıcının sağlığı açısından önemli bir diğer konudur. Bu durum çalgıya hakimiyeti etkileyebileceği gibi fizyolojik olarak da çalıcıyı korur. Bu nedenle çalıcının vücut yapısına göre uygun boyutta çalgı seçimi uzun vadede çok önemlidir. Bu görüşe paralel olarak Baycan (2022), çalışmasında viyolonsel boyutları ve bu boyutların çalıcıya uygunluğuna göre seçilmesi konusunu vurgulamaktadır. Çalıcının fiziksel özellikleri dikkate alınarak, icrasını en rahat şekilde gerçekleştirebileceği, rahat kavrayabileceği, üzerinde hakimiyeti rahat kurabileceği çalgı boyutu üzerinde yoğunlaşmakta her zaman fayda vardır. Çalgının büyük olmasından ziyade küçük olması tercih edilebilir. Çalgının seçimi ve özellikleri yanında vücut farkındalığını arttırmanın en önemli araçlarından biri de aynadır. Örneğin kasıldığı ya da gerildiği için olması gerektiğinden fazla yukarı kaldırılmış bir omuz ya da kol, aynaya bakıldığında fark edilerek düzeltilebilir. Sandalye ve nota sehпасı ayarı da çalgının eşlikçileri olarak çalışma saatlerine katkı sunar ve çalışmanın verimliliğini büyük ölçüde arttırır.

Çalgı ve beraberinde kullanılan araçlar kadar çalıcının vücudunu ve zihnini çalışma hazırlaması, çalışma sürelerini düzenlemesi de önem taşımaktadır. Çalgıyı çalmadan önce ve sonra ısınma gevşeme hareketlerinden yararlanmak kasları incinmeden koruyup gelişmeye açık hale getirmektedir. Çimen'in (2003) araştırmasında da pek çok müzisyenin çalışma öncesi ve sonrası ısınma gevşemenin önemini bilmesine rağmen yapmadığı ya da çalgısız esnetme yapmadan direk parmak egzersizi gibi yalnızca parmağı ısıtan egzersizlerle çalışmaya başladığı ortaya konulmuştur. Olası incinmelerin önüne geçebilmek için ayrıca her çalgıya özgü bir ısınma yöntemi belirlenmesi ve bu yöntemler belirlenirken fizyoterapistler ile postür analizi yapılması ve ısınma programı oluşturulması önerilmiştir. Öte yandan birçok müzisyen çalışma verimini sürenin fazlalığıyla ölçmektedir. Oysa aralıksız uzun çalışma süreleri fiziksel baskıyı arttırdığı gibi, stres yükünü de arttırmakta ve konsantrasyon verimini azaltmaktadır. En önemli noktanın çalışma süresiyle dinlenme süresinin birbiriyle denge içinde olması gerektiği söylenebilir.

Zihnin ve bedenin birbiriyle olan bağıntısını yadsımak da çalıcının çalgısındaki gelişimini yavaşlatabilecek boyutlara ulaşabilir. Çünkü çalıcılık esnasında karşılaşılan kasılma, gerginlik gibi sorunların sebebi performans kaygısı, mükemmeliyetçilik, öz-farkındalık eksikliği gibi zihinsel yaklaşımlardan da kaynaklanabilir. Kasların rahatlığı beden ve zihin farkındalığının artırılması ile sağlanabilir, böylece sorunlara daha hızlı çözüm bulunabilir. Özmenteş'in (2007) 'Müzikte Beden-Zihin İlişkisi' adlı çalışmasında E. J. Dalcroze'dan da aktardığı gibi "Beden zihnin ayrılmaz ortağıdır. Beden ve zihin daha derin işlevlerini beraberce uyumla yerine getirir ve bu ayrı ayrı değil eş zamanlı olarak gerçekleşir.". Zihinsel ve ruhsal gerilimin sonucu fiziksel gerilimdir. Fiziksel gerilim de hataların çoğalmasına, incinmelerin yaşanmasına ve sonucunda da çalıcının kendine olan inancının azalmasına neden olur.

Hem öğretmenlerin hem de öğrencilerin vücudunda yaşadığı sorunu tanımlayabilmesi önemlidir çünkü çalgı eğitimi süresinde ve sonrasında önlemler alınmasına rağmen çeşitli fiziksel rahatsızlıklar ve ağrılar meydana gelebilmektedir. Çalgı çalışma süreci fiziksel ağrılara sebep olur, bu belli oranda normaldir fakat ne derecede olduğu ve devamlılığı gözlemlenmeli ve önemsenmelidir. Satıcı ve diğerleri (2019) müzisyen hastalıklarına yönelik yaptıkları çalışmalarında müzik eğitimi anabilim dallarında ders veren öğretim elemanları ve ders alan öğrencilerin birçoğunun yaşadığı fiziksel rahatsızlıklardan haberdar olmadığı ya da bunun normal olduğunu varsaydığı görülmüştür. Öte yandan öğrencilerin birçoğu ağrılarını normalleştirmenin yanında ağrılarını eğitmenlerine söylemekten, bahane olarak görülebileceği endişesiyle çekinmektedir (Evren, 2007). Bu gibi durumlara karşı ısınma ve gevşeme egzersizlerinin ihmal edilmemesi, öğretim elemanı ve öğrencilerin vücut farkındalıklarının artırılması ve müzisyen hastalıkları konusunda bilgi sahibi olmalarının sağlanması ve ayrıca bu hastalıklarla ilgili uzman doktorlar ve fizyoterapistlerle iletişim kurarak okullarda bilgilendirici seminer ve eğitim yapılmasını önermişlerdir (Satıcı vd., 2019).

Müzisyenlerde sıklıkla görülen rahatsızlıklar arasında aşırı ve yanlış kullanım sendromu, karpal ve kübital tünel sendromu, De Quervain Sendromu, tenisçi dirseği, boyun düzleşmesi ve skolyoz sayılabilir (Bursal, 2019; Çimen, 2003). Müzisyenlerin özellikle kas ve iskelet sistemi rahatsızlıklarını sıklıkla yaşaması (Bursal, 2019; Evren, 2007; Top, 2004) eğitim sürecinin başından itibaren vücudunu tanımasının ve ağrılarını fark edebilmesinin gerekliliğini de ortaya koymaktadır. Bu süreç her çalgı özelinde farklılaştırılabilir. Madanoğlu (2004) müzisyenlerin, özellikle de viyolonselcilerin fiziksel, zihinsel farkındalığını ve bunun sonucunda gevşeme yöntemlerinin çalma potansiyeline etkilerini araştırdığı çalışmasında öncelikle fizyolojik gerginliğin sebeplerini ve çözümü için öneriler ve teknikleri açıklamış, ardından viyolonselciler özelinde tutuş, oturma pozisyonu ve teknik çalışma önerilerinde bulunmuştur. Top (2004) ise çalgı eğitiminde vücudun doğru ve bütünsel kullanımına yönelik Alexander Tekniği, Feldenkrais Yöntemi, Pilates Yöntemi ve yoga gibi vücudun ideal kullanımına yönelik eğitici yöntemleri araştırmıştır. Ayrıca çalgı eğitiminde vücut farkındalığına yönelik

temel davranışlar olan nefes kullanımı, gevşeme, doğru duruş ve denge gibi konuları incelemiştir. Öğrencilerin bu konulardaki farkındalık seviyelerinin ise oldukça düşük olduğunu belirlemiştir.

Vücudun kullanımına yönelik önerilenler arasında yer alan Alexander Tekniği bedeni tekrar yapılandırma ve özüne döndürme yöntemidir. Vücudun yanlış kullanımını, gereksiz gerginliklerin ortadan kaldırılmasını, reflekslerin daha uygun ve sağlıklı verilmesini amaçlayan yöntemleri içinde barındırır. Alexander Tekniği, İngiliz aktör ve şarkıcı Frederick Matthias Alexander tarafından keşfedilmiş bir yöntemdir. Beden farkındalığı, rahatlığı ve vücut mekaniğine dayalı olarak geliştirdiği bu yöntem sayesinde sahnede yaşadığı ses probleminin önüne geçmeyi başarmıştır. Teknik, vücut pozisyonunun ve hareketlerinin en doğalına ve temeline odaklanır. Tezişçi (2018) araştırmasında tekniğin uygulama ilkelerini başın vücudun geri kalanıyla ilişkisini açıklayan birincil kontrol, yapılmakta olan ve alışılmış kötü alışkanlıkları, refleksleri yapmama, durdurma anlamında engelleme ve tespit ile engelleme sonrasında zaman kazanmış zihne ve vücuda yönergelerle doğru pozisyonu kazandırma aşaması olan yönerge olmak üzere üç aşamayla özetlemektedir.

Alexander tekniği sahne sanatçıları tarafından yaygın olarak kullanılmaktadır. Sahne, sanatçının tüm emeklerini ve çalışmalarının sonucunu ortaya koyduğu alandır. Çoğu kez tek bir seferde ve birçok seyirci önünde gerçekleştirilen bu performanslar sanatçı üzerinde hem fiziksel hem de zihinsel olarak büyük baskı oluşturur. Alexander Tekniği'nde her eğitimde olduğu gibi öğretmenin önemi büyüktür. Öğrencinin alışmış olduğu yanlış duruşlar, öğretmenin sürekli tekrarladığı basit uyarılarla düzeltilmeye başlanır ve bu tüm eğitim süreci hem eğitmen hem öğrenen tarafından tekrarlanır. Öğrencinin dikkatini gelişmiş bir postüre yönleltebilen iyi bir öğretmen, öğrencinin önceki alışkanlıklarını bastırmada önemli bir rol oynar. Alexander Tekniği'nde telkinler oldukça önemlidir. Her öğrenciyle kurulacak üslup farklıdır fakat ortak nokta 'rahat olmalısın', 'tepki göstermemelisin' gibi etkin ve 'yapma' içeren cümleler yerine 'yapmamaya odaklanan', 'serbest bırak', 'düşünme', 'serbest bırakmayı düşün fakat serbest bırakmaya çabalama' gibi cümleler kurulmalıdır. Sırt duruşu gibi bazı pozisyonları belirlerken öğrencinin beden yapısı dikkate alınmalıdır. Öğrenciye özel belirlenen postür çalışmalarının devamlılığı daha kalıcıdır.

Profesyonel müzisyenler için çalgı ve çalgının teknik özellikleri hakkında bilgi sahibi olmak kadar çalış sırasında vücudun işleyişini anlamak, doğru tekniklerden yararlanarak çalgısının vücuduna uyumunu sağlayacak sağlıklı pozisyonlar geliştirmek önemli görülmektedir. Bu gereksinimden yola çıkılarak desenlenen bu çalışmada çalgı icracılarına yönelik öneriler geliştirilerek hem alanyazına hem çalgı eğitim sürecine katkı sağlanabileceği düşünülmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada viyolonsel çalıcılığında baş-boyun-sırt dengesinin sağlanamaması durumunda ortaya çıkan sorunların örneklendirilmesi, bu sorunlara bir alternatif olarak Alexander Tekniğine göre doğru pozisyonların tartışılması ve sağlıklı bir pozisyon için do burgusunun kesilerek revize edilmesine yönelik öneriler geliştirmek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Do burgulu viyolonsellerde çalıcıların baş-boyun pozisyonu nasıldır?
2. Alexander tekniğine göre do baş-boyun-sırt dengesi nasıl olmalıdır?
3. Do burgusu kesilmiş viyolonsellerde çalıcıların baş-boyun pozisyonu nasıldır?

1.2. Araştırmanın Önemi

Tüm çalgılarda olduğu gibi viyolonsel çalıcılığında da hem eğitim süreci hem de profesyonel hayatta performansın daha yüksek olması ve bunun sağlıklı bir şekilde sürdürülmesinde vücut farkındalığı önemlidir. Alanyazında müzisyenlerin yaşayabilecekleri sorunları ve çeşitli hastalıkları ortaya koyan araştırmalar bulunmakta ve bu konunun önemi vurgulanmaktadır (Baycan, 2022; Bursal, 2019; Evren, 2007; Madanoğlu, 2004; Top, 2004; Yağışan, 2004). Bu çalışmada ise özellikle baş-boyun-sırt dengesi üzerinde durulmuş, yaşanan sorunların yanında bu sorunlara çözüm olabilecek alternatif önerilmiştir. Bursal'ın (2019) araştırmasında 19 viyolonsel öğrencisinin çalışma esnasında ve sonrasında yaşadığı ağrıların birinci sırasında %47,4'lük oranda kol bilekleri, ikinci sırasında %31,6 oranında sırtın üst kısmı, üçüncü sırasında da %26,3

oranında boyun ve dirsek bulunduğu ortaya konulmuştur. Ayrıca yapılan çalışmalarda da genel olarak el, kol ve omuz sakatlanmalarına odaklanıldığı görülmüş ve bu sakatlanmalarda baş, boyun ve sırt konumunun etkisi de ortaya konulmuştur. Öneykan ve Tebiş (2018) tarafından yaylı çalgılar eğitimi alan öğrencilerin günlük egzersiz alışkanlıklarına yönelik yaptıkları çalışmada öğrencilerin günlük çalışmaları öncesinde bedensel ısınmaya zaman ayırma hareketlerini çoğunlukla yapmadıkları görülmüştür. Tosun (2019) tarafından ise 11 ve 12. Sınıfta çalgı eğitimi alan 42 öğrencinin %90,48'inde çeşitli fizyolojik rahatsızlıklar olduğu ortaya konulmuş ve bu durumun nedeni olarak da uzun çalışma saatleri gösterilmiştir. Tüm bu sorunlara yönelik önlem alınması ve öğrencilere bu farkındalığın küçük yaşlarda kazandırılması önemlidir. Bu farkındalığa ve vücudun doğru kullanımına yönelik kullanılabilen Alexander tekniği ise sanatçıların hem performansını artırmak hem de sahnede yaşadıkları baskının azalması ve kontrol altına alınması açısından oldukça önemli bir uygulamadır. Özgür (2019) Alexander Tekniği'nin kronik boyun ve sırt ağrılarının neden olan kas alışkanlıklarına yönelik kullanılabileceğini ve bu konudaki eğitimlerle performans kaygılarının azaltılabileceğini açıklamıştır. Çalışır (2024) ise benzer şekilde tekniğin kullanımının çalıcıların performans kaygısına yönelik kullanılabileceğini belirtmiştir. Araştırmada Alexander Tekniği ile viyolonsel üzerinde yapılacak revizyonların ilişkilendirilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın hem müzik eğitimcileri hem de öğrencileri arasında farkındalık yaratılmasına katkı sağlayacağı hem de çalıcılara yaşayabilecekleri problemlere karşı bireylerin fiziksel yapısına uygun pozisyon önerisi sunulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

Araştırma temel nitel araştırma deseninde tasarlanmış, doküman inceleme yönteminden yararlanılmıştır. Doküman inceleme yöntemi, araştırmada kullanılan verileri oluşturan dokümanların elde edilmesi ve analizini içermektedir (Özkan, 2019). Bogdan ve Biklen (2022) birincil veri kaynağı olarak da kullanılabildiğini belirttiği dokümanlara yönelik üç ana tür olduğundan bahsetmiştir. Bunlar kişisel, resmi ve popüler dokümanlardır. Araştırma amacına yönelik olarak bu üç doküman türünden yararlanılmıştır. Bunlar arasında birinci yazar tarafından farklı durumlarda baş-boyun-sırt dengesini göstermeye yönelik hazırlanan fotoğraflar kişisel dokümanlar; ünlü viyolonsel sanatçılarının çalgı tutuşuna yönelik pozisyonlarını içeren fotoğraflar popüler kültür dokümanları ve çeşitli araştırmalara dayalı olarak derlenen bilgiler için resmi dokümanlardan yararlanılmıştır. Doküman olarak yararlanılan fotoğrafların ilgili durumu doğru bir şekilde yansıtır oluşuna dair yazarlar arasında görüş birliğine varılmış, aynı zamanda bir fizyoterapistin uzman görüşüne sunulmuştur. Araştırma verisi olarak yararlanılan dokümanlar viyolonselin farklı pozisyonlarda kullanımına yönelik betimsel olarak analiz edilmiş ve yorumlanarak sunulmuştur. Betimsel analiz sürecinde dokümanlar araştırma soruları çerçevesinde ayrıntılı biçimde incelenmiş, incelenen çalgı görünümü ve çalgı tutuş pozisyonlarının ayrıntılı bir biçimde sunulmasına çalışılmıştır.

Araştırma kapsamında etik ilkelere uyulmuştur. Yararlanılan kişisel dokümanlar araştırmacı tarafından hazırlanmış, viyolonsel sanatçılarına ilişkin fotoğraflar ise açık kaynaklardan edinilmiştir.

3. BULGULAR

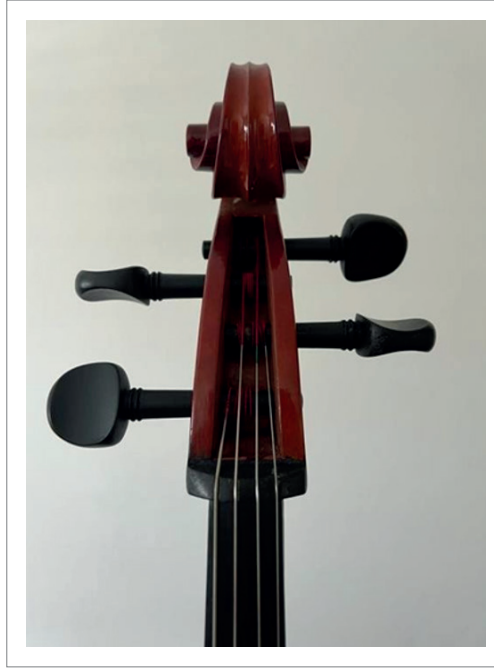
Bulgular araştırma soruları doğrultusunda sunulmuştur. Viyolonsel ve çalıcıların pozisyonlarına yönelik örneklerden yararlanılmıştır.

3.1. Do Burgulu Viyolonsellerde Çalıcıların Baş-Boyun Pozisyonu

Do burgulu viyolonsellerin kullanımında çalıcıların baş ve boyun pozisyonuna yönelik çeşitli sorunlarla karşılaşıldığı bilinmektedir. Do burgusu kesilmemiş bir viyolonsel sapının önden görünüşü Görsel 1'de sunulmaktadır.

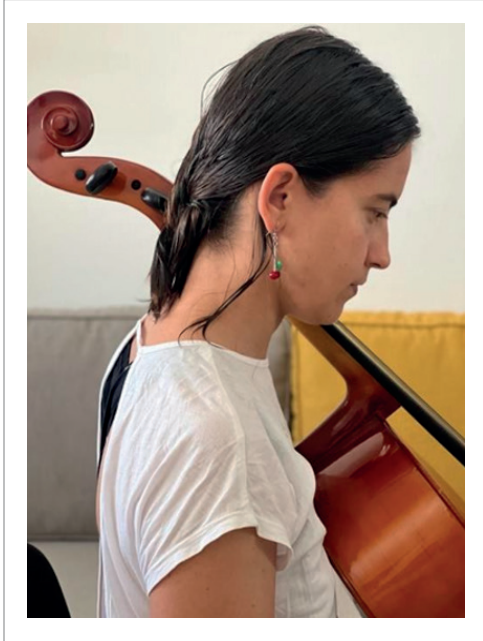
Görsel 1

Dört Burgulu Bir Viyolonsel Sapının Önden Görüntüsü



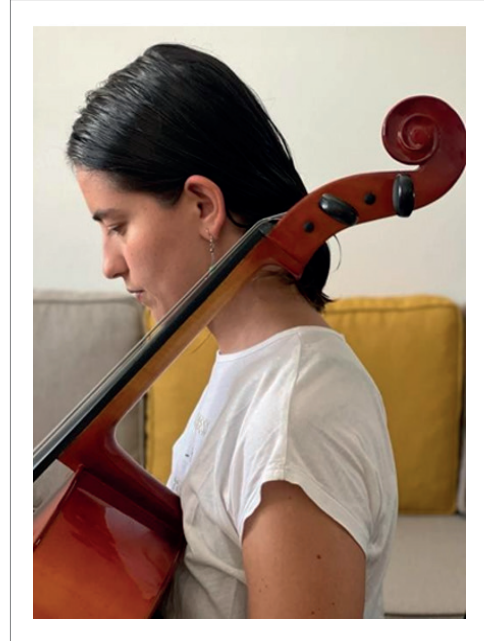
Görsel 2

Dört Burgulu Viyolonselle Çellistin Sağdan Görüntüsü



Görsel 3

Dört Burgulu Viyolonselle Çellistin Soldan Görüntüsü



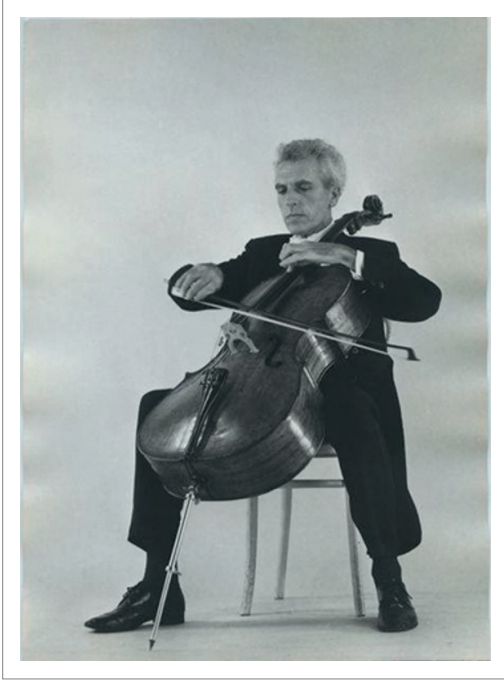
Örneklerde de görüldüğü gibi çalıcının baş ve boyun bölgesi do burgusundan dolayı oldukça gergindir. Boyun, burgudan ötürü kendine doğru bir pozisyon bulamadığından baş öne eğilmektedir. Bu durum başın merkezini şaşırtmakla beraber boyunda ve sırtta gerginliğe sebep olmaktadır. Üstelik baş ve boyun hareket alanı oldukça kısıtlıdır. Bu sebeple çalıcı aynı pozisyonda uzun süreler durmak zorunda kalmaktadır.

Viyolonselin dört burgulu kullanıldığı durumda çalgının pozisyonunu değiştirerek boyun bölgesine hareket alanı sağlamak başka bir seçenektir. Buna örnek olarak bazı çellistler verilebilir. Ünlü çellist Paul Tortelier'in geliştirdiği ve adını da verdiği 'tortelier piki' (Görsel 4), viyolonselcilerin sol el pozisyonuna rahatlık kazandırmak için ortaya çıkmıştır. Bu yere doğru kavislendirilmiş pik sayesinde çalgının gövdesi normale oranla daha havada durur ve bu sayede viyolonselin tuşesi yere daha paralel durur. Tortelier'e göre bu sayede sol el daha pürüzsüz ve akıcı hale gelir. Elin ve parmakların konumu yanında bir başka etkisiyse baş ve boyun bölgesinin

hareket alanını arttırıyor olmasıdır. Salyangoz ve kulaklar viyolonselin yatay pozisyonundan ötürü sırtın arka kısmına doğru uzar ve baştan uzaklaşır.

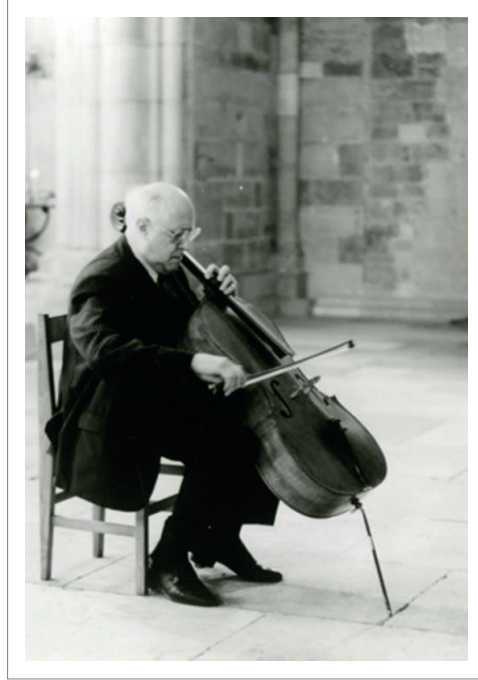
Görsel 4

Paul Tortelier



Görsel 5

Mstislav Rostropovich



Ünlü çellist Mstislav Rostropovich de kayıtlara geçen birçok konserinde tortelier pikini kullanmıştır (Görsel 5). Baş pozisyonu bedenine oranla daha önde görünmesine rağmen normal pik kullanımına göre daha doğal ve dengeli görünmektedir.

Görsel 6

Yo-yo Ma



Ünlü çellist Yo-Yo Ma, baş ve boynunun hareket özgürlüğünü viyolonseli sola yatırarak sağlamaktadır (Görsel 6). Bu durum ünlü çelliste doğru bir çözüm olmuştur fakat viyolonsele başlarken verilecek olan eğitimde bunun oranını ayarlama ve genel dengesini oturtma sırasında oldukça dikkatli olunmalıdır. Çellonun pozisyonu değiştiğinden sağ ve sol el-kol pozisyonu da değişmektedir.

Görsel 7

Mischa Maisky



Ünlü çellist Mischa Maisky de başka birçok çellistin yaptığı gibi pik boyunu uzun tutup salyangoz ve burguların olduğu kısmı sırtının arkasına doğru göndermiştir (Görsel 7). Hatta bu sayede tortelier pikinin yarattığı etkiye yakın bir etkiyle sazın gövdesini normalden daha yukarıda kullanmaktadır. Bu sebeple de dizleriyle viyolonsele arkadan bir destek vermektedir.

Görsel 8

Natalia Gutman



Bir diğer ünlü çellist Natalia Gutman ise baş pozisyonunu öne alan çellistlerdendir. Görsel 8’de görüldüğü gibi bedeniyle başının tepesi aynı düzlemde değildir. Günlük hayatında ya da afiş çekimlerinde paylaşılan birçok fotoğrafında da sırtındaki kamburluk dikkat çekicidir.

3.2. Alexander Tekniğine Göre Do Baş-Boyun-Sırt Dengesi

Boynu çevreleyen kasların birinin diğerinden uzun ya da kısa olması başı o yöne doğru düşmeye alıştıır. Çok küçük yaşta başlayan boyun kontrolü, kötü alışkanlıklarla birlikte doğal dengesini kaybedebilir. Örneğin küçük yaştan başlayan masada uzun süreli çalışma alışkanlığı ya da zorundallığı boynun arka kaslarının uzamasına ve ön kaslarının kışalmasına neden olur. Bu alışkanlık günlük hayatta dengelenmezse tüm hayata yayılabilir. Buna bir başka örnek olarak viyolonselcilerde sol omza yerleşen sapa bakarak çalma boynun sağ kaslarının uzamasına ya da sapa yer açmak için başın sağ yatırılmasıyla boynun sol kaslarının uzamasına neden olur. Buna ek olarak başı gereğinden fazla dik tutup gerginliği yukarıya doğru bir hareketle de artırmamak gereklidir. Dik durma fikri bu konuda yanlış anlaşılabilir.

Alexander Tekniğine göre omurgalı çoğu canlının vücut hareketlerinin başlangıç yeri başıdır. Hareket orada başlar ve vücuda yayılır. Oradaki sağlıklı ve doğru pozisyon da vücutun kalanına doğru öncülük yapar. Fakat çoğu insan boyun dengesini bozarak başın öncülüğüne engel olmaktadır. Bu oldukça yaygın bir sorundur. Baş ağır bir organdır ve onu dengede tutan boyun gibi görünür fakat boynu çevreleyen kasların dengeli hali, boyundaki iş yükünü ortadan kaldırır ve baş kendi dengesini kurabilir.

Tekniğe göre başa doğru bir pozisyon vermeye çalışmak gerginlik sebebidir. Yapma eylemindense yapmama eylemini düşünerek başı boynun üzerinde herhangi bir zorlama olmaksızın ve gereksiz bir gevşemeye de sebep olmadan serbest pozisyonunu bulmak gerekir. Baş yalnızca omurganın devamına göre kendi konumunu bulmalıdır. Ne çok önde ne de çok yukarıda olmalıdır. 'Başı serbest bırak' yönlendirmesi birçok kişiye başta bir şey ifade etmeyecek ancak zaman içinde, deneyim kazanıldığında bu pozisyonun yararı anlaşılacaktır. Bu sebeple komut sürekli tekrarlanmalıdır. 'Baş öne ve yukarı' komutunun boyun ve baş ilişkisi geliştikçe anlamı da değişir. Kişinin o anda ne yaptığına ve durumuna göre değişir. Bu komut baş için bir pozisyon komutu değil bir hedef, yön belirleyicidir. Bu basitçe başın rahat ve dengeli durmasına engel olan onu aşağı ve geriye, öne ve yukarıya çeken her şeye engel olan durumların yok olmasıdır (Gray, 1999).

Baş ve boynun doğru konumlanması sırtı da doğrudan etkiler. Başın öne doğru yığılması, ağır olan başı taşıyan boynun da gerginlik yaşamasına neden olur. Omurganın tepesini doğrudan ilgilendiren ve bele kadar uzanan bu eğrilik zamanla sırtta belirgin bir kavis oluşturur. Bu kavisin bele de baskısı vardır. Bu sebeple baş ve boyundan sonra mutlaka sırtta yönelinmelidir. Aşırı dik tutmaya çalışma ya da gerektiğinden fazla uzatılmış bir sırt da gerginlik sebebidir. Kaburgalar yanlara doğru açılırken serbestliğini kaybetmiş olur. Olabildiğince esnek düşünülen bir omurga, vücutun alt kısmına da serbestlik kazandırır.

Dikkat edeceğimiz üç bölge var. Boyun başa etki yapar Baş sırtı etkiler. Burada doğru sıralamayı bozmamak önemlidir. Başınızın rahat pozisyonu ve dengesine devamlı müdahale ederseniz sırtınızı uzun ve geniş pozisyonuna getiremezsiniz. Boynunuzu durmadan sertleştirip dik tuttuğunuzda başınızın doğru pozisyon ve dengeyi bulması olanaksızdır. Bunun için şu düzeni daima korumalıdır. Boynu gevşetiyorsanız; bu başın öne ve yukarı doğru durmasını, bu da sırtın uzayıp genişlemesini sağlıyor (Gray, 1999).

Birey için bu farkındalıklar başta yalnızca önleyici olacaktır. Ardından günlük hayatında da bu komutları tekrar ettikçe bu deneyimleri kendi vücuduyla bağdaştıracak ve deneyimini arttıracaktır. Vücut dengesini, eklemlerine bindirdiği baskının azalışını ve hatta yok oluşunu, enerjisini boş yere harcamadan, daha gerekli yerlere harcamasını da keşfettikçe deneyimi daha anlam kazanacaktır. Çalışma süresini buna uyarlarlarken de daha az yorulmuş hisseceği için özgürlüğü artacaktır.

Hem dört burgulu viyolonsel kullanımında çellistin rahatsız pozisyonu hem de önemli çellistlerin bu durumdan kaçınmak için farklı pozisyonlar geliştirdikleri göz önüne alındığında viyolonselın tam boyun bölgesine denk gelen, baş dengesini bozan ve sırt gerginliği yapan uzantısının revize edilmesi gerekli ve yararlı görülmektedir. Alexander Tekniğinde de bahsedilen doğru baş-boyun dengesi için çalıcının kendi bedeninde yapacağı çalışmalar, beden farkındalığının yanında çalgısını da başkalaştırabileceği noktalar bulunabilmektedir. Bu konuda kişiye özel ve uygun çalgı kullanımı, sandalye ve pik uzunluğunun ayarlanması, nota sehpasının doğru konumlandırılması sıralanabilir. Tüm bu örnekler teknolojinin de ilerlemesiyle daha yaygınlaşmakta ve müzisyenlerin konforları için yapabilecekleri seçimler artmaktadır. Çalgılarıyla uzun saatler geçiren müzisyenlerin bu tür değişiklikler arayışında bulunması oldukça olağandır. Bu arayışlar arasında çalgının konforlu kullanımı ve sağlıklı bir pozisyon için revize edilmesi de bir öneri olarak sunulabilir.

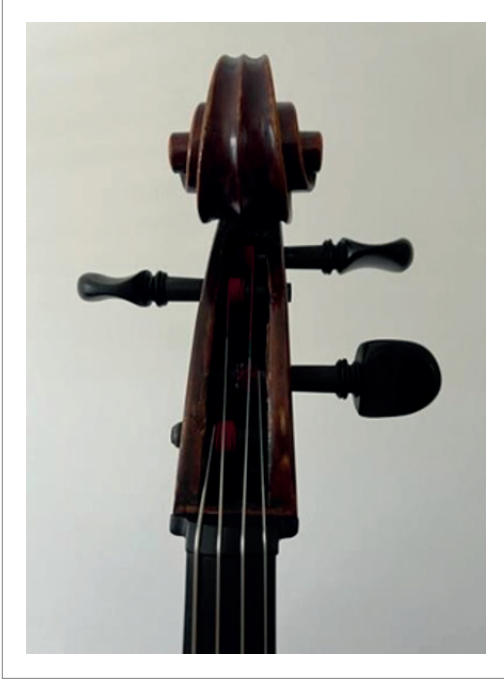
3.3. Do Burgusu Kesilmiş Viyolonsellerde Çalıcıların Baş-Boyun Pozisyonu

Bu araştırma kapsamında çalgının değişken parçalarındansa, sabit olduğu düşünülen ana yapıdaki bir materyal değişikliğine odaklanılmaktadır. Bu materyal değişikliği viyolonsel çalımı esnasında baş ve boynun konumunu doğrudan etkileyen do burgusunun kesilmesidir.

Görsel 9, Görsel 10 ve Görsel 11’de do burgusu kesilmiş bir viyolonselin önden, yandan ve yakın plan görünümüne yer verilmiştir.

Görsel 9

Üç Burgulu Bir Viyolonsel Sapının Önden Görüntüsü



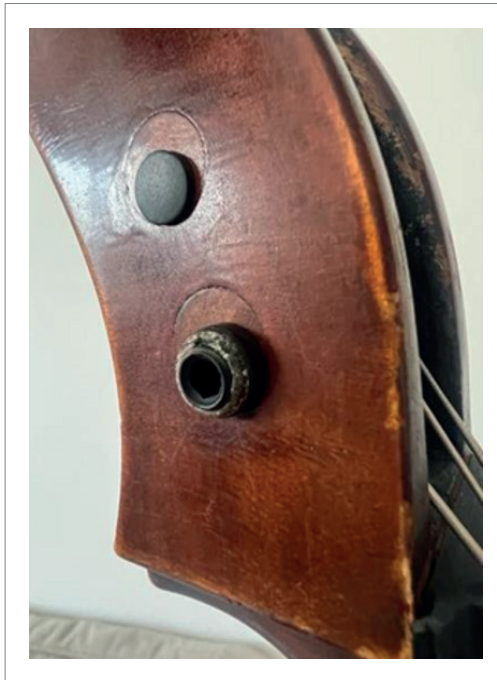
Görsel 10

Üç Burgulu Bir Viyolonsel Sapının Yandan Görüntüsü



Görsel 11

Kesilmiş Bir Do Burgusunun Yakından Görüntüsü

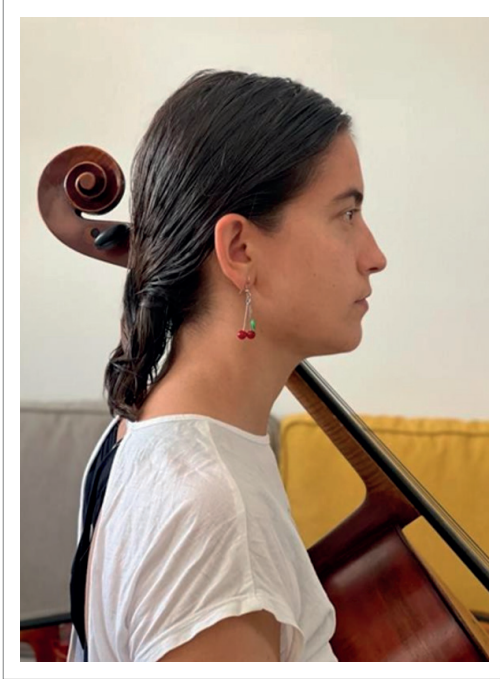


Kesilen do burgusu, içine metal bir aparat takılabilecek bir uzunlukta kesilmektedir. Ardından metal aparat, abanoz kulağın içine yerleştirilmektedir. Böylelikle metal içeride kaldığı için abanoz ve viyolonsel tahtası arasına sesi etkileyecek başka bir şey girmemektedir. Aparat takıldıktan sonra da ona uygun bir alyanla (altıköşe) germe ve gevşetme işlemi yapılabilmektedir. Bu sayede çalıcının baş-boyun dengesi geliştirilmekte ve hareket alanı sağlanmaktadır.

Do burgusu kesilmiş bir viyolonselde çalıcının başının konumu Görsel 12 ve Görsel 13'te örneklendirilmiştir.

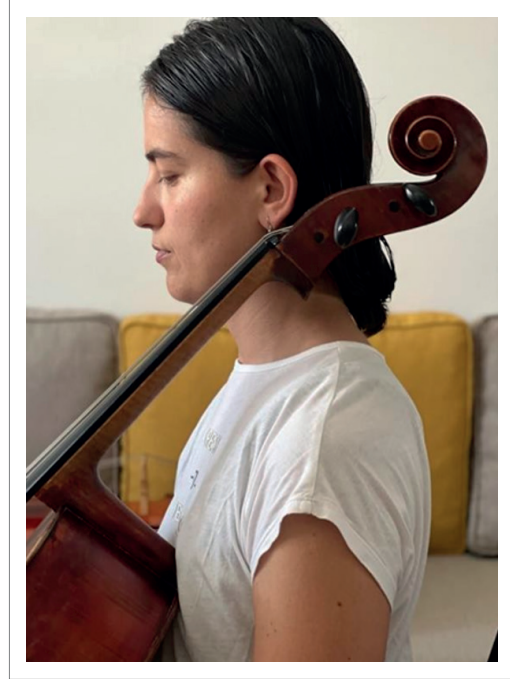
Görsel 12

Üç Burgulu Viyolonselle Çellistin Sağdan Görüntüsü



Görsel 13

Üç Burgulu Viyolonselle Çellistin Soldan Görüntüsü



Örneklerde de görüldüğü gibi do burgusu kesilmiş viyolonsel kullanımı baş ve boyun bedenle doğru bir düzlemde konumlanabilmektedir.

Bu yöntemi kullanan çalıcılar son dönemlerde oldukça yaygınlaşmaya başlamıştır. Belli başlı örnekler arasında Johannes Moser, Knut Weber ve Berlin Filarmoni Orkestrası çellistleri gösterilebilir.

Ünlü çellist Johannes Moser, uzun boyunun avantajını çalıcılığında kullanmakla birlikte viyolonseldeki dezavantajını do burgusunu keserek ortadan kaldıran çellistlerdendir (Görsel 14 ve Görsel 15). Bu sayede baş-boyun dengesi yerindedir ve hareket alanı geniştir.

Görsel 14

Johannes Moser



Görsel 15

Üç Burgulu Viyolonselle Moser'in Baş-Boyun Pozisyonu



Ünlü çellist Knut Weber de uzun boylu çellistlerden biridir ve Görsel 16'da görüldü gibi do burgusunu keserek çalıcılığına devam eden bir çellisttir. Yalnızca uzun boylu çellistlerin başvurduğu bir yöntem gibi görünse de yaygınlaşmaya devam etmektedir.

Görsel 16

Knut Weber



1972'de kurulan ve halen çalışmalarına devam eden, Berlin Filarmoni Orkestrası'nın 12 çellistinden oluşan 'De 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker' viyolonsel tarihinde önemli bir yere sahiptir. Alanlarında oldukça başarılı ve dünya çapında ün sahibi çellistlerinden oluşan bu topluluk viyolonselin ifade gücünü, repertuarını geliştirmekte ve baroktan caza her dönemden eserler çalarak farklı çevrelere de ulaşmayı başarmaktadır. Görsel 17'de görüldüğü üzere bu 12 çellistin altısında do burgusu yoktur. Boyları, vücut yapıları farklı altı çellist de bu yöntemle çalıcılık kariyerine devam etmektedir.

Görsel 17*De 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker***4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER**

Çalıcılarının sıklıkla yaşadığı fiziksel sağlık problemleri ve hatta bu sorunu yaşama düşüncesi dahi çalgı kullanımında doğru pozisyon ve fiziksel konfora yönelik konuların alanyazında önemli çalışma konuları arasında yer almasına neden olmaktadır. Yapılan birçok araştırma, bu problemlerin oluşmasından sonra iyileştirilmesine yöneliktir. Fakat yaşanmadan önüne geçebilmek hem fizyolojik açıdan hem de psikolojik açıdan çok önemlidir. Çalarken yapılan her hareket çalıcının performansına etki etmektedir. Bu etki olumlu ve olumsuz olabilir. Etkinin olumsuz olması durumunda performans kaybı yaşanır. Etki olumlu olduğundaysa fizyolojiye ve psikolojiye artışı olduğu gibi aynı zamanda çalıcının profesyonel hayatı boyunca da devam eder.

Bu araştırmanın ana konusu olan do burgusunun kesilmesi yeni kullanılmaya başlayan bir yöntemdir. Viyolonselciler üzerindeki etkileri henüz araştırılmaya devam edilmekte ve güncelliğini sürdürmektedir. Araştırmada viyolonselin ana yapısındaki bir değişikliğin, Alexander Tekniğindeki baş bölgesi konumu da göz önüne alınarak, do burgulu ve burgusuz viyolonsellerde baş-boyun-sirt pozisyonu karşılaştırılmıştır. Bilinen rahatsızlıkların teşhislerine göre de pozisyonun revizesi halinde, daha sağlıklı bir pozisyona kavuşulacağı öngörülmektedir. Duranoğlu (2015) çalışmasında hem öğretim elemanlarının hem de Konservatuvar Lisans 4. Sınıf öğrencilerinin büyük çoğunluğunun eğitimleri süresinde ağrı sorunu yaşadıkları ancak bu konuda yeterince bilgi sahibi olmadıklarını ve ağrılar nedeniyle hem eğitim süreci hem de performans açısından aksamalar yaşadıklarını belirtmiştir. Bu tür sorunların çeşitli araştırmalarda da vurgulanması bu araştırmada getirilen önerilerin müzisyenler açısından yarar sağlayacağı biçiminde yorumlanabilir.

Araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlara dayalı olarak hem müzik eğitimcilerinin hem de öğrencilerin çalgı kullanımındaki pozisyona dayalı duruş bozukluklarının gözlemlenmesi ve bu durumun önemli rahatsızlıklara yol açmadan do burgusunun kesilmesi gibi çalgı türüne uygun olacak çeşitli revizyonlarla önlenmeye çalışılması önerilebilir. Bu amaçla öğrencilerin çalış esnasında vücutlarını fark etmeleri, olası sorunların farkında olması ve sorunlarını paylaşması desteklenmelidir. Bunun yanı sıra baş ve boyun doğru konumlanmasını sağlayacak çalışmaların düzenli olarak gerçekleştirilerek çalıcıların bu pozisyonları benimsemesinin sağlanması önerilebilir. Bu sayede çalma performansına da olumlu katkı sağlanacaktır. Çalışma sırasında kullanılan sandalye, nota sehпасı ya da ayna gibi araç gereçlerin doğru şekilde kullanımı ve çalgıların kişiye uygunluğu kontrol edilmelidir. Do burgusundan kaynaklanabilecek sorunlar yaşanması durumunda ise çalgının çalıcının fiziksel koşullarına uygun hale getirilerek revize edilmesi önerilebilir. Do burgusunun kesilerek çalgının revize edilmesinin tercih edildiği durumlarda çalgıyı akort etmek ya da tel değiştirmek istenildiğinde alyan kullanılması yeterli olacaktır.

Etik kurul onayı

Çalışmada, Etik Kurul onayı gerektiren bir veri toplama süreci gerçekleştirilmemiştir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: PEG, MK; verilerin toplanması: PEG; sonuçların analizi ve yorumlanması: PEG, MK; çalışmanın yazımı: PEG, MK. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

No data collection process requiring Ethics Committee approval was carried out in this study.

Author contribution

Study conception and design: PEG, MK; data collection: PEG; analysis and interpretation of results: PEG, MK; draft manuscript preparation: PEG, MK. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Baycan, B. Y. (2022). *Viyolonsel eğitiminde öğrenci ve çalgı seçimine yönelik uzman görüşlerinin değerlendirilmesi* (Tez No. 739127) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Bogdan, C. R. ve Biklen, S. K. (2022). *Eğitimde nitel araştırma – Teori ve metodlara giriş* (S. Balcı ve B. Ahi, Çev.). Pegem Akademi.
- Bursal, M. B. (2019). *Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı örneğinde viyolonsel icra tekniğine bağlı gelişebilecek fizyolojik rahatsızlıklar* (Tez No. 556392) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Çalışır, Ç. (2024). *Müzik performans kaygısı ile baş etmeye yönelik bir deneme: Ayvalık Sebahat-Cihan Şişman Güzel Sanatlar Lisesi örneği* (Tez No. 856968) [Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Çimen, G. (2003, 30-31 Ekim). *Çalgı çalmaya bağlı fiziksel rahatsızlıklar* [Sözlü bildiri sunumu]. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Duranoğlu, N. E. (2015). *Çalgı eğitiminde görülen kas ve iskelet rahatsızlıkları ve performansa etkileri üzerine öğretmen ve öğrenci görüşleri*. *Karaelmas Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(2), 87-97.
- Evren, N. (2007). *Türkiye’de konservatuvarlar ve eğitim fakültelerindeki çalgı eğitiminde kas ve iskelet sistemi rahatsızlıklarının performansa etkileri* (Tez No. 205344) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Gray, J. (1999). *Alexander tekniği rehberiniz* (O. Erkoldaş, Çev.). İmge Kitabevi.
- Madanoğlu, Y. (2004). *Viyolonsel çalma tekniğinde gevşeme yöntemleri* (Tez No. 147177) [Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Öneykan, B. ve Tebiş, C. (2018). Güzel sanatlar liseleri ve müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda yaylı çalgı eğitimi alan öğrencilerin günlük egzersiz alışkanlıkları (Balıkesir örneği). *Online Journal of Music Sciences*, 3(1), 125-148. <https://doi.org/10.31811/ojomus.435081>
- Özgür, C. (2019). Alexander Tekniği’nin müzik performansı ve performans kaygısı üzerine etkileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(96), 342-348. <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.36746>
- Özkan, U. B. (2019). *Eğitim bilimleri araştırmaları için doküman inceleme yöntemi*. Pegem Akademi.
- Özmenteş, G. (2007). *Müzikte beden-zihin ilişkisi* [Sözlü bildiri sunumu]. 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara.

- Sakar, M. H. (1997). *Viyolonsel başlarken çalgı tekniği için gerekli olan temel metotların dökümü ve bunların analizi* (Tez No. 63622) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Satıcı, Ş. Eden Ünlü, S. ve Ece, A. S. (2019). Müzik eğitimi anabilim dalı öğrenci ve öğretim elemanlarının müzisyen hastalıklarıyla ilgili bilgi düzeylerinin incelenmesi (BAİBÜ örneği). *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 43, 951-965. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-07-43-09>
- Tezişçi, P. (2018). Alexander Tekniğinin temel uygulama ilkeleri ve çalışma yöntemleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4(7), 65-80. <https://doi.org/10.5578/amrj.66461>
- Top, Ü. A. (2004). *Çalgı eğitiminde vücudun bütünsel ve doğru kullanımına yönelik uygulanabilecek yöntem ve tekniklere genel yaklaşımlar* (Tez No. 145144) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Tosun, T. (2019). *Güzel sanatlar liselerinde çalgı eğitimi alan öğrencilerde karşılaşılan fizyolojik rahatsızlıklar* (Tez No. 589768) [Yüksek lisans tezi, Ordu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Yağışan, N. (2004). Çalgı icracılarında kas-iskelet problemleri ve nedenleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 561-574.
- Yüksel, S. (2007). *Viyolonsel, Viola Da Gambadan günümüze kadar geçirdiği yapısal değişiklikler ve eserler üzerindeki etkilerinin incelenmesi* (Tez No. 217905) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Cello education in conservatories in Turkey spans 11 years, comprising 3 years in primary education, 4 years in high school, and 4 years in undergraduate programs. Beginning cello training at an early age is crucial for the student's development and mastery of the instrument. However, it also poses certain challenges. While the advantage of adapting a developing body to the instrument enhances technical proficiency, it may also lead to unnatural physical deformations. Therefore, preserving physical health during practical training is of utmost importance. A healthy and successful performance career begins with proper posture and grip. Various musculoskeletal issues may arise due to improper posture or the body's adaptation to the instrument. It is essential for both teachers and students to identify and address these issues effectively. Although playing and practicing an instrument inevitably causes some physical strain, the severity and persistence of such discomfort should be carefully monitored and managed.

The Alexander Technique offers a structured approach to restoring and maintaining the body's natural alignment, thereby enhancing performers' efficiency, reducing physical stress, and improving stage confidence. This study aims to exemplify the physical problems associated with improper head, neck, and back alignment in cello playing, discuss corrective postures based on the Alexander Technique as a potential solution, and provide recommendations for modifying posture to achieve a healthier playing position.

Additionally, the research highlights the importance of the "C string" in cello playing, exploring its role in developing optimal posture. Suggestions for revising approaches to the C string and its integration into ergonomic playing techniques are also presented.

2. Method

The research was conducted using a basic qualitative research design. Three types of documents were utilized to achieve the research objectives. Among these, photographs prepared by the second author to illustrate the head-neck-back balance in various situations were categorized as personal documents. Photographs depicting the playing positions of renowned cello artists were classified as popular culture documents, and official documents were used to compile information based on various studies. The authors reached a consensus that the photographs selected as documents accurately represented the relevant situations, and these materials were also reviewed by a physiotherapist for expert opinion. The documents were analyzed and interpreted to present insights into the use of the cello in different playing positions. Ethical principles were strictly adhered to throughout the research process. The personal documents were

created by the researcher, while the photographs of cello players were sourced from publicly available open-access resources.

3. Findings, Discussion and Results

Cellists frequently face challenges related to head and neck posture when using cellos equipped with traditional tuning pegs, particularly the C-string peg. In this configuration, the proximity of the C-string peg often forces the head and neck into strained positions. The inability of the neck to find a natural alignment causes the head to tilt forward, disrupting its central balance and leading to tension in the neck and back. Additionally, the range of motion for the head and neck is significantly limited, resulting in prolonged static postures. An alternative solution involves repositioning the cello when using four-string tuning pegs to create more freedom of movement in the neck area.

The Alexander Technique emphasizes the importance of achieving proper head-neck balance, which can involve both increasing bodily awareness and making modifications to the instrument itself. Examples of such modifications include customizing the instrument to suit the player, adjusting the endpin length, optimizing chair height, and correctly positioning the music stand. Advances in technology have made these adaptations more accessible, providing musicians with greater opportunities to improve their comfort and maintain a healthy playing posture. It is increasingly common for musicians, who spend extensive hours with their instruments, to seek ergonomic adjustments, including structural revisions to their instruments to support more comfortable and sustainable use. This research focuses on modifying a seemingly fixed component of the cello: the C-string peg. The proposed modification involves shortening the C-string peg to allow the insertion of a metal mechanism within the ebony scroll. This mechanism, housed entirely inside the scroll, ensures that the sound transmission between the ebony and the cello's wooden body remains unaffected. Once installed, this apparatus enables tuning adjustments using a hex key. The modification significantly enhances the head-neck balance of the cellist, offering improved alignment with the body and greater freedom of movement. Cellos featuring modified C-string pegs have gained popularity among musicians, with notable adopters including Johannes Moser, Knut Weber, and cellists of the Berlin Philharmonic Orchestra.

Based on the findings of this study, it is recommended that music educators and students prioritize observing and addressing posture-related issues linked to instrument use. Preventive measures, such as ergonomic adjustments, should be implemented to avoid long-term physical discomfort or injury. When the C-string peg presents challenges, modifying the cello to better accommodate the player's physical characteristics may provide an effective solution.

Examining the relationship between instrument practice habits, motivation towards instrument lessons, and instrument performance self-efficacy in music education

Müzik eğitiminde, çalgı çalışma alışkanlıkları ile çalgı dersine yönelik motivasyon ve çalgı performansı öz-yeterlik inancı arasındaki ilişkinin incelenmesi

Ülkü Sevim Şen¹, Şevki Özer Akçay², Yavuz Şen²

¹ Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty of Education, Department of Music Education, Erzurum, Türkiye.

² Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Music Sciences, Erzurum, Türkiye.

ABSTRACT

This study aims to determine the relationship between the individual instrument practice habits of students receiving vocational music training and their motivation toward instrumental lessons, as well as their self-efficacy beliefs regarding instrumental performance. In this study, a multifactor predictive correlational research model was employed to test direct and indirect relationships within the framework of quantitative research. The data used in this study were obtained from 255 students receiving professional music education at three different faculties of a university, following a purposive sampling approach. During the data collection process, the Individual Instrument Practice Habits Scale, the Individual Instrument Lesson Motivation Scale, and the Instrument Performance Self-Efficacy Belief Scale were utilized in a single session to collect data. The results show that, all three variables were positively related to each other, but the relationship between instrument practice habits and instrument lesson motivation was the strongest. This means that individual's instrument practice habits play a significant role in determining motivation toward their instrument lesson. Using structural equation modeling, we analyzed the effects of students' instrument practice habits on their instrument lesson motivations and instrument performance self-efficacy beliefs. Our model predicted that instrument practice habits directly influence both motivation and self-efficacy beliefs and that motivation has a direct effect on self-efficacy beliefs. In this case, instrument practice habits may have an indirect effect on self-efficacy beliefs.

Keywords: professional music education, musical instrument training, musical performance

ÖZ

Bu araştırmanın amacı mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin bireysel çalgı çalışma alışkanlıkları ile çalgı dersine yönelik motivasyonları ve çalgı performansına ilişkin öz-yeterlik inançları arasındaki ilişkiyi belirlemektir. Bu çalışmada nicel araştırma çerçevesinde doğrudan ve dolaylı ilişkileri test etmek için çok faktörlü öngörücü ilişkisel araştırma modeli kullanılmıştır. Araştırmada kullanılan veriler, amaçlı örnekleme yaklaşımı izlenerek bir üniversitenin üç farklı fakültesinde mesleki müzik eğitimi alan 255 öğrenciden elde edilmiştir. Veri toplama sürecinde, tek bir oturumda veri toplamak için Bireysel Çalgı Çalışma Alışkanlıkları Ölçeği, Bireysel Çalgı Dersi Motivasyon Ölçeği ve Çalgı Performansı Öz-yeterlik İnancı Ölçeği adlı ölçekler kullanılmıştır. Sonuçlar, her üç değişkenin de birbirleriyle pozitif ilişkili olduğunu, ancak çalgı çalışma alışkanlıkları ile çalgı dersi motivasyonu arasındaki ilişkinin en güçlüsü olduğunu göstermiştir. Bu durum, bireylerin çalgı çalışma alışkanlıklarının, çalgı dersine yönelik motivasyonlarını belirlemede önemli bir rol oynadığı anlamına gelmektedir. Yapısal eşitlik modellemesini kullanarak, öğrencilerin enstrüman çalışma alışkanlıklarının enstrüman dersi motivasyonları

Şevki Özer Akçay — soakcay@atauni.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 27.02.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

ve enstrüman performansı öz yeterlilik inançları üzerindeki etkileri analiz edilmiştir. Ortaya çıkan model, enstrüman çalışma alışkanlıklarının hem motivasyonu hem de öz yeterlilik inançlarını doğrudan etkilediğini ve motivasyonun öz yeterlilik inançları üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olduğunu öngörmüştür. Bu durumda, enstrüman çalışma alışkanlıklarının öz yeterlilik inançları üzerinde dolaylı bir etkisi olabilir.

Anahtar kelimeler: mesleki müzik eğitimi, çalgı eğitimi, müzikal performans

1. INTRODUCTION

Instrumental education, a fundamental dimension of music education, is a domain of learning and teaching that varies according to its target audience and purpose. The aim of instrumental education is to provide basic knowledge and skills related to an instrument, thereby cultivating a musical culture (Kalaycıoğlu, 2019). Instrument training is a step-by-step process shaped by practices ranging from basic posture and instrument hold to performance. Performance, as a critical component of this process, also serves as an outcome of the education received throughout. Once a student acquires the necessary foundational skills, they are expected to practice various pieces and then perform. Performing with an instrument is challenging, and encountering numerous issues during this performance is a potential situation (Can & Yorulmaz-Birdal, 2021; Konakcı, 2010). The learning situation and performance are interrelated. Good performance requires regular, continuous, and planned effort. At the end of this process, an individual displays a skill/performance better than before (Günel, 1999). In instrument education, various factors can influence the efficiency and performance of students during their daily individual practice sessions. These factors include preparation for practice, planning their sessions, adhering to the plan, utilizing metacognitive skills, practice methods, practice duration, guidance from instructors, and overall practice habits (Dönmez, 2019; Hart Jr., 2014; Şen & Akçay, 2021). Barry (1990) suggested that structured practice is more effective than unstructured, or free, practice. As Miksza (2007) emphasized, "Researchers and practitioners recognize the need to determine which practice approaches and specific practice behaviors are most effective in enhancing performance success" (p. 359). According to Özmenteş (2013), teachers must instill effective practice habits in their students to achieve successful instrument performance. This approach is essential for both success and motivation in instrument education. These studies demonstrate that motivation is a significant factor influencing success (Akçay & Şen, 2021; Çalışkan, 2008; Durgun, 2018; Gottfried, 1985; Özmenteş, 2012, 2013; Pintrich & De Groot, 1990). Additionally, empirical evidence supports that factors such as expectancy for success, the meanings attributed to success and failure, and perceptions of self-efficacy also have a significant impact on motivation (Kelecioğlu, 1992; Özmenteş, 2012, 2013). Research findings also indicate that when motivating learning-teaching environments are provided during the instrumental education process, success increases (Legutki, 2010; Tucker, 2018).

In the demanding process of instrument training, students' individual practice habits are among the key factors that directly influence their playing skills and motivation for practice (Kılınç, 2017). Students form their practice habits through regular, planned, and conscious methods, and their active and disciplined participation in lessons is vital. Unplanned, inconsistent, and aimless practices can lead to physical and mental fatigue in students, reducing their desire to practice their instrument and possibly resulting in failure (Önder, 2009). Various factors determine students' achievements and perspectives regarding their instrument lessons. These include their interest in instruments, attitudes, practice habits, motivations, self-efficacy beliefs, and anxieties (Çaylak, 2022).

In instrumental education, teachers require students to engage in various technical knowledge and musical exercises related to cognitive, affective, and psychomotor skills. Achieving the objectives set in instrumental training depends on an individual's musical behavior tendencies, the practices they engage in to shape these tendencies, their performance, and their motivation during this process (Akın, 2019; Erten, 2022; Günel, 1999).

In music education, motivation is a multifaceted construct influenced by various factors, including personal connections with music, teaching methods, and self-efficacy. Understanding these dynamics can positively impact the education of music students. The findings of Ngoben's (2024) study highlight the vital role of fostering passion, providing diverse musical experiences, and creating supportive environments in enhancing motivation in higher education music performance courses. A desire and positive attitude toward learning are at the forefront of factors ensuring student motivation. A motivated individual continuously learns more easily than an unmotivated one (Büyükkayıcı, 2004). Several studies argue that there is a positive correlation

between motivation and performance, suggesting that the higher a student's motivation, the better their performance will be (W. Chen, 2024; Vatansever-Bayraktar, 2015), and that efforts to enhance motivation can enrich the overall educational experience for students (Ngoben, 2024). In music education, students' motivation can even lead them to take risks of physical discomfort and injury, continuing to practice their instruments despite the potential for harm (Park et al., 2007). An individual's judgments about a task can be influenced by various factors, such as intrinsic and extrinsic reasons. Gottfried (1985) proposed that academic intrinsic motivation is positively correlated with school achievement and perceptions of academic competence. Mathews (2005) emphasized that an individual's motivation and ability to accomplish a task are determined not solely by talent and knowledge but by their self-efficacy perceptions toward that task. The level of knowledge and skill acquisition required for a task is also shaped by self-efficacy beliefs. Similarly, Pajares (1996) argued that the higher the sense of efficacy, the greater the effort, persistence, and resilience in the face of challenges. In the relationship between self-efficacy and motivation, some studies highlight the determining effect of self-efficacy on motivation and success (Durgun, 2018; Özmenteş, 2012; Pintrich & De Groot, 1990), while others argue that motivation itself is a critical factor in shaping individuals' perceptions of competence (Gottfried, 1985). In this context, it becomes clear that the causal relationship between self-efficacy and motivation is not unidirectional.

Self-efficacy beliefs regulate human functioning through cognitive, motivational, emotional, and decision-making processes. They influence whether individuals think in ways that enhance or undermine their development, how well they motivate and persist in the face of challenges, the quality of their emotional lives, and the choices they make at critical decision points that determine the course of their lives (Bandura, 2002). In other words, self-efficacy beliefs shape how individuals think, feel, behave, and motivate themselves (Bandura, 1994, 2002). Therefore, self-efficacy is one of the key features of learning motivation. However, Bandura (2002) noted that in social cognitive theory, competence beliefs are not limited to judgments about personal abilities; the theory also encompasses perceived collective efficacy, which represents shared beliefs about the power to produce desired effects through collective action (p. 271). Jackson (2002) stated that an increase in self-efficacy is significantly related to an increase in academic success. According to Yusuf (2011), self-efficacy beliefs are an important factor in enhancing learning success. "Self-efficacy significantly affects motivation in music education" (L. Chen, 2024). Therefore, self-efficacy is one of the key elements in the development of music education (Akçay et al., 2021; Zarza-Alzugaray et al., 2020). It is well known that a student's confidence is important for motivation, and that seeing what they can achieve and developing a sense of this is more motivating. Thus, it is argued that gradual progress in musical practices, selecting repertoire suitable for the students' levels, allocating time to both technique and exercises, and providing a piece or song they feel they can play to motivate them are crucial (Teke, 2023, p. 84). McCormick and McPherson (2003) proposed that self-efficacy is the best predictor of performance. The researchers argue that while practice plays a vital role in developing a musician's capacity to perform well, it should not be evaluated separately from motivational and related variables (McCormick & McPherson, 2003; McPherson & McCormick, 2006). According to Zelenak (2019, 2020), there is a positive relationship between self-efficacy and musical performance success. He suggests that students' musical performance success will also improve as music educators develop self-efficacy using various strategies.

In the process of instrumental training, it is clear that there are complex relationships between individuals' practice habits, motivations, and self-efficacy perceptions. Various studies examining these relationships have focused on binary relationships between these variables. However, a review of the literature reveals a lack of studies addressing the combined role of practice habits, motivation, and self-efficacy perceptions within the same sample in the context of instrumental education. Particularly, there is a clear need for empirical evidence that illuminates the cause-and-effect relationships between these three variables and informs innovative approaches to developing teaching strategies.

1.1. Purpose

This research aims to identify the relationship between the individual instrument practice habits, motivation toward instrument lessons, and self-efficacy beliefs related to instrumental performance of students receiving professional music education. In this study, the following research questions were investigated:

1. Is there a significant relationship between students' individual instrument practice habits and their motivation towards instrument lessons?

2. Is there a significant relationship between students' individual instrument practice habits and their self-efficacy beliefs regarding instrumental performance?
3. Is there a significant relationship between students' motivation towards instrument lessons and their self-efficacy beliefs regarding instrumental performance?
4. Do students' individual instrument practice habits predict their motivation towards instrument lessons and their self-efficacy beliefs regarding instrumental performance?

2. METHOD

In this study, a multifactor predictive correlational research model was employed to test direct and indirect relationships within the framework of quantitative research. In predictive correlational studies, relationships between variables are examined to predict one variable based on another. Direct and indirect relationships among variables can be tested using path analysis, based on either latent (hidden) or observed variables (Büyüköztürk et al., 2013, p. 186). If there is a noticeable linear correlation between two variables, it is generally assumed that there is something causing them to move together. However, from the mere fact that two variables are correlated, the direction of causality (what causes what) cannot be determined (Aron et al., 2014). This feature is a fundamental limitation of correlational research. To overcome this fundamental limitation, structural equation modeling (SEM) analysis was conducted following correlation analysis to determine possible cause-and-effect relationships between variables.

2.1. Data Collection

The data used in this study were obtained from students receiving professional music education at three different faculties of a university, following a purposive sampling approach. The factors of easy accessibility and effective use of time were also considered in the selection of the research sample. The data for the study were collected in the spring semester of the 2018-2019 academic year from a total of 255 students: 108 students from the Department of Musicology at the Faculty of Fine Arts (FAF) of Atatürk University, 85 students from the Department of Music Education at the Kazım Karabekir Faculty of Education (FE), and 62 students from the Turkish Music State Conservatory (TMSC). In the data collection procedure, three different data collection tools were used to gather data in a single session.

2.1.1. Instrument Practice Habit Scale

To determine the individual instrument practice habits of music education students, the scale developed by Küçükosmanoğlu et al. (2016) consists of four sub-dimensions: 1) valuing practice, 2) preparation for practice, 3) interest and willingness, and 4) using time effectively and practicing regularly. The scale consists of 18 items, 7 of which are negative and 11 positive, using a five-point Likert-type format, with a possible total score ranging from 18 to 90. Negative items are reverse scored for calculation. The Cronbach's Alpha reliability coefficient of the scale was found to be 0.89 (pp. 2360-2361). In the reliability test conducted by our research team, the Cronbach's Alpha reliability coefficient was determined to be 0.85. A high total score from the scale indicates that the students value their instrument practice, prepare for practice, are interested and willing, and make an effort to use their time effectively and practice regularly.

2.1.2. Individual Instrument Lesson Motivation Scale

To determine the motivation of music education students toward individual instrument lessons, the scale developed by Girgin (2015a) consists of three sub-dimensions: 1) lack of motivation, 2) achievement motivation, and 3) study motivation. The scale contains 25 items, 10 negative and 15 positive, using a five-point Likert-type format, with a possible total score ranging from 25 to 125. Negative items are reverse scored for calculation. The Cronbach's Alpha reliability coefficient of the scale was found to be 0.77 (pp. 1731-1732). In the reliability test conducted by our research team, the Cronbach's Alpha reliability coefficient was determined to be 0.90. The total score from the scale reflects the "General Motivation" level.

2.1.3. Instrument Performance Self-Efficacy Belief Scale

To determine the level of music education students' self-efficacy beliefs regarding instrumental performance, the scale developed by Girgin (2015b) consists of 20 items and three sub-dimensions: 1) viewing oneself as

competent, 2) viewing oneself as incompetent, and 3) psychological indicators. The scale is a five-point Likert-type format, with a possible total score ranging from 20 to 100. Some items on the scale are reverse scored. The Cronbach's Alpha values for the subdimensions of the scale were found to be as follows: self-perceived competence (0.86), self-perceived incompetence (0.76), and psychological indicators (0.61) (pp. 111-112). Although the reliability coefficient for the overall scale was not specified by its developer, our reliability test determined the Cronbach's Alpha value for the entire scale to be 0.88. A high total score from the scale indicates that the students view themselves as competent in terms of their instrumental performance.

2.2. Analysis of the Data

The data from the articles in question, collected using three different data collection instruments from the same sample, were used in the research. Data obtained from the scales were analyzed using the Pearson correlation test to determine the correlation between the variables. The Pearson correlation test is a parametric statistical test used to measure the direction and degree (magnitude) of the relationship between two continuous variables on an interval (or ratio) scale (Durmuş et al., 2016; Uysal, 2020). The r value indicates the direction of the relationship, while R^2 indicates the proportion of explained variance (Durmuş et al., 2016, p. 144). We interpreted the obtained findings by considering the r and R^2 values together. The magnitude of the correlation coefficient indicates the strength of the relationship between the two variables. If the r value is between 0 and 0.5, the correlation is considered positive and weak; if it is greater than 0.5, it is considered positive and strong. If the r value is between 0 and -0.5, the correlation is considered negative and weak; if it is less than -0.5, it is considered negative and strong. The correlation coefficient detects only linear relationships and does not detect non-linear relationships between variables. If two variables are independent, the correlation coefficient is 0 (zero), but this does not mean that the two variables are unrelated. It simply means that there is no linear relationship between the two variables, and non-linear relationships may exist (Rajaretnam, 2016).

The causal relationship between the variables was analyzed using the structural equation model. Causality often requires complex statistical techniques and experimental design and implementation. However, experiments may not always be practical or ethical. In such cases, the structural equation modeling technique can be preferred to establish causality arguments. Structural equation modeling is a comprehensive statistical technique that goes beyond multiple regression analysis to model complex causal relationships. This allows researchers to determine potential causal pathways between a set of independent and dependent variables. This method enables modeling of the direct and indirect effects of one variable on other variables (Alkış, 2016; Kaya, 2014; Panchenko, 2019; Teo, 2010). Structural equation modeling, preferred to overcome the limitations of bivariate correlation analysis in basic statistical methods, allows for the statistical modeling and testing of complex phenomena. Particularly, structural equation modeling techniques, which involve greater acceptance of the validity and reliability of observed scores obtained from measurement instruments, explicitly account for measurement error while statistically analyzing data (Schumacker & Lomax, 2010).

In this study, we identified "individual instrument practice habits (PrH)" as the independent variable and "individual instrumental lesson motivation (Mtv)" and "instrumental performance self-efficacy beliefs (SEB)" as dependent variables. The hypotheses tested by the model are as follows:

H1: Individual instrument practice habits directly affect students' motivation for individual instrumental lessons and their self-efficacy beliefs of instrumental performance.

H2: Students' motivation for individual instrumental lessons directly affects their self-efficacy beliefs of instrumental performance.

For the correlation analyses, SPSS 20 software was used, whereas the structural equation modeling analyses were performed using the open-source R 4.2.3 software and the "lavaan (Latent Variable Analysis)" package.

2.3. Ethical Permissions of the Research

This study was conducted in full compliance with all the regulations outlined in the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive". None of the violations specified under the section "Violations of Scientific Research and Publication Ethics" in the directive were committed. The data collection procedure of the study was approved in terms of ethical principles by the Fine Arts Unit Ethics

Committee, affiliated with the Atatürk University Social and Human Sciences Ethics Committee, with the decision dated 18/03/2020 and numbered 1.

3. FINDINGS

3.1. Findings Obtained from Correlation Analysis

The Pearson correlation values, based on the total scores students received from the scales related to their instrument practice habits, individual instrumental lesson motivation, and self-efficacy beliefs about instrumental performance, are given in Table 1.

Table 1

Pearson Correlation Values Based on the Total Scores Obtained by Students from the Scales

		Instrument practice habits	Individual instrument course motivation	Instrument performance self-efficacy beliefs
Instrument practice habits	Pearson Correlation	1	.766**	.548**
	Sig. (2-tailed)		.000	.000
	N	255	255	255
Individual instrument course motivation	Pearson Correlation	.766**	1	.488**
	Sig. (2-tailed)	.000		.000
	N	255	255	255
Instrument performance self-efficacy beliefs	Pearson Correlation	.548**	.488**	1
	Sig. (2-tailed)	.000	.000	
	N	255	255	255

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed)

There was a high positive correlation between PrH and Mtv levels ($r=.776$; $R^2=0.60$) and a moderate positive correlation with SEB ($r=.548$; $R^2=0.30$). A weak positive correlation ($r=.488$; $R^2=0.23$) was found between Mtv levels and SEB.

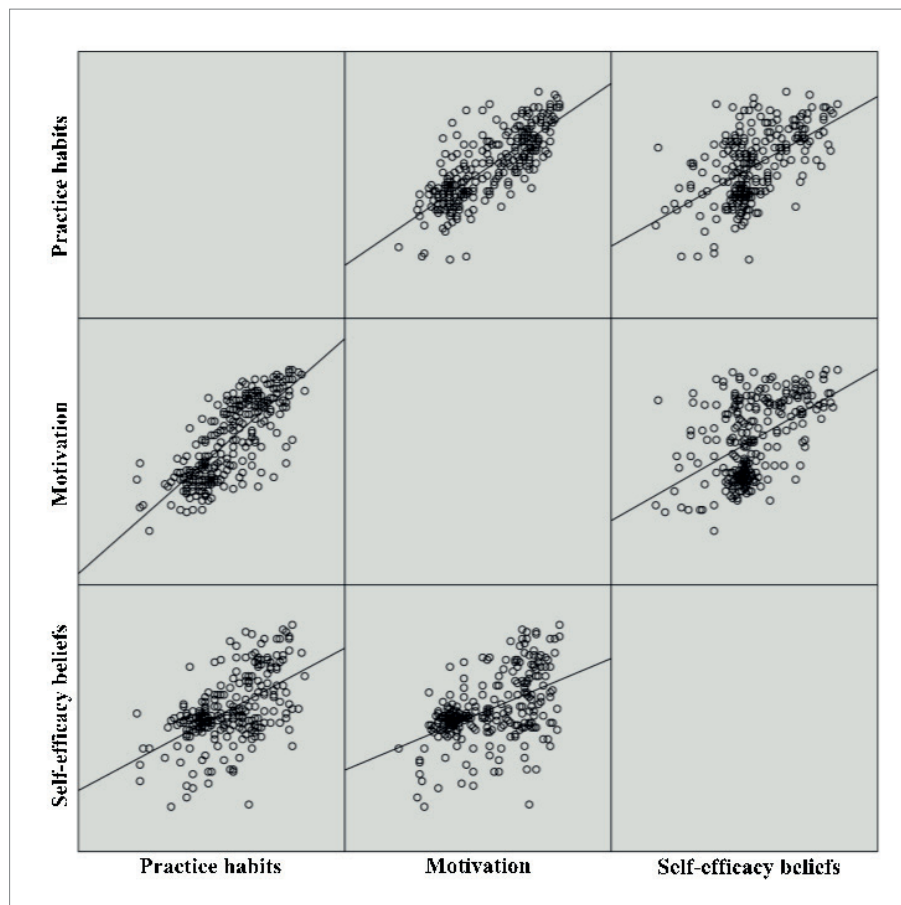
The correlation between PrH and Mtv is 0.766, which explains 60% of the variance. This indicates a strong positive relationship between the two variables. In other words, the stronger individual's instrument practice habits, the higher their motivation toward individual instrumental lessons.

The correlation between PrH and SEB is 0.548, which explains 30% of the variance. This indicates a moderate positive relationship between the two variables. That is, the stronger an individual's instrument practice habits, the higher their self-efficacy beliefs about instrumental performance tend to be. However, this relationship is not as strong as that between PrH and Mtv.

The correlation between Mtv and SEB is 0.488, explaining 23% of the variance. This indicates a weak (below average) positive relationship between the two variables. In other words, the more motivated an individual is towards a musical instrument lesson, the higher their self-efficacy belief in their instrument performance might be. However, this relationship is not as strong as the relationship between PrH and Mtv or PrH and SEB. Additionally, the effect of Mtv on SEB and the effect of SEB on Mtv may not be equal. The direction and distribution of the relationship between these variables can also be seen in the scatter plot matrix shown in Figure 1. However, the graph on the right of the middle row and the graph in the middle of the bottom row in Figure 1 clearly show that the distributions are noticeably different. This suggests that the effects of Mtv and SEB on each other may differ, though the structural equation model emerging from the research does not explain this. Further studies are needed for this.

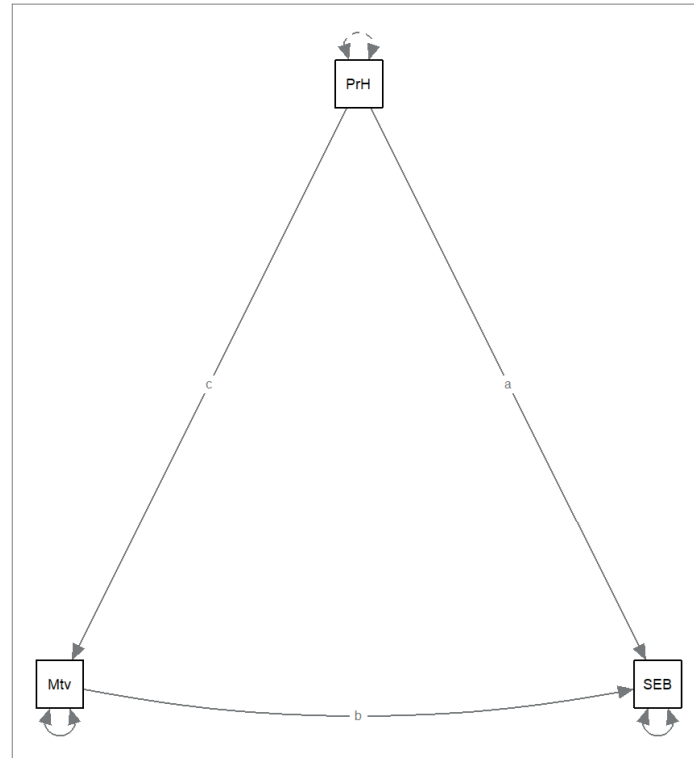
Figure 1

Scatter Plot Matrix Showing the Relationship Between Instrument Practice Habits, Motivation, and Self-Efficacy Beliefs



3.2. Findings Related to Structural Equation Modeling

According to the results of the structural equation modeling analysis, the Comparative Fit Index (CFI) and Tucker-Lewis Index (TLI) values for our main model (Model 1) were found to be 1.0. These two criteria generally indicate a good model fit when they are 0.95 or higher (Kline, 2011). The Root Mean Square Error of Approximation (RMSEA) value is 0.0. When the RMSEA value is 0.05 or lower, the model fits the data well (Kline, 2011). The Standardized Root Mean Square Residual (SRMR) value is 0.0. When the SRMR value is 0.08 or lower, the model fits the data well (Kline, 2011). Therefore, all of these fit indices show that the model fits the data very well. Based on the regression coefficients, it was observed that PrH has a positive effect on Mtv ($b_1=1.178$, $p<0.001$) and SEB ($b_2=0.558$, $p<0.001$). This means that research hypothesis H1 is accepted. Additionally, both PrH and Mtv have a positive effect on SEB, but Mtv's effect is statistically marginal ($b_3=0.134$, $p=0.058$). This means that the research hypothesis H2 is minimally acceptable (Figure 2). In summary, it was observed that PrH has a direct effect on both Mtv (coefficient= c) and SEB (coefficient= a), and that Mtv also exerts a direct effect on SEB (coefficient= b). Therefore, it can be stated that PrH has an indirect effect on SEB ($c+b$). The variance of the error terms for both Mtv and SEB were estimated to be 112.399 and 143.426, respectively. This indicates that a significant portion of the variance of both dependent variables originates from other factors not specified in the model. The explanatory power of the model (R^2) was calculated as 60.1% for motivation and 31.1% for self-efficacy beliefs.

Figure 2*Structural Equation Model of Instrument Practice Habits, Motivation, and Self-Efficacy Perceptions*

PrH: Instrument Practice Habits; Mtv: Individual Instrument Course Motivation; SEB: Instrument Performance Self-Efficacy Beliefs

In conclusion, the model we tested fits the data very well. The perfect fit of the model (CFI=1.00, RMSEA=0.0) does not always imply that the model is ideal. The literature suggests that in small ($N < 200-300$) and homogeneous samples, RMSEA may be artificially low, potentially indicating model overfitting (Kenny et al., 2015). Since fit indices vary depending on sample size and model complexity, interpreting them in isolation may be misleading (Marsh et al., 2004). The low RMSEA value may stem not only from sample size but also from its homogeneity. In homogeneous samples, the model may exhibit overfitting due to limited variance (Özdemir & Buzlu, 2020). In our study, the RMSEA and SRMR values being 0.0 suggest that the model may be overly fitted to the observed data. To assess the risk of overfitting, a bootstrap analysis was conducted, testing the model with 5,000 replications. The bootstrap results indicated that the standard errors of the estimated parameters were stable, and the model did not exhibit a high variance estimation tendency. Additionally, different modeling approaches (Model 2 and Model 3) were tested, and similar results were observed across alternative models. The fact that Model 1 achieved comparable fit indices with the fewest parameters suggests that it offers a more parsimonious structure (Marsh et al., 2004). Therefore, the bootstrap analyses confirmed that the model parameters were stable and that the regression coefficients exhibited a reliable distribution. Accordingly, it was concluded that the model provides a generalizable structure beyond the current sample. Furthermore, attention should be paid to the statistical significance of Mtv's effect on SEB, as its p -value is slightly above the commonly accepted significance level of 0.05. This may imply that Mtv's effect on SEB requires further investigation. However, the model presented in Figure 2 illustrates only the relationships among the observed variables. It does not include a relationship model for the latent variables. This is due to the model analysis being conducted based on the total scores from the data collection tools used for the three variables (as the sub-dimensions of the scales were not included in the model). This may have resulted in the model having a small number of variables and a low degree of freedom (Kline, 2011).

Based on the results of this model, a positive causal relationship exists between PrH and Mtv. This means that as the PrH value increases, the Mtv value also increases. This relationship, with an estimated value of 1.178, is statistically significant ($p < 0.001$), indicating that the relationship is not by chance.

SEB is influenced by both PrH and Mtv. The relationship between PrH and SEB is positive and statistically significant (Estimate=0.558, $p < 0.001$). This indicates that as the PrH value increases, the SEB value also increases.

On the other hand, the relationship between Mtv and SEB is positive, but this relationship is statistically marginal (Estimate=0.134, $p=0.058$). This means that as the Mtv value increases, the SEB value tends to increase, but there is uncertainty regarding whether this relationship is statistically significant.

4. DISCUSSION AND CONCLUSION

A high-level (strong) positive relationship was found between the level of individual instrument practice habits and individual instrument lesson motivation. There are studies in the literature suggesting that individual instrument practice habits can strengthen individual instrument lesson motivation (Barry, 1990; Çaylak, 2022; Kılınç, 2017; Önder, 2009). It can also be stated that this motivation may reflect more effectively in instrument performance (Akin, 2019; W. Chen, 2024; Çaylak, 2022; Erten, 2022; Günal, 1999; Legutki, 2010; Miksza, 2007, 2009; Ngoben, 2024; Pitts et al., 2000; Tucker, 2018; Vatansever-Bayraktar, 2015). It is known that high motivation is associated with discipline, regular practice, preparation, and valuing the instrument practice (Dönmez, 2019; Hart Jr., 2014). In other words, increasing motivation alongside individual instrument practice habits can support students in performing better in their instrument practice, while highly motivated students can improve their performance by working more disciplined and regularly.

A moderate positive relationship was found between individual instrument practice habits and instrument performance self-efficacy beliefs. According to the literature, this relationship supports the idea that self-efficacy has a determining effect on motivation and success (Bandura, 1994, 2002; L. Chen, 2024; Durgun, 2018; Jackson, 2002; McCormick & McPherson, 2003; McPherson & McCormick, 2006; Özmenteş, 2012; Pintrich & De Groot, 1990; Yusuf, 2011; Zarza-Alzugaray et al., 2020; Zelenak, 2019, 2020). In other words, students having higher instrument performance self-efficacy beliefs can encourage more regular and effective individual instrument practice.

A weak (below average) positive relationship was found between individual instrument lesson motivation levels and instrument performance self-efficacy belief levels. This weak correlation suggests that, despite high motivation and self-efficacy belief levels, the expected strong relationship between them may not exist. The literature provides evidence that high self-efficacy beliefs determine high motivation and success (Bandura, 1994, 2002; L. Chen, 2024; Durgun, 2018; Mathews, 2005; Özmenteş, 2012; Pajares, 1996; Pintrich & De Groot, 1990), or alternatively, that the reverse may also be possible (Gottfried, 1985).

In summary, all three variables were positively related to each other, but the relationship between instrument practice habits and instrument lesson motivation was the strongest. This means that individual's instrument practice habits play a significant role in determining motivation toward their instrument lesson. However, the results of the correlation analysis do not provide sufficient evidence to claim that "better instrument practice habits lead to higher instrument lesson motivation" or vice versa. Experimental or cohort studies are required to draw such causal conclusions. Therefore, we attempted to determine a model regarding possible cause-and-effect relationships using structural equation modeling.

Using Structural Equation Modeling, we analyzed the effects of students' individual instrument practice habits on their motivation for individual instrument lessons and their self-efficacy beliefs regarding instrument performance. Our model predicted that practice habits directly influence both motivation (coefficient= c) and self-efficacy beliefs (coefficient= a), while motivation also has a direct effect on self-efficacy beliefs (coefficient= b). Consequently, it can be inferred that practice habits have an indirect effect on self-efficacy beliefs ($c+b$). However, the model's perfect fit may pose the risk of overfitting the data set. Therefore, it is essential to retest the model with different samples and to conduct more comprehensive analyses by modeling measurement errors. Studies suggest that the duration and intensity with which individuals continue to practice music are largely dependent on their motivation and self-efficacy beliefs (Chandler et al., 1988; Hallam, 2002). Kılınç (2017) concluded that students' instrument practice habits are related to their practice motivation. He argues that when students use correct practice strategies, their practice efficiency increases, and their motivation rises. Doğan (2021) also found a positive relationship between music teacher candidates' individual instrument practice habits and motivation levels toward their individual instrument lessons. These findings are consistent with the results of our study. McPherson and McCormick (2006) conducted a similar study and found a positive relationship between music practice, motivation, and self-efficacy. However, they also argued that the impact of motivation on self-efficacy was insignificant. This contradicts our findings, as in our model, the effect of motivation on self-efficacy is significant and positive. Ritchie and Williamon (2011), in their study, found a positive relationship between music performance, self-

efficacy beliefs, and motivation. This finding, unlike our model, evaluates the effect of self-efficacy and motivation on music performance. Additionally, it should be noted that instrument practice motivation can be influenced by other factors. Some of these factors include instrument choice, health reasons, the physical adequacy of the practice environment, social feedback, exam feedback, teacher qualifications, economic status, professional goals, attitudes (Büyükkayıkçı, 2004), students' interest in the works/etudes assigned by teachers, and the teacher playing the instrument during lessons (Önder, 2009).

Our results show both similarities and differences with those of previous research. The similarities include the general positive relationship between music practice, motivation, and self-efficacy beliefs. The differences relate especially to the effect of motivation on self-efficacy. This suggests that our model by examining these relationships in more detail, expands knowledge in this field. However, considering the limitations of correlation studies, our results may not be broadly generalizable. Furthermore, the fact that our structural equation model provides similar fit indices with a small number of parameters indicates that it presents a simple structure. However, to enhance the generalizability of the model, it is recommended that confirmatory analyses be conducted with larger and more heterogeneous samples in the future. Therefore, there is a need for more experimental or cohort research findings to support the exploration of the interaction between types of motivation, the effectiveness of factors influencing self-efficacy, time spent on practice, the effectiveness of practice, and subsequent learning outcomes.

Ethical approval

The study was approved by the Fine Arts Unit Ethics Committee, affiliated with the Atatürk University Social and Human Sciences Ethics Committee (date: 18.03.2020, number: 1).

Author contribution

Study conception and design: ÜSŞ, ŞÖA, YŞ; data collection: ÜSŞ, ŞÖA, YŞ; analysis and interpretation of results: ŞÖA, YŞ, ÜSŞ; draft manuscript preparation: ÜSŞ, ŞÖA, YŞ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Etik kurul onayı

Çalışma, Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kuruluna bağlı Güzel Sanatlar Birimi Etik Kurulu tarafından onaylanmıştır (tarih: 18.03.2020, sayı: 1).

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: ÜSŞ, ŞÖA, YŞ; verilerin toplanması: ÜSŞ, ŞÖA, YŞ; sonuçların analizi ve yorumlanması: ŞÖA, YŞ, ÜSŞ; çalışmanın yazımı: ÜSŞ, ŞÖA, YŞ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

REFERENCES

- Akçay, Ş. Ö., & Şen, Y. (2021). Examining the motivations of students studying vocational music regarding individual instrument course. *Hacettepe University Journal of Education*, 36(3), 691-711. <https://doi.org/10.16986/HUJE.2020062039>
- Akçay, Ş. Ö., Şen, Ü. S., & Şen, Y. (2021). Self-efficacy beliefs of vocational music education students on instrument performance. *International Journal of Education Technology and Scientific Researches*, 6(15), 1571-1609. <http://dx.doi.org/10.35826/ijetsar.368>
- Akın, O. N. (2019). *Güzel sanatlar liseleri müzik bölümlerinde çalgı eğitimi viyola dersinde motivasyonun önemine ilişkin öğretmen ve öğrenci görüşlerinin değerlendirilmesi* (Publication No. 567713) [Master's thesis, Marmara University]. Council of Higher Education National Thesis Center.

- Alkış, N. (2016). Bayes yapısal eşitlik modellemesi: Kavramlar ve genel bakış. *Gazi Journal of Economics and Business*, 2(3), 105-116. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gjeb/issue/25327/256565>
- Aron, A., Aron, E. N., & Coups, E. (2014). *Statistics for the behavioral and social sciences: A brief course* (5th ed.). Pearson.
- Bandura, A. (1994). Self efficacy. In V. S. Ramachandran (Ed.), *Encyclopedia of human behavior* (Vol. 4, pp. 71-81). Academic Press.
- Bandura, A. (2002). Social cognitive theory in cultural context. *Applied Psychology*, (51), 269-290. <https://doi.org/10.1111/1464-0597.00092>
- Barry, N. H. (1990). The effects of different practice techniques upon technical accuracy and musicality in student instrumental music performance. *Research Perspectives in Music Education*, 44(1), 4-8. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED359094.pdf>
- Büyükkayıkçı, G. E. (2004). *Türkiye'deki eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi anabilim dalları yaylı çalgı öğrencilerinin günlük bireysel çalışma yöntemleri* (Publication No. 145048) [Master's thesis, Gazi University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2013). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (15th ed.). Pegem Akademi.
- Can, Ü. K., & Yorulmaz-Birdal, Ö. (2021). Çalgı performans yönetimi öz-yeterlik algısı ölçeği geliştirme çalışması. *OPUS-International Journal of Society Researches*, 17(38), 5125-5160. <https://doi.org/10.26466/opus.851048>
- Chandler, T. A., Chiarella, D., & Auria, C. (1988). Performance expectancy, success, satisfaction, and attributions as variables in band challenges. *Journal of Research in Music Education*, 35(4), 249-258. <https://doi.org/10.2307/3345077>
- Chen, L. (2024). Delving into the role of self-efficacy in predicting motivation and engagement among music learners. *Learning and Motivation*, (86), 101961. <https://doi.org/10.1016/j.lmot.2024.101961>
- Chen, W. (2024). The role of the motivational aspect in vocal students' professional development. *Tambov University Review. Series: Humanities*, 29(1), 19-26. <https://doi.org/10.20310/1810-0201-2024-29-1-19-26>
- Çalışkan, T. (2008). *Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitimi dersinde güdülenme düzeyleri ve bireysel çalgı eğitimi dersi başarı durumları arasındaki ilişki* (Publication No. 231821) [Master's thesis, Marmara University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Çaylak, D. G. (2022). *Müzik eğitimi ana bilim dallarında öğrenim gören öğrencilerin bireysel çalgı dersine yönelik akademik motivasyon ve tutumlarının incelenmesi* (Publication No. 758817) [Master's thesis, Pamukkale University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Doğan, A. (2021). *Müzik öğretmeni adaylarının çalgı çalışma alışkanlıkları ile çalgı dersine yönelik motivasyonlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi* (Publication No. 667825) [Master's thesis, Necmettin Erbakan University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Dönmez, E. C. (2019). *Müzik öğretmeni adaylarının çalgı eğitimine yönelik zihin alışkanlıklarının değerlendirilmesi* (Publication No. 617496) [Doctoral dissertation, Necmettin Erbakan University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Durgun, M. (2018). *Güzel sanatlar lisesi müzik bölümü öğrencilerinin piyano dersi motivasyonlarının piyano dersi başarıları ile olan ilişkisinin incelenmesi* (Publication No. 511091) [Master's thesis, Karadeniz Teknik University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Durmuş, B., Yurtkoru, E. S., & Çinko, M. (2016). *Sosyal bilimlerde SPSS'le veri analizi* (6th ed.). Beta.
- Erten, S. (2022). *Çalgı eğitiminde öğretmen profili ile öğrencilerin çalgı dersine yönelik motivasyonları ve tükenmişlikleri arasındaki ilişki* (Publication No. 787644) [Master's thesis, Balıkesir University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Girgin, D. (2015a). Bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği: Geçerlik güvenirlik analizi. *Kastamonu Education Journal*, 23(4), 1723-1736. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/22597/241380>
- Girgin, D. (2015b). Çalgı performansı öz-yeterlik inancı ölçeği: Geçerlik ve güvenirlik analizi. *Pamukkale University Journal of Education*, (38), 107-114. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/398957>
- Gottfried, A. E. (1985). Academic intrinsic motivation in elementary and junior high school students. *Journal of Educational Psychology*, (77), 631-645. <https://doi.org/10.1037/0022-0663.77.6.631>
- Günel, F. (1999). *Piyano eğitiminde motivasyon ölçeği oluşturma* (Publication No. 85813) [Master's thesis, Gazi University]. Council of Higher Education National Thesis Center.

- Hallam, S. (2002). Musical motivation: Towards a model synthesising the research. *Music Education Research*, 4(2), 225-244. <https://doi.org/10.1080/1461380022000011939>
- Hart Jr, J. T. (2014). Guided metacognition in instrumental practice. *Music Educators Journal*, 101(2), 57-64. <https://doi.org/10.1177/0027432114552569>
- Jackson, W. J. (2002). Enhancing self-efficacy and learning performance. *The Journal of Experimental Education*, (70), 243-254. <https://doi.org/10.1080/00220970209599508>
- Kalaycıoğlu, Ş. G. (2019). *Aktif öğrenmeye dayalı etkinliklerin viyola öğrencilerinin performans başarıları, motivasyon düzeyleri ve derse yönelik görüşlerine etkisi* (Publication No. 551719) [Doctoral dissertation, İnönü University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Kaya, Ş. (2014). *Yapısal eşitlik modellemesi: Baş dönmesi, kaygı ve bedensel duyumları abartma ilişkisi* (Publication No. 363775) [Doctoral dissertation, Uludağ University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Kelecioğlu, H. (1992). Güdülenme. *Hacettepe University Journal of Education*, (7), 175-181. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hunefd/issue/7829/102968>
- Kenny, D. A., Kaniskan, B., & McCoach, D. B. (2015). The performance of RMSEA in models with small degrees of freedom. *Sociological Methods & Research*, 44(3), 486-507. <https://doi.org/10.1177/0049124114543236>
- Kılınç, S. (2017). *Güzel sanatlar fakültesi müzik bölümü öğrencilerinin çalgı çalışma motivasyonlarını etkileyen unsurlar* (Publication No. 480673) [Master's thesis, Erciyes University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Kline, R. B. (2011). *Principles and practice of structural equation modeling* (3rd ed.). The Guilford Press.
- Konakcı, N. (2010). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının incelenmesi* (Publication No. 264110) [Master's thesis, Marmara University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Küçükosmanoğlu, H. O., Babacan, E., Babacan, M. D., & Yüksel, G. (2016). Müzik eğitiminde bireysel çalgı çalışma alışkanlıkları ölçek geliştirme çalışması [İpek Yolu Special Issue]. *Bolu Abant İzzet Baysal University Journal of Faculty of Education*, 16, 2350-2367. <https://toad.halileksi.net/olcek/bireysel-calgi-calisma-aliskanliklari-olcegi/>
- Legutki, A. R. (2010). *Self-determined music participation: The role of psychological needs satisfaction, intrinsic motivation, and self-regulation in the high school band experience* (Publication No. 3452091) [Doctoral dissertation, University of Illinois]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Marsh, H. W., Hau, K. T., & Wen, Z. (2004). In search of golden rules: Comment on hypothesis-testing approaches to cutoff criteria for fit indexes and dangers in overgeneralizing Hu and Bentler's (1999) findings. *Structural Equation Modeling: A Multidisciplinary Journal*, 11(3), 320-341. https://doi.org/10.1207/s15328007sem1103_2
- Mathews, I. G. (2005). Self efficacy: A review. *ABAC Journal*, 25(2), 1-4.
- McCormick, J., & McPherson, G. E. (2003). The role of self-efficacy in a musical performance examination: An exploratory structural equation analysis. *Psychology of Music*, 31(1), 37-51. <https://doi.org/10.1177/0305735603031001322>
- McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and music performance. *Psychology of Music*, 34(3), 322-336. <https://doi.org/10.1177/0305735606064841>
- Miksza, P. (2007). Effective practice: An investigation of observed practice behaviors, self-reported practice habits, and the performance achievement of high school wind players. *Journal of Research in Music Education*, 55(4), 359-375. <https://www.jstor.org/stable/27639201>
- Miksza, P. (2009). Relationships among impulsivity, achievement goal motivation, and the music practice of high school wind players. *Council for Research in Music Education*, (180), 9-27. <https://www.jstor.org/stable/40319317>
- Ngoben, N. C. (2024). Exploring the connection of passion and motivation in higher education singing and choral training in music performance education. *e-Bangi: Journal of Social Sciences & Humanities*, 21(2), 128-138. <https://doi.org/10.17576/ebangi.2024.2102.12>
- Önder, C. (2009). *Eğitim fakültesi müzik eğitimi öğretmenliği ABD klasik gitar öğrencilerinin çalışma alışkanlıkları* (Publication No. 250875) [Master's thesis, Mehmet Akif Ersoy University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Özdemir, N., & Buzlu, S. (2020). The Turkish validity and reliability study of the Nurse Codependency Questionnaire. *Journal of Psychiatric Nursing*, 11(1), 35-40. <https://doi.org/10.14744/phd.2019.72792>

- Özmenteş, S. (2012). Çalgı eğitiminde güdü ve performans ilişkisi. *Journal of Contemporary Education Academic*, 1(2), 47-56.
- Özmenteş, S. (2013). Çalgı eğitiminde öğrenci motivasyonu ve performans. *Journal of Research in Education and Teaching*, 2(2), 320-331.
- Pajares, F. (1996). Self-efficacy beliefs in academic settings. *Review of Educational Research*, 66(4), 543-578. <http://www.jstor.org/stable/1170653>
- Panchenko, L. (2019, June 12-15). *Methodology of using structural equation modeling in educational research*. Proceedings of the 15th International Conference on ICT in Education, Research and Industrial Applications. Integration, Harmonization and Knowledge Transfer. Volume II: Workshops. Kherson, Ukraine. https://ceur-ws.org/Vol-2393/paper_411.pdf
- Park, A., Guptill, C., & Sumsion, T. (2007). Why music majors pursue music despite the risk of playing-related injuries. *Medical Problems of Performing Artists*, 22(3), 89-96. <https://doi.org/10.21091/mppa.2007.3021>
- Pintrich, P. R., & De Groot, E. V. (1990). Motivational and self-regulated learning components of classroom academic performance. *Journal of Educational Psychology*, (82), 33-40. <https://doi.org/10.1037/0022-0663.82.1.33>
- Pitts, S. E., Davidson, J. W., & McPherson, G. E. (2000). Models of success and failure in instrumental learning: Case studies of young players in the first 20 months of learning. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (146), 51-69. <https://www.jstor.org/stable/40319033>
- Rajaretnam, T. (2016). *Statistics for social sciences*. SAGE.
- Ritchie, L., & Williamon, A. (2011). Primary school children's self-efficacy for music learning. *Journal of Research in Music Education*, 59(2), 146-161. <https://doi.org/10.1177/0022429411405214>
- Schumacker, R. E., & Lomax, R. G. (2010). *A beginner's guide to structural equation modeling* (3rd ed.). Routledge.
- Şen, Y., & Akçay, Ş. Ö. (2021). Individual instrument practice habits of professional music education students. *International Journal of Eurasian Education and Culture*, 6(13), 1311-1342. <http://dx.doi.org/10.35826/ijoecc.408>
- Teke, H. (2023). *Çevrimiçi çalgı eğitiminde öğrenci motivasyonunun sağlanmasına yönelik öğretmen görüşleri* (Publication No. 775451) [Master's thesis, Gazi University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Teo, T. (2010). Structural equation modelling: a primer for music education researchers. *Music Education Research*, 12(1), 105-118. <https://doi.org/10.1080/14613800903568270>
- Tucker, O. G. (2018). Positive teacher influence strategies to improve secondary instrumental students' motivation and perceptions of self. *Update: Applications of Research in Music Education*, 36(3), 5-11. <http://dx.doi.org/10.1177/8755123317733109>
- Uysal, F. (2020). Veri toplama süreçleri ve analiz yöntemleri. In N. Cemaloğlu (Ed.), *Bilimsel araştırma teknikleri ve etik* (pp. 135-174). Pegem Akademi.
- Vatansever-Bayraktar, H. (2015). Sınıf yönetiminde öğrenci motivasyonu ve motivasyonu etkileyen etmenler. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 10(3), 1079-1100. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7788>
- Yusuf, M. (2011). The impact of self-efficacy, achievement motivation, and self-regulated learning strategies on students' academic achievement. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, (15), 2623-2626. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.04.158>
- Zarza-Alzugaray, F. J., Casanova, O., McPherson, G. E., & Orejudo, S. (2020). Music self-efficacy for performance: An explanatory model based on social support. *Frontiers in Psychology*, 11(1249), 1-14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01249>
- Zelenak, M. S. (2019). Predicting music achievement from the sources of self-efficacy: An exploratory study. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (222), 63-77. <https://doi.org/10.5406/bulcoursmusedu.222.0063>
- Zelenak, M. S. (2020). Developing self-efficacy to improve music achievement. *Music Educators Journal*, 107(2), 42-50. <https://doi.org/10.1177/0027432120950812>

Tokat/Reşadiye yöresinde icra edilen uzun havaların “ezgi çekirdeği” yöntemiyle analizi

Analysis of “uzun hava” performed in the Tokat/Reşadiye region with the “melody nukleus” method

Berat Talat Karakoç¹, Murat Salim Tokaç², Cenk Güray³

¹ Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye.

² Haliç Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

³ Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye.

ÖZ

Reşadiye yöresi; Tokat ili müzik kültürü içerisinde önemli bir yere sahiptir. Yörede derlenen yedi uzun havanın üçü bu yöreye aittir. Reşadiye; Almus, Başçiftlik, Niksar ve Akkuş (Ordu) ilçelerini kapsayan coğrafi bölgenin kendine has müzikal yapısı olduğu bilinmektedir. Özellikle Çargâh kararlı uzun havalar yöreye özgü ezgisel yapı ve motiflere sahiptir.

Yörede okunan uzun havalar incelendiğinde genellikle Çargâh perdesinin merkez tanımlayıcı perde olarak kullanıldığı, ortak tanımlayıcı perdenin Hüseyini ve Nim Hisar olarak iki ayrı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Hüseyini perdesinin ortak tanımlayıcı perde olduğu eserler genellikle “Efilo, Fadik, Canım havası” olarak adlandırılan uzun havalar. Nim Hisar perdesinin ortak tanımlayıcı perde olduğu uzun havalar ise “Nezük” olarak adlandırılmaktadır. Bu ayrım esasında yöre müziğinde ezgi yapılarında tek bir perdenin değişmesinin uzun havanın farklı bir isimle ifade edilmesine ve en küçük ezgi yapılarının önemini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın başlıca amacı; Tokat yöresi müzik kültürünün karakteristik yöresel motiflerini içinde barındıran Reşadiye uzun havalarını ezgi çekirdeği yöntemiyle incelemektir. Çalışmada TRT repertuarında Reşadiye yöresine kayıtlı üç uzun hava, ezgi çekirdeği yöntemiyle analiz edilmiştir. Eserlerin cümle yapıları ve bu yapılarıdaki ezgi çekirdekleri tespit edilmiş, form yapıları tablo üzerinde gösterilmiştir. Yapılan analizler sonucunda Çargâh perdesinin merkez tanımlayıcı perde olduğu, Hüseyini ve nim hisar perdelerinin ayrı uzun havalarda ortak tanımlayıcı perde olarak yer aldığı, bir eserde Çargâh diğerlerin de ise Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapılarının hâkim olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Tokat uzun havaları, Reşadiye, analiz, makam, ezgi çekirdeği

ABSTRACT

Reşadiye region has an important place in the music culture of Tokat. Three of the seven “Uzun Hava” collected in the region belong to this region. It is known that the geographical region covering the districts of Reşadiye; Almus, Başçiftlik, Niksar and Akkuş (Ordu) has its own musical structure. In particular, “Uzun Hava” with a Çargâh tone (karar sesi) have melodic structure and motifs unique to the region.

When the “Uzun Hava” sung in the region are examined, it is seen that the pitch of Çargâh is generally used as the central defining pitch, and the common defining pitch is used in two different ways as hüseyini and nim hisar. The works in which Hüseyini is the common defining pitch are generally “Uzun Hava” called “Efilo, Fadik, Canım havası”. “Uzun Hava” in which

Berat Talat Karakoç — berattalatkarakoc@duzce.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 14.03.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Bu makale Berat Talat Karakoç’un Prof. Dr. Murat Salim Tokaç ve Prof. Dr. Cenk Güray danışmanlığında yürüttüğü “Tokat Yöresinde İcra Edilen Uzun Havaların Motiflik Yapılar, Makamsal ve Biçimsel Özellikleri Açısından Analizi” başlıklı sanatta yeterlilik tezinden üretilmiştir.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

the nim hisar pitch is the common defining pitch are called “Nezük”. This distinction essentially reveals that the change of a single pitch in the melody structures in the local music causes the “Uzun Hava” to be expressed with a different name and the importance of the smallest melody structures.

The main purpose of this study is to analyze the Reşadiye “Uzun Hava”, which contain the characteristic local motifs of the music culture of Tokat region, with the melody nucleus method. In the study, three “Uzun Hava” registered to Reşadiye region in TRT repertoire were analyzed with the melody nucleus method. The sentence structures of the pieces and the melody nuclei in these structures were determined and their form structures were shown on the table. As a result of the analysis, it was determined that Çargâh pitch is the central defining pitch, hüseyini and nim hisar pitches are common defining pitches in different “Uzun Hava”, and Çargâh in one “Uzun Hava” and Bayati Şiraz melody nucleus structures are dominant in the others.

Keywords: Tokat uzun havaları, Reşadiye, analysis, makam, melody nucleus

1. GİRİŞ

Tokat, yüzyıllar boyunca yerleşim yeri olarak kullanılan bir bölgedir. Köklü bir yaşam alanı geçmişi olmasının bir sonucu olarak, kendine has kültürel ve müzikal kimliği olan bir şehirdir. Orta Asya müzik kültürünün önemli ayırt edici özelliği olan pentatonik ezgi yapısına benzer yapı, bu coğrafyanın müzik kültüründe de görülmektedir. Pentatonik ezgi yapısının bu yöre ezgilerinde görülmesi, yöre halkının müzikal kimliğini korumada ve geleneklerine bağlı kalmada ne kadar hassas olduğunu göstermektedir.

Reşadiye, Almus, Başçiftlik, Niksar ve Akkuş (Ordu) ilçelerini kapsayan coğrafi bölgenin kendine has müzikal yapısı olduğu görülmektedir.

Reşadiye ve Almus yöresi, kültürel asimilasyonun en az olduğu yerdir. Burası Oğuzların sağ kolu Bozoklardan, Yıldızhan oğullarından gelen, inanç olarak “Hubyar Sultan” Ocağına Bağlı, “Sıraç” Alevileri adıyla anılan Bey Dilli Türkmen Aşiretleri ve diğer Sünni Türkmen aşiretlerin yoğun olarak yaşadığı bölgedir. Bölge halkı günümüzde hâlâ büyük oranda geleneklerine bağlı şekilde yaşamaktadır. Yaptığımız alan çalışmalarında, öz kültürüne sahip çıkma konusunda oldukça muhafazakâr davrandıklarına bizzat şahit olduk, bu durum kültürel ürünlerin de korunması anlamına gelir (Kurt, 2014, s. 162).

Reşadiye yöresinde icra edilen Çargâh kararlı uzun havalar genelde “Efilo” havası olarak adlandırılmaktadır. “Efilo” ismi soy adı kanunu çıkmadan önce Karadeniz bölgesinde insanların soy esasına bağlı olarak kullandığı lakap kısaltmasıdır. Aslında “Efiloğlu” adının yöredeki kısaltılmış ifade biçimidir. Uzun havaların isimlendirilmesi hususunda diğer bir tercih şekli ise yöre halkı ve icracılarının bazı uzun havaların girişinde söylenilen “Canım ve Fadik” sözlerini uzun havanın adı olarak ifade etmesidir. Yörede Çargâh kararlı icra edilen ancak Hüseyini perdesi yerine nim hisar perdesinin kullanıldığı uzun hava örneklerine de rastlanılmaktadır. Bu uzun havalar ise “Nezük” olarak adlandırılmaktadır. Nezük adı Sivas’ın Hafik ilçesine bağlı Mazan Köyünde doğan, Niksar’a gelin giden Nezük’ün hikayesinden gelmektedir (Akar, 2017).

Araştırmada TRT Türk Halk Müziği repertuarında Tokat yöresine kayıtlı yedi uzun havaya ulaşılmıştır. Bu uzun havaların künye bilgileri Tablo 1’de verilmiştir. Yörede icra edilen diğer uzun havalara yönelik yapılan araştırmada Salih Turhan ve Selahattin Adıgüzel’in (2008) kaleme aldığı “Tokat Türküleri ve Oyun Havaları” isimli kitapta yirmi iki uzun hava tespiti yapılmış bu uzun havaların yedi tanesi TRT repertuarına kayıtlı eserlerdir. Araştırma sırasında yöre sanatçılarına ait albümlerde farklı uzun hava kayıtlarına da rastlanmıştır.

Tablo 1*TRT Repertuarında Yer Alan Tokat Yöresi Uzun Havaları*

Rep. No	Yöre	Uzun Havanın Adı	Kaynak Kişi	Derleyen
201	Tokat/Reşadiye	Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?	Mihrican Bahar	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
292	Tokat/Reşadiye	Koyun Kuzulayınca	Mihrican Bahar	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
322	Tokat/Reşadiye-Almus	Ohtap Bellerinde Geliyor Posta	Ali Yıldız Hüseyin Yıldız	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
360	Tokat	Tokat Bir Bağ İçinde	Hüsnü Aykal Seha Okuş	Muzaffer Sarısözen
462	Tokat/Turhal	Dolandım Gurbeti Buraya Geldim Ayrar	Mehmet Aslan Dağdeviren	Nurettin Çamlıdağ
522	Tokat	Gurbet Elleri Garip Kuş Gibi	Arif Meşhur	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
872	Tokat/Turhal-Kelkit	Göremedim Gündüzlerim Geç Oldu	Mehmet Aslan Dağdeviren	Nurettin Çamlıdağ

Bu çalışmada makamları “kalıpsal motif” veya “tipik ezgiler” üzerinden araştıran “makamsal ezgi çekirdekleri” yöntemi (Bayraktarkatal ve Güray, 2021) temel analiz yöntemi olarak kullanılmıştır. TRT THM repertuarında Reşadiye yöresine kayıtlı üç uzun hava “makamsal ezgi çekirdekleri” yöntemi ile incelenmiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın başlıca amacı Tokat/Reşadiye bölgesi müzik kültürünün ezgisel yapı açısından en karakteristik öğelerini içinde barındıran yöresel uzun havaları; motifik, makamsal ve biçimsel açıdan incelemek ve böylelikle Orta Asya ve Kafkasya gibi komşu coğrafyalarla Anadolu’nun müzik etkileşimi üzerinde fikir yürütmeye çalışmaktır. Çalışmada müzikal/makamsal analiz metotları kullanılacak, tarihsel kayıtlar ve güncel örnekler incelenecek ve söz konusu sorulara cevaplar aranacaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Tokat/Reşadiye bölgesi uzun havalarının motifik, makamsal ve biçimsel açıdan incelenmesi ve yöreye ait ezgi çekirdeği yapılarının tespit edilmesi açısından önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Bu araştırma Tokat/Reşadiye bölgesi müzik kültürünün ezgisel yapı açısından en karakteristik öğelerini içinde barındıran yöresel uzun havaları motifik, makamsal ve biçimsel açıdan müzikal analizini yapmak amacıyla gerçekleştirilen nitel bir çalışmadır.

Betimsel bir araştırma yöntemi olan kaynak tarama yöntemi ve doküman/kayıt incelemesi kullanılmıştır. “Betimsel (descriptive) araştırma verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar” (Büyüköztürk vd., 2018, s. 24). “Tarama modelleri ise geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır şeklinde yorumlanmıştır” (Karasar, 2012, s. 77).

Araştırma için gerekli olan veriler kaynakların (tez, makale, dergi, kitap, dijital medya kaynakları, ses, video eski ve güncel kayıtlar,) taranması ve alanında uzman kişilerle yapılan görüşmeler yoluyla elde edilmiştir. Ayrıca, web kaynaklı ulusal ve uluslararası veri tabanları taranarak ilgili verilere ulaşılmıştır. Araştırmadaki veriler, veri toplama teknikleriyle elde edilmiştir.

Araştırmada Tokat/Reşadiye yöresinde TRT THM Repertuarına kayıtlı üç uzun havanın tarihsel kayıtları ya da güncel örnekleri yazar tarafından notaya alınmıştır. Eserlerin makamsal analizi Bayraktarkatal ve Güray’ın 2021 yılında önerdikleri “Makamsal Ezgi Çekirdekleri” kavramının yeni bir yaklaşım içeren model aracılığıyla gerçekleştirilmiştir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

3. BULGULAR

3.1. Reşadiye Yöresi Halk Müziğinin Kültürel ve Müzikal Yapısı

1943 yılında Muzaffer Sarısözen’in Tokat, Amasya, Ordu, Samsun, Giresun ve Trabzon illerine gerçekleştirdiği yedinci derleme gezisi yörede yapılan en önemli halk müziği araştırmasıdır. Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişen’in de olduğu ekip Tokat ve Amasya’da halaylar, turnalar, yıldız ve bozlağı andıran uzun havaları derlemiştir (Coşkun Elçi, 1997, s. 80).

Reşadiye’nin merkez olduğu, özellikle Almus, Niksar ve Akkuş yöresi Reşadiye müzik kültürünün ve yapısının görüldüğü bölgedir. Bu bölge ortak bir müzik kültürüne sahiptir. Yörede icra edilen pentatonik yapıya sahip ezgilerin 4-5 sestten oluştuğu, açış icrasına genellikle Çargâh ya da Hüseyini perdesinde başlayan, sözlere gerdaniye perdesinden giriş yapıp Hüseyini perdesine glissando ile inilen yaygın bir motifin bulunduğu karakteristik bir ezgi yapısına sahiptir. Aynı seyir özelliklerine sahip ancak Hüseyini yerine Nim Hisar perdesinin kullanıldığı uzun hava örneğine de bölgede sıkça rastlanılmaktadır.

Bölgede icra edilen uzun havaların adları hakkında farklı görüş ve kullanım şekillerin olduğu görülmektedir. Çargâh kararlı bu uzun havaların geneline “Efilo” havası denildiği ancak canım sözleriyle başlayan ezgilerin “Canım”, fadik sözünün geçtiği ezgilerin “Fadik” havası olarak adlandırıldığı da görülmektedir. Durmaz (2024) yüksek lisans tez çalışmasında yöre sanatçıları ile yaptığı kişisel görüşmede, sanatçılardan biri bu havalara “Dere Havaları (Dere ağzı)” denildiğini diğeri ise bazı eserlerde yerel halkın beğendiği ezgileri kullanarak eserlerin varyantlarını oluşturduğu, aynı eserin içinde hem canım hem de fadik sözünün kullanıldığı bu havalara ise hem Canım hem de Fadik havası denildiğini ifade etmiştir (Durmaz, 2024). Yörede okunan bu tarz türkülere “Yüksek Havalar” da denilmektedir. Bunun başlıca sebebinin, türkülerin dik seslerde icra edilmesinin olduğu ifade edilmektedir (Can ve Turhan, 2006).

“Efilo havaları, eski dönemlerde yaşamış Efil ağa veya Efiloğlu Mustafa adındaki bir kişinin, genellikle mâni dörtlükleri üzerine yaptığı besteler üzerinde geliştirildiği kişisel okuma tavrı ile özdeşleştirilmiştir” (Haşhaş, 2022, s. 390). Haşhaş’a (2022) göre Efiloğlu Mustafa tarafından icra edilen müzikal karakteristikler zaman içinde benimsenerek yöresel bir üslup haline dönüşmüştür (Haşhaş, 2022).

Çargâh kararlı icra edilen ve nim hisar perdesinin kullanıldığı uzun havalar ise “Nezük” olarak adlandırılmaktadır. Nim hisar perdesi bu uzun havanın ayırt edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca bu uzun havaların genelinin sözlerinde “Nezük” ifadesinin vurgulandığı görülmektedir.

Kemal Bilsel Sarısözen ile gerçekleştirilen kişisel görüşmede Sarısözen, yörede icra edilen Çargâh kararlı türkü ve uzun havaların “Cer” havası olduğunu belirtmiştir. Bu havaların Reşadiye taraflarına ait olduğunu, özellikle Tozanlı deresi tarafında icra edildiğini ifade etmiştir. Ayrıca Niksar ilçesinde de icra edildiğini belirtmiştir. Sarısözen bu ezgilerin özel nev’i şahsına münhasır bir ezgi olduğunu “Canım...” diye başlayıp devam ettiğini girişteki sözlerin farklı başlayabileceği ancak türün değişmediği aynı tür olduğunun altını çizmiştir (Kemal Bilsel Sarısözen, Kişisel görüşme, 23.Ekim.2023).

Reşadiye yöresinin kırık hava ve oyun müzikleri ezgi yapısının, yöreye ait uzun hava ezgi yapılarıyla örtüştüğü ifade edilebilir. TRT repertuarına kayıtlı Reşadiye kırık havaları incelendiğinde 30 kırık havanın 17’sinin Çargâh kararlı olduğu görülmektedir. Eşiğül tarafından yürütülen çalışmaya göre de “Reşadiye yöresine ait oyun müziklerinin genel olarak Çargâh makamında olduğu ve ezgilerin geneli do-sol sesleri arasında icra edildiği saptanmıştır. Reşadiye ilçesinde de oynanan diğer oyun türlerinin ise Hüseyini ve Uşşak makamında oldukları görülmektedir” (Eşiğül, 2012, s. 127). “Yöresel üslup ve tavır söz konusu olduğunda Çargâh ve do karalı Pençgâh makamı dizilerinin öne çıktığı tespit edilmiştir” (Arslan, 2016, s. 118).

TRT Repertuarında serbest zamanlı ve usullü ezgi yapısının birlikte yer aldığı eserlere de rastlanılmaktadır. Araştırma sırasında ulaşılan eserlerin Reşadiye yöresine kayıtlı olduğu görülmektedir. “Ekin Ektim Çöllere” (Tokat/Reşadiye), “Ela Gözlerini Sevdığım Güzel” (Tokat/Reşadiye), “Gonaklar Yaptırdım” (Tokat/Reşadiye-Kızılcaören Köyü), “Müdür Beyin Yeşil Kürkü” (Tokat/Reşadiye) ve “Yeni Çiftlik Derler” (Tokat/Reşadiye) türküleri bu ezgilere örnek olarak verilebilir. Bu türkülerin serbest ölçülü kısımları ile yöre uzun havalarının ezgi yapıları karşılaştırıldığında benzer yapı ve motiflere sahip olduğu ifade edilebilir.

3.2. Müzikal Analiz için Kullanılan Yöntem: “Ezgi Çekirdeği”

“Karakteristik bir aralık makamın tanınması ve belirlenmesi için yeterli olabilir” (Bayraktarkatal, 1997). “Makamı oluşturan ses malzemesi birden fazla ezgi parçasının birleşmesi ve birbirleriyle ezgisel ilişkiler kurmasıyla oluşmaktadır” (Güray, 2012, s. 116). “MEÇ, belli bir makamsal ezgi içinde şekillenmiş, duyusu, veya izlenim olarak “bir makamın belirginleşmesini ve anlaşılmasını sağlayan ezgisel bir motif, yürüyüş, çizgi veya örgü demektir” (Öztürk, 2014, s. 19). “Dolayısıyla makam yapısı içinde önem arz eden perdeler öncelikle makam malzemesini oluşturan daha küçük ezgi parçalarında ön planı çıkan merkezileşen perdelerdir. Gelenekte cins, tabaka gibi isimlerle tarif edilmiş olan bu yapılar daha geniş olarak merkez ve uydu seslere sahip ezgi çekirdekleri olarak da tanımlanabilmektedir” (Güray, 2012, s. 116). “Bir Makamın bir diğer makamdan ayırt edilmesini sağlayan “ezgisel kod” işte bu ezgi çekirdekleri içindeki perdelerin işlevleri aracılığıyla ortaya çıkmaktadır” (Güray, 2023, s. 21).

Bayraktarkatal ve Güray (2021) “Anadolu ve Komşu Coğrafyalar Makam Müziği Atlası” kitabında VI. bölümde yer alan “Makamın Yapıtışı” başlıklı yazıda “ezgi çekirdeklerinin” çalışma prensibini, bir makama “duygusal” benzerlik ve aidiyet gösteren ezgileri üreten bir “algoritmaya” benzete bilmenin mümkün olduğunu vurgulamış ve ezgi çekirdeğinin oluşum prensiplerini ortaya çıkaran kurallar, perdelerin birbiriyle ilişkileri sonucunda ortaya çıkan işlevleri sınıflandırılmıştır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Ezgi çekirdeği içerisindeki perde tipi dörde ayrılmıştır; Merkez tanımlayıcı perde/kutb (M), Ortak tanımlayıcı perde (T), Pekiştirici perde (P) ve Süsleyici perde (S) (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

Merkez tanımlayıcı perde; “ezgi çekirdeğinin” ana ekseninde-merkezinde yer alır. Çevresindeki üç ya da dört perde bu perdeyi merkez/kutb alacak bir biçimde hareket etmekte ve bu perde üzerinde kararlı bir dengenin oluşmasını sağlamaktadır. Ortak tanımlayıcı perde; “makama” temel teşkil eden ezgilerin tanımlanabilmesini, “merkez tanımlayıcı perde” ile bir “gerilim-çözülüm” ilişkisi kurarak sağlayan “bütünleştirici” bir işleve sahiptir. Pekiştirici perde; “kullanıldığında merkez tanımlayıcı perde üzerinde oluşan “kararlı dengeyi” pekiştiren, destekleyen, güçlendiren bir işlev ve etkiye sahiptir. Süsleyici perde; diğer perdeler arasındaki “ezgisel geçiş, bağlantı, varyasyon ve hareketi” sağlayan bir işleve sahiptir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

Bu çalışmada öncelikle notaya alınan uzun havaların form yapılarının tespiti için cümle yapıları belirlenmiştir. Belirlenen cümle yapıları harflerle (A, B, C olarak) ifade edilmiştir. Benzer yapıdaki müzik cümleleri aynı harf ile ufak farklılıklar içeren cümleler ise A1 şeklinde üssü olarak belirtilmiştir. Makamsal analiz yapılırken, yukarıda belirtilen kurallar çerçevesinde “makamsal ezgi çekirdekleri” yöntemi kullanılmış ve cümlelerin altına hangi ezgi çekirdeği yapısının mevcut olduğu yazılmıştır.

3.3.Yöresi Tokat/Reşadiye Olan Uzun Havaların Ezgi Çekirdeği Analizi

Araştırmanın bu kısmında TRT Türk Halk müziği repertuarında Tokat/Reşadiye yöresine kayıtlı üç uzun havaya ulaşılmıştır (bkz. Tablo 2). Tespit edilen bu uzun havaların makamsal ve biçimsel özellikleri açısından ezgi çekirdeği analizi yöntemi kullanılarak analizleri yapılmıştır. Uzun havaların açışları ve birinci kıtaları yapılan süslemeler ve çarpmalar ile birlikte doğrudan notaya alınmıştır. Eserler, makam analizi ve form analizi olmak üzere iki aşamada analiz edilmiştir.

Tablo 2

TRT Repertuarına Kayıtlı Tokat/Reşadiye Yöresi Uzun Havaları

Rep. No	Yöre	Uzun Havanın Adı	Kaynak Kişi	Derleyen
201	Tokat/Reşadiye	Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?	Mihrican Bahar	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
292	Tokat/Reşadiye	Koyun Kuzulayınca	Mihrican Bahar	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.
322	Tokat/Reşadiye-Almus	Ortap Bellerinde Geliyor Posta	Ali Yıldız Hüseyin Yıldız	TRT Müzik Dai. Bşk. THM. Md.

3.3.1. “Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?” Adlı Uzun Havanın Analizi

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 201 repertuar numaralı eser Tokat’ın Reşadiye ilçesine kayıtlıdır. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Müdürlüğü tarafından derlenen eserin kaynak kişi ve icracısı Mıhrıcan Bahar’dır. Eserin açış kısmı ve söz bölümünün notaları Görsel 1 ve Görsel 2’de yer almaktadır.

Görsel 1

Eserin açış bölümünün notası



Görsel 2

Eserin söz bölümünün notası



Eser, A ve B olmak üzere iki ana cümleden meydana gelmekte, eserin açış kısmı iki cümleden oluşmaktadır. Eserin açış kısmının ilk cümlesi olan A cümlesi Tokat yöresinin uzun havalarının diğer örneklerinde de sıkça rastlanılan hüseyini perdesi civarında seyre başlamıştır (bkz. Görsel 3). Hüseyini perdesi ortak tanımlayıcı perdedir. Hüseyini perdesi güçlü bir şekilde duyurulduktan sonra, cümle merkez tanımlayıcı perde olan Çargâh perdesine doğru inici bir seyir göstermektedir (bkz. Görsel 4).

Görsel 3

A cümlesi; Çargâh Ezgi çekirdeği



Görsel 4

A cümlesinin ezgi katmanı



A cümlesiyle benzer seyir özelliklerine sahip ikinci cümlelerin de aynı perdeler üzerinde seyrettiği görülmektedir. Motif farklılıklarından dolayı bu cümle A¹ olarak ifade edilmiştir. A ve A¹ cümle yapılarında Çargâh ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 5 ve Görsel 6).

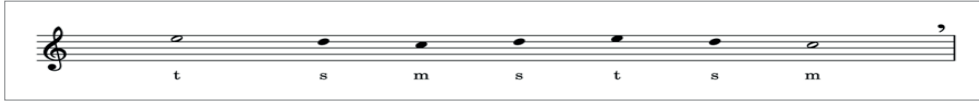
Görsel 5

A¹ cümlesi; Çargâh Ezgi çekirdeği



Görsel 6

A¹ cümlesinin ezgi katmanı



Eserin söz bölümünün girişinde “Of of” sözleriyle Gerdaniye perdesinden başlayarak Hüseyini perdesine glissando ile seyreden inici karakteristik kalıp bir motif yer almaktadır. Bu motif yörede icra edilen diğer “Efilo, Fadik ve Canım Havası” olarak ifade edilen Çargâh perdesi kararlı uzun havaların birçoğunda görülmektedir. Yöre tavrının belirlenmesi açısından önemli sayılabilecek bir motiftir. Gerdaniye perdesi ile başlayan B cümlesi Hüseyini perdesini merkez alarak Çargâh perdesinde karar vermektedir. B cümlesinde Çargâh ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 7 ve Görsel 8).

Görsel 7

Söz bölümü B cümlesi; Çargâh Ezgi çekirdeği



Görsel 8

B cümlesinin ezgi katmanı



B¹ cümlesinde ise neva perdesinin ortak tanımlayıcı perde olduğu görülmektedir. Hüseyini perdesi ile başlayan cümle B cümlesinde olduğu gibi Çargâh Ezgi çekirdeği ile merkez tanımlayıcı perde de karar vermiştir (bkz. Görsel 9 ve Görsel 10).

Görsel 9

Söz bölümü B1 cümlesi; Çargâh Ezgi çekirdeği



Görsel 10

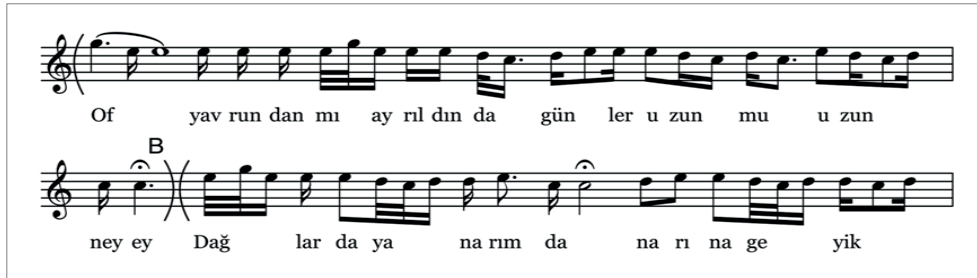
B1 cümlesinin ezgi katmanı



İkinci B ve B¹ cümleleri de birinci B ve B¹ cümleleri ile aynı seyir özelliklerine sahiptir (bkz. Görsel 12 ve Görsel 14). Bu cümlelerde de Çargâh ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 11 ve Görsel 13). İkinci B ve B¹ cümlelerinin birincilerinin tekrarı niteliğinde olduğu ifade edilebilir.

Görsel 11

Söz bölümü ikinci B cümlesi; Çargâh Ezgi çekirdeği



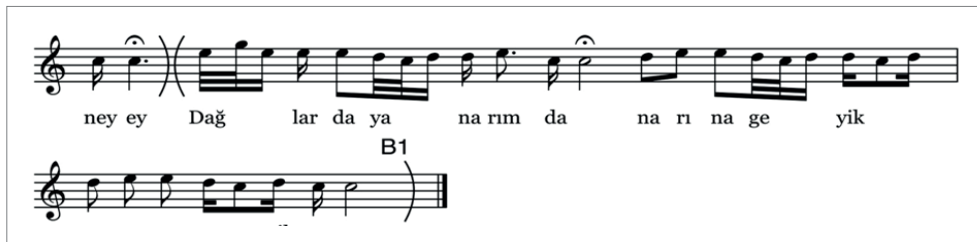
Görsel 12

B cümlesinin ezgi katmanı



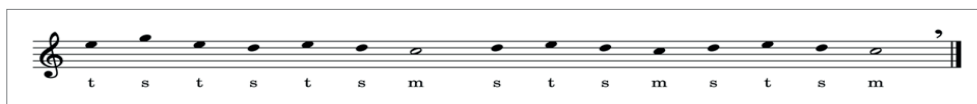
Görsel 13

Söz bölümü ikinci B1 cümlesi; Çargâh Ezgi çekirdeği



Görsel 14

B1 cümlesinin ezgi katmanı



Uzun havanın genel ezgi çekirdeği yapısına bakıldığında çargâh perdesinin merkez tanımlayıcı perde olduğu, Hüseyinî perdesinin ise ortak tanımlayıcı perde olduğu görülmektedir (bkz. Görsel 15). Neva, Acem ve Gerdaniye perdeleri ise süsleyici perde olarak kullanılmıştır. Eserin geneline bakıldığında Çargâh ezgi çekirdeğinin hâkim olduğu görülmektedir (bkz. Tablo 3).

Görsel 15

Çargâh ezgi çekirdeği



Eserin formu açış kısmı (A+ A¹) söz kısmı (B+ B¹) + (B+ B¹) cümle yapısına sahiptir. Eserin cümle yapısı (A+ A¹) + ((B+ B¹) + (B+ B¹))'dir.

Tablo 3

“Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?” Eserinin Form Çizelgesi

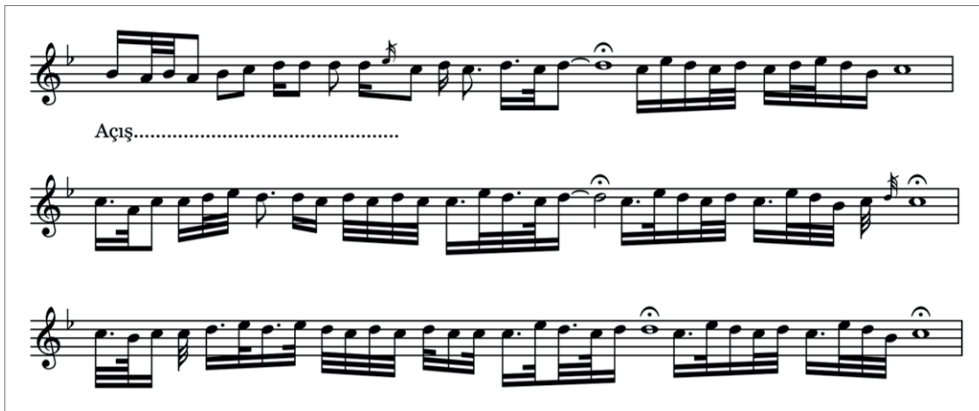
Bölüm	Cümle Yapısı	Ezgi Çekirdekleri
Açış	A	Çargâh
	A ¹	Çargâh
Söz	B	Çargâh
	B ¹	Çargâh
	B	Çargâh
	B ¹	Çargâh

3.3.2. “Koyun Kuzulayınca” Adlı Uzun Havanın Analizi

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 292 repertuar numaralı eser Tokat'ın Reşadiye ilçesine kayıtlıdır. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Müdürlüğü tarafından derlenen eserin kaynak kişi ve icracısı Mıhrıcan Bahar'dır. Bahar tarafından seslendirilen eserin açış kısmı ve söz bölümünün notaları Görsel 16 ve Görsel 17'de yer almaktadır. Çargâh kararlı diğer eserlerden farklı olarak Hüseyinî perdesi yerine Nim Hisar kullanılmaktadır. Yörede bu uzun hava icraları “Nezük” olarak adlandırılmaktadır.

Görsel 16

Eserin açış bölümünün notası



Görsel 17*Eserin söz bölümünün notası*

Ko yun kuzu la yın ca ah ci ğerim a nam
a nam a nam a nam yü rek sı zı la yın ca a nam
a nam Ben se ni ner den bu lu
rum ah ci ğe rim a nam a nam a nam gön lüm
ar zu la yın ca a nam a nam

Eser, A ve A¹ cümlelerinden meydana gelmektedir. Eserin açış kısmı A cümlesinin üç farklı şekilde icra edilmesiyle oluştuğu görülmektedir. Açış süsleyici perde olan Düğah perdesi civarında kısa bir motif yaparak başlamıştır. A cümlesinde Çargâh perdesinin merkez tanımlayıcı perde olduğu ifade edilebilir (bkz. Görsel 19). Birinci A cümlesi daha çok ortak tanımlayıcı perde olan Neva perdesi üzerinde durmaktadır. Neva perdesinde kalış yapılarak perde güçlü bir şekilde duyurulduktan sonra benzer motifler ile Çargâh perdesinde karar veren cümle de Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 18).

Görsel 18*A cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği*
Görsel 19*A cümlesi; ezgi katmanı*

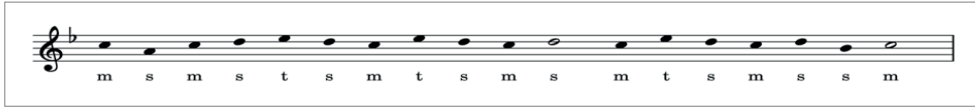
s s s m s m s m t s m s t s s m

İkinci A cümlesi de birinci A cümlesi ile aynı seyir özelliklerine sahip Neva perdesinin merkez alındığı Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 20 ve Görsel 21).

Görsel 20*İkinci A cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği*

Görsel 21

İkinci A cümlesi; ezgi katmanı



Üçüncü A cümlesinin de birinci A cümlesi ile aynı seyir özelliklerine sahip olduğu ifade edilebilir. Neva perdesinin merkez alındığı cümlede Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 22 ve Görsel 23).

Görsel 22

Üçüncü A cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği



Görsel 23

Üçüncü A cümlesi; ezgi katmanı

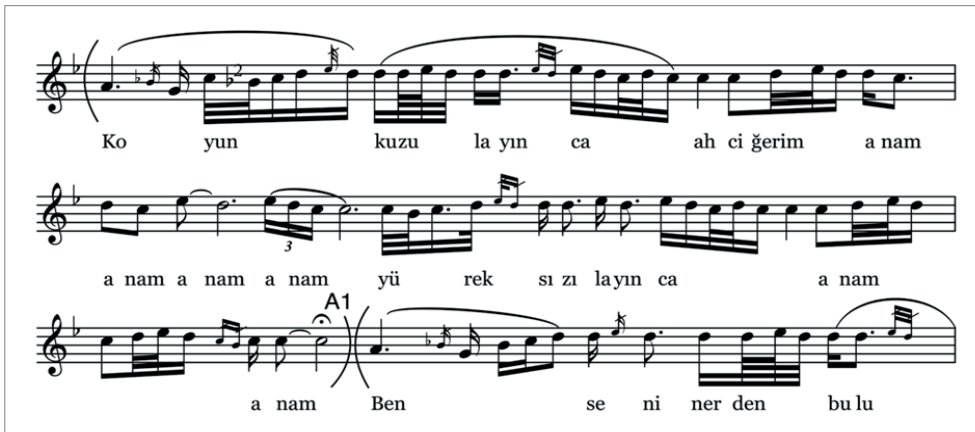


Söz bölümünde ise A cümlesiyle benzer seyir yapısına sahip olduğu ancak motif ve süsleyici perde farklılıklarından dolayı bu cümle A¹ olarak ifade edilmiştir (bkz. Görsel 24 ve Görsel 26).

Eserin söz bölümünün giriş kısmı açış cümlesinde olduğu gibi düğah civarında kısa bir motif yaptıktan sonra daha çok çargâh ve neva perdesi üzerinde durmaktadır. Neva perdesinde kalış yapılarak perde güçlü bir şekilde duyurulduktan sonra benzer motifler ile Çargâh perdesinde karar veren bir seyre sahip olduğu görülmektedir (bkz. Görsel 25 ve Görsel 27). A¹ cümle yapılarında da Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir.

Görsel 24

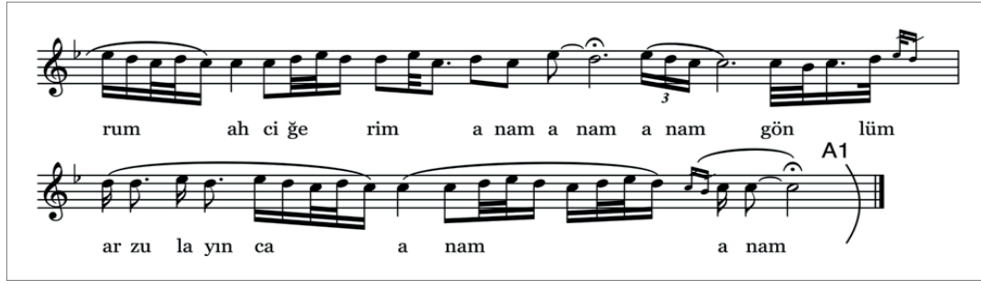
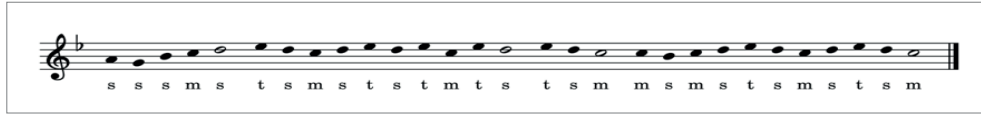
A1 cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği



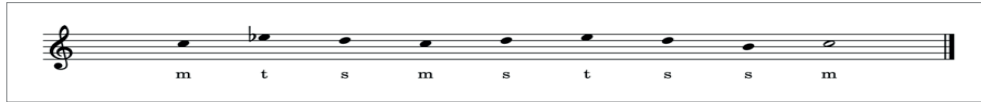
Görsel 25

A1cümlesi; ezgi katmanı



Görsel 26*İkinci A1 cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği***Görsel 27***A1 cümlesi; ezgi katmanı*

Uzun havanın genel ezgi çekirdeği yapısına bakıldığında Çargâh perdesinin merkez tanımlayıcı perde olduğu, Neva perdesinin ise ortak tanımlayıcı perde olduğu görülmektedir (bkz. Görsel 28). Bayati Şiraz ezgi çekirdeğinde Nim Hisar perdesinin hem ortak tanımlayıcı perde hem de süsleyici perde olarak kullanıldığı görülmektedir. Dügah ve Buselik perdeleri ise süsleyici perde olarak kullanılmıştır. Eserin geneline bakıldığında Bayati Şiraz ezgi çekirdeğinin hâkim olduğu görülmektedir (bkz. Tablo 4).

Görsel 28*Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği*

Eserin açış kısmı (A+A+A) söz kısmı (A¹+ A¹) formunda ve eserin tamamının cümle yapıları Bayati Şiraz ezgi çekirdeğinden oluşmaktadır. Eserin genel formu (A+ A+A)+(A¹+ A¹)'dir.

Tablo 4*“Koyun Kuzulayınca” Eserinin Form Tablosu*

Bölüm	Cümle Yapısı	Ezgi Çekirdekleri
Açış	A	Bayati Şiraz
	A	Bayati Şiraz
	A	Bayati Şiraz
Söz	A ¹	Bayati Şiraz
	A ¹	Bayati Şiraz

3.3.3. "Ohtap Bellerinde Geliyor Posta" Adlı Uzun Havanın Analizi

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 322 repertuar numaralı eser Tokat'ın Reşadiye-Almus yöresine kayıtlıdır. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Müdürlüğü tarafından derlenen eserin kaynak kişileri Ali Yıldız ve Hüseyin Yıldız'dır. Eserin açış kısmı ve söz bölümünün notaları Görsel 29-30 ve 31'de yer almaktadır.

Görsel 29

Eserin açış bölümünün notası



Görsel 30

Eserin açış bölümü notasının 2. sayfadaki devamı



Görsel 31*Eserin söz bölümü notası*

Of of ot lak bel le rin den ge çer sen pos ta

Ben den se lam söy le o naz lı dos ta

Saz.....

Gelen söy lü yor da ne zük pek has ta ne hal le re düş tün

kız ka ra göz lüm

Eser A ve A¹ cümlelerinden meydana gelmektedir. Birinci A cümlesi Neva perdesinin nim hisar perdesine çarpmasıyla oluşan motifle başlamaktadır. Neva perdesinin ortak tanımlayıcı perde olduğu ve merkez alındığı görülmektedir (bkz. Görsel 33). İlk önce neva ve çargâh ardından Neva ve Nim Hisar perdelerinin artarda gelerek oluşturulduğu motiflerin ardından merkez tanımlayıcı perde olan Çargâh perdesi kararlı motiflerin olduğu görülmektedir. Cümle de Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 32).

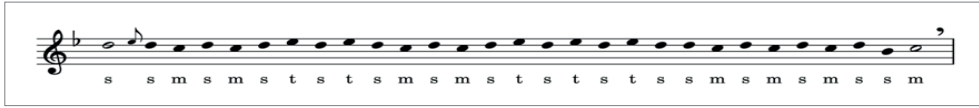
Görsel 32*A cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği*

Açış.....

A

Görsel 33

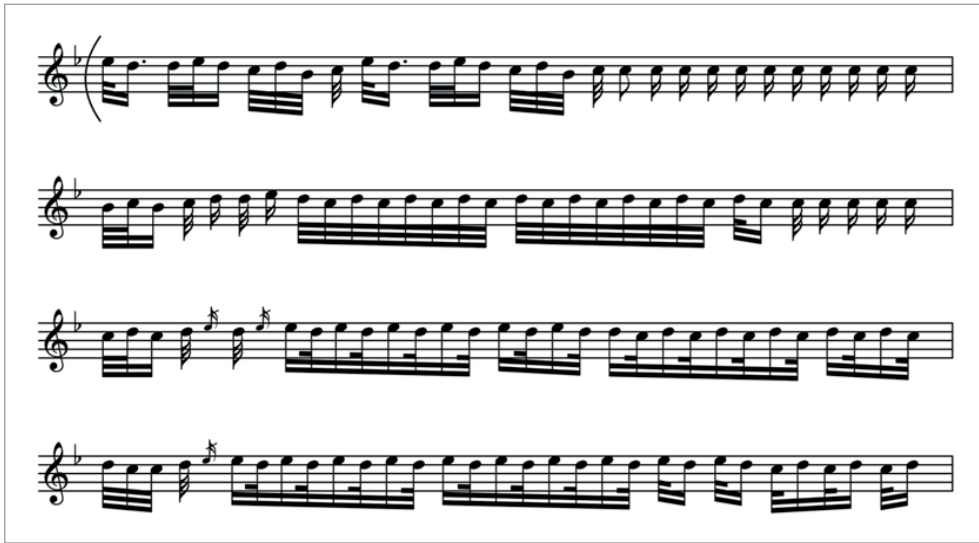
A cümlesi; ezgi katmanı



İkinci A cümlesi hem süsleyici hem de ortak tanımlayıcı perde olan Nim Hisar perdesinden inici bir seyir ile Çargâh perdesinde karar vererek cümleye başlamıştır. Ardından diğer A cümlesinde olduğu gibi Neva perdesinin merkez alındığı önce Neva ve Çargâh ardından Neva ve Nim Hisar perdelerinin art arda gelerek olduğu motiflerin olduğu ve Çargâh perdesinde karar verdiği görülmektedir (bkz. Görsel 36). İkinci A cümlesi de Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapısı ile örtüşmektedir (bkz. Görsel 34 ve Görsel 35).

Görsel 34

İkinci A cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği



Görsel 35

İkinci A cümlesi devamı; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği



Görsel 36

İkinci A cümlesi; ezgi katmanı



Söz bölümünün girişinde diğer eserlerden farklı olarak “of of” sözlerinde Gerdaniye perdesi yerine Acem perdesinden Nim Hisar perdesine glissando ile inici bir motif gerçekleştirilmiştir. A¹ cümlesi hüseyini perdesinin ortak tanımlayıcı perde olduğu, çargâh perdesinde karar veren, Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği yapısı görülmektedir (bkz. Görsel 37 ve Görsel 38).

Görsel 37

A1 cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği

Görsel 38

A1 cümlesi; ezgi katmanı

Söz bölümünde kısa bir A cümlesinden oluşan Bayati Şiraz ezgi çekirdeğinin duyurulduğu ara saz yer almaktadır (bkz. Görsel 39 ve Görsel 40).

Görsel 39

A cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği

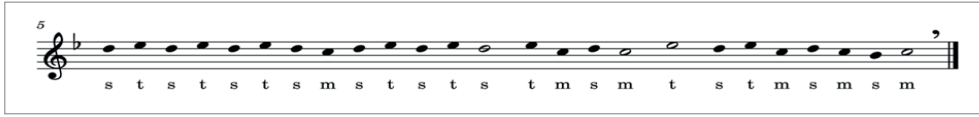
Görsel 40

A1 cümlesi; ezgi katmanı

Birinci A¹ cümlesinden farklı olarak “of of” sözlerinde yer alan girişteki karakteristik ikinci A¹ cümlesinde yer almamaktadır. Cümlelerin kalan kısmı benzer seyir özelliklerine sahip Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği ile devam etmektedir (bkz. Görsel 41 ve Görsel 42).

Görsel 41

İkinci A1 cümlesi; Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği

Görsel 42*İkinci A1 cümlesi; ezgi katmanı*

Uzun havanın genel ezgi çekirdeği yapısına bakıldığında Çargâh perdesinin merkez tanımlayıcı perde olduğu, neva ve nim hisar perdesinin hem ortak tanımlayıcı perde hem de süsleyici perde olarak kullanıldığı görülmektedir. Buselik perdesi ise süsleyici perde olarak kullanılmıştır (bkz. Görsel 43). Eserin geneline bakıldığında Bayati Şiraz ezgi çekirdeğinin yapısının hâkim olduğu görülmektedir (bkz. Tablo 5).

Görsel 43*Bayati Şiraz Ezgi çekirdeği*

Eserin açış kısmının formu (A+ A)'dır. Söz kısmı yapısı (A¹) +A+(A¹) cümle yapısına sahiptir. Eserin cümle yapısı (A+ A) + ((A¹) +A+(A¹))'dir.

Tablo 5*“Ohtap Bellerinden Geliyor Posta” Eserinin Form Tablosu*

Bölüm	Cümle Yapısı	Ezgi Çekirdekleri
Açış	A	Bayati Şiraz
	A	Bayati Şiraz
Söz	A ¹	Bayati Şiraz
Ara Saz	A	Bayati Şiraz
Söz	A ¹	Bayati Şiraz

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Tokat/Reşadiye yöresi müzik kültürü çevre ilçeleri de içine alan geniş bir bölgeyi kapsamaktadır. Bölgede icra edilen uzun havaların adları konusunda yapılan araştırmalarda, bu havaların farklı adlarla isimlendirildiği ancak tür olarak aynı olduğu görülmektedir. Genel olarak çargâh kararlı ve hüseyini perdesi ile icra edilenlere “Efilo, Canım, Fadik, Dere Havaları, Yüksek Hava ve Cer havası” isimlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Çargâh kararlı olup Nim Hisar perdesinin kullanıldığı uzun havaların ise “Nezük” olarak adlandırıldığı görülmektedir.

Bu yörenin müzik kültürünü korumada oldukça muhafazakâr olduğu ifade edilebilir. Bununla birlikte Orta Asya müzik kültürünün bir parçası olan pentatonik ezgi yapısı motifleri ile benzerlik olma ihtimali değerlendirilebilir. Yöre müziğinin ayırt edici bir özelliği olan Gerdaniye perdesinden Hüseyini perdesine glissando ile inici seyir gösteren motif, “Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?” adlı uzun havada görülmektedir. Çoğunlukla Çargâh ezgi çekirdeğinden oluşan motif, yörede icra edilen diğer uzun havaların birçoğunun sözlerinin giriş kısmında yer almaktadır.

Araştırmaya konu olan üç uzun havada tespit edilen ezgi çekirdeği ve perde tipleri şunlardır; “Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?” adlı havanın müzikal cümlelerinde Çargâh ezgi çekirdeği, “Koyun Kuzulayınca” ve “Ohtap Bellerinden Geliyor Posta” adlı havaların müzikal cümlelerinde Bayati Şiraz ezgi çekirdeği yapısı görülmüştür. Uzun havalar genellikle 4 ya da 5 sestten oluşan ses sahasına sahiptir. Üç uzun havada da merkez tanımlayıcı perde “Çargâh” perdesidir. “Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?” adlı havada “Hüseyini” perdesi diğer iki uzun havada ise “Nim Hisar” perdeleri ortak tanımlayıcı perdelerdir. Eserlerde yer alan diğer perdeler ise süsleyici perde olarak kullanılmıştır.

Reşadiye Yöresi uzun havaları, Türk müzik kültürünün bir parçası olan halk ezgileri içerisinde Orta Asya kökenli ezgi yapısını korumuş nadide eserlerdendir. Bu tip karakteristik yöre müziği ezgisel kalıplarının somut olarak tespit edildiği çalışmalar kültürün var olması algılanması ve yeniden inşa edilmesi bakımından önem arz etmektedir.

Etik kurul onayı

Bu çalışma, insan hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: MST, CG; verilerin toplanması: BTK; sonuçların analizi ve yorumlanması: BTK; çalışmanın yazımı: BTK. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human animal or sensitive data.

Author contribution

Study design and concept: MST, CG; data collection: BTK; analysis and interpretation of results: BTK; writing of the manuscript: BTK. All authors reviewed the results and approved the final version of the manuscript.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Akar, H. (2017). *Niksar üstüne*. Niksar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Arslan, S. (2016). *Tokat yöresi halk ezgilerinin müzikal analizi* (Tez No. 438435) [Yüksek lisans tezi, Ordu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Bayraktarkatal, M. E. (1997). *Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı*. IMS toplantısında sunulan bildiri, Londra. <https://www.ertugrulbayraktar.com/makam>
- Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2021). Makamın yapı taşı. M. S. Tokaç ve C. Güray (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* içinde (s. 949-1017). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. Kılıç Çakmak, E. Akgün, Ö. E. Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2018). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (25. bs.). Salmat Basın Yayıncılık.
- Can, T. ve Turhan, S. (2006). *Ordu'nun Dereleri Ordu türküleri*. Ordu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Coşkun Elçi, A. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, eserleri ve çalışmaları)*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Durmaz, M. (2024). *Efilo, Canım ve Fadik havalarının vokal icra özelliklerinin incelenmesi* (Tez No. 855093) [Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Eşiğül, T. (2012). *Tokat-Reşadiye'de geleneksel oyun müzikleri* (Tez No. 302837) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Güray, C. (2012). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: Edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Güray, C. (2023). *Türk müziği: Ezgisel organizasyonlar ve makamlar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Haşhaş, S. (2022). *Türk Halk müziği: THM bilgileri, uzun havalar, kırık havalar*. Efe Akademik Yayıncılık.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi* (24. bs.). Nobel Yayın Dağıtım.
- Kurt, N. (2014). Tokat türkülerinin melodik ve ritmik bakımdan incelenip sınıflandırılması. *Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu bildiriler kitabı* içinde (s. 157-213). Salmat Basım Yayıncılık.
- Öztürk, O. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Tez No. 381924) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Turhan, S. ve Adıgüzel, S. (2008). *Tokat türküleri ve oyun havaları*. Cem Veb Ofset.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The “Uzun Hava” with a çargâh decision performed in the Reşadiye region are generally called “Efilo” air. The name “Efilo” is an abbreviation of the nickname used by people in the Black Sea region before the surname law was enacted. In fact, it is the abbreviated expression of the name “Efiloğlu” in the region. Another preference for naming “Uzun Hava” is that the local people and performers express the words “Canım and Fadik” sung at the beginning of some “Uzun Hava” as the name of the “Uzun Hava”. In the region, there are also examples of “Uzun Hava” that are performed in the çargâh decisive, but in which the nim hisar pitch is used instead of the hüseyini pitch. These “Uzun Hava” are called “Nezük”. The name Nezük comes from the story of Nezük, who was born in Mazan Village of Hafik district of Sivas and went to Niksar as a bride (Akar, 2017, pp. 239-241).

The main purpose of this study is to analyze the local “Uzun Hava”, which contain the most characteristic elements of the musical culture of Tokat/Reşadiye region in terms of melodic structure, in terms of motif, maqam and form, and thus to try to speculate on the musical interaction of Anatolia with neighboring geographies such as Central Asia and the Caucasus. In the study, musical / maqam analysis methods will be used, historical records and current examples will be examined and answers to the questions in question will be sought.

It is important in terms of analyzing the “Uzun Hava” of Tokat/Reşadiye region in terms of motif, maqam and formal aspects and determining the melody nucleus structures of the region.

2. Method

This research is a qualitative study carried out in order to make a musical analysis of the local “Uzun Hava”, which contain the most characteristic elements of the music culture of Tokat/Reşadiye region in terms of melodic structure, in terms of motif, makam and form.

A descriptive research method, the literature review method and document/record analysis were used. “Descriptive research describes a given situation as fully and carefully as possible” (Büyüköztürk et al, 2018, p. 24). “Survey models are research approaches that aim to describe a past or current situation as it exists. The event, individual or object that is the subject of the research is interpreted as an attempt to define it within its own conditions and as it is” (Karasar, 2012, p. 77).

The data required for the research were obtained by scanning the sources (theses, articles, journals, books, digital media sources, audio, video, old and current recordings) and interviews with experts in the field. In addition, relevant data were accessed by searching web-based national and international databases. The data in the research were obtained through data collection techniques.

In the research, historical records or current examples of three “Uzun Hava” recorded in the TRT THM Repertoire in Tokat/Reşadiye region were notated by the author. The maqam analysis of the works was carried out through the model proposed by Bayraktarkatal and Güray in 2021, which includes a new approach to the concept of “maqam melody kernels” (Bayraktarkatal & Güray, 2021, pp. 943-981).

3. Findings, Discussion and Results

The melody nucleus and pitch types identified in the three “Uzun Hava” subject to the research are as follows; Çargâh melody nucleus in the musical phrases of the air named “Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?”, Bayati Şiraz melody nucleus in the musical phrases of the air named “Koyun Kuzulayınca”, Bayati Şiraz melody nucleus structure in the musical phrases of the air named “Ohtap Bellerinden Geliyor Posta”. “Uzun Hava” generally have a sound field consisting of 4 or 5 voices. The central defining pitch in all three “Uzun Hava” is the “Çargâh” pitch. The “Hüseyini” pitch in “Geyik Senin Baharın Mı Yazın Mı?” and the “Nim Hisar” pitches in the other two “Uzun Hava” are the common defining pitches. The other pitches in the pieces are used as ornamental pitches.

The “Uzun Hava” of the Reşadiye Region are among the rare works that have preserved the melody structure of Central Asian origin among the folk melodies that are a part of Turkish music culture. Studies in which such characteristic regional music melodic patterns are concretely identified are important in terms of perceiving and reconstructing the existence of culture.

Musa Süreyya Bey ve Rahmi Bey şarkıları üzerinde prozodik analizler

Prosodic analyses on Musa Süreyya Bey and Rahmi Bey songs

Mustafa Hilmi Bulut¹ 

¹ Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Sivas Türkiye.

ÖZ

Bu çalışmada, Klasik Türk Müziği (Türk Makam Müziği) alanında eserler vermiş bestecilerden Musa Süreyya Bey ve Rahmi Bey'in iki eseri dil açısından incelenmiş ve prozodi açısından değerlendirilmiştir. Müzikal analiz ile eserin güftesinin Türkçeye uygun bir telaffuzla söylenip söylenmediği farklı icracıların ses kayıtlarından incelenerek olası prozodik hatalar tespit edilmiştir. TRT repertuarında 2010 ve 10337 numara ile kayıtlı oldukları tespit edilen "bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım" ve "süzüp süzüpte ey melek" adlı eserler amaçlı örnekleme yöntemi ile araştırmaya konu edilmiştir. Eserlerin güftelerindeki heceler melismatik, neumatik ve silabik söyleme teknikleri açısından değerlendirilmiştir. Her bir eser iki farklı ses sanatçısının yorumundan ayrı ayrı dinlenmiş ve doğru telaffuzla söyleme açısından değerlendirildikten sonra araştırmacı tarafından yeniden yorumlanarak ses kaydı alınmış ve her üç ses kaydı da okuyucu tarafından değerlendirilmek üzere makalenin sonuna eklenmiştir.

Araştırmanın amacı, Türk dilinde bulunan kelimelerin doğru telaffuzla seslendirilmesinin önemine dikkat çekmektir. Klasik Türk müziğinin sözlü eserlerinde çoğunlukla kullanılmakta olan Arapça ve Farsça kelimeler arasında kullanılan Öztürkçe kelimelerin, şarkılarda yanlış telaffuz edilecek şekilde kullanılmasının dilimize vereceği zararı göstermek bu çalışmanın bir diğer amacıdır. Türkçe kelimelerin telaffuzunda özellikle kısa seslendirilmesi gereken açık hecelerin uzun nota değerleriyle bestelenmesi, beraberinde konuşma dilinde de bu sözcüklerin yanlış kullanılabilmesini getirmektedir. Araştırma, bu amaç doğrultusunda yürütülmüştür.

Bu bağlamda, elde edilen bulgular doğrultusunda, bestecilerin güfte seçiminde Türkçenin fonetik yapısını göz önünde bulundurmalarının önemi vurgulanmıştır. Ayrıca, icracıların eserin sözlerini doğru bir şekilde telaffuz etmeleri için müzikal eğitimin yanı sıra dilbilgisel farkındalık kazanmalarının gerekliliği ortaya konmuştur. Araştırma sonucunda, müzikal prozodinin doğru sağlanmasının hem eserin sanatsal bütünlüğünü koruyacağı hem de Türkçenin doğru kullanımına katkıda bulunacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: şarkı, prozodi, syllabic, neumatic, melismatic

ABSTRACT

In this study, two works of Musa Süreyya Bey and Rahmi Bey, composers who have performed works in the field of Classical Turkish Music (Turkish Makam Music), were examined from the point of view of language and evaluated from the point of view of prose. With the help of musical analysis, possible prosodic errors were detected by examining the sound recordings of different performers whether the lyrics of the work were sung with a pronunciation appropriate to Turkish. The works named "I thought my soul would one day be blessed by that beauty" and "straining straining O angel", which were found to be registered in the TRT repertoire with the numbers 2010 and 10337, were the subject of research by sampling method. The syllables in the lyrics of the works were evaluated in terms of melismatic, neumatic and silabic singing techniques. Each work was listened to separately from the interpretation of two different sound artists and after

Mustafa Hilmi Bulut — mhilmibulut@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 20.01.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.02.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

being evaluated in terms of correct pronunciation, the sound recording was reinterpreted by the researcher and all three sound recordings were added to the end of the article for evaluation by the reader.

The aim of the research is to draw attention to the importance of voicing the words found in the Turkish language with the correct pronunciation. Dec Arabic and Persian words, which are mostly used in the oral works of classical Turkish music, are used between the words of Ozturk, another purpose of this study is to show the damage that the use of mispronounced Ozturk words in songs can cause to our language. In the pronunciation of Turkish words, especially the composition of open syllables, which should be voiced short, with long note values, also leads to the misuse of these words in colloquial language. The research was carried out in accordance with this purpose.

In this context, in line with the findings obtained, the importance of composers taking into account the phonetic structure of the Turkish language in the selection of lyrics has been emphasized. In addition, the necessity of the performers to gain grammatical awareness as well as musical education in order to pronounce the words of the work correctly has been revealed. As a result of the research, it was concluded that the correct provision of musical prose will both protect the artistic integrity of the work and contribute to the correct use of Turkish.

Keywords: song, prosody, syllabic, neumatic, melismatic

1. GİRİŞ

Sözlü müzik eserlerinde söz ve müziğin uyumu anlamında kullanılan prozodi kelimesinin kökeni Latince “prosodia”, eski Yunancada “prosoidia” kelimelerinden gelmektedir. En yalın anlamıyla müziğe uyarlanmış şiir demektir. Klasik Türk Müziği sözel formlarında sıklıkla karşılaşılan prozodi hataları Türk diline zarar vermekte ve sözcüklerin bozuk telaffuzla kullanımını neredeyse olağan hale getirmektedir. Baş ve Karaca (2024) yaptıkları çalışmada Turhan Taşan eserlerini PİT (prozodi inceleme tekniği) (Karaca vd., 2021) kullanarak analiz etmişlerdir. Yapılan bu çalışmada Turhan Taşan’ın prozodi kurallarına dikkat ederek eserlerini bestelediği sonucuna ulaşmışlardır. Diğer yandan Kanat (2024) prozodi açısından sözel yapıdaki vurgulamanın, hece vurgusu ile müzikteki darplar arasında bir uyum olması gerektiğinden bahsetmektedir. Bu çalışmada ise iki büyük bestecinin bestelediği iki eser incelenmiştir. Bu iki eserin prozodik analizlerine ve notaya bağlı kalınarak yapılmış olan yorumlarını incelemeye geçmeden önce bestecilerin kısa biyografilerine ve eserlerin sözlerine bir göz atalım.

Musa Süreyya Bey

Musa Süreyya Bey’in örnekleme alınan şarkısının sözleri;

Bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım

Sakin geceler busiş-i hicranımı andım

Âşkın ezeli olduğuna sonra inandım

Sakin geceler busiş-i hicranımı andım

Musa Süreyya Bey hakkında ki kısa biyografi İslam Ansiklopedisi’nde aşağıdaki gibi aktarılmaktadır;

1884 Yılında İstanbul Üsküdar’da doğdu. Bestekâr ve neyzen Giriftzen Âsım Bey’in çoğu sanatkâr olan yirmi dört çocuğundan biridir. Üsküdar Merkez Rüşdiyesi ve Üsküdar İdâdîsi’nde öğrenim gördü. 1910’da devlet tarafından mûsiki öğrenimi için Berlin’e gönderildi. Berlin’de Prusya Kraliyet Akademisi ve Stern Konservatuvarı’ndan mezun oldu. Yurda dönünce Çapa Kız Muallim Mektebi, Erkek Muallim Mektebi, Mülkiye Mektebi, Selçuk Kız Lisesi ve Tiyatro Meslek Mektebi’nde mûsiki hocalığı yaptı. Ayrıca, 14 Eylül 1923 tarihinde İstanbul Valisi ve Şehremini Ali Haydar Bey (Yuluğ) tarafından İstanbul Şehremaneti’ne bağlı olarak ikinci defa faaliyete geçirilen Dârüelhân’da (1927’den sonra İstanbul Konservatuvarı adını aldı) müdürlük görevinin yanı sıra mûsiki tarihi ve kompozisyon dersleri verdi (t.y., s. 225-226).

Rauf Yekta Bey

Rauf Yekta Bey'in örnekleme alınan şarkısının sözleri;

Süzüp süzüpte ey melek o çeşminim habını

Neden ya rağbet etmemek dağıtmağa sehabını

Gönül beğendi sevdi pek hitabını cevabını

İç şimdi iç şerabını ko bir yana hicabını

At şimdi at nikabını ayan et afitabını

Aşağıda Rauf Yekta Bey hakkında kısa bilgiler verilmiştir;

Rauf Yekta, 27 Mart 1871 tarihinde İstanbul'un Aksaray semtinde babası Ahmed Arif Bey'in oğlu olarak dünyaya geldi. Asıl adı Mehmed Rauf'tur ancak Rauf Yekta'yı takma ad olarak benimsemiştir. Rauf Yekta üç dil biliyordu: Fransızca, Arapça ve Farsça. Devlet memurluğu yapmıştır.

1.Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Türk dilinde bulunan kelimelerin doğru telaffuzla seslendiriminin önemine dikkat çekmektir. Klasik Türk müziğinin sözlü eserlerinde çoğunlukla kullanılmakta olan Arapça ve Farsça kelimeler arasında kullanılan öztürkçe kelimelerin şarkılarda yanlış telaffuz edilecek şekilde kullanılmasının dilimize vereceği zararı göstermek bu çalışmanın bir diğer amacıdır. Türkçe kelimelerin telaffuzunda özellikle kısa seslendirilmesi gereken açık hecelerin uzun nota değerleriyle bestelenmesi beraberinde konuşma dilinde de bu sözcüklerin yanlış kullanılabilmesini getirmektedir. Araştırma bu amaç doğrultusunda yürütülmüştür.

1.2. Araştırmanın Önemi

Klasik Türk Müziğindeki sözlü eserlerin yorumlamasında kelimelerin doğru telaffuz edilmemesi Türk diline zarar vermektedir. Bu çalışmada iki eser üzerinden yapılan düzeltmeler diğer eserlerin de elden geçirilmesine öncülük edecektir. Bu bağlamda çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

Çalışmada hem sözel hem de müzikal analizler yapılmıştır. Sözel analizde ilk olarak kelimelerin uzun ve kısa heceleri ile bu heceler üzerindeki vurgular tespit edilmiştir. İkinci olarak prozodik analizler, yani söz ve müziğin uyumu yapıp, "Bir kişinin parçaları tanımlama biçimi" (Hanninen, 2004, s. 181) olarak bilinen müzikal analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem doğrultusunda eserlerin farklı vokalistler tarafından icraları dinlenmiş ve olası yorum farklılıkları prozodik açıdan değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler sonucunda tespit edilen prozodi hataları düzeltilerek eserler yeniden notaya alınmıştır. Yeniden notaya alınmada bestecilerin eserlerindeki ezgisel yapıya kesinlikle dokunulmamış sadece sözlerin doğru telaffuzlarına yönelik düzeltmeler yapılmıştır.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

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

3. BULGULAR

Musa Süreyya Bey'in eserinin güftesi incelendiğinde ilk mısra olan "bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım" mısrasında dördü bir, ikisi iki ve üçü üç heceli olmak üzere sekiz kelime vardır. Güftenin ikinci "sakin geceler busişi hicranımı andım" mısrasında ikisi iki, ikisi üç ve biri dört heceli olmak üzere beş kelime vardır. Üçüncü mısra "aşkın ezeli olduğuna sonra inandım" ikisi iki, ikisi üç ve biri dört heceli olmak üzere beş kelime vardır. Son mısra yani nakarat bölümü ikinci mısranın aynısıdır.

Şekil 1

Birinci ve ikinci mısralardaki prozodik yapıyı gösteren orijinal nota

Bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım

Sengin Semâî ♩ = 64

Beste: Musâ Süreyyâ Bey
(üddî, Gırlıtsen, Piyanişt)
(1884 – 02.12.1932)
Güfte: ?

Bir gün o güzel şad edecek
ruhumu sandım
sakin geceler busişi hic
ranı nı an dım

Şekil 1'de görüldüğü üzere birinci mısradaki "gü" – "zel" ve "şadedecek" kelimesinde bulunan ulamalı "de" – "de" heceleri melizmatik olarak notalanmıştır. "O" hecesinde bir sekizlik iki onaltılık olmak üzere üç nota, "gü" hecesinde dördü de onaltılık dört nota vardır. Bu heceler Türkçede telaffuz ediliş biçimlerine uygun olmayacak bir biçimde notalanmıştır. Bu durum prozodi hatası olarak tespit edilmiş olup kısa seslendirilmeleri için ezgiye dokunulmadan hecelerin yerleri değiştirilerek prozodi hatası düzeltilmiştir (bkz, Şekil 2).

Şekil 2

Birinci mısradaki prozodik düzeltmeyi gösteren yeniden yazım nota

BİR GÜN O GÜ ZEL ŞÂD E DE CEK
RU HU MU SAN DIM DIM

Yukarıdaki Şekil 1’de görülen ikinci mısradaki kısa telaffuz edilmesi gereken “ge” ve “ce” heceleri birer uzun süreli nota ile notalanmışken Şekil 2’de gördüğünüz gibi gerdaniye perdesindeki dörtlük notanın altına bu iki hecenin psalmodik olarak eklenmesi suretiyle düzeltilmiştir.

Şekil 3

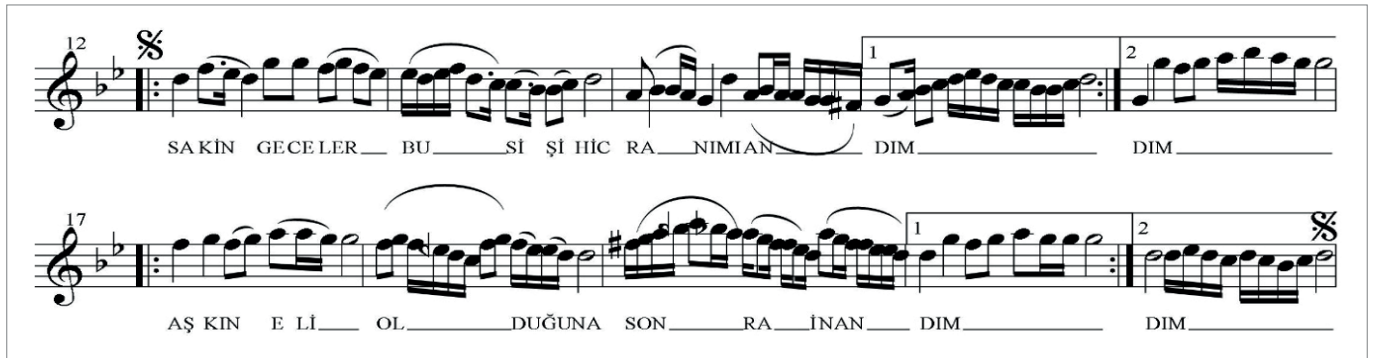
Dördüncü ve üçüncü mısranın prozodik yapısını gösteren orijinal nota



Şekil 3’de görüldüğü üzere “e” ve “ze” heceleri kısa telaffuz edilmesi gerekirken uzun notalarla bestelenmiş ve prozodi hatası oluşmuştur. Bunun için “e” ve “ze” hecelerinin sekizlik notalara denk gelecek şekilde 6/4 lük ölçü içindeki 4. vuruşta seslendirimleri yapılarak bu prozodi hatası düzeltilmiştir (bkz. Şekil 4).

Şekil 4

İkinci, dördüncü ve üçüncü mısralardaki prozodik düzeltmeleri gösteren yeniden yazım nota



Şekil 4’de görüldüğü üzere ikinci mısradaki “ge” ve “ce” heceleri iki sekizlik notaya gelecek şekilde prozodilendirilmiştir. Ayrıca dördüncü mısradaki ezeli kelimesinin “e” ve “ze” heceleri de kısa nota değeriyle değerlendirilerek düzeltilmiştir.

Araştırmaya konu edilen ikinci eser Rauf Yekta Bey’in “süzüp süzüpte ey melek o çeşminim habını” adlı bestesidir. Bu eserin güftesi incelendiğinde ilk mısra olan “süzüp süzüpte ey melek o çeşminim habını” mısrasında ikisi bir, ikisi iki, ve üç dört heceli olmak üzere toplam yedi kelime vardır. Güftenin ikinci “neden ya rağbet etmemek dağıtmağa sehabını” mısrasında biri bir, ikisi iki, biri üç ve ikisi dört heceli olan toplam altı hece mevcuttur. - Üçüncü mısra “gönül beğendi sevdi pek hitabını cevabını” biri bir, ikisi iki, biri üç ve ikisi

dört heceli olan toplam altı hece vardır. Son mısradaki "iç şimdi iç şerabını ko bir yana hicabını ayan et afitabını" ise beşi bir, üçü iki, ikisi dört ve biri beş heceli olan toplam on bir kelime vardır (bkz.Şekil 5).

Şekil 5

Bir iki ve üçüncü mısralardaki prozodik yapıyı gösteren orijinal nota

Şekil 5’de bir, iki ve üçüncü mısraların notasyonu görülmektedir. Üçüncü mısradaki “hi” ve “tab” hecelerinin notalanmasında “hi” hecesinin melizmatik yapıda olması prozodi hatası olarak değerlendirilmiştir. Yine üçüncü mısradaki “bı”, “va” ve “bı” hecelerinde prozodi hatası görülmektedir. Şöyle ki; hitabını kelimesinin üçüncü hecesi olan “bı” hecesi kısa telaffuz edilen bir hece olmasına rağmen birden fazla notayla bestelenmiştir. Benzer şekilde cevabını kelimesindeki “ce” hecesi ve “bı” hecesi kısa telaffuz edilmeliyken uzatılmıştır.

Şekil 6

Bir ve ikinci mısralardaki Prozodik düzeltmeleri gösteren yeniden yazım nota

Şekil 7

Dördüncü mısradaki prozodik yapıyı gösteren orijinal nota

Şekil 7’de söz ve müzik uyumu mükemmel bir şekilde yapılandırılmış olup günümüze kadar nakledilmiş olan bu orijinal notalar üzerinde hiçbir prozodi hatası tespit edilmemiştir.

Eserlerin notasyonundaki bu prozodik yazım hatalarının tespitinden sonra dört farklı sanatçının bu eserleri yorumlayışları incelenmiştir. Bu sanatçılar seçilirken maksatlı örneklem dikkate alınmış olup, bunlar aralarında yaklaşık yarım asırlık kuşak farkı olan İnci ÇAYIRLI ve Hamide UYSAL ile Sabite TUR GÜLERMAN ve Elif GÜREŞÇİ adlı sanatçılardır.

Süzüp süzüpte ey melek adlı eserin İnci ÇAYIRLI (1935 İstanbul doğumlu Klasik Türk Müziği Devlet Sanatçısı [Ahenk Müzik, 2023]) ve Hamide UYSAL (1980 malazgirt doğumlu Klasik Türk Müziği ses sanatçısı [Alaturka Records, 2014]) tarafından açık erişimle youtube üzerinden yayınlanmış yorumları incelenmiştir.

Bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım adlı eserin Sabite Tur Gülerman (1927 Çorum doğumlu Ankara Radyosu Ses sanatçısı [Sahibinin Sesi, 2023]) ve Elif Güreşçi (1971 Ordu doğumlu Ankara Radyosu Ses sanatçısı [Recep Gayretli, 2016]) tarafında seslendirilmiş olan yorumları incelenmiştir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuçta her iki eserin de günümüze kadar gelmiş olan nota yazımlarında prozodi hatalarının varlığı tespit edilmiş ve bu hataların ezgiye dokunmadan hecelerin yerleri değiştirilerek düzeltmeleri yapılmıştır. Prozodi hatalarının düzeltilmesi dilin korunması sözcüklerin yanlış telaffuz edilmesinin önlenmesi ve şarkı sözlerinin anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Kaynakçada verilen ses kayıtlarından da anlaşılacağı üzere, sanatçılar bu eserleri seslendirirken notaya bağlı kalmışlardır. Bu durum nota yazımında var olan prozodi hatalarının yorumlara yansımaya yol açmıştır. Bu çalışmada her iki eserin farklı dört sanatçı tarafından yapılmış olan seslendirimlerinin dikkatle dinlenmesi okuyucuya önerilmektedir. Bu dinlemeler yapıldıktan sonra yazar tarafından kaydedilmiş olan ses kaydının dinlenmesi ve tüm kayıtların karşılaştırılması bir başka öneridir. Her iki şarkı da yapılan bu telaffuz düzeltmeleri dikkate alınarak seslendirilmelidir.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: MHB; verilerin toplanması: MHB; sonuçların analizi ve yorumlanması: MHB; çalışmanın yazımı: MHB. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: MHB; data collection: MHB; analysis and interpretation of results: MHB; draft manuscript preparation: MHB. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Ahenk Müzik. (2023, 23 Kasım). *İnci Çayırılı - Süzüp Süzüp De Ey Melek O Çeşm-i Nîm Hâbını* [Video]. YouTube. 16 Ocak 2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=9nmvK8n8noM> adresinden erişildi.
- Alaturka Records. (2014, 14 Eylül). *Süzüp süzüp de ey melek (Hamide Uysal - Alaturka Records)* [Video]. YouTube. 16 Ocak 2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=IoNPlmvH-4Q> adresinden erişildi.

- Baş, A. H. ve Karaca, T. (2024). Turhan Taşan'ın eserlerinin farklı değişkenler ve prozodi özellikleri yönünden incelenmesi. *AKRA Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi*, 12(34), 39-66. <https://doi.org/10.31126/akrajournal.1466245>
- Hanninen, D. A. (2004). Associative sets, categories, and music analysis. *Journal of Music Theory*, 48(2), 147-218.
- İslam Ansiklopedisi. (t.y.). *Mûsâ Süreyyâ Bey*. 16 Ocak 2025 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/musa-sureyya-bey> adresinden erişildi.
- Kanat, E. (2024). İcra ve notasyon farklılığı bağlamında iki Rumeli türküsünün usûl açısından incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 9(2), 688-701. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1571734>
- Karaca, T., Köprülü, G., Işıldak, C. K. ve Baş, A. H. (2021). Türk müziğinde yeni bir prozodi inceleme tekniği önerisi (Erol Sayan örneği). *İdil*, 85, 1275-1292. <https://doi.org/10.7816/idil-10-85-01>
- Recep Gayretli. (2016, 1 Nisan). *Elif GÜREŞÇİ-Bir Gün O Güzel Şâd Edecek Ruhumu Sandım (NİHAVEND)* [Video]. YouTube. 16 Ocak 2025 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=Q5Mu1c_rQRk adresinden erişildi.
- Sahibinin Sesi. (2023, 11 Mart). *Sabite Tur Gülerman - Bir gün o güzel şâd edecek rûhumu sandım* [Video]. YouTube. 16 Ocak 2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=U77UVtJZTBo> adresinden erişildi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The origin of the word prosody, which is used in the sense of the harmony of words and music in vocal works, comes from the words 'prosodia' in Latin and 'prosodia' in ancient Greek. In the simplest sense, it means poetry adapted to music. Prosodic errors, which are frequently encountered in Classical Turkish Music verbal forms, damage the Turkish language and make the use of words with distorted pronunciation almost commonplace. In this study, two pieces composed by two great composers were analysed.

Before proceeding to the prosodic analyses of these two works and their interpretations based on the notation, let us take a look at the brief biographies of the composers and the lyrics of the works. Lyrics of the sampled song by Musa Süreyya Bey;

Bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım
Sakin geceler busiş-i hicranımı andım
Âşkın ezeli olduğuna sonra inandım
Sakin geceler busiş-i hicranımı andım
Lyrics of Rauf Yekta Bey's sampled song;
Süzüp süzüpte ey melek o çeşminim habını
Neden ya rağbet etmemek dağıtmağa sehabını
Gönül beğendi sevdi pek hitabını cevabını
İç şimdi iç şerabını ko bir yana hicabını
At şimdi at nikabını ayan et afitabını

Rauf Yekta Bey;

'Râuf Yekta Bey was born on 26 March 1871 in the neighborhood of Muhtesib Karagöz in Aksaray, Istanbul. His father was Ahmed Arif Bey, the first secretary of the Secretariat of War, and his mother was İkbâl Hanım.

Musa Süreyya Bey;

'He was born in 1884 in Üsküdar, Istanbul. He was one of the twenty-four children of the composer and neyzen Giriftzen Âsım Bey, most of whom were artists. He studied at Üsküdar Central School and Üsküdar İdâdîsi. In 1910, he was sent to Berlin by the state to study music.

2. Method

Both verbal and musical analyses were conducted in the study. In the verbal analysis, firstly, the long and short syllables of the words and the stresses on these syllables were determined. Secondly, prosodic analyses, i.e. the harmony of words and music, were performed, and the musical analysis method known as 'the way a person identifies pieces' (Hanninen, 2004, p. 181) was used. In line with this method, the performances of the pieces by different vocalists were listened to and possible differences in interpretation were evaluated prosodically. The prosodic errors identified as a result of these evaluations were corrected and the pieces were notated again. The melodic structure of the composers' works was not touched in the re notation, only corrections were made for the correct pronunciation of the lyrics.

3. Findings, Discussion and Results

In the TRT repertoire, the works titled 'süzüp süzüpüpte ey melek o çeşminim habını' registered with the number 0337 and 'bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım' registered with the number 2010 were analysed in terms of prosody in this research. The prosodic analysis was only considered in terms of whether the words in the poem were pronounced correctly or not. The syllables in the poems of the pieces were analysed in terms of melismatic, neumatic and silabic singing techniques. Each piece was listened to separately by two different vocalists and after being evaluated in terms of correct pronunciation, it was reinterpreted by the researcher and audio recordings were taken and all audio recordings were added to the end of the article to be evaluated by the reader.

When the lyrics of the first piece in the sample, Musa Süreyya Bey's piece, were analysed, it was seen that the first verse, 'bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım', had eight words, four with one, two with two and three with three syllables. In the second verse of the lyrics, 'sakin geceler busiş-i hicranımı andım', there are five words, two with two, two with three and one with four syllables. In the third verse, 'aşkın ezeli olduğuna sonra inandım', there are five words, two with two, two with three and one with four syllables. The prosodic errors in the notation of this piece are evident in the syllables 'o', 'gü', 'e' and 'de', because the correct pronunciation of the beautiful expression 'o' and 'gü' should be pronounced short. This error occurred because the syllables 'o' and 'gü' were composed with more than one note. Similarly, the syllables "e" and "de" in the part of the poem ...edecek ruhumu sandım... section were notated as long when they should have been vocalised short and caused prosodic errors. These and similar pronunciation errors in the first piece were corrected by changing the syllables without disturbing the melody of the song.

When the lyrics of Rauf Yekta Bey's piece, the second piece in the sample, were analysed, the melismatic structure of the syllable hi in the notation of hi and tab syllables in the third verse was considered as a prosody error and corrected by changing the places of the syllables without touching the melody. Again, prosodic error is observed in the syllables 'bı' and 'va', 'bı' in the third verse. Namely, the third syllable 'bı' in the word 'hitabını' is composed with more than one note, although it is a short pronounced syllable.

Similarly, the syllable 'ce' and the syllable 'bı' in the word 'answer' are lengthened when they should be pronounced short. These and similar pronunciation errors in this piece have been corrected and vocalised by changing the syllable positions without disturbing the melody of the song.

The issue of prosody, which can cause many damages such as the correct use of Turkish, the correct pronunciation of Turkish words, the differences in meaning that will arise in case of mispronunciation, the reflection of the wrong pronunciation of words in speeches by misperceiving Turkish, has been discussed through two songs in this study. It is thought that it would be useful to examine all of the Classical Turkish Music spoken works in the TRT repertoire with such studies.

An analysis of Roland Dyens's *Niterói*: Unified sonority and pedagogical approach for two guitars

Roland Dyens'in Niterói adlı eserinin analizi: İki gitar için bütünleşik tını ve pedagojik yaklaşım

Emre Ünlenen¹, Anıl Gelenler²

¹ Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.

² Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İzmir, Türkiye.

ABSTRACT

This article presents a detailed analysis of *Niterói*, a piece composed for two guitars by Roland Dyens, one of the prominent composers in the modern classical guitar repertoire. While Dyens's overall compositional career was prolific and diverse, his works for guitar duo are relatively few and concentrated in two distinct periods: the early 1990s and after 2010, the years leading up to his death. In his early duo works, such as *ConcertOmaggio* (Dyens, 1999) which is a concerto, and *Côte Nord* (Dyens, 1994), Dyens began exploring the possibilities of intertwining two guitars to function as one cohesive instrument. In his later years, he returned to this exploration, culminating in *Comme des Grands* (2010) and *Niterói* (Dyens, 2012), which represents a mature synthesis of his compositional ideas for guitar duo. This study delves into the form, rhythmic and melodic structures, and techniques employed within *Niterói*, placing particular emphasis on the concept of merging two guitars to create a unified timbre. By expanding his musical language, originally conceived for solo guitar, into a duo context, Dyens explores the interplay and fluidity between the instruments. It is concluded that the work represents an advanced pedagogical approach intended for professional guitarists, requiring an ideal performance where both guitarists achieve perfect synchronization and a unified musical understanding. *Niterói* can be seen as a significant contribution to the guitar duo repertoire, and this analysis aims to highlight its importance in the context of guitar pedagogy and performance practice.

Keywords: Roland Dyens, *Niterói*, guitar duo, musical analysis, Hocket technique, pedagogical works

ÖZ

Bu makale, modern klasik gitar repertuarının önde gelen bestecilerinden Roland Dyens'in iki gitar için bestelediği *Niterói* adlı eserinin ayrıntılı bir analizini sunmaktadır. Dyens'in iki gitar için yazdığı eserler incelendiğinde, bestecinin yaratıcılığının iki önemli dönemde yoğunlaştığı görülmektedir: 1990'ların başlarında ve 2010 sonrası, hayatının son yıllarında. Bahsedilen ilk dönemde biri konçerto olmak üzere, *ConcertOmaggio* (Dyens, 1999) ve *Côte Nord* (Dyens, 1994) gibi eserlerle iki gitar için yazdığı müzikal dilini şekillendiren Dyens, ikinci dönemde bu dilini olgunlaştırarak *Comme des Grands* (2010) ve *Niterói* (Dyens, 2012) gibi eserlerle iki gitarın tek bir enstrüman gibi iç içe geçtiği yapılar oluşturmuştur. Çalışmada, *Niterói* eserinin formu, ritmik ve melodik yapısı ile kullanılan teknikler ayrıntılı bir şekilde incelenmiş; özellikle iki gitarın birleşerek tek bir tını yaratma fikri üzerinde durulmuştur. Dyens'in solo gitar için geliştirdiği müzikal dilini iki gitar konseptine genişleterek enstrümanlar arası etkileşim ve geçişkenliği nasıl kurguladığı ele alınmıştır. Eserin, profesyonel düzeyde gitaristler için ileri seviyede bir pedagojik yaklaşımı temsil ettiği ve ideal bir icra için iki gitaristin tam bir uyum ve senkronizasyon içinde olmalarının zorunlu olduğu sonucuna varılmıştır. *Niterói*, bu bağlamda, Dyens'in iki gitar için geliştirdiği bestecilik anlayışının olgun bir sentezi olarak değerlendirilebilir ve gitar literatürüne önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu analiz, eserin gitar pedagojisi ve performans pratiği açısından önemini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: Roland Dyens, *Niterói*, gitar ikilisi, müzikal analiz, Hocket tekniği, pedagojik eserler

Emre Ünlenen — emreunlenen@hotmail.com

Geliş tarihi/Received: 06.02.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 25.02.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

1. INTRODUCTION

The classical guitar duo has emerged as a significant ensemble setting in the 20th century, expanding the sonic possibilities of the guitar and enriching the chamber music repertoire. Initially overshadowed by solo guitar works, the guitar duo gained prominence as composers and performers explored the intricate interplay and textural diversity achievable with two guitars. This evolution reflects a broader trend in classical music, where collaborations between instrumentalists fostered new artistic expressions and technical innovations.

The early 20th century saw pioneering efforts by composers like Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquín Rodrigo, and guitarist Ida Presti, who recognized the potential of the guitar duo. Presti, in partnership with Alexandre Lagoya, formed one of the most celebrated guitar duos, inspiring numerous compositions and arrangements tailored for two guitars. Their collaborations demonstrated the duo's capacity for dynamic range, harmonic richness, and contrapuntal complexity, setting a high standard for ensemble performance.

As the century progressed, the guitar duo became a canvas for experimentation and fusion of musical styles. Composers incorporated elements from jazz, folk, and non-Western musical traditions, reflecting the globalization of art music. The repertoire expanded with works that challenged conventional techniques and encouraged performers to develop new skills in synchronization, balance, and interpretative unity.

In this context, the late 20th and early 21st centuries witnessed significant contributions from composers who pushed the boundaries of guitar duo literature. Among these, Roland Dyens (1955–2016) stands out for his innovative approach and unique blending of genres. Dyens's works for two guitars exemplify the maturation of the guitar duo, combining technical demands with expressive depth. As a pivotal figure, Dyens' work bridges classical traditions with contemporary influences such as jazz, Brazilian music, and improvisation. His impact on the modern guitar world extends beyond his virtuosic performances; he is equally celebrated for his contributions as a composer and arranger.

"He views himself in the tradition of guitarist-composers such as Fernando Sor and Mauro Giuliani. Dyens excels among guitarist-composers living at the beginning of the Twenty-First Century... Dyens is outstanding in his ability to maintain a high level of quality and a prolific output in composition, arrangement, and performance. His style is flexible and eclectic. His most important influences include European art music, French popular songs, American jazz, South American jazz and popular styles. Dyens' forms are often drawn from popular music, and his harmonies from jazz" (Beavers, 2006).

His stylistic versatility and ability to merge technical brilliance with emotional depth resonate deeply with audiences and performers by enriching the repertoire.

While objective analysis of musical style and technique is essential, the subjective experience of music also holds significant value. Roland Dyens's ability to forge deep personal connections with listeners is a crucial aspect of his artistic impact. As noted in Michelle Birch's article, Colin Cooper's reflections on Dyens's playing, though subjective, offer a compelling insight:

My ears which have lived for 60 years among the glories of Mozart, Haydn, Bach and Schubert, confess themselves seduced by the Gallic charm. I hesitate to call it magic: mesmerism, maybe. My judgment is therefore unreliable, and I beg readers to take notice of the fact. It is a personal response to a very personal style, and I must admit it even if I do not feel like apologizing for it. Dyens is a one-off, an original in the great mold, an improviser who shows one way forward while he reminds you of the way back, a charmer, a creator of unusual timbres, and a spellbinder (Birch, 2005).

Dyens's contributions are notable not only for their stylistic diversity but also for their exploration of the guitar's potential in ensemble settings. While he is widely recognized for his solo works, his compositions for guitar duo, though relatively few, hold a special place due to their intricate interplay and sophisticated use of two instruments to create a unified musical expression. *"Niterói"*, composed in 2010, exemplifies this approach, showcasing Dyens's mature style and his ability to weave complex textures that require seamless collaboration between two guitarists.

His duo compositions demonstrate remarkable interplay and sophisticated textural development, achieving a unified musical expression. This collaborative spirit also informs his approach to solo guitar arrangements, where he reimagines existing works with fresh perspectives. His belief in the boundless possibilities of the

guitar duo is reflected in a 2009 interview with Tolgahan Çoğulu for *Andante* magazine. "...everything is possible with two guitars, even *New World Symphony* by Anton Dvořák!" (Çoğulu, 2009) This statement underscores Dyens's profound confidence in the guitar's capabilities and his relentless pursuit of musical innovation.

This study, along with the authors' previous research on *Comme des Grands*, represents one of two in-depth scholarly works dedicated to Roland Dyens's chamber music as of February 2025. Together, these publications provide the first comprehensive academic analysis of his compositions for guitar duo, offering valuable insights into Dyens's approach to ensemble writing and the pedagogical significance of his duo works.

1.1. Purpose of the Study

Building upon the rich tradition of guitar duo repertoire established in the 20th century, this study aims to provide a comprehensive analysis of Roland Dyens's "*Niterói*", a significant work composed in 2010. The piece represents a culmination of the developments in guitar duo writing, integrating complex rhythms, harmonies, and interactive techniques that reflect both historical influences and contemporary innovations.

The primary objectives of this study are to:

1. Analyze the form, rhythmic, and melodic elements of the piece, highlighting how Dyens employs techniques such as hocket to achieve a unified sound between the two guitars.
2. Explore the pedagogical implications of the work, considering its role in advancing technical proficiency and ensemble cohesion among professional guitarists.
3. Provide insights into performance practice, offering guidance on interpreting the intricate interplay required by the composition.

Through this analysis, the study seeks to contribute to a deeper understanding of "*Niterói*" and its place within the evolution of guitar duo literature, bridging historical perspectives with contemporary practice.

1.2. Significance of the Study

The significance of this study is multifaceted, addressing gaps in academic scholarship and offering practical benefits for performers:

1. Technical and Musical Insights: The detailed analysis provides valuable insights into Dyens's compositional techniques, particularly his use of rhythmic interplay and melodic interweaving. These analyses enrich the appreciation of the work's originality and its contribution to the repertoire. Understanding these elements enhances performers' ability to interpret the piece authentically and effectively.
2. Pedagogical Relevance: Recognizing "*Niterói*" as an advanced pedagogical tool underscores its importance in professional training. The work challenges guitarists to achieve high levels of technical mastery and ensemble coordination, fostering skills that are essential for contemporary performance.
3. Enrichment of Performance Practice: By offering practical guidance on tackling the work's complexities, the study supports musicians in bringing "*Niterói*" to audiences with confidence and artistic integrity. This contribution is vital for keeping the repertoire alive and dynamic.
4. Academic Contribution: The scarcity of scholarly literature on guitar duo music, "*Niterói*" and Dyens's duo works highlights the need for in-depth studies. This research fills that gap, providing a resource for further exploration and encouraging continued scholarship in the field.
5. In essence, this study not only sheds light on a remarkable composition but also enhances the understanding of the guitar duo's evolution, inspiring performers and scholars alike to engage deeply with this rich and evolving art form.

2. METHODOLOGY

This section outlines the methodological approach employed in analyzing Roland Dyens's "*Niterói*". The analysis is structured to provide a comprehensive understanding of the work's form, rhythmic and melodic structures, and the technical techniques utilized. The following steps were taken to achieve the objectives of the study:

2.1. Analytical Framework

An integrated analytical framework was adopted, combining elements of musicological analysis with performance practice considerations. The framework includes:

- **Form Analysis:** Examining the overall structure of the piece, identifying sections, subsections, and the relationships between them.
- **Rhythmic and Metric Analysis:** Analyzing the rhythmic patterns, time signatures, and the use of techniques such as hocket to understand how they contribute to the interplay between the two guitars.
- **Melodic and Harmonic Analysis:** Investigating thematic development, melodic motifs, harmonic progressions, and their interactions across the guitar parts.
- **Technical Analysis:** Assessing the specific guitar techniques employed, including articulation, dynamics, and special effects that contribute to the unified sonority.
- **Comparative Analysis:** Comparisons were made between "*Niterói*" and Dyens's earlier duo works, such as "*Côte Nord*" and "*ConcertOmaggio*," to identify stylistic developments and continuities.

2.2. Source Materials

The primary source for the analysis was the published score of "*Niterói*" by Roland Dyens. Additional materials included:

- **Recordings and CD Booklet:** Reference recording by ChromaDuo was consulted to gain insights into performance interpretations.
- **Composer's Notes:** Any available commentary or notes by Dyens regarding the piece were reviewed to understand his intentions and stylistic directions.
- **Literature Review:** Existing scholarly articles, interviews, and analyses of Dyens's works and guitar duo literature were examined to contextualize the study.

2.3. Limitations

- The analysis is primarily based on the published score and available recordings. Direct input from the composer is limited to documented notes and interviews.
- Interpretations may vary among performers, and the study acknowledges the subjective elements in musical analysis.

3. FINDINGS

Composed in 2010 for ChromaDuo, *Niterói*—whose title derives from the Classical Tupi term meaning "hidden waters"—draws inspiration from the eponymous Brazilian city located across Guanabara Bay from Rio de Janeiro. This work is dedicated to Oscar Niemeyer, a pivotal figure in the history of modern architecture and the architect of the iconic Museu de Arte Contemporânea (MAC) situated in *Niterói*. This act of homage—acknowledging and incorporating diverse influences—is a defining characteristic of Dyens's creative approach. As Sean Beavers observes:

Dyens attempts to consciously recognize the diverse sources from which his musical style is drawn. He often pays homage to composers of the past who have influenced his work. It is perhaps ironic that a composer as creative and original as Dyens writes many works that are titled as homages, but this is

characteristic of Dyens' humility and desire to recognize small details drawn from prior works. Even if the majority of a work is newly composed and one or two small elements drawn from another composer, Dyens is likely to title the work as an homage (Beavers, 2006).

While the piece is essentially in ABA song form, the sections exhibit complex structures due to the techniques employed within them. Each section is based on two musical ideas: the rhythmic material presented at the piece's beginning and the lyrical, *Suadade* melody at the B Section. The music develops by expanding the orchestration, diversifying the palette of nuances, and superimposing melodic structures onto the established rhythmic material.

In the B section, the inscription "Di un altro mondo" ("from another world"), written by the composer above the score, highlights a significant conceptual element. Similar to Oscar Niemeyer's approach to museum design—which integrates Brazil's modernist aesthetic with the natural beauty of Niterói's coastline—Dyens, in *Niterói*, juxtaposes the rhythmic, fast-paced modern life of Brazil in the A section with the introspective, classical *saudade* rooted in the country's traditions in the B section.

As revealed through the analysis of the piece, even the materials in the A and B sections are interconnected. The material heard in the B section shares similarities with the melodic material of the A section; however, it is perceived in a broader temporal context—in "another world," as Dyens described it—much like the difference in sound transmission between underwater and in the air. This similarity also reflects Brazil's cultural landscape, as interpreted through Niemeyer's architectural vision. Just as the Niterói Contemporary Art Museum features two white outer layers enveloping a central black layer in Figure 1, Dyens's compositional design exhibits a similar interplay of form and contrast. The orchestral arrangement of the piece further mirrors the museum's structural progression from foundation to apex, reinforcing the thematic cohesion between music and architecture.

Figure 1

Niterói Contemporary Art Museum General Look



This duality, this interplay between the vibrant and the introspective, is central to the work's conception. As Dyens himself confirms in the liner notes for ChromaDuo's 2011 album *Hidden Waters*, *Niterói* is conceived as a synthesis of Brazil's vibrant, rhythmic character and the introspective depths of *saudade*. He further elaborates on his approach as follows:

"The composition, *Niterói*, reflects this juxtaposition of sleek modern art set into the natural splendor of Brazil's eastern seaboard. Written in Brazil, its outer sections vibrate unmistakably with the syncopated rhythms of Brazilian contemporary life, while the central section features the most exceptionally intimate, yet universally beloved, of Brazil's musical output: the *saudade*" (Dyens, 2010/2011).

In the fast sections at the beginning and end of *Niterói*, the vibrant and rhythmic character of Brazil is reflected through intricate and constantly shifting time signatures, which are interwoven between the two guitars to create a near-seamless texture—as if played by a single instrument. Even in the rapid sixteenth-note passages, perfect synchronization is required from the performers to achieve this interwoven quality and to evoke a timbre reminiscent of a single guitar with an exceptionally wide range. This writing style, reminiscent of the hocket technique frequently employed in 13th-century vocal motets to generate rhythmic interest, textural variety, and interplay, is prominently observed in Dyens' compositions for two guitars. According to Sanders (1974), hocket involves the division of musical phrases by rests and their distribution among different voices. In this context, it manifests as the “cutting” of a melody between the two guitars to create a shared passage, with rests inserted in each guitar part during the moments when the other plays. This stylistic feature is also discernible in Dyens' earlier works for two guitars, such as *Côte Nord* and *Concerto en Si*, producing a syncopated effect wherein the rhythmic emphasis shifts between the voices.

Subsequently, the introspective, melancholic, and longing *saudade* in the B section presents multi-layered material, with the parts of Guitar I and Guitar II again interwoven to create a unified guitar part—but over broader periods.

Roland Dyens composed this work in a manner that presents significant challenges for many guitar duos. One might argue that he designed it as a piece for two guitars that, while extending beyond the capabilities of a single instrument, maintains a soloistic conception. To achieve an ideal performance of this music, it is essential not only that the duo possesses a profound understanding of the piece itself but also that their sound production techniques and tonal concepts are virtually identical. The parts are so intricately interwoven that creating the perception of a single guitar requires more than simply following the composer's directions; it necessitates that the two guitarists develop the ability to make music as a unified entity. This is why the work is identified as a pedagogical piece—not for students, but for a professional guitar duo.

Early examples of Dyens's concept of unified guitar writing can be observed in his 1993 work, *Côte Nord*. While *Côte Nord*, Dyens's first duo guitar piece, appears to diverge from his established compositional style—particularly in its first movement, which embraces atonality and lacks a defined time signature—connections to *Niterói* can be drawn, especially in the second and third movements. The timbres resulting from the design of the two guitars as a single instrument, often achieved through the hocket technique, are frequently discernible. This approach not only enhances the textural richness of the music but also challenges the performers to synchronize meticulously. Unison passages and the use of stratification techniques with different motivic structures, which are relatively uncommon in two-guitar music, emerge as a consequence of this technique, further blurring the lines between the individual parts.

Similar conceptual links are evident in both works, highlighting Dyens's exploration of blending traditional techniques with contemporary guitar composition. By integrating the hocket technique and creating unified guitar textures, Dyens pushes the boundaries of the guitar duo format, contributing to the evolution of the instrument's repertoire.

Regarding this work composed for ChromaDuo, Tracy Anne Smith, a member of ChromaDuo, briefly shared her thoughts on the piece during the 44th episode of the *Masters of the Guitar* program broadcasted on Borusan Classical Radio in January 2025:

“...It's a wonderful piece, very energetic, exciting, with a beautiful *saudade* section in the middle that is very meaningful and partially because of the idea of *saudade*. So, it is a word, Portuguese word, that refers to something that you miss, that you feel kind of a nostalgia for that could have existed or may never have existed, but you feel this sort of longing... The piece is evocative, rhythmically with a lot of incredibly inventive elements for the guitar; very tricky, but idiomatic in a way that works just beautifully...” (Ünlenen, 2025)

3.1. Form and Motivic Analyses

As mentioned above, the work was designed in ABA song form. The form design is examined in Table 1.

The Form Analysis of Niterói

Roland Dyens, Niterói mm. 1-8

guitars. Notably, in m. 17, a shared motif—executed in a call-and-response fashion—is abruptly interrupted, creating a direct reference to the work's opening material. This initial motif is reintroduced in a condensed form, heard concurrently with the emerging rhythmic pattern of the b subsection, thereby establishing a bridge that culminates in a metallic-sounding chord in m. 19, marking a sudden transition into the b subsection at m. 20.

Figure 3

Roland Dyens, Niterói Measures 9-20

9 a1

pp sub. m.g. ongle éclisse
pizz. mp

mf sfz

14

a2 ord.

p sub. f sub.

ord. mf

p sub. f sub.

sfz f plp.

19

b

ord.

metal

pp dolce sub. cresc. poco p f sub.

TR.

mf ff

At m. 20, the b subsection begins (Figure 4). A rhythmic pedal, subtly foreshadowed after the a subsection, is introduced in Guitar I, reinforcing the piece's continuity and propelling its forward momentum. In m. 22, this rhythmic pedal is superimposed with a series of recurring motifs in Guitar II, comprising a four-note figure. These motifs, enriched by bends and glissandos, establish a fluid and expressive foundation for the melodic framework while forming the c subsection. This structure is reiterated as the c1 subsection between m. 25 and 27.

Figure 4Roland Dyens, *Niterói* Measures 21-24

In m. 28 (Figure 5), the d subsection emerges as a rhythmically shifted-developmental reflection of the motif introduced in the a subsection. To heighten its effect in m. 31, the two guitars engage in a unison passage across different octaves, with harmonics incorporated into Guitar I. This technique, also employed in Dyens's *Côte Nord*—his first duo guitar composition from 1993—serves to reinforce the orchestration and increase the musical momentum. This unison passage seamlessly transitions into the d1 subsection at m. 32.

Figure 5Roland Dyens, *Niterói* Measures 27-31

In mm. 35 and 36 (Figure 6), the e subsection extends the rhythmic framework of the d subsection within Guitar II, while the addition of chords in Guitar I enhances the harmonic depth, preparing the return of the b and c subsections.

Figure 6

Roland Dyens, *Niterói* Measures 35-36

By m. 42 (Figure 7), within the textural environment established by the c subsection, a modulation in the c2 subsection leads to a lyrical melodic passage in m. 44. This atmospheric transformation, enriched by the melodic line, reaches the c3 subsection at m. 48.

Figure 7

Roland Dyens, *Niterói* Measures 41-47

Serving an accompanying function in the c subsection, Guitar I now actively integrates into the rhythmic pattern and a canonic response to the Guitar II in the c3 subsection. This integration culminates in a unison passage, which transitions the music toward the bridge, f subsection at m. 50 (Figure 8).

Figure 8

Roland Dyens, *Niterói* Measures 48-49

From m. 50 to 59 (Figure 9), the bridge between the A and B sections is structured by the f and c4 subsections. In m. 50, rhythmic fragmentation occurs as previously established longer rhythmic patterns are broken down into shorter units. By m. 53, a motif introduced in the c4 subsection is now distributed between the two guitars, creating an expanded arpeggiated texture. With a modulation to a major-like mood in m. 58, the section concludes with an abrupt cessation in m. 59, followed by a two-second silence, leading into the B Section.

Figure 9

Roland Dyens, *Niterói* Measures 56-60

As can be seen in the figure above, the B Section commences with the inscription “Di un altro mondo” (in another world), annotated by the composer on the score. This section can be interpreted as a temporal expansion of the rhythmic material from the A Section, but within a broader and more fluid context. Once again, the two guitars engage in hocket technique, exchanging phrases in a complementary manner, as in the A Section. However, this section introduces a new rhythmic but a tricky thematic material, previously unheard in the piece, evoking an underwater realm where sound is perceived and transmitted differently. The blue circles in the Figure 10 show that, Dyens created this new atmosphere from the exact melodic material of the a subsection by adding the neapolitan chords-like appoggiatura notes, Eb to D and Bb to A.

In m. 60, the B Section commences with a triple acciaccatura, which, when tied to the succeeding note, must be executed as swiftly as possible while maintaining the regularity of the triplet structure. This articulation establishes a serene atmosphere in the g subsection, where the two guitars weave triplets through shared-note phrasing as an introductory bass line. The way Dyens' composition style leads the music to be heard as Campanella, the harp-like atmosphere in this passage.

Figure 10

Roland Dyens, Niterói Measures 59-63

The image displays a musical score for the opera 'Di un altro mondo' by Giuseppe Verdi. The score is written for a vocal part (soprano) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'ca 56' (crescendo). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4.

The score is divided into two systems, each with two staves. The first system starts at measure 59 and ends at measure 60. The second system starts at measure 61 and ends at measure 62. The vocal part is written on the top staff of each system, and the piano accompaniment is on the bottom staff.

Annotations include:

- Measure 59:** 'pont. 3+', 'sfz', 'sim.', 'T.R. p sub.', 'f sub.', 'secco'.
- Measure 60:** 'Di un altro mondo', 'ne bougez plus don't move (2 sec.)', 'p dolce cresc. poco', '12', '3', '3', '3', '3', '5', '6'.
- Measure 61:** 'poco metal.', 'ord.', 'p sub. cresc. poco', '12', '3', '3', '3', '3', '5', '6'.
- Measure 62:** 'poco metal.', 'ord.', 'p sub. cresc. poco', '12', '3', '3', '3', '3', '5', '6'.

Handwritten annotations in red and purple ink are present:

- A red box labeled 'B' is placed above the vocal staff in measure 60.
- A red line labeled 'g' is drawn vertically through the vocal staff in measure 60.
- A red line labeled 'g1' is drawn vertically through the piano staff in measure 61.
- Two purple ovals are drawn around the piano accompaniment in measures 60 and 61.
- Two green ovals are drawn around the piano accompaniment in measures 60 and 61.

In m. 64 (Figure 11), while Guitar I and Guitar II sustain the triplets in the bass register, Guitar I also performs the “con saudade” melody in the upper register as simultaneously played, the h subsection by exerting the stratification technique. This melodic material in m. 64, characterized as saudade, embodies a poignant and nostalgic essence deeply rooted in Brazilian musical tradition. This multi-layered stratification, where both guitars merge to produce the timbre of a single instrument, demands exceptional precision and coordination from the performers to successfully engrave the B Section’s opening. Besides, guitarists are advised to gain experience in dividing the time in 3:4, the polyrhythmic structure, while playing g subsection as triplets, applying the melody in the four-sixteenth layout.

Figure 11Roland Dyens, *Niterói* Measures 64-65

In m. 66 (Figure 12), the g1 and h1 subsections appear, but this time with Guitar I and Guitar II exchanging roles. As the piece develops, between m. 68 and 71, the accompaniment pattern from the g subsection evolves into the i subsection in m. 68, while the melodic material from the h subsection transforms into the j subsection melody. The motivic structure doubled by its size.

Figure 12Roland Dyens, *Niterói* Measures 66-71

Within these subsections, dissonant notes—a recurring characteristic in Dyens's compositions—serve as structural dividing elements. These appear as extraneous eighth notes, positioned outside the metric beat, and are performed using ponticello and staccato articulation by both guitars at the phrase endings. These

fleeting moments of dissonance, briefly disrupting the musical flow, can be perceived metaphorically as the bubbles rising to the surface, offering brief glimpses of the “world” above, momentarily interrupting the submerged sonic landscape of the B Section. It can be also perceived as a referring to the end of the A section, which is disrupted with an accented dissonance chord in m. 59. These dissonances can be seen within purple circles in figures 10, 11, 12, and 13.

In m. 72 (Figure 13), the g2 subsection, and in m. 74, the g3 subsection, reintroduce the familiar triplet figures from the B Section's opening. However, now a C# trill in the upper octave enriches the orchestral texture. By m. 76, both guitars simultaneously perform the h and g subsections, yet what distinguishes this passage is that both guitars articulate the accompaniment and melodic elements concurrently, effectively blurring the distinction between the two parts to create the impression of a single instrument. This integrated approach persists as the music progresses into m. 80, in which the i1 and j1 subsections develop further, with each guitar carrying the melody in distinct octaves.

Figure 13

Roland Dyens, *Niterói* Measures 72-80

Between m. 84 and 94 (Figure 14), a ten-measures. codetta, structured by the k, l, l1, and m subsections, functions as a transitional link reconnecting the B Section to the A Section. In contrast to the expansive and highly developed A and B Sections, this C-section-like codetta passage can be metaphorically described as a palate cleanser, akin to an aperitif served between two main courses. It provides a momentary respite, allowing the listener to re-engage with the returning A Section with renewed focus. The material has a rhythmic Brazilian dance-like character. Each two-bar subsection increases the tempo gradually from 56bpm to 74bpm.

Figure 14

Roland Dyens, *Niterói* Measures 83-88

At m. 90 (Figure 15), the m subsection begins from the remnants of the f subsection. Guitar II introduces an effect achieved by gently rocking the guitar after executing harmonic chords, resulting in a major key inflection reminiscent of the transition from A to B, now marking the return from B to A. At the end of m. 91, the melodic motif in the Guitar II is the modulated line of the f section. The same motif is shown as a canon between two guitars in m. 93 which ends by dissolving to the original tone of the f subsection.

Figure 15

 Roland Dyens, *Niterói* Measures 89-94

The reappearance of the A Section in m. 94 remains largely unchanged (Figure 16), apart from the snare drum roll effect and the chordal expressions executed by Guitar II in m. 95.

Figure 16

 Roland Dyens, *Niterói* Measures 95-96

In m. 113 (Figure 17), the *f*, and *c4* subsections, previously functioning as the bridge from A to B, reappear, now serving as a transition from A to the coda. In m. 118, the introductory motif from the *a* subsection reappears as the Coda Section. In m. 134, the *a3* subsection, is presented as a thirteen-measures unit, and the orchestration is expanded as the music develops. Here, each guitar simultaneously executes two distinct musical layers using the *hocket* technique—the upper register carrying a chordal, dance-like structure, while the bass register reiterates the melodic material from the *a* subsection.

Figure 17

Roland Dyens, *Niterói* Measures 132-135

Between m. 150 and 154 (Figure 18), the *n* subsection emerges as an interlude which disrupting the rhythmic flow and can be described as a one-time used block idea. This section establishes smooth and continuous motion through the *hocket-glissando* technique, followed by *hocket-pitch* manipulation via tuning peg adjustments as an extended glissando technique.

Figure 18

Roland Dyens, *Niterói* Measures 150-154

From m. 162 to 169 (Figure 19), the two guitars engage in a call-and-response musical dialogue, propelling the piece towards its finale through two distinct percussive techniques. The first involves striking the soundboard with the wrist using eighth-note strokes, while the second features a bass line articulated with the slap technique on the 6th string in triplets. Throughout this passage, dissonant notes—another defining characteristic of Dyens's style—resurface. By m. 170, Guitar II introduces additional dissonant elements, culminating in a unison passage where the pitch clashes throughout the piece converge to bring the composition to a resolute conclusion.

Figure 19

Roland Dyens, *Niterói* Measures 162-172

The musical score for measures 162-172 of Roland Dyens's *Niterói* is presented in three systems. The first system (measures 162-165) shows a call-and-response dialogue between the two guitars. The second system (measures 166-169) continues this dialogue with increasing intensity. The third system (measures 170-172) features a unison passage with dissonant notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Measure 162: The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The first guitar part (Guitar I) features a melody with slurs and accents, while the second guitar part (Guitar II) features a bass line with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*.

Measure 166: The second system begins with a tempo marking of *Tempo naturale*. The first guitar part features a melody with slurs and accents, while the second guitar part features a bass line with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*.

Measure 170: The third system begins with a tempo marking of *Tempo naturale*. The first guitar part features a melody with slurs and accents, while the second guitar part features a bass line with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*.

Measure 172: The third system concludes with a tempo marking of *Tempo naturale*. The first guitar part features a melody with slurs and accents, while the second guitar part features a bass line with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*.

4. DISCUSSION

An analysis of Roland Dyens's duo guitar works reveals two key creative periods: the early 1990s and 2010, the years preceding his passing. Though Dyens did not produce a vast number of works for guitar duo, his compositional approach—developing a musical language built on the experience of solo guitar skills and expanding it for two guitars—remains evident in both his early and late duo pieces. His eclectic compositional style combined with his explorations of extended guitar techniques resulted in a unique and recognizable guitar voice. *Niterói*, in this manner, represents a refined synthesis of these explorations, demonstrating remarkable clarity in musical interaction and structure.

A defining feature of *Niterói* is Dyens's use of the *hocket* technique, a rarely employed approach in classical guitar duo music. However, this technique is not unique to *Niterói*; it can also be observed in Dyens's earlier duo compositions. As illustrated in Figures 20 and 21, Dyens utilized the *hocket* technique in *Côte Nord* and *ConcertOmaggio*, demonstrating his ongoing exploration of interwoven textures and rhythmic interplay in guitar duet writing.

Figure 20

Roland Dyens, *Côte Nord* – First Mov. Pg.9

The musical score for *Côte Nord* – First Movement, Page 9, by Roland Dyens, is presented for two guitars. The score is written in 2/4 time and features various musical notations and techniques. Red circles and lines highlight specific passages where the hocket technique is used, showing interwoven textures and rhythmic interplay between the two guitars. The score includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, *mf*, *p*, and *pp*, as well as performance instructions like *rall. molto*, *vivo subito*, *Più agitato*, and *accelerando*. The notation includes various guitar-specific techniques like *metal.*, *rosace*, *touche*, *pouce pulpe*, and *sub.*.

Figure 21Roland Dyens, *ConcertOmaggio* – Third Mov. Measures 92-94

The musical score for measures 92-94 of the third movement of *ConcertOmaggio* by Roland Dyens. The score is for two guitars and a string quartet. The guitars play a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes circled in red and connected by lines, indicating a hocket technique. The string quartet provides harmonic support with sustained notes, some marked with 'compter' (count) and 'sfz' (sforzando). The score is in 2/4 time and ends with a double bar line and a fermata.

This technique, which requires precise synchronization between the two guitars, fosters the illusion of a single, seamless instrument. Dyens employs it as a compositional device to enhance musical cohesion. At the beginning of the A section, the hocket technique creates a rhythmic interplay between guitars, leading to a unified sonority, whereas, at the beginning of the B section, the texture transforms into a Campanella, a harp-like atmospheric effect that plays a fundamental role in shaping the piece's expressive power. Unlike *Comme des Grands*, another late duo work by Dyens written for younger guitarists, *Niterói* is not a study but rather a guide to advanced musicianship, demanding deep sensitivity to timing, unified sonority, articulation, and ensemble cohesion.

Dyens's compositional skills in *Niterói* also mark a shift in his treatment of the guitar duo format. His earlier duo works often assigned distinct, independent roles to each guitar. In contrast, *Niterói* aspires to an unprecedented level of unity, requiring performers to achieve near-perfect tonal blending and balance. This demand elevates the piece beyond technical execution, transforming it into an opportunity to engage in musical dialogue and interpretation at the highest level. Moreover, the juxtaposition of the rhythmically energetic outer sections with the introspective B section creates interpretative challenges that further cement *Niterói* as a pedagogical milestone for professional guitarists.

Mastering *Niterói* requires more than technical precision; it calls for a profound understanding of Dyens's stylistic idioms, notably his fusion of jazz and Brazilian influences. The work embodies the essence of Dyens's musical identity, combining rhythmic vitality with melancholic *saudade*. As such, *Niterói* is not only an essential addition to the guitar duo repertoire but also a valuable pedagogical tool, fostering ensemble cohesion, interpretative depth, and stylistic awareness, as explained above.

5. CONCLUSION

Niterói stands as a testament to Roland Dyens's distinctive compositional voice and his innovative vision for the guitar duo. Drawing inspiration from the vibrant Brazilian landscape and the deeply nostalgic essence of *saudade*, Dyens constructs a work that seamlessly interweaves rhythmic drive with lyrical introspection. The analysis presented in this study underscores *Niterói* as a culmination of Dyens's explorations in guitar writing, particularly his concept of unified sonority.

The integration of the hocket technique, intricate rhythmic interplay, and contrasting musical textures—especially the evocative “underwater” atmosphere of the B section—distinguishes *Niterói* within the guitar duo repertoire. More than a concert piece, the work embodies an advanced pedagogical approach, challenging performers to refine their synchronization, tonal balance, and musical conversation.

Beyond its artistic and technical merits, *Niterói* holds a significant place in the evolution of guitar duo literature. Its structural ingenuity and expressive depth provide a rich resource for both performers and scholars seeking insight into Dyens’s musical language. Future studies might compare *Niterói* with other contemporary duo compositions, further exploring its influence on modern guitar repertoire.

In sum, *Niterói* is a mature and compelling example of Dyens’s artistic and pedagogical vision. As a work that simultaneously challenges and inspires, it solidifies Dyens’s legacy as one of the most innovative composers in classical guitar history.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: EÜ, AG; data collection: EÜ, AG; analysis and interpretation of results: EÜ, AG; draft manuscript preparation: EÜ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: EÜ, AG; verilerin toplanması: EÜ, AG; sonuçların analizi ve yorumlanması: EÜ, AG; çalışmanın yazımı: EÜ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

KAYNAKLAR

- Beavers, S. (2006). *Homage in the solo guitar music of Roland Dyens* [Doctoral dissertation, The Florida State University]. Globe Thesis. <https://globethesis.com/?t=1445390005475111>
- Birch, M. (2005). *Jazz mind and classical hands: Roland Dyens and his style of arranging and performing*. Retrieved February 5, 2007, from <https://bibliotecadelaguitarra.com/es/articulo/3938/jazz-mind-and-classical-hands-roland-dyens-and-his-style-of-arranging-and-performing.html>
- Çoğulu, T. (2009). Interview with Roland Dyens. *Andante*, 38.
- Dyens, R. (1994). *Côte Nord: Éloge de Duo Assad* [Guitar score]. Henry Lemoine.
- Dyens, R. (1999). *ConcertOmaggio* [Orchestral score]. Henry Lemoine.
- Dyens, R. (2010). *Comme des Grands* [Guitar score]. Les Productions d’Oz.
- Dyens, R. (2011). *Niterói* [Recorded by ChromaDuo; CD booklet]. Naxos Music. (Original work published 2010). <https://cdn.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/GEC/booklet-8.572757.pdf>
- Dyens, R. (2012). *Niterói* [Guitar score]. Les Productions d’Oz.
- Purple Institute. (2014). A Visit to the Niterói Contemporary Art Museum (Mac) Designed by Oscar Niemeyer, Rio. Purple Diary. Retrieved February 2, 2025, from <http://purple.fr/diary/a-visit-to-the-niteroi-contemporary-art-museum-mac-designed-by-oscar-niemeyer-rio/>
- Sanders, E. H. (1974). The medieval hocket in practice and theory. *The Musical Quarterly*, 60(2), 246–256.
- Ünlener, E. (2025). *Masters of the Guitar, Episode 44* [Radio broadcast]. Borusan Klasik.

Çağdaş Türk müziği bestecilerinden Cemal Reşit Rey “Gemiciler Kalkalım” adlı eserin seslendirilmesine yönelik alıştırmalar

Exercises for singing the work called “Let’s Ride Up” by Cemal Reşit Rey, one of the contemporary Turkish music composers

Varol Çiçek¹

¹ Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.

ÖZ

Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinden biri olan ve aynı zamanda Türk Beşleri arasında yer alan Cemal Reşit Rey (1904-1985), hem besteci hem de eğitimci kimliğiyle Türk müzik kültürüne pek çok hizmet vermiştir. Çalışmada, Cemal Reşit Rey’in hem biyografisine hem de bestecinin Piyano için On Halk Türküsü adlı çalışmasından “Gemiciler Kalkalım” adlı türkünün makamsal ve armonik analizine yer verilmiştir. Türk müziğinde Segâh makam dizisine göre yazılmış olan eserin, makamsal, melodik, ritmik, armonik ve form analizi yapılmıştır. Aksak ritimde ve Segâh makamında olan “Gemiciler Kalkalım” adlı eserin armonik analizi yapıp akorları tespit edildikten sonra, Türk müziğinde çok seslendirilmesine yönelik akor dizileri ve esere hazırlık aşamasında kullanılmak üzere aynı makamda ve aksak ritimli alıştırmalara yer verilmiştir. Araştırma, durum tespitine dayanan nitel bir çalışmadır. Veriler toplanmasında, doküman analizine dayalı yöntem kullanılmıştır. Araştırmanın sonuç bölümünde, “Gemiciler Kalkalım” adlı türkünün piyano düzenlemesini çalmaya hazırlık bağlamında makam dizileri, aksak ritimli eşlik örnekleri ve örnek alıştırmaların kullanımına yönelik bilgilere yer verilmiştir. Böylece, çalışmanın, makamsal dizilerde yazılmış olan çağdaş Türk müziği piyano eserleri icrası öncesinde, form, armonik, makamsal yapı gibi unsurların incelenmesinin, icra açısından oldukça önem arz ettiği söylenebilir. Ayrıca, eserlere bir ön hazırlık bağlamında örnek oluşturması ve farklı makamdaki eserler için de benzer çalışmaların yapılması bakımından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Cemal Reşit Rey, armonik analiz, Segâh makam dizisi, dörtlü armoni, On Halk Türküsü

ABSTRACT

Cemal Reşit Rey (1904-1985), one of the first-generation composers of the Republican Era and a member of the Turkish Five, made significant contributions to Turkish musical culture as both a composer and an educator. The study includes both the biography of Cemal Reşit Rey and a modal and harmonic analysis of the folk song “Gemiciler Kalkalım” from the composer’s work titled “Ten Folk Songs for Piano”. The study conducted a maqam, melodic, rhythmic, and harmonic analysis of the composition, adhering to the segâh makam sequence in Turkish music. Chords were identified after the harmonic analysis of the piece ‘Gemiciler Kalkalım,’ which features syncopated rhythm and Segâh maqam. Additionally, chord progressions for polyphony in Turkish music and exercises in the same maqam and syncopated rhythm were included to aid in preparing the composition. The research is a qualitative study conducted with meticulous attention to detail. Data collection employed a document analysis method. In the conclusion section, the study provides insights into the use of maqam scales, examples of irregular rhythm accompaniment, and sample exercises aimed at preparing for the piano arrangement of the folk song ‘Gemiciler Kalkalım’. Therefore, it is anticipated that this study will contribute to the field by offering an example of preliminary preparation for contemporary Turkish music piano compositions written in maqam scales, and by encouraging similar studies for compositions in different maqams.

Keywords: Cemal Reşit Rey, harmonic analysis, Segâh maqam scale, quartet harmony, Ten Folk Songs

Varol Çiçek — varolcicek@odu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 17.02.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 11.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

1. GİRİŞ

Bilindiği üzere, Cumhuriyetin ilanından sonra, Türkiye’de eğitim alanında sistemli ve yoğun bir şekilde çalışmalara başlanmıştır. Bu çalışmalara paralel olarak, müzik eğitime yönelik de büyük değişiklikler yapılmış ve yeniden yapılandırmaya gidilmiştir (Kavcar, 2003). Batı müziği ve çok seslilik alanına yönelik köklü çalışmalar bu döneme rastlamaktadır. Atatürk, müzik devrimiyle ilgili, özü Türk halk müziğine dayanan, çağdaş ve evrensel müzik alanında kabul görececek bir müzik anlayışının ortaya çıkarılmasını öngörmüştür (İlyasoğlu, 2013). Bu çalışmaları gerçekleştirmek üzere bazı adımlar atılmıştır. Bu adımların en önemlilerinden biri, müziğe yeteneği olan öğrencilerin belirlenerek, batı müziği alanında eğitim görmeleri için yurt dışına gönderilmeleri olmuştur. Avrupa’nın çeşitli ülkelerine gönderilen yetenekli öğrenciler, oradaki eğitimlerini tamamlayarak yurda geri dönmüş ve eğitim kurumlarında öğrenciler yetiştirmenin yanında, Türk müziğini evrensel boyuta taşıyacak, dünyaya tanıtacak eserler bestelemişlerdir. Birinci kuşak besteciler olarak tanınan bestecilere; “Türk Beşleri” denmektedir. Cumhuriyet döneminin çağdaş müzik eğitim ve bestecileri olarak bilinen Türk Beşleri; Cemal Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses adındaki bestecilerden oluşmaktadır. Türk Beşleri’nin ilk temsilcisi olan Cemal Reşit Rey, eğitimci, besteci, piyanist ve orkestra şefi olarak Türkiye’deki müzik kültürüne ve müzik eğitiminin gelişimine çok büyük katkılar sunmuştur (Uyar, 2010). Gökalp, Türk halk müziği ezgilerinin, evrensel batı müziği anlayışına uygun bir biçimde armonize edilmesi, ulusal ve çağdaş anlamda bir müzik yaratılabileceğini ifade etmektedir (Uçan, 2005).

Türk Müziğinde Makam Anlayışı

Türk müziği, makam anlayışına sahip bir yapıdadır. Türk müziğinin makamsal yapısı çoğunlukla Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından ortaya konan 24’lü perde sistemi ile açıklanmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, müzik eğitiminde yaygın olarak kullanılmaktadır (Kaçar, 2008). Bu yapı içerisinde yer alan her makama ait bir durak, güçlü ve yeden gibi perdelere dayalı kalıplardan oluşmaktadır. Suphi Ezgi’ye göre; “Makam, durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesler beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır. Makamlar diziler gibi ya sâit veya nazil olur. Makamlarda bir ibtida, bir seyir, bir de karar mevcuttur” (Ezgi, 1933). Basit, bileşik ve göçürülmüş (şed) olmak üzere, Türk müziğinde üç tür makam kullanıldığı bilinmektedir. Basit makamlar bir tam dörtlü ve bir de tam beşli aralığın birleşmesinden oluşmaktadır. Bunlar Hüseyini, Kürdi, Hicaz ve Karcıgar gibi makamlardır. Kemal İlerici, yaptığı incelemeler sonucunda Türk halk müziğinde en çok kullanılan makamın Hüseyini makamı olduğunu tespit etmiştir. Bu sebeple, Türk müziği çok seslendirme kuramında ana makam olarak Hüseyini makamını kullanmıştır (Özdemir, 2017).

Türk Müziğinde Çok Seslilik

Ses dizileri, her yörede kendi varlığını sürdüren müzik kültürü bakımından, müzik sistemlerinin melodik yapılarını oluşturan öğelerdir. Bu bağlamda, farklı coğrafyalarda ve kültürlerde ses dizileri farklı şekillerde kullanılabilir. Türk müziğinde Acemaşiran olarak bilinen makam dizisi, evrensel müzik alanında majör dizi, caz müziğinde ise loanin modu dizisiyle büyük oranda benzerlik göstermektedir (Özkeleş, 2017). Çok seslilik çalışmalarının ilk olarak Orta Çağ’da, din müziği adı altında kiliselerde ortaya çıktığı bilinmektedir. O dönemlerde başlayan çok seslilik çalışmaları günümüze kadar gelişimini ve varlığını sürdürmüştür. Literatürde Türk müziğinde çok seslilik çalışmalarının köklü bir geçmişe sahip olmadığından bahsedilmektedir (Engür, 2017). Gedikli ‘ye göre, Türk müziği alanında çok seslilik çalışmalarına 1944 yılında başlandığı bilinmektedir. Müzik kuramcıları kendi aralarında ortak bir üslup birliği sağlayamadıkları için 1945 yılında Türk müziği alanında en etkili ve en kapsamlı çalışmalar Kemal İlerici tarafından ortaya konmuştur (Yalçın, 2013).

Hüseyini dizisindeki si 1 koma ve fa 4 koma diyez sesi, en yakın komşu sese eşitlendiğinde, bir başka deyişle natürel olarak düşünüldüğünde, tampere sisteme aktarılması mümkün olabilmektedir (Çiçek, 2022). Türk müziğinde kullanılan komalı sesler ile çokseslilik çalışmaları yapabilmek için, komalı sesleri en yakınındaki tam seslere tamamlayarak ya da yuvarlayarak oluşturulan makam dizileri kullanılabilir (Özdemir, 2017). Tonal müzik, diğer bir adıyla tonalite kavramı, çerçevesinde eşit aralıklı sesler ile oluşturulmaktadır. Buna karşın makamsal müzikte hem makamsal ilişki hem de eşit olmayan aralıklar göz önünde bulundurularak, sesler arasında bir ilişki kurulabilmektedir (Tarkum, 2018). Müzikolog ve besteci Kemal İlerici, geleneksel Türk müziği anlayışına sadık kalarak, “Dörtlü Armoni” isminde makamlara uygun bir biçimde, Hüseyini makamının iç işleyiş yasalarını ortaya koyan bir armoni sistemi geliştirmiştir. Durağı: Dügah perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Güçlüsü: Hüseyini beşlisi ve Uşşak dörtlüsünün birleşimi olan Hüseyini perdesidir. Yeden: Sol (Rast perdesi) sesidir. Donanımı: Si için koma bemolü, fa için bakiye diyezidir.

Şekil 1

Hüseyini makamı dizisi



Cemal Reşit Rey On Halk Türküsü, 1967

Sarayla yakın ilişkileri olan ve bir Osmanlı ailesi mensubu olan Cemal Reşit Rey, 25 Ekim 1904 yılında Kudüs'te dünyaya gelmiştir (Uyar, 2010). Babasının Dahiliye Nazırlığına atanması sebebiyle, beş yaşındayken İstanbul'a gelmişlerdir. Müziğe karşı ilgisinin ve yeteneğinin olduğunun anlaşılması, çocukluk dönemine rastlamaktadır. Annesi ile müzik derslerine başlayan Cemal Reşit Rey, ilk bestesi olan valse, sekiz yaşındayken bestelemiştir (İlyasoğlu, 2013). İlkokul çağlarında piyano çalışmalarına başladı. 1913 yılında zorunlu olarak Paris'e taşınmak zorunda kalan aile, uzun bir süre orada yaşamıştır. Paris'te konservatuar müdürü olan Gabriel Faure, Cemal Reşit Rey'i dinler ve ona hayran kalır. Onu piyanist Marguerite Long ile tanıştırır ve Long herhangi bir ücret almadan, 10 yıl boyunca Cemal reşit Rey'e eğitim verir (Uyar, 2010). Cumhuriyet ilan edildikten hemen sonra, aile Türkiye'ye dönmüştür (Yürük, 2006). İstanbul'da, Darüelhan'ın batı müziği bölümüne öğretmen olarak atanan Cemal Reşit Rey, çeşitli oda orkestraları kurarak, konserler vermeye başlamıştır. Türk halk ezgilerini armonize ederek çok seslilik çalışmalarını halka dinletmeye başlamıştır. Operet çalışmalarına başlayan besteci, Cumhuriyetin onuncu yılında sahnelenmek üzere Lüküs Hayat'ı yazmıştır. Ayrıca, Türkiye'nin onuncu yıl kutlamaları çerçevesinde yapılan beste yarışmasına katılarak Onuncu Yıl Marşı'nı bestelemiştir. Birçok müzik çalışmasına imza atan Cemal Reşit Rey, 1981 yılında devlet sanatçısı unvanını almıştır. Mimar Sinan üniversitesi devlet Konservatuari'nda kompozisyon dersleri veren besteci ve eğitimci Cemal Reşit Rey, 7 Ekim 1985 yılında vefat etmiştir. Çok Sesli Türk müziğini evrensel boyuta taşımak ve geniş kitlelere ulaştırmak amacıyla, Türk müziği ezgilerini kullanarak, Lüküs hayat (1933), Delidolu (1934), Saz-Caz (1935), Hava-Cıva (1937) gibi çok kabul gören ve beğenilen operetler bestelemiştir (Uyar, 2010).

Cemal Reşit Rey, Avrupa'dan aldığı eğitimler neticesinde, Türk müziği ezgilerini, halk türkülerini çok seslendirmiş ve bunun bir örneği olarak On Halk Türküsünü piyanoya uyarlamıştır. Zengin armonisiyle sentezlenen eserler, piyano dağarcığına önemli ölçüde katkılar sağlamıştır. Cemal Reşit Rey, piyano için On Halk Türkü'sünü 1963 yılında bestelemiştir. Rey, "On Halk Türküsü" adlı kitabında, Türkiye'nin farklı yörelerinden derlenip TRT repertuarına eklenmiş türkülerini kendine has armonilerle çok seslendirmiştir. Bu türküler; "Niksar'ın Fidanları, Süpürgesi Yoncadan, Estergon Kalesi, Tıprı Tıprı Yürürsün, Gemiciler Kalkalım, Helvacı, Tinimini Hanım, Halay, Küpeli Horoz ve Gazi Osman Paşa Türküsü" dür. Araştırmada, kitabın içinde bulunan on eserden biri olan "Gemiciler Kalkalım" adlı 5. eser hem segâh makam dizisi özellikleri gösterdiği hem de repertuarlarda sıkça yer alması sebebiyle çalışma konusu olmuştur.

1.1. Araştırmanın Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi; Cemal Reşit Rey'in piyanoya uyarladığı "On Halk Türküsü" adlı kitabı içinde yer alan "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin makam, armoni ve form özellikleri nedir? Ve eseri seslendirmeden önce hangi teknik çalışmalar yapılmalıdır? Şeklinde oluşturulmuştur. Segâh makamındaki Gemiciler Kalkalım adlı türkünün, Cemal Reşit Rey tarafından piyanoya uyarlanan şekli, aşağıdaki alt problemlere göre incelenecektir.

Alt Problemler

1. "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin formu ve makamsal yapısı nasıldır?
2. "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin melodik yapısı ve çok seslendirme unsurları nasıldır?
3. "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin makamsal yapısı içerisinde kullanılan akorları dizileri nelerdir?
4. "Gemiciler Kalkalım" adlı eseri seslendirmeden önce ne tür alıştırılardan ve eşlik stillerinden yararlanılabilir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, çağdaş Türk müziği bestecilerinden Cemal Reşit Rey'in "On Halk Türküsü" adlı kitabında yer alan "Gemiciler Kalkalım" adlı piyanoya uyarlanmış eserini makam, armoni ve form yönünden incelemek ve eserin seslendirilmesi sırasında karşılaşılan zorlukların üstesinden gelebilmek için eserin icrasına yönelik teknik çalışmalar hazırlamaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Cemal Reşit Rey'in "On Halk Türküsü" adlı kitabında yer alan "Gemiciler Kalkalım" adlı piyanoya uyarlanmış eseri tanımak bağlamında, makamsal ve armonik analizin tespit edilmesi ve seslendirme öncesi hazırlık bakımından eserin ve piyano eşlik stiline paralel olarak yazılan üç alıştırmanın bu ve buna benzer yapıdaki piyano eserlerinin icrasına yönelik çalışmada destekleyici olma özelliği bağlamında önem taşımaktadır. Ayrıca, Türk müziğinde çok seslilik anlamında piyanoya uyarlanmış türkülerin mevcut durumun tespiti ve bu türkülerin ortaya çıkarılarak alana katkı sağlaması için çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

Çalışma, nitel araştırma türlerinden, genel tarama modelinde doküman analiz yönteminin kullanıldığı, betimsel bir araştırmadır. "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Araştırmada doküman inceleme aşamaları tek tek ve titizlikle gerçekleştirilmiştir.

2.1. Örnek Eser

Araştırmada, Cemal Reşit Rey'in "On Halk Türküsü" adlı kitabında yer alan "Gemiciler Kalkalım" adlı eser, örnek eser olarak ele alınmıştır.

2.2. Sınırlılıklar

Araştırma, Cemal Reşit Rey'in On Halk Türküsü adlı kitabında yer alan "Gemiciler Kalkalım" adlı piyano eseriyle sınırlıdır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Veriler, kaynak taraması sonucu, Cemal Reşit Rey'in 1967 yılında yazdığı "On Halk Türküsü" adlı kitabına ulaşılarak elde edilmiştir. Kitapta yer alan Gemiciler Kalkalım adlı eser 1967 yılında basılan, Ankara Devlet Konservatuarı yayınları No.41'den ulaşılmıştır. Bir sonraki aşamada, eserin analizi yapılmıştır. Problem ve alt problemler doğrultusunda, eserin ölçü sayısı ve makam yapısı göz önünde bulundurularak makam dizileri, akorlar ve eser için ön hazırlık alıştırmaları, Finale nota yazım programı kullanılarak yazılmıştır. Eserin makamsal yapısı çözümlenmiş olup, tampere sistemde makam dizileri yazılmıştır. Eserin form yapısı ve makamına uygun armonik yapısı çözümlenmiştir. Eşlik stilleri incelenmiştir. Ayrıca veri toplama araçları olarak, araştırmacı tarafından hazırlanmış olan alıştırma kullanılmıştır. Yazılan üç adet alıştırma, bilimsel açıdan geçerlik anlamında incelenmesi ve görüş alınması doğrultusunda, biri Türk Müziği alanında, diğer ikisi de piyano ve müzik teorileri alanında toplamda üç uzmana gönderilmiş, uzmanlardan gelen dönütler doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılmıştır.

Aşağıda Şekil 2'de Cemal Reşit Rey'in 1967 yılında yazdığı "On Halk Türküsü" adlı kitabında yer alan "Gemiciler Kalkalım" adlı piyanoya uyarlanmış esere ait orijinal notalar bulunmaktadır.

Şekil 2

Cemal Reşit Rey'in Piyanoya uyarladığı "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin orijinal notaları

The image displays a page of a musical score for the piece "Gemiciler Kalkalım" by Cemal Reşit Rey, arranged for piano. The score is written on six systems of staves, with three systems for the right hand and three for the left hand. The tempo is marked "Molto allegro" with a metronome marking of 50. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a "V" and a "9" in the top right corner. The second system includes the instruction "p veloce (2. Volta: crescendo...)" and the third system includes "f, sempre cresc. (2. Volta: ff)". The fourth system includes the instruction "f di-mi-nu-en-do" and the fifth system includes "p". The sixth system includes "sf" and "p". The score is a complex piece with many notes and rests, and it is a piano arrangement of a song.

10



Molto meno vivo (♩ = 84)



I. Tempo



11

The musical score is written on seven systems of grand staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include 'f' (forte), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'f, sempre cresc.' (forte, always crescendo), and 'marcatissimo' (very fast). The score ends with a double bar line and repeat signs.

3. BULGULAR

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Eserin makamsal, melodik ve form yapısı incelenerek, çok seslendirme unsurları tespit edilmiştir.

“Gemiciler Kalkalım” adlı Eserin Formu ve Makamsal Yapısı

Segâh makamında yazılmış olan “Gemiciler Kalkalım” adlı eserin form analizine bakıldığında, eser yapısının; ABA, A(a+b+a1), B(c+c1), A1(a+d+d1+a1) formunda olduğu görülmektedir. Eserin başından 36. ölçüsüne kadar olan A bölümü; ilk 8 ölçüsü a cümlesi, 9. ölçüden 20. ölçüye kadar olan kısmın b cümlesi ile yeni bir yapıda olduğu söylenebilir. 20. ölçüden 36. ölçüye kadar a cümlesi tekrarının (a1) kullanıldığı görülmektedir. 25-32. ölçüler; a1 ve 33-36. ölçüler bir sekizli üst oktav a1 şeklinde devam etmektedir. 37. ölçüde ritmik modülasyon yapılarak 2/4'lük ölçüye geçilmiştir. 37. ölçüden 55. ölçüye kadar B bölümü; 37. ölçüden 46. ölçüye kadar c cümlesi, 46. ölçüden 55. ölçüye kadar c1 ve hemen ardından yine 7/8'lik ölçüye dönülerek, 55-87. ölçülerin tekrar A1 bölümünde olduğu tespit edilmiştir. 55. ölçüden 58. ölçüye kadar a, 59. ölçüden 66. ölçüye kadar d, 67. ölçüden 74. ölçüye kadar d1 ve son olarak 75. ölçüden eserin sonuna kadar a1 cümlesi kullanılmıştır.

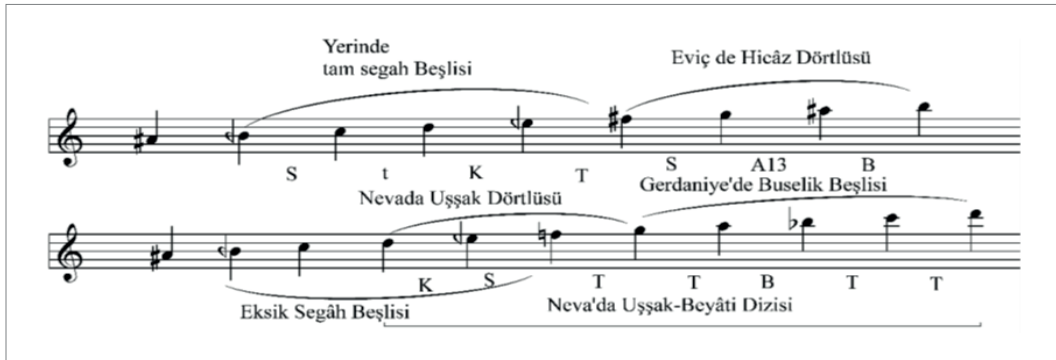
Gemiciler Kalkalım'ın ölçü sayısı incelenmiş olup, eserin ölçü sayılarının 7/8 ve 2/4'lükten oluştuğu tespit edilmiştir. 7/8'lik düzum yapısının da 2/8+2/8+3/8 şeklinde, 7 zamanlı aksak ritimli bir yapıda olduğu tespit edilmiştir.

Eserin kararı; “sol”, makamı ise Segâhtır. Melodik yapısı; Segâh makam dizisi özelliği göstermektedir. Segâh makamı, segâh beşlisi ve hicaz dörtlüsünden oluşmaktadır. Aşağıdaki dizek üzerinde Segâh makamı dizisi gösterilmektedir.

Türk Musikisinde makamlar; Basit, Şed (Göçürülmüş Makamlar) ve Mürekkeb Makamlar (Bileşik Makamlar) olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Segâh Makamı ise Mürekkeb Makamlar (Bileşik Makamlar) içerisinde yer alan makamlardan biridir. Karar perdesi segahtır. Si ve mi perdeleri için koma bemolü, fa perdesi için bakiye diyezi bulunmaktadır. Makamın yeden sesi ise la Kürdî perdesidir (Çaylı, 2023). Aşağıda Şekil 3'te Segâh makam dizisi gösterilmiştir.

Şekil 3

Segâh makamı



Şekil 4'te Segâh makam dizisi tampere sistem üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 4

Segâh makam dizisi (Tampere sistem)



3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

"Gemiciler Kalkalım" adlı Eserin Melodik ve Armonik Yapısı

Eserde genellikle blok şeklinde 4'lü (sus4) akorlar kullanılmıştır. Aşağıdaki akor dizisinde ifade edildiği üzere, segâh perdesinde; 5/4, ve 5/4/VI, çargâh perdesinde; 5/+4, hüseyini perdesinde; 5/+4, eviç perdesinde; -5/4, gerdaniye perdesinde; 5/4, sünbûle ve kürdi perdesinde -5/-4 akoru kullanılabilmektedir (Özkeleş, 2017)

Aşağıda Şekil 5'te Segâh makam dizisi, sol perdesi üzerine transpoze edilmiş şekli gösterilmiştir.

Şekil 5

Sol perdesi üzerine transpoze edilmiş Segâh makam dizisi

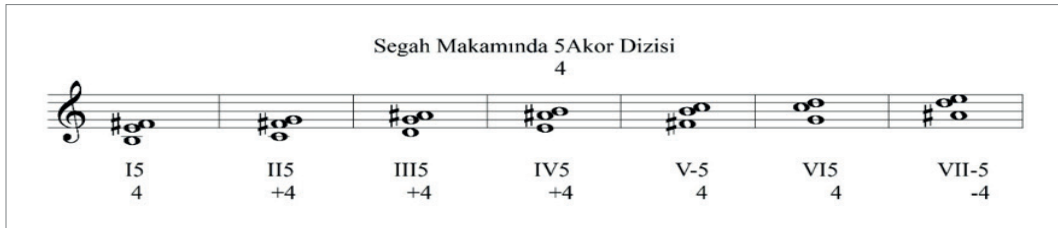


İlerici'ye göre, dörtlü armoni sisteminde, akorların dörtlü aralıkta kurulabilmesi için, çevrim durumunda kullanılması gerektiğini ifade etmiştir (Özdemir, 2017).

Aşağıda Şekil 6'da Segâh makamında 5/4 akor dizisi gösterilmiştir.

Şekil 6

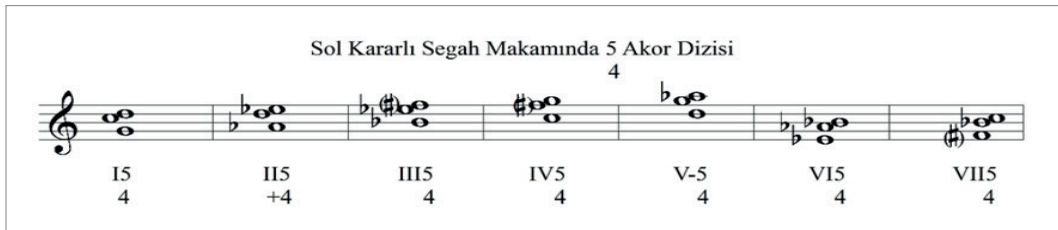
Segâh makamında 5/4 akor dizisi



Aşağıda Şekil 7'de Segâh makamında sol kararlı 5/4 akor dizisi gösterilmiştir.

Şekil 7

Sol kararlı Segâh makamında 5/4 akor dizisi



Aşağıda Şekil 8’de Segâh makamında 5/4 akor dizisi “Fa anahtarında” sol kararlı şeklinde gösterilmiştir.

Şekil 8

Fa anahtarında Sol kararlı Segâh makamında 5/4 akor dizisi

Sol Kararlı Segah Makamında 5 Akor Dizisi

4

I5 II5 III5 IV5 V-5 VI5 VII5

4 +4 4 4 4 4 4

Aşağıda Şekil 9’da sol kararlı Segâh makamında 7’li akor dizisi gösterilmiştir.

Şekil 9

Sol kararlı Segâh makamında 7’li akor dizisi (sağ el için akor dizisi alıştırma)

Sol Kararlı Segah Makamında 7’li Akor Dizisi

I7 II+7 III7 IV7 V7 VI+7 VII7

5(4) 5(+4) 5 5(4) -5(4) 5(4) 5(4)

Segâh makamında 7’li akor dizisi; segâh perdesinde minör +7, çargâh perdesinde majör +7, neva perdesinde majör 7(+5), hüseyini perdesinde minör 7, eviç perdesinde majör 7(-5), gerdaniye perdesinde ise majör +7 akoru kullanılabilmektedir (Özkeleş, 2017).

Aşağıda Şekil 10’da sol kararlı Segâh makamında 7’li akor dizisi “Fa anahtarında” gösterilmiştir.

Şekil 10

Sol kararlı Segâh makamında 7’li akor dizisi (sol el için akor dizisi alıştırma)

Sol Kararlı Segah Makamında 7’li Akor Dizisi

I7 II+7 III7 IV7 V7 VI+7 VII7

5(4) 5(+4) 5 5(4) -5(4) 5(4) 5(4)

Segâh makamında, dizinin gerdaniye perdesi üzerinde segâh perdesi, majör karakterli bir aralık oluşmaktadır. Fakat gerdaniye perdesi ile sünbüle perdesi aralığı küçüldüğünde, artırılmış ikili aralığına yakın bir minör karakterli aralık oluşmaktadır (sol-si M3 ile sol-la# artık 2’li) (Özkeleş, 2017).

Aşağıda Şekil 11’de sol kararlı Segâh makamında 5/2 akor dizisi gösterilmiştir.

Şekil 11

Sol kararlı Segâh makamında 5/2 akor dizisi (sağ el için akor dizisi alıştırma)

Sol Kararlı Segah Makamında 5 Akor Dizisi

2

I5 II5 III5 IV5 V-5 VI5 VII5

-2 2 2 -2 2 2 2

Aşağıda Şekil 12'de sol kararlı Segâh makamında 5/2 akor dizisi "Fa anahtarında" gösterilmiştir.

Şekil 12

Sol kararlı Segâh makamında 5/2 akor dizisi (sol el için akor dizisi alıştırma)

Sol Kararlı Segah Makamında 5 Akor Dizisi

2

I5 II5 III5 IV5 V-5 VI5 VII5

-2 2 2 2 -2 2 2

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

"Gemiciler Kalkalım" adlı Eserin Makamsal Yapısı İçerisinde Kullanılan Akor Dizileri

"Gemiciler Kalkalım" adlı eserin armonik analizi yapılarak, kullanılan akorlar şu şekilde ifade edilmiştir: Türkünün, TRT Müzik Dairesi Yayınlarında si kararlı segâh makamında olduğu tespit edilmiştir. Cemal Reşit Rey'in türküyü piyano çalma tekniğini göz önünde bulundurduğu ve dolayısıyla üç bemollü sol kararlı segâh makamında piyanoya uyarladığı düşünülmektedir.

Eserde genellikle Türk müziğinde kullanılan 4'lü armoni sistemindeki akorlara yer verilmiştir. Sol kararlı segâh makamındaki eserin başında (Molto allegro) ilk 8 ölçüde I. derece akoru olan Gsus4 kullanılmıştır. 9. ölçüden (b cümlesi) itibaren sırasıyla; VI7, IV7, II, III7, I7, II7, VII7 akorları kullanılmıştır. Tekrar a üssü gelmiş ve ardından 37. Ölçüde gelen ritmik modülasyonlu bölümde (molto meno vivo), iki bemol (re ve sol bemol) daha eklenerek Db5sus4, Ebm ve Fam9'lu akorları kullanılmıştır. Sonra tekrar a üssüne dönmüş ve 59. ölçüden 78. ölçüye kadar d cümlesinde, ardından gelen a üssüyle sona eren eserde yine VI7, IV7, II, III7, I7, II7, VII7 akorları kullanılmıştır.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Eserin İcrası Öncesinde Seslendirilebilecek Hazırlık Alıştırmaları

Sol Kararlı Segâh Makamında 7/8'lik Aksak Ölçüde Piyano İçin Alıştırma

Aşağıda Şekil 13'te görüldüğü üzere, 7/8'lik ölçü sayısında sol elde blok akorlar bulunmaktadır. Eserin yapısına paralel olarak, sol elde 5-4 (sus4) oluşturulan akorlar, blok akor şeklindedir. Sağ elde eserin ritmik yapısına uygun olarak dörtlü aralıklardan oluşan bir ezgi oluşturulmuştur.

Şekil 13

Sol Kararlı Segâh Makamında 7/8'lik Aksak Ölçüde Piyano İçin Alıştırma

Alıştırma 1

5

Sol Kararlı Segâh Makamında 7/8'lik Aksak Ölçüde Piyano İçin Alıştırma

Aşağıda Şekil 14'te eserin armonik, ritmik ve makamsal yapı özelliklerine dikkat edilerek sol elde eşlik stili oluşturulmuştur. Sol elde kullanılan ritmik yapıya uygun olarak 7/8'lik ölçü sayısına göre 2+2+3 kalıbında bir ezgi oluşturulmuştur.

Şekil 14

Sol Kararlı Segâh Makamında 7/8'lik Aksak Ölçüde Piyano İçin Alıştırma

Alıştırma 2

Sol Kararlı Segâh Makamında 7/8'lik Aksak Ölçüde Piyano İçin Alıştırma

Şekil 15'te aksak ritim kalıplarından biri olan 7/8'lik ölçü sayısında bir alıştırma yazılmıştır. Eserin ritmik, armonik ve makamsal yapısı dikkate alınarak sol elde blok akorlar, kırık akorlar ve arpej şeklinde bas yürüyüşler yapılarak bir eşlik stili oluşturulmuştur. Bu yapıya uygun olarak sağ elde de tek sesli ve iki sesli ezgiler kullanılmıştır.

Şekil 15

Sol Kararlı Segâh Makamında 7/8'lik Aksak Ölçüde Piyano İçin Alıştırma

Alıştırma 3

Şekil 15'te eserin armonik, ritmik ve makamsal yapı özelliklerine dikkat edilerek sol elde eşlik stili oluşturulmuştur.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Batı kültürünün bir çalgısı olan piyano ve dolayısıyla piyano eğitimi, özellikle Cumhuriyetten sonra Türkiye'de yaygın bir şekilde ilerleme göstermiştir. Dolayısıyla Türk besteci ve piyanistler sayesinde, piyano Geleneksel Türk Müziği ile etkileşime girmeye başlamıştır. Batı müziğinin, majör ve minörden oluşan ton yapısına, Türk müziğinin ise çok sayıda makam yapısına sahip olduğu bilinmektedir. Bu durumda herhangi bir makamda yapılmak istenen çokseslilik çalışması için, makam dizisine uygun armoninin oluşturulması gerekmektedir. Bu sebeple piyanoda seslendirilecek makamsal ezgilerin dizilerini ve form yapısını bilmek, onlarla ilgili piyanoda pratik yapmak önem arz etmektedir. Kemal İlerici 'ye göre, Türk müziği kuramını farklı şekilde ifade eden ve bu bağlamda çok seslendirme için dörtlü aralıklar temeline dayanan bir armoni sistemi kullanılabilir (Turan, 2019).

Çağdaş Türk Müziği bestecilerinden olan Cemal Reşit Rey, Türk müziğine besteleriyle ve eğitimci kimliğiyle ve çok büyük katkılar sağlamıştır. Besteci aynı zamanda, birçok türküye piyano ve orkestra eşliği yazarak onları evrensel boyuta taşımıştır. Halk türkülerini armonize eden Rey, böylelikle çokseslilik anlamında birçok örnek ortaya koymuştur (İlyasoğlu, 1989).

Günümüzde çoksesli müziğin kökleşmiş olması, kabul görmesi ve yaygın bir şekilde kullanılıyor olmasında, Cemal Reşit Rey'in katkıları hiç şüphesiz oldukça büyüktür. Anonim halk ezgileri ve bu ezgilerde kullandığı armonizasyonlar ile Türk halk müziğine verdiği önem ve bu alanda yaptığı katkılar önem arz etmektedir.

Rey, evrensel müziği, Türk halk müziğiyle birleştirerek büyük bir sentez yaratmıştır. Eserlerde Türk müziği makamları ve 5/8, 7/8, 9/8'lik gibi aksak ritimler kullanmıştır. Rey, tüm yaratıcılığı ve kendi tarzıyla dünya müzik edebiyatına dahil olan ve bu anlamda büyük katkı sağlamış büyük bir bestecidir (Kurşunet, 2014).

Bu araştırmada, bestelerinde birçok özelliği birleştiren Cemal Reşit Rey'in 1963 yılında basılan "On Halk Türküsü" isimli kitabında yer alan ve piyanoya uyarlanan "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin ölçü sayısı, form ve armonik yapısı incelenip analiz edilmiştir. Eserin, 2 bölümlü dönüşümlü biçimde bir şarkı formunda olduğu görülmektedir. Bölüm anlayışı, ritmik modülasyonla oluşturulmuştur. Eserin, 7/8'lik aksak ölçü ve 2/4'lük ölçü sayısında olduğu tespit edilmiştir. "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin sol kararlı segâh makamında olduğu görülmektedir.

Eserin cümle yapısı, ölçü sayısı ve ritmik yapısı tespit edilerek, ayrıntılı biçimde ifade edilmiştir. "Gemiciler Kalkalım" adlı eser; ABA formunda A(a+b+a1), B(c+c1), A1(a+d+d1+a1) şeklindedir.

"Gemiciler Kalkalım" adlı eserin icrasına hazırlık bağlamında, hangi ölçü sayılarında ve hangi akor dizileriyle ilgili alıştırmalar çalınabileceği konusunda örnekler gösterilmiştir. Eserin armonik, melodik ve makamsal yapısına paralel olarak yazılan üç alıştırmanın, eserin seslendirilmesine ön hazırlık olması bakımından, eserin icrasında hazır bulunuşluk düzeyini geliştireceği düşünülmektedir. Ayrıca "Gemiciler Kalkalım" adlı eserin piyanoya uyarlandığını fakat eserde parmak numaralarının olmadığı görülmüştür. Bu sebeple yazılan üç alıştırma hem sağ hem de sol elde kullanılabilecek uygun parmak numaraları kullanılarak ifade edilmiştir. Çağdaş Türk müziği eserleri çalmak isteyen bireylerin, bu eserlerin çalınmasının zor olacağı ön yargısından kurtulacakları ve yapılan bu çalışmalar sayesinde öz güveninin gelişeceği ön görülmektedir.

Araştırmada Segâh makamında, özellikle dörtlü armonide kullanılan akorların tümü fa anahtarında sol el için gösterilmiştir. Bu akorlar çalınarak, esere hazırlık bağlamında icracıya katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca alıştırmalar sayesinde hem makama hem makamda kullanılacak akorlara alışma durumu ve bunun sonucunda da seslendirilecek çağdaş müzik piyano eserlerine yabancılik çekmeyeceğinden bahsedilebilir. Tüm bu kazanımlar sonucunda icracının daha bilinçli ve donanımlı bir şekilde eserleri seslendirebileceği söylenebilir. Yapılan tüm bu çalışmaların eserin seslendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma, farklı makamlarda yazılan çağdaş Türk müziği piyano eserlerin icrası öncesinde hazırlık aşaması adı altında ilgili alıştırmaların oluşturulmasına bir örnek olması bakımından önerilmektedir. Farklı ritmik yapı ve ölçü sayıları kullanılarak piyano alıştırmaları yazılabilir. Diğer çağdaş Türk müziği bestecilerine ait eserlere yönelik alıştırmalar yazılabilir. Farklı makamların farklı karar sesleri üzerinde çalışmalar yapılabilir. Türk müziği ezgilerine çokseslilik yaklaşımlarına yönelik özellikle eğitim müziği besteciliği alanında farklı diğer diziler üzerinde de çalışmaların yapılması uygun olacaktır (Albuz, 2011). Çağdaş Türk müziğinde kullanılan armoninin yanı sıra tonal, modal ve caz armonileriyle çalışmalar yapılabilir. Çeşitli formasal yapı kullanılarak varyasyonlar

yazılabilir. Bulgular bölümünde yer alan sol kararlı dizi akorları, sol elde ve sağ elde çalınarak, segâh makam dizisindeki eserler için hazırlık yapılabilir.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: VÇ; verilerin toplanması: VÇ; sonuçların analizi ve yorumlanması: VÇ; çalışmanın yazımı: VÇ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: VÇ; data collection: VÇ; analysis and interpretation of results: VÇ; draft manuscript preparation: VÇ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 51-66.
- Çaylı, F. (2023). Segâh makamı tariflerinin tarihi. C. Güray (Ed.), *Türk müziğini anlama kılavuzu* içinde (s. 97-126). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çiçek, V. (2022). Müzik teorisinde nota öğretimi üzerine bir deneme: Aralık ve çizgilerdeki notaların ayrı ayrı öğretimi. B. Aytemur ve B. Çokamay (Ed.), *Müzik sanatı ve eğitiminde çağdaş yaklaşımlar- II* içinde (s. 189-198). Eğitim Yayınevi.
- Engür, D. (2017). *Müzik öğretmenliği eğitiminin Kemal İlerici armonisi algısına etkisi* (Tez No. 461550) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*. Konservatuvarı Yayını.
- İlyasoğlu, E. (1989). *Yirmibeş Türk bestecisi*. Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman içinde müzik*. Remzi Kitabevi.
- Kaçar, Y. G. (2008). Türk musikisinde makam. *İslam, San'at, Tarih, Edebiyat ve Musikisi Dergisi*, 6(11), 145-158.
- Kavcar, C. (2003). Cumhuriyet döneminde sanat eğitimi. *Bilim ve Akıl Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 4(44), 43-47.
- Kurşunet, H. B. (2014). *Cemal Reşit Rey'in iki piyano için 12 prelüd ve füg adlı eserinde polifonik form ve usullerin incelenmesi* (Tez No. 368432) [Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Özdemir, G. (2017). *İlerici armonisine giriş*. Anı Yayıncılık.
- Özkeleş, S. (2017). 12 eşit aralıklı tampere sistemde Türk müziği makam dizilerine kuramsal bir yaklaşım. Z. Kurtaslan (Ed.), *Kültür-sanat-edebiyat-eğitim ve mimarlık üzerine akademik araştırmalar* (s. 59-83). Eğitim Yayınevi.
- Tarkum, E. (2018). Türk müziği ve batı müziğinin yapısal özellikleri ve çokseslilik açısından incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 31-43.
- Turan, P. (2019). Kemal İlerici, sanat yaşamı, dörtlü armoni sistemi ve 'Efe Kaprisi'nin müzikal açıdan incelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 1(3), 53-71.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Evrensel Müzikevi.

- Uyar, T. (2010). *Cemal Reşit Rey ve eserlerinin incelenmesi* (Tez No. 254339) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Yalçın, G. (2013). Dörtlü armoni sistemi uygulamalarını içeren armoni kitaplarının karşılaştırmalı analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(5), 219-234.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.
- Yürük, F. C. (2006). *Cemal Reşit Rey: Türk müzik eğitimine ve çağdaş Türk müziğine katkısı* (Tez No. 187439) [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

As it is known, after the proclamation of the Republic, systematic and intensive studies in the field of education began in Turkey. In parallel with these studies, major changes and restructuring were made regarding music education (Kavcar, 2003). Radical studies in the field of Western music and polyphony coincide with this period. Regarding the musical revolution, Atatürk envisaged the emergence of a music concept based on Turkish folk music, which would be accepted in the field of contemporary and universal music (İlyasoğlu, 2013). Some steps have been taken to carry out these studies. One of the most important of these steps was to identify students with musical talent and send them abroad to receive education in the field of western music. They composed works that would take Turkish music to a universal level and introduce it to the world. Composers known as first generation composers; They are called "Turkish Five". Turkish Five, known as contemporary music educators and composers of the Republic period; It consists of composers named Cemal Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun and Necil Kazım Akses. Cemal Reşit Rey, the first representative of the Turkish Five, made great contributions to the musical culture and development of music education in Turkey as an educator, composer, pianist and orchestra conductor. Turkish music has a structure with an understanding of maqam. The maqam structure of Turkish music is mostly explained by the 24-pitch system introduced by Arel-Ezgi-Uzdilek. Arel-Ezgi-Uzdilek system is widely used in music education (Kaçar, 2008). As a result of the training he received from Europe, Cemal Reşit Rey sang Turkish music melodies and folk songs a lot, and as an example of this, he adapted Ten Folk Songs to the piano. The works synthesized with their rich harmony have made significant contributions to the piano repertoire. Cemal Reşit Rey composed Ten Folk Songs for piano in 1963. In his book "Ten Folk Songs", Rey sang folk songs compiled from different regions of Turkey and added to the TRT repertoire, with unique harmonies.

2. Method

The study is a descriptive research, one of the qualitative research types, in which the document analysis method is used in the general scanning model. "Document review includes the analysis of written materials containing information about the phenomenon or phenomena that are targeted to be investigated" (Yıldırım & Şimşek, 2006). In the research, the document review stages were carried out one by one and meticulously.

Population and Sample

The universe of the research consists of folk songs adapted for piano called "On Folk Songs" by Cemal Reşit Rey. The sample of the research is the work titled "Sailors Get Up", which is included in Cemal Reşit Rey's book On Folk Songs.

Limitations

The research is limited to Cemal Reşit Rey's piano piece titled "Seamen Get Up" in his book On Folk Songs.

3. Findings, Discussion and Results

Form and Maqam Structure of the Work titled "Sailors, Let's Get Up"

The form structure of Gemiciler Kalkalım was examined and it was determined that the measurement numbers of the work consist of 7/8 and 2/4. It has been determined that the 7/8 scale structure is 2/8+2/8+3/8, with a 7-time syncopated rhythm. The work was composed in the Segâh makam sequence and is in two-

part alternating form. The understanding of the section is formed not by tonal or modal, but by rhythmic modulation (with the variable of the number of measures).

Looking at the form analysis, the structure of the work called "Sailors Get Up"; It appears to be in the form of ABA, A(a+b), B(c), A(d+a). It can be seen that the A section from the beginning to the 37th measure of the piece is repeated, the first 4 measures are repeated from the a phrase, and the part from the 5th to the 8th measure is repeated from the one upper octave of the a phrase. It can be said that the part from the 9th to the 20th measure has a new structure with the b phrase. It is seen that the phrase a is used again from the 21st measure to the 24th measure. Has been detected. 25-32. measurements; a' and 33-36. The measures continue in the form of an octave upper octave a'. At the 37th measure, rhythmic modulation was made and the 2/4 meter was changed. From the 37th bar to the 54th bar, section B, phrase c, and then immediately returning to the 7/8 meter, 55-58. It was determined that the measurements were again in sentence a. It is seen that it has a new structure with section A and phrase d from the 59th to the 78th measure. 79-86. The sentence a is used again in the measures, and the sentence a' is used from the 87th measure to the 94th measure, which is the last sentence of the piece. In this research, the number of measures, form and harmonic structure of the piece called "Gemiciler Kalkalım", which was adapted to the piano and included in the book "On Folk Songs" published in 1963 by Cemal Reşit Rey, who combines many features in his compositions, were examined and analyzed. It appears that the work is in the form of a song with two alternating parts. The understanding of the section is created by rhythmic modulation. It has been determined that the work is in 7/8 irregular meter and 2/4 meter. It can be seen that the piece called "Sailors Get Up" is in the left-determined segâh mode.

The sentence structure, number of measures and rhythmic structure of the work were determined and expressed in detail. The work titled "Sailors, Let's Get Up"; It consists of 4 sentences in ABA form. ; ABA(a+b+a1), B(c+c1), A1(a+d+d1+a1) This study is recommended as an example of creating relevant exercises under the name of the preparation phase before the performance of contemporary Turkish music piano works written in different modes. Piano exercises can be written using different rhythmic structures and meter numbers. Exercises can be written for works by other contemporary Turkish music composers. Studies can be conducted on different decision voices of different authorities. In addition to the harmony used in contemporary Turkish music, studies can be made with tonal, modal and jazz harmonies. Variations can be written using various formal structures. The left steady scale chords in the Findings section can be played in the left hand and right hand to prepare for the works in the Segâh maqam scale.

Hatıra Ahmedli Cafer'in solo piyano için "Üç Bayatı" adlı eserinin incelenmesi

Analysis of "Three Bayatı" for solo piano by Hatıra Ahmedli Cafer

Melis Pınar¹✉, Ayşe Özlem Akdeniz²✉

¹ Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Piyano Sanat Dalı, Eskişehir, Türkiye.

² Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.

ÖZ

Çağdaş Türk besteci Hatıra Ahmedli Cafer, Bakü'de doğmuş ve piyano eğitimine genç yaşlarda başlamıştır. Bestecinin eserleri incelendiğinde, piyanoyu temel bir ifade aracı olarak yoğun bir şekilde kullandığı, teknik ustalığı ve sanatsal derinliği yansıttığı görülmektedir. Ahmedli Cafer, eserlerinde farklı piyano tekniklerini barındırmakla beraber, aynı zamanda halk müziği unsurlarını modern bir anlayışla harmanlayarak geleneksel ve çağdaş müzik dillerinin özgün bir sentezini sunmaktadır.

Bu çalışma, Ahmedli Cafer'in 1996 yılında bestelemiş olduğu Üç Bayatı adlı piyano eserinin kapsamlı bir analizini içermektedir. Söz konusu eser, bestecinin piyano yazımındaki teknik ve sanatsal yetkinliğini sergilemekle kalmayıp, Azerbaycan halk müziği geleneklerini yenilikçi bir bakış açısıyla yorumlama becerisini de ortaya koymaktadır. Araştırma, Üç Bayatı'nın stilistik, yapısal ve teknik özelliklerini derinlemesine inceleyerek, Ahmedli Cafer'in sanatsal vizyonu ve çağdaş Türk-Azerbaycan müziğine olan katkılarını daha ayrıntılı bir şekilde anlamayı hedeflemektedir. Bu çalışmada veriler, eserlerin icra edilmesi, kayıtların analiz edilmesi ve nota üzerinde yapılan incelemelerle elde edilmiştir. Azerbaycan sözlü edebiyatında anonim olarak yer alan bayatılar, bestecinin Üç Bayatı adlı piyano eserine ilham kaynağı olmuştur. Halk folklorundan esinlenen besteci, eserinde yenilikçi bir yazım tekniğiyle piyanonun ifade ve tını olanaklarını geleneksel kalıpların ötesine taşımıştır. Sözlü edebiyatta 7 heceli ve dördürlük yapısında ifade edilen Bayatılar, besteci tarafından 1. ve 3. Bayatılarda 33 ölçüye tamamlanmış, 2. Bayatı ise ölçüsüz yapısına rağmen 2/4 vuruşla 33 ölçüye denk gelecek şekilde tasarlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Hatıra Ahmedli Cafer, Bayatı, Azerbaycan halk müziği, modern piyano teknikleri, analiz

ABSTRACT

Contemporary Turkish composer Hatıra Ahmedli Cafer was born in Baku and started her piano education at a young age. When the composer's works are analyzed, it is seen that she intensively uses the piano as a basic means of expression, reflecting technical mastery and artistic depth. While containing different piano techniques in her works, she also blends elements of folk music with a modern understanding, presenting a unique synthesis of traditional and contemporary musical languages.

This study is a comprehensive analysis of Ahmedli Cafer's piano piece titled "Üç Bayatı", composed in 1996. The work not only demonstrates the composer's technical and artistic competence in piano writing, but also her ability to interpret Azerbaijani folk music traditions from an innovative perspective. The research aims to gain a more detailed understanding of Ahmedli Cafer's artistic vision and her contributions to contemporary Turkish-Azerbaijani music through an in-depth study of the stylistic, structural and technical characteristics of "Üç Bayatı". The data for this study is based on the performance of the works, analysis of the recordings and analysis of the notation. The anonymous Bayati in Azerbaijani oral literature inspired the composer's piano piece titled "Üç Bayatı" (Three Bayati). Inspired by the folklore, the composer has carried the expression and timbre possibilities of the piano beyond the traditional patterns with an innovative writing

Melis Pınar — melispnr@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 24.01.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.03.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

technique. The Bayati, which are expressed in 7 syllables and quatrains in oral literature, were completed to 33 measures in the 1st and 3rd Bayati by the composer, while the 2nd Bayati, despite its unmetered structure, was designed to correspond to 33 measures in 2/4 beats.

Keywords: Hatıra Ahmedli Cafer, Bayati, Azerbaijani folk music, modern piano techniques, analysis

1. GİRİŞ

Azerbaycan doğumlu Türk besteci Hatıra Ahmedli Cafer, üç minyatür piyano parçasından oluşan Bayatı adlı eserini 1996 yılında Ankara'da bestelemiştir. Oğuz Türklerinin Bayat boyundan gelen Bayatı terimi, aynı zamanda Azerbaycan, Kerkük ve Doğu Anadolu'da yaygın olan geleneksel bir şiir biçimini ifade eder. Türk manilerine benzeyen Bayatılar, mısra başına yedi heceden oluşur ve aşk, kahramanlık, doğa ve vatan özlemi gibi temaları işler. Besteci bu eserlerinde yaşanmış zorlukları, vatan özlemini ve kaos ile düzen arasındaki etkileşimi yansıtır. 2 ve 3 numaralı Bayatılarda vatan özlemi duygusu özellikle vurgulanır (Pinar, 2023).

Bayatı No. 2 ve No. 3'ün ilk seslendirilişi, Anadolu Üniversitesi öğretim üyesi piyanist Prof. Dr. Lilian Maria Tonella Tüzün tarafından 8 Mart 2016 tarihinde Ankara'da Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu eserler, 20. yüzyılın diğer piyano eserleriyle karşılaştırıldığında, yenilikçi kompozisyon yaklaşımlarıyla öne çıkmaktadır. Ahmedli Cafer, piyano eserlerinde enstrümanın ifade, tını ve teknik potansiyelini alışılmış sınırlarının ötesine taşıyarak geleneksel piyano icrasına yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Özellikle Bayatı serisi, bestecinin hem teknik hem de sanatsal açıdan yenilikçi yaklaşımını yansıtmaktadır. Bu eserlerde piyano, sadece bir eşlik veya melodik araç olarak değil, aynı zamanda farklı tınısal olanakların araştırıldığı bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Besteci, ritmik ve melodik yapıların ötesine geçerek, piyanonun akustik özelliklerini keşfetme konusunda cesur bir tutum sergilemiştir.

Ahmedli Cafer'in eserlerinde teknik virtüöziye ve nüans kullanımı oldukça dikkat çekicidir. Özellikle Bayatı No. 3'te yer alan sürekli değişken ritmik yapılar ve serbest ölçü kullanımı, bestecinin alışılmış normlardan uzaklaşma eğilimini göstermektedir. Bu eser, 5/8'lik ölçüyle başlamakta ve dinleyiciyi sürekli değişen ritim ve tını dünyasıyla dinamik bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bayatı No. 1 ve No. 2'de de benzer şekilde, geleneksel ritmik kalıpların ötesine geçerek serbest form anlayışıyla dikkat çeken bir yazım tarzı benimsenmiştir. Bu yenilikçi teknikler, bestecinin sadece geleneksel Azerbaycan müziği unsurlarını modern piyano yazımına entegre etmekle kalmayıp, aynı zamanda bu unsurları çağdaş bir yaklaşımla yeniden yorumladığını göstermektedir.

Bestecinin bu eserlerde piyano üzerinde yarattığı zengin tınısal doku ve ifade olanakları, hem performansçıların hem de dinleyicilerin geleneksel piyano repertuarına ilişkin algılarını genişletmektedir. Özellikle Bayatı No. 2'nin serbest ritmik yapısı ve ölçü çizgilerinin olmaması, hem yorumcuya hem de dinleyiciye benzersiz bir deneyim sunmaktadır. Ahmedli Cafer'in bu yaklaşımı, sadece piyano edebiyatına değil, aynı zamanda Azerbaycan müzik kültürünün uluslararası arenada tanıtılmasına da önemli bir katkı sağlamaktadır.

Azerbaycan halk müziği, zengin ve köklü bir geleneğe dayanarak üç ana kola ayrılmaktadır: halk müziği, makam sanatı ve âşık müziği. Bu üç türün her biri, melodik zenginliğinin yanı sıra ritmik açıdan da karmaşık ve dikkat çekici özellikler taşır. Ahmedli Cafer'in Bayatı adlı eser serisi, Azerbaycan müziğinin bu karakteristik unsurlarını piyanoya uyarlayarak farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Besteci, özellikle ritmik çeşitliliği ön planda tutarak Azerbaycan müziğinin temel unsurlarını modern piyano repertuarıyla buluşturmayı başarmıştır.

Bayatı No. 1'de ritmik yapı belirsiz bir şekilde bırakılmış ve her ne kadar ölçü çizgileri kullanılsa da sabit bir ritim belirtilmemiştir. Bu durum, yorumcunun eseri kişisel bir yorumla şekillendirmesine olanak tanımaktadır. Bayatı No. 2 ise serbest bir yapıdadır; ölçü çizgilerinin kullanılmaması ve ritmik kısıtlamaların olmaması, esere doğaçlama hissi veren bir özgürlük kazandırmıştır. Buna karşın, eserin yapısı analiz edildiğinde, 2/4'lük ölçü birimiyle sayıldığında 33 ölçüye denk geldiği görülmektedir. Bu, bestecinin eseri biçimsel bir bütünlüğe kavuşturma yönündeki bilinçli çabasını yansıtmaktadır. Bayatı No. 3, bestecinin ritmik çeşitliliği ve yenilikçi yaklaşımını en belirgin şekilde ortaya koyduğu eserlerden biridir. Eser, 5/8'lik ölçü birimiyle başlamakta ve sürekli değişen ritmik yapılarıyla dinleyiciyi dinamik bir akış içine çekmektedir. Ayrıca, bu Bayatıda da 33 ölçü kuralı korunmuş ve serinin diğer eserleriyle uyum sağlanmıştır. Ahmedli Cafer'in ritmik yapıya verdiği bu dikkat, onun hem Azerbaycan halk müziği geleneklerini piyanoya aktarma hem de bu geleneği çağdaş bir perspektifle yeniden yorumlama konusundaki ustalığını gözler önüne sermektedir. Bestecinin bu yaklaşımı, sadece piyanistler için teknik bir meydan okuma değil, aynı zamanda dinleyiciler için de yeni bir estetik deneyim sunmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Hatıra Ahmedli Cafer'in 1996 yılında Ankara'da bestelediği Üç Bayatı adlı piyano serisinin biçimsel yapısını, kompozisyon tekniklerini ve yenilikçi unsurlarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, geleneksel Azerbaycan müzikal unsurlarının kullanımını, potansiyel alıntı örneklerini ve belirli piyano tekniklerini inceleyerek, eserin özlem, direnç ve kaos ile düzen arasındaki etkileşim temalarını nasıl yansıttığını araştırıyor. Ayrıca, besteleme sürecindeki belirleyici faktörleri ve bestecinin 21. yüzyıl piyano müziğine getirdiği yenilikçi katkıları araştırarak, serinin hem Azerbaycan hem de çağdaş piyano repertuvarındaki kültürel ve sanatsal önemini vurgulamaktadır.

1.2. Problem

Araştırmanın temel problemi, Bayatı serisinin form, teknik ve bestecilik açısından hangi yenilikçi ve karakteristik unsurları barındırdığıdır.

1.3. Alt Problemler

1. Eserin formal yapısı nedir?
2. Eserde "alıntılama" tekniği kullanılmış mıdır?
3. Eserin besteleme sürecinde hangi teknikler tercih edilmiştir?
4. Besteleme sürecinde belirleyici olan temel faktörler nelerdir?
5. Eserde kullanılan belirgin piyano teknikleri nelerdir?
6. Besteci, 21. yüzyılın yeni bestecilik teknikleri açısından esere hangi yenilikleri kazandırmıştır?

Bu problemler, eserin hem geleneksel Azerbaycan müzik unsurları hem de çağdaş piyano müziğiyle olan ilişkisinin daha kapsamlı bir şekilde incelenmesini sağlamayı hedeflemektedir.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Hatıra Ahmedli Cafer'in özellikle 1996 yılında bestelediği Bayatı serisinde yansıttığı özgün bestecilik üslubu ve sanatsal yaklaşımının anlaşılmasını derinleştirmek açısından önemli bir değere sahiptir. Geleneksel Azerbaycan müziği unsurlarının modern piyano tekniklerine entegrasyonunu ve eserlerde kullanılan yenilikçi biçimsel ve ritmik yapıları analiz ederek, kültürel miras ve çağdaş ifade arasındaki karmaşık etkileşime ışık tutan bu araştırmanın bulguları, Ahmedli Cafer'in eserlerini yorumlayan icracılar ve modern kompozisyon bağlamında Azerbaycan müziğinin gelişimini inceleyen akademisyenler için çok değerli bilgiler sağlayacaktır. Ayrıca çalışma, Bayatı serisinin hem Azerbaycan müzik geleneklerine ve çağdaş piyano müziğinin zengin repertuvarına kültürel ve sanatsal katkılarını vurgulayarak, Azerbaycan Türk müziğinin ve çağdaş besteciliğin daha iyi anlaşılmasına ve bu alandaki bilgi birikiminin artmasına önemli bir katkı sağlayacaktır.

2. YÖNTEM

Bu makalede betimsel bir yöntem benimsenmiş olup, eserlerin müzikal, form, stilistik ve teknik unsurları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırma kapsamında, eserlerin performans kayıtları analiz edilmiş, nota üzerindeki detaylar titizlikle incelenmiş ve bu süreçte gözlem, analiz ve karşılaştırma gibi yöntemlerden yararlanılmıştır (Creswell, 2014, s. 155). Ayrıca, eserin icra edilmesi ile elde edilen nüans ve teknik detay incelemeleri, analiz ve gözlemlerle de desteklenmiştir. Bu yöntem, müzikal ifadeyi daha kapsamlı bir şekilde ele almayı ve analiz sonuçlarını zenginleştirmeyi hedeflemiştir (Yin, 2018, s. 98).

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

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

3. BULGULAR

3.1. Bayatı No. 1

1996'da bestelenen eser, geleneksel bestelerin birçoğundan farklı olarak üç portre olarak yazılmıştır. Özellikle, ölçü çizgilerinin varlığına rağmen, besteci eser içinde ritmik işaretler belirtmemiştir. Tipik olarak, besteler icracılara yol göstermek için zaman işaretleri veya açık ritmik yapılar içerir. Ancak bu Bayatı'da ritmik yapı açık bırakılmış, sadece eserin başında ritme bir referans verilmiştir. Parantez içinde sunulan bu referans, icracıya bir sekizlik notaya bağlı iki on altılık notayı temel ritim olarak ele almasını söyler. Bu notasyon, ritmi yorumlamak için tek ipucu olarak hizmet eder (Ahmedli Cafer, 2015).

Geleneksel ritmik işaretlerin yokluğu, icracılara daha fazla yorumlama özgürlüğü tanınan kompozisyondaki modernist eğilimlerle uyumludur. Belirli bir ritmik yönlendirme olmaması, icracının kültürel ve müzikal bağlamı anlamasının her şeyden önemli olduğunu göstermektedir. Ritme daha akıcı ve kişisel bir yaklaşımı davet ederek geleneksel uygulamalara meydan okur. İracılar eserle daha derin, daha sezgisel bir düzeyde ilişki kurmaya ve ritmi eserin kültürel temelleriyle uyumlu bir şekilde keşfetmeye teşvik edilir (Smith, 2004, s. 128).

Şekil 1

Bayatı No. 1, 1-7. ölçüler

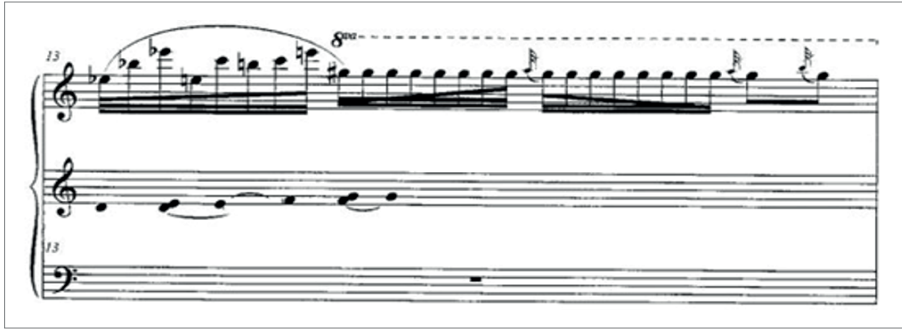


Ahmedli Cafer, 1996

Eser, Şekil 1'de görüldüğü üzere 40 metronomda oldukça yavaş bir tempoda başlamaktadır. Bu tempo, meditasyon ve derin düşünce havası yaratarak, eserin atmosferini belirler. Başlangıçtaki "mf" (mezzo forte) dinamiği, ne çok yoğun ne de hafif bir tını önerir; bu, eserin dengeli bir ifade isteğini işaret etmektedir. Partisyon, tekrarlayan kısa motifler içermektedir. İlk dört ölçüde, her iki elde de hareket minimize edilmiş, motifler belirli bir düzenlilikle yinelenmiştir. Ritim açısından eser, stabil ve tekrarlayıcı bir karaktere sahiptir. 1. ölçüde gelen re notası ekseninde ikiye bölünmüş ölçü ile sırasıyla yeni nota eklenmiş ve bu şekilde ses kapasitesi artırılmıştır. 7. ölçüde eserin sonuna kadar aynı motifte gidecek olan re, mi, fa, sol sürekli bas (Basso Ostinato) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 2*Bayatı No. 1, 9 ve 10. ölçüler*

Şekil 2'de görüldüğü üzere 9. ölçüde sağ elde görülen sekiz notalık motif, bestecinin kontrapuntal tekniklere olan hakimiyetini yansıtarak, onuncu ölçüde bas partisi içinde retrograde (ters çevrilmiş) bir şekilde yer almaktadır. Bu teknik, hem melodik hem de ritmik bir zenginlik sağlayarak, eserin dinamik yapısına derinlik kazandırmaktadır. Böylesi bir düzenleme, hem klasik kontrapuntal geleneğin hem de çağdaş kompozisyon yaklaşımlarının birleşimini yansıtarak eserin genel yapısındaki modern ve yenilikçi unsurları güçlendirmektedir. Ayrıca, motifin iki ölçüde farklı partilerde sunulması, müziksel bir diyalog oluştururken, piyanonun tınısal ve teknik olanaklarını da ortaya koyar.

Şekil 3*Bayatı No. 1, 13. ölçü*

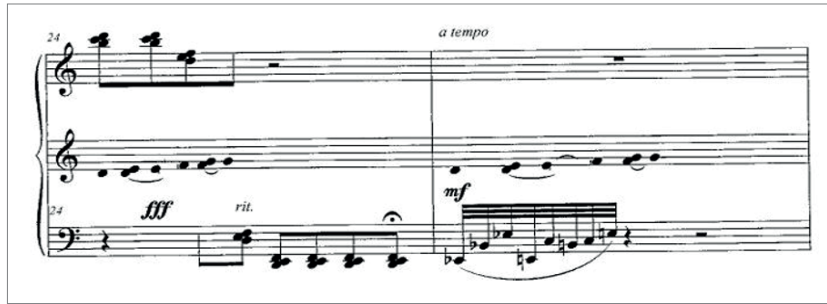
Şekil 3'te görüldüğü üzere 13. ölçüde melodi, üçüncü oktavdaki sol diyez üzerinde bir duraklama yaparak dinamik bir geçişin önünü açar. Bu duraklama, melodik çizgideki anlatımın durulmasını ve dinleyicinin dikkatinin geçici bir şekilde odaklanmasını sağlar. 15. ölçüye gelindiğinde eşlik figürü yalnız bir şekilde devam etmekte, ardından 16. ölçüde sağ ele geçen melodik materyal ile yeni bir yönelim kazanmaktadır. Bu sırada sol elde ters hareketin sürdürülmesi, kontrapuntal bir yapı oluşturarak iki el arasındaki diyalog hissini güçlendirir. 18. ölçüde sekiz defa tekrarlanan fa diyez notasında belirgin bir duraklama yapılmış, bu noktadan sonra mi ve re diyez notalarına doğru iniş gerçekleşmiştir. Bu iniş, melodik bir gevşeme ve dramatik bir çözülme etkisi yaratır.

Şekil 4*Bayatı No. 1, 22. ölçü*

20. ölçüde sağ elde yer alan sekiz notalık motif, çevresinde döngüsel bir hareketle ilerler; bu durum, esere hem bir tekrar hissi hem de tınısal bir devamlılık kazandırır. Bu pasajın etkili bir şekilde ifade edilebilmesi için icracının tuşe kontrolünü hafif ve bağlı bir şekilde uygulaması, gizemli atmosferin korunmasına yardımcı olacaktır. 21. ölçüde bas hattında mi bemol notasına ulaşarak bir başka odak noktası oluşturulmuştur. Şekil 4'te görüldüğü üzere 22. ölçüde ise motifin içeriğindeki notalar kullanılarak bir armonik yapı inşa edilmiş ve böylece bestecinin tematik materyali harmanlama becerisi vurgulanmıştır. 23. ölçüde sağ ve sol elde motifin düz ve ters hareketlerinin eş zamanlı olarak verilmesi, eserin kontrapuntal yapısına dikkat çekmekte ve melodik materyalin iki farklı perspektiften aynı anda sunulmasını sağlamaktadır. Bu teknik, eserin ifade gücünü artıran önemli bir yapı taşı olarak öne çıkmaktadır. 23. ölçüde partiyonun bu bölümü, dokusal yoğunluğu ve ritmik yoğunluğu ile dikkat çeken karmaşık ve dinamik bir pasaj ortaya koyar. Fortissimo (ff) dinamiği, icracının tüm teknik ve ifade kabiliyetini talep eden doruk bir ana işaret eder. Üst kadro, hızla hareket eden on altılık notalardan oluşan bir dizi sunarak girdaplı, enerjik bir doku yaratır. Bu motif armonik olarak zengindir, kromatizm ve karmaşık intervalik ilişkiler kullanır, bu da gerilim ve ileri hareket katar. Sol el, sağ eli daha yavaş hareket eden ancak ritmik olarak istikrarlı bir bas çizgisiyle tamamlar. Eller arasındaki bu etkileşim, üst perdede akıcı, virtüözite gerektiren bir hareket ile alt perdede tonal zemini oluşturan armonik destek arasında bir kontrpuan sergiler. Motif, tematik gelişim, dokusal katmanlama ve artikülasyondaki kontrastın kasıtlı bir şekilde keşfedildiğini öne sürerek, bestecinin yapısal bütünlüğünü ifade çeşitliliğiyle dengeleme niyetini vurgular. Notasyon, artikülasyonda netlik ve hassasiyeti teşvik ederken, ifade kemerleri icracıyı teknik zorluklara rağmen uyumlu bir müzikal çizgiyi sürdürmeye yönlendirir.

Şekil 5

Bayatı No. 1, 24. ve 25. ölçüler



Müziğin bu bölümünde, dinamikler ve artikülasyonlar ifadenin şekillenmesinde merkezi bir rol oynar. Açılış ölçüsündeki fortissimo (fff) kullanımı, ikinci ölçüdeki mezzo-forte (mf) ile tezat oluşturarak yoğunlukta ani bir değişim yaratır. Bu dinamik dalgalanma tematik zıtlığı vurgular. Buna ek olarak Şekil 5'te görüldüğü üzere, 24. ölçüdeki ritardando, "rit." terimiyle belirtildiği gibi, gerilimi yükselten ve sonraki bölüme hazırlayan bir yavaşlama etkisi yaratır. Ani a temposu (orijinal tempoya dönüş) bir geçişe işaret eder ve parçadaki tempo ve karakterdeki dramatik değişimi güçlendirir. Ritmik hareket de dikkat çekicidir; daha uzun notaların ardından daha hızlı hareket eden daha kısa patlamaların kullanılması, cümleye hem kontrast hem de ivme katar. Dinamikler, artikülasyon ve temponun etkileşimi ile zengin bir müzikal manzara yaratılır. Eserin 26. ölçüsünde, geriye doğru hareket (bir önceki motifin tersine çevrilmesi) sağ elde gerçekleştirilerek müzikal yapıda bir simetri ve denge duygusu yaratılır. Daha sonra sol elde gelen motiflerle birlikte bu geriye doğru hareket, motifin ilk sunumuyla tezat oluşturarak kompozisyon içinde yüksek bir çeşitlilik hissi yaratır. Geriye dönüş tekniklerinin kullanımı sadece kompozisyonel bir araç değil, aynı zamanda eserin tematik gelişimini derinleştirmeye hizmet eden etkileyici bir araçtır.

Şekil 6

Bayatı No. 1, 32. ve 33. ölçüler



Şekil 6'da görüldüğü üzere 32. ölçüde ritenuto ile yavaşlayarak eserin bitirişi hissettirilir. Ölçünün sonunda sağ elde gelen la diyez notasının üstünde bulunan puandorg ile bir nefes alınır. Burada pedal kullanımında yavaş bir şekilde pedali kaldırmamanın notanın havada kalması açısından destekleyici olacağı düşünülmektedir. Eser 33. ölçüde, uzun süreli giden soru cevaptan sonra morendo terimi ve farklı oktavlarda verilmiş 4 piano nüansı (pppp) kullanılarak mi bemol, mi, ve fa diyez sesleri ile sol ekseninde son bulmaktadır.

Eserde, Tablo 1'de görüldüğü üzere gelişmiş iki bölmeli form kullanımı, bestecinin müzikal yapıyı organize etme ve temaları dinleyiciye etkili bir şekilde sunma çabalarını yansıtmaktadır.

Tablo 1

Bayatı No. 1, Form Analiz Tablosu

A Bölmesi	A1 Bölmesi
1-22. ölçüler	23-33. ölçüler

Bu form, müziksel anlamda bir gelişim sağlarken aynı zamanda eserin dinamik yapısına katkı sunar. Her bölüm, birbirinden bağımsız olarak belirgin bir anlatı sunarken, iki bölüm arasındaki geçişler belirli bir süreklilik ve gelişim duygusu yaratmaktadır. İki bölmeli formda, temalar genellikle birinci bölümde tanıtılır ve ikinci bölümde bu temaların bir çeşit varyasyon veya gelişimi görülür, bu da eserin yapısal bütünlüğünü pekiştirir (Schoenberg, 1987, s. 112).

Fazla malzeme kullanılmamasına rağmen eserin dinamikliği oldukça dikkat çekici bir özelliktir. Minimalist bir yaklaşım ile oluşturulan yapı, müzikal ifade gücünü abartısız bir biçimde ortaya koymaktadır. Eserin yapılandırılmasında kullanılan minimalizm, dinamik bir anlatım yaratmada önemli bir etki yaratmaktadır. Bu durum, özellikle müziksel motiflerin ve temaların tekrarıyla, dinleyicinin dikkatini sürekli olarak canlı tutar (Sontag, 1977, s. 75). Bu şekilde, fazla malzeme kullanılmadan bile zengin bir ifade diline ulaşılmış olur.

3.2. Bayatı No. 2

Eledi mi dad ola
Feryat ola, dad ola
Korkuram garip ölem
Ağlayanım yad ola

Sözlü halk edebiyatından olan bu Bayatı, eserde söz olarak kullanılmasa da bestecinin müziğinde derin felsefi anlamını oluşturmasında yardımcı olmuştur. Besteci Azerbaycan sözlü edebiyatından olan anonim olarak yazılmış bu Bayatı'dan ilham alarak 1996 yılında Bayatı No.2'yi bestelemiştir. Bu Bayatı'da tempo Adagio ve Rubato olarak verilmiştir. Bu Bayatı'da baştan sona kadar ölçü çizgisinin olmaması eserin doğaçlama ve ağıt karakterini ortaya koymaktadır. Ağıt ezgileri, herhangi bir halkın, herhangi bir ulusun müzik kültürünün en eski katmanlarına aittir. Kayıplarının acısını gözyaşlarıyla, inleyerek, şarkı söyleyerek dökmeye duyulan evrensel ihtiyaç, ifade gücü ve berraklığıyla derinden hissedilen, ağıt melodilerini doğurmuştur. Bu minyatür eserde de besteci ağıt motiflerini en ince çizgisine kadar hissettirmektedir.

Farhadova'ya göre cümlelerin sonunda sesin azalması (inmesi), aynı motifin defalarca tekrarı, çarpmalı notalar, aynı nota etrafında hareket, ses yüksekliğinin değişmesi, ruh gerginliği, hüznün tüm bunlar ağıt motiflerinde ortaya çıkar (Farhadova, 1992, s. 47). Bestecinin eserinde de bu örnekleri görmek mümkündür.

Eser doğaçlama formunda gibi yazılmış olsa da Tablo 2'de görüldüğü üzere form olarak iki bölmelidir. "İki bölmeli formda ilk bölmede esas temanın sunumu ve gelişmesi ile karşılaşılır. Bu bölme periyod ya da cümle halinde verilmektedir. İkinci bölme ise ilk bölmede gelen fikrin tamamlanmasıdır" (Tyulin, 1974, s. 114).

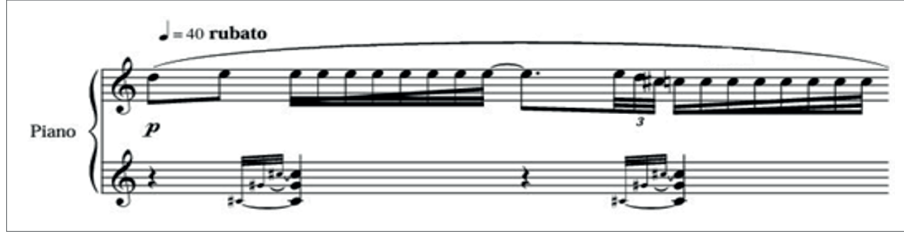
Tablo 2

Bayatı No. 2, Form Analiz Tablosu

A Bölmesi	A1 Bölmesi
1-38. Vuruşlar	39-66. Vuruşlar

Şekil 7

Bayatı No. 2, 1. satır



66 vuruştan oluşan 2 No'lu Bayatı'da ölçü çizgileri kullanılmadığı için karışıklık olmaması adına satır numaraları ve vuruşlar ile analiz yapılmıştır. Şekil 7'de görüldüğü üzere Bayatı'daki çaresizliği ilk notadan itibaren hissettiren besteci 2. vuruşta sağ elde gelen ve tekrar eden mi notaları ile ağıt motifini piano (p) nüansı ile göstermektedir. 4. vuruşta ağıt motifinin do bekara inışı ruh gerginliğinin bir örneği olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca aynı motifin sürekli varyantlı gelişimi çaresizlik motifi olarak adlandırabiliriz.

Şekil 8

Bayatı No. 2, 2. satır



Şekil 8'de görüldüğü üzere 2. satır 8. vuruş son sekizliğinde gelen süsleme motifinde çarpma notaların hepsinin vurgulanmaması, amacın sol diyez notasına ulaşma olması gerekmektedir. Bu sayede melodik yürüyüşe katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Şekil 9

Bayatı No. 2, 3. satır



Melodik gelişim sürekli yeni varyantlarla karşımıza çıkmaktadır. Şekil 9'da görüldüğü üzere 3. satırda 11. vuruşta sağ elde gelen mi notası, la notasına doğru inmekte ve çaresizlik motifi daha da gerginlik yaratıp mi'den la notasına kadar ulaşmaktadır. 12. vuruşun içinde ağıt motifi bu sefer la notasından verilmiştir.

Şekil 10

Bayatı No. 2, 6. satır

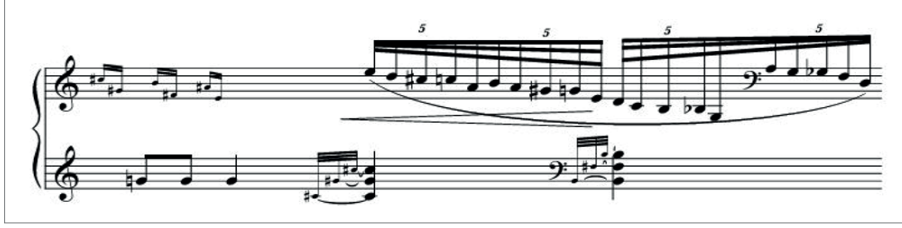


Şekil 10'da görüldüğü üzere 4. satır 13. vuruşta ısrar ile la notası "sitar" motifi ile kullanılmış ve gerginliği tırmandırmıştır. Burada crescendo nüansı kullanılmasının etki olarak doğru olacağı düşünülmektedir. 15. ve 18. vuruşlar arasında sağ elde gelen la –do – la –do ısrarları sonucu ağıt motifi 21. vuruşta re notasına ardından da 22. vuruşta fa notasına kadar ulaşmıştır. Aynı zamanda parçanın başından itibaren sol elde gelen (do

diyez, sol diyez, do diyez) eşliği 21. vuruşta (fa diyez, do diyez, fa diyez'e) yükselmiştir. Bu yükselme bizi 1. bölmenin doruk noktasına hazırlamakta olduğunu söyleyebiliriz.

Şekil 11

Bayatı No. 2, 7. satır



Şekil 11'de görüldüğü üzere 7. satırda 26. vuruşta basta gelen sol bekar'ın puandorg ile tutulması 27. vuruşta gelecek olan crescendo nüansının daha etkili olmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür. 27. vuruşta sol elde tekrar (do diyez, sol diyez, do diyez) eşliğine dönüş yapılmış 28. vuruşta fa anahtarında gelen (si, fa diyez, si) eşliği ile 1 oktav aşağıdan crescendo nüansı ile etki arttırılmıştır. Aynı zamanda sağ elde inici kalıp crescendo ile kullanılarak alt oktavlara ulaşmış ve bas seslerin efekti kullanılarak ağıt motifinin yerini öfkeye bıraktığı gözlemlenmiştir. 8. satır 29 - 32. vuruşlar arasında (re, do, si, la) inici yönde yürüyüş verilmiş ve iki elin unison kullanılarak forte (f) nüansının kapasitesi arttırılmıştır. Bu sayede gerginlik daha da tırmandırılmıştır. Burada daha önce kullanılan motif uzatılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce olduğu gibi yine amaç son notaya ulaşmak olduğu için küçük notaların vurgulanmadan son notaya ulaştırma amacı taşınması gerekmektedir. 32. vuruştan sonra bir nefes ile başlanmasının ifadeyi güçlendireceği düşünülmüştür.

Şekil 12

Bayatı No. 2, 9. satır



Şekil 12'de görüldüğü üzere 9. satır 33. ve 34. vuruşta sağ elde daha önce karşımıza 13. ve 14. vuruşlarda sol anahtarında la notasında çıkan ısrar motifi, bu sefer fa anahtarında fa notası ile verilmiştir. Ardından öfkenin doruk noktası hızlanarak 35. ve 36. vuruşlarda sağ elde gelen ısrar motifi si notasına yükselmiş crescendo nüansı ile desteklenmiştir.

Şekil 13

Bayatı No. 2, 10. satır



Şekil 13'te görüldüğü üzere 10. satır 37. vuruşta iki elde unison kullanılarak 2 kere mi notası tırmandırılarak 38. vuruşta 2 kere verilen la notasına accelerando ile ulaşır. ısrar motifi daha önce karşımıza 4 nota tekrarı ile çıkarken burada 2 nota tekrarı ile gelmesi ve bestecinin kısaltılmış olarak kullanması kabullenme gibi anlaşılabilir. 38. vuruşun 2. sekizliğinde gelen unison la notasında besteciğinin belirttiği puandorg ile birinci bölme tamamlanır. Eserin başından itibaren verilen çaresizlik, içsel buhran ve ağıt motiflerinin tırmandırılarak yerini öfkeye bıraktığı gözlemi yaratmıştır. Aynı zamanda ruh gerginliği doruk noktasına ulaşmıştır. 27. ve 28. vuruşlarda başlayan crescendo nüansının 10. satırda 2 forteye ulaştırılması ve ölçü başlarında kullanılacak olan pedal ile piyanonun nüans kapasitesinin arttırılıp bestecinin vermek istediği fikir ile doğru orantılı

olacağı düşünülmüştür. 39. vuruşta 2. bölme karşımıza çıkmaktadır. Ağıt ve çaresizlik motifi tekrar kendini göstermektedir ancak bu sefer iki elde de 1 oktav yukardan verilmiştir. Bu gelişinde ağıt motifinin gerginlik tırmandırmaması ölümü kabullenme olarak görülebilir. 1. bölmenin sonunda öfke patlamasının ardından gelen bu fikrin de bunu desteklemekte olduğu gözlemlenmiştir.

11. satır 41. ve 42. vuruşta 1 oktav yukardan 3. vuruştaki gelişi ile aynı şekilde verilmiştir ancak başta gelen ağıt motifi karakter özelliğini taşımamaktadır çaresizlik motifi ile aynı karakterdedir. 14. satır 53. ve 54. vuruşlarda sağ elde ısrar motifi la notasında oktav olarak kullanılmış sol elde "sitar" motifi ile desteklenmiştir.

Şekil 14

Bayatı No. 2, 17. satır



13. ve 14. vuruşta gelenden farklı olarak. 15. ve 16. vuruşlarda la notası do notasına tırmanırken 1. bölmeden farklı olarak 2. bölmede bu sefer 55. ve 56. vuruşlarda sağ elde oktav si notası inici bir şekilde 57. vuruşta la notasına ulaşmaktadır ve kabullenışı destekler niteliktedir. 58-60. vuruşlar arasında 5. ve 6. vuruştaki ağıt motifi aynı şekilde kullanılmıştır. Daha önce 55 ve 57. vuruşlarda sağ elde karşımıza çıkan ve la notasına ulaşan inici yürüyüş, Şekil 14'te görüldüğü üzere 61-66. vuruşlar arasında bu sefer devamı niteliğinde sol elde inici (sol diyez, fa diyez, fa bekar) notaları ile mi notasına ritenuto terimi ile iniş yapıp eser son bulur.

İcracılara notlar: Eserin temasının ölüm ve ağıt olduğu göz önünde bulundurulması, bu nedenle konuşur gibi çalınmasının doğru olacağı düşünülmüştür. Romantik bir temada çalınması yerine reçitatif olması daha doğru olacaktır. Tekrar eden notaların tek parmak numarası ile çalınması daha etkili ve ciddi bir ton çıkarmak için önerilir. Değişen parmak numaraları (ör.3-2-1) kullanılarak çalınmasının, hissettirilmek istenen fikrin yapısına uymayacağı düşünülmüş bu nedenle önerilmemektedir.

3.3. Bayatı No. 3

Sandık üste gezerim
Sandığa gül bezerim
Ağır elin kızımı
Gurbet elde gezerim

Besteci Azerbaycan sözlü edebiyatında olan bu anonim Bayatı'dan ilham alarak 3 numaralı Bayatı eserini bestelemiştir. 3 porte kullanılarak yazılan bu eser 5/8'lik ölçüde moderato tempoda yazılmıştır. Eser boyunca ölçü ritim birimleri değişmektedir. Küçük ikili (k2) motiflerden oluşan üçlemeler (la diyez, si, si) ve (do diyez, re, re) karşımıza çıkmaktadır. Eserin sonuna kadar üçlemeler devam etmektedir. Ancak tartım 5/8, 4/8, 6/8'lik olarak çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle eser seslendirirken düz çalmak yerine değişen tartımlara göre vuruşların hissini vermek eserin daha etkili icrasında katkı sağlayacaktır. Besteci 3 numaralı Bayatısında ölçü çizgisi kullanmıştır. Bu Bayatı, Tablo 3'te görüldüğü üzere 2 periyod, 4 cümleden oluşan tek bölmeli form yapısındadır. Tyulin bu formu, "Tek bölümlü formda verilen materyal periyod ve cümle tekrarlarından oluşmaktadır" olarak açıklamaktadır (Tyulin, 1974, s. 110).

Tablo 3

Bayatı No. 3, Form Analiz Tablosu

A Bölmesi			
1. Periyod		2. Periyod	
a cümlesi	a1 cümlesi	a2 cümlesi	a3 cümlesi
1-12. ölçüler	13-22. ölçüler	23-30. ölçüler	31-33. ölçüler

Şekil 15*Bayatı No. 3, 1. ve 2. ölçüler*

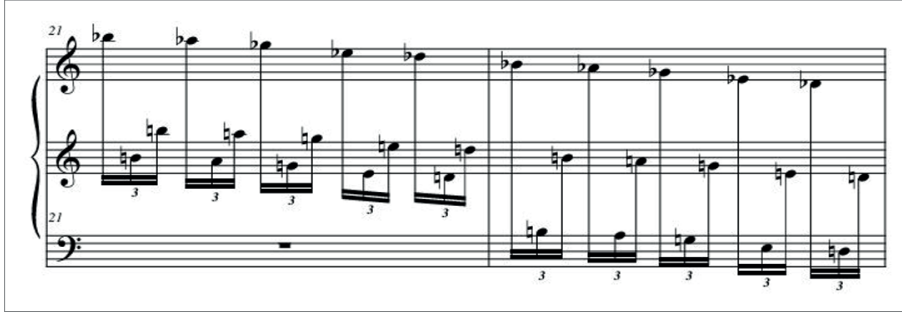
Şekil 15'te görüldüğü üzere 5/8'lik ölçü biriminde mezzo forte (mf) nüansı ile başlayan eserde, üçleme motifleri oldukça yalın kullanılmış ve soru cevap niteliği taşımaktadır. 2. ölçüde tartım değişmiş ve 4/8'lik ölçü birimi kullanılmıştır. Bu ölçüde la diyez - si diyez büyük ikili (B2) aralıklarla eşliğe sağ eldeki si ve re'nin oktavlı hareketine cevap vermektedir. 3. ölçüde 5/8'lik tartıma geri dönmüş ve sol elde büyük ikili (B2) aralıklarla yürüyüş yapılmaktadır. 5. ölçüde üçlemelerin devam etmesine rağmen yürüyüş değişime uğramaktadır. Eksen yerini değiştirmiş, bas mi ve sol'e dönüşmüştür.

Şekil 16*Bayatı No. 3, 7-9. ölçüler*

Şekil 16'da görüldüğü üzere 7. ölçü 7/8'lik tartımda, sol elde ikili notalar ile si etrafında dönmektedir. 8. ölçü 4/8'lik ölçü biriminde la diyez -do diyez notları arasında ısrarla sürdürülürken, 9. ölçüde 5/8'lik tartımda si'nin eksenine bir de mi eklenmiştir. Burada 3. sekizlikte gelen mi notası noktalı dörtlük olarak kullanılmış ve bu sayede havada bırakılmış hissi yaratılmıştır. Ancak tamamlayıcı si -si notaları ısrarı sürdürmektedir. 13. ölçüde 1. ölçüdeki motif, bu sefer küçük yedili aralık (k7) olarak basta verilmiştir. Bu ölçüde daha önce 1. ölçüde gördüğümüz gibi si-si, re-re, si-si, re-re yürüyüşü tekrar kendini gösterir. Buraya a1 cümlesi diyebiliriz. 14. ölçü 6/8'lik tartımda, daha önce gelen büyük ikili aralıklar (B2) yerini küçük yedili aralığa (k7) bırakmıştır. 15. ölçüde 5/8'lik ölçü birimine geri dönüş yapılır. 16. ölçüde daha önce sol elde olan oktav motiflerini bu sefer sağ elde görmekteyiz.

Şekil 17

Bayatı No. 3, 21 ve 22. ölçüler



Şekil 17’de görüldüğü üzere 21-22. ölçüde sağ elde siyah sol elde beyaz notalarla pentatonik iniş gözlemlenmektedir.

Şekil 18

Bayatı No. 3, 23-24. ölçüler



Şekil 18’de görüldüğü üzere 23. ölçüde tekrar küçük motiflerden oluşan a bölmesi gelmektedir. 24. ölçüde 4/8’lik tartım tekrar kendini göstermektedir. Bu ölçüde daha önceden alıştığımız oktav kalıbı yerini 9’lu aralığa bırakmaktadır. 27. ölçüde 4. kez a motifi alt rejisterde duyurulur. 28. ölçü ve 29. ölçünün ilk iki sekizliğinde küçük ikili (k2) aralıklarla yukarı yönlü yürüyüş gözlemlenmekte ve bizi eserin bitişine yönlendirmektedir. 29. ölçüde 5/8’lik tartıma geçiş yapılır. Ölçünün son üç sekizliği ve 30. ölçüde ise (la diyez, si, si) notaları ısrarla vurgulanarak 8 kere gelmektedir. 31. ölçü a1’in tekrarı olarak gelmektedir. Ancak farklı olarak la bemol notası bu sefer la bekar olarak verilmiştir. Eser Şekil 19’da görüldüğü üzere iki forte (ff) nüansı ile 33. ölçüde sona erer.

Şekil 19

Bayatı No. 3, 33. ölçü



4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Hatıra Ahmedli Cafer’in piyano için yazdığı Üç Bayatı’nın analizi, bu eser üzerine Türkiye’de yapılan ilk kapsamlı akademik çalışmadır. Bu çalışmada eser, ayrıntılı nota analizi ve örneklerle desteklenerek titizlikle incelenmiştir. Azerbaycan sözlü edebiyatında derin kökleri olan ve genellikle anonim şiir formları olarak kabul edilen Bayatılar, besteci için derin bir ilham kaynağı olmuştur. Azerbaycan’ın zengin folklorik geleneklerinden

beslenen Ahmedli Cafer'in çalışmaları, bu geleneksel formların kültürel özünü modern bir kompozisyon perspektifiyle birleştiriyor ve kendine özgü sanatsal vizyonunu yansıtan yenilikçi unsurlar sunuyor.

Yedi heceli dizelerden oluşan bir dörtlük formatı etrafında yapılandırılan Bayatılar, Azerbaycan halk şiiri ve müziğinin merkezinde yer alır. Ahmedli Cafer, bestelerinde bu şiirsel ve müzikal formları geleneksel sınırlarını genişleterek çağdaş bir çerçeveye uyarlıyor. Birinci ve üçüncü Bayatılar, bilinçli bir yapısal bütünlüğü yansıtan tam 33 ölçüden oluşur. Ölçü çizgileri olmayan serbest bir vezinde bestelenmiş olan ikinci Bayatı'da bile, titiz bir analiz, 2/4'lük zamanda sayıldığında 33 ölçüye karşılık geldiğini ortaya koyar. Yapısal dengeye bu bilinçli bağlılık, bestecinin tutarlı ve kasıtlı bir müzikal anlatı oluşturma konusundaki kararlılığını gösterir.

Ahmedli Cafer'in Üç Bayatı adlı eseri, folklorik ilhamın modern müzik teknikleriyle dönüştürüldüğü piyano yazımına yenilikçi yaklaşımını örneklemekte ve sadece ritmik çeşitlilik değil, aynı zamanda yaratıcı melodik ve armonik keşifler de sergilemektedir. Örneğin, üçüncü Bayatı'da 5/8'lik bir zaman işaretiyle başlayan ve dinamik bir şekilde gelişen değişken ritmik yapılar, bestecinin geleneksel ritmik unsurları çağdaş bir üslupla dokuma yeteneğini göstermektedir. Bu yaklaşım, Bayatıların kültürel kökenlerini onurlandırmakla kalmamakta, aynı zamanda onları modern bir dinleyici kitlesi için yeniden hayal ederek küresel bir müzik bağlamında alakalı ve ilgi çekici hale getirilmesini sağlamaktadır.

Ahmedli Cafer'in Üç Bayatı eseri, kültürel mirasın koruyucusu ve modern piyano edebiyatında bir yenilikçi olarak ikili rolünü vurgulamaktadır. Cafer'in gelenek ile yeniliği dengeleme becerisi, bu eserleri hem Azerbaycan hem de uluslararası müzik repertuvarına önemli katkılar olarak konumlandırıyor. Azerbaycan folklorunun stilistik özünü modern besteleme teknikleriyle birleştirerek, geçmiş ve bugün arasında bir köprü oluşturuyor ve 20. ve 21. yüzyıl piyano müziği anlayışını zenginleştiren farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu nedenle, bu çalışma yalnızca yeterince incelenmemiş bir esere ışık tutmakla kalmamakta, aynı zamanda Ahmedli Cafer'in müzik repertuvarına yaptığı katkılarının sanatsal ve kültürel önemini de vurgulamaktadır.

3 Bayatı eserinin form incelemesi sonucunda şu bulgular elde edilmiştir.

- 1 ve 3 no'lu Bayatı 3 porte, 2 no'lu bayatı ise 2 porte kullanılarak yazılmıştır.
- 1 ve 3 no'lu Bayatı'da ölçü çizgisi var, 2 no'lu Bayatı'da ölçü çizgisi yoktur.
- 1 ve 2 no'lu Bayatı'da tartım kullanılmamış, 3 no'lu Bayatı da kullanılmıştır.
- 3 Bayatı'da da tempo besteci tarafından belirtilmiştir.
- 1 ve 2 no'lu Bayatı iki bölmeli form, 3 no'lu Bayatı tek bölmeli form olarak bestelenmiştir.
- Üç Bayatı'da vatan özlemi gözlemlenmiştir.
- Besteci diğer eserlerinde kullandığı "sitar" motifini 2 no'lu Bayatı'da da kullanmıştır.
- Esere esin kaynağı olan Bayatılar'ın konusu Üç bayatı adlı eserde de korunmuştur.
- Üç Bayatı da farklı karakterlerde yazılmıştır.

Bu çalışmada, piyanistlerin ilgisini çekebilecek nitelikteki Üç Minyatür Bayatı adlı eserler, form, müzikal yapı ve çalım teknikleri açısından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Eserlerin stilistik ve teknik analizleri, piyanistlere hem performans hem de yorumlama açısından yeni perspektifler kazandırmayı amaçlamaktadır. Eserlerin hem geleneksel halk müziği öğelerini modern kompozisyon teknikleriyle birleştirmesi hem de farklı karakter ve formlarıyla dikkat çekmesi, icracılar için zengin bir repertuvar kaynağı sunmaktadır.

Bu bağlamda, bu analiz yalnızca Ahmedli Cafer'in eserlerine akademik bir katkı sağlamayı değil, aynı zamanda icracılara ilham vererek bu tür özgün ve yenilikçi eserlerin sahnelerde daha sık yer almasını teşvik etmeyi hedeflemektedir. Özellikle eserin ritmik yapıları, armonik tercihleri ve teknik zorlukları, piyanistler için hem sanatsal hem de teknik açıdan yeni deneyimler sunma potansiyeline sahiptir. Bu çalışma, eserin performans potansiyelini ortaya koyarak müzik dünyasında hak ettiği değeri bulmasına katkı sağlamayı ummaktadır.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: MP, AÖA; verilerin toplanması: MP; sonuçların analizi ve yorumlanması: MP, AÖA; çalışmanın yazımı: MP, AÖA. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: MP, AÖA; data collection: MP; analysis and interpretation of results: MP, AÖA; draft manuscript preparation: MP, AÖA. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Ahmedli Cafer, H. (1996). *3 Bayatı* [Müzik Notası]. Hatıra Ahmedli Cafer Kişisel Arşiv.
- Ahmedli Cafer, H. (2015). Düünden bugüne Azerbaycan müziği üzerine bir değerlendirme. *İdil Dergisi*, 4(17), 135-146. <https://doi.org/10.7816/idil-04-17-09>
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage Publications.
- Farhadova, S. T. (1992). *Azerbaycan ağıt ezgilerinin eski formları hakkında Azerbaycan milli musikisinin tadgigi problemleri, 17-19 Aralık 1991* [Yayımlanmış bildiri]. I. Respublika Elmi Konferansının Materyalları, Bakü, Azerbaycan.
- Pınar, M. (2023). Kadın besteci Hatıra Ahmedli Cafer'in besteleriyle toplumsal olaylara verdiği tepki. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 7(35), 1358-1365. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10030060>
- Schoenberg, A. (1987). *Theory of harmony*. University of California Press.
- Smith, J. (2004). *Modern rhythms in contemporary music*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus, and Giroux.
- Tyulin, Y. N. (1974). *Müzik formu*. Muzıka Yayınları.
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods*. Sage Publications.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

This study consists of a detailed analysis of Hatıra Ahmedli Cafer's piano piece titled "Üç Bayatı". Hatıra Ahmedli Cafer, who is a professor in the composition department of Hacettepe University Ankara State Conservatory, is a composer who attracts attention with her compositions as well as her academic success. The composer, who uses elements of folk music in most of her works, blends them with contemporary music in a very skillful way. Azerbaijani origin Turkish composer Ahmedli Cafer started her musical life with piano training at a young age. In this way, she makes a great contribution to the piano repertoire with the pianistic writing style she uses in her works. She composed "Üç Bayatı" in 1996 in Ankara. Manis, which we see in ancient Turkish oral literature, are also found in Azerbaijani oral literature as Bayati. The composer composed the work inspired by these Bayati, which are anonymous, consisting of one quatrain and sung in 7 syllable. The first performance of the work was given by the pianist Prof. Dr. Lilian Maria Tonella Tüzün, a faculty member of Anadolu University, at the Erimtan Museum of Archaeology and Art in Ankara on 8 March 2016.

Ahmedli Cafer's Three Bayati emphasises her dual role as a guardian of cultural heritage and an innovator in modern piano literature. The composer's ability to balance tradition and innovation positions these works as important contributions to both Azerbaijani and international musical repertoire.

2. Method

In this article, a descriptive study has been conducted and the musical, formal, stylistic and technical elements of the work have been analyzed in detail. The data were obtained by performing the piece, analyzing the recordings and examining the sheet music.

3. Findings, Discussion and Results

The analysis of Hatıra Ahmedli Cafer's Three Bayati for piano is the first comprehensive academic study on this work in Turkey. The stylistic and technical analyses of the works aim to provide pianists with new perspectives in terms of both performance and interpretation. Drawing on the rich folkloric traditions of Azerbaijan, Ahmedli Cafer's works combine the cultural essence of these traditional forms with a modern compositional perspective and present innovative elements that reflect her unique artistic vision. The first and third Bayati consist of exactly 33 measures, reflecting a conscious structural unity. Even the second Bayati, composed without measure lines, corresponds to 33 measures when counted in 2/4 time. This shows us that the composer composed her works meticulously down to the smallest detail. Bayati No. 2 does not use a measure line, which is consistent with the Anonymous quatrain Bayati that the composer was inspired by. In this Bayati, which has a lament theme, no measure line is used, allowing the performer freedom to reflect expressions such as sighing and inner depression. In Bayati No. 1 and 3, the writing of 3 staves, which we do not encounter frequently in the piano repertoire, is noticeable. This shows that the composer tried to express what she wanted to express in her work with contemporary music elements without putting herself in a mould. Bayati No. 3 deals with the subject of homesickness and this subject is frequently encountered when the composer's other works are examined. At the same time, the variable rhythmic structures in Bayati No. 3 show the composer's ability to weave traditional rhythmic elements with a contemporary style. This approach not only honors the cultural origins of the Bayati's, but also re-imagines them for a modern audience, making them relevant and engaging in a global musical context. In this context, this analysis aims not only to make an academic contribution to the works of Ahmedli Cafer, but also to inspire performers and encourage such original and innovative works to appear on the stage more often. By revealing the performance potential of the work, this study hopes to contribute to its finding the value it deserves in the music world.

Güzel sanatlar liseleri 12. sınıf çalgı eğitimi (bağlama) dersi içeriklerinin, kazandırılması hedeflenen beceriler doğrultusunda incelenmesi

An analysis of the content of the instrumental training (baglama) course for 12th grade students in fine arts high schools in accordance with the targeted skills to be acquired

Tuncay Aras¹, Mehmet Can Pelikoğlu²

¹ Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum, Türkiye.

² Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Müzikoloji Pr., Erzurum, Türkiye.

ÖZ

Bu araştırma, güzel sanatlar liseleri 12. sınıf bağlama kitabında yer alan kazanımların içerisindeki etkinliklerin, bağlama eğitimi ve öğretimi sürecinde kazandırılması hedeflenen becerilere ne düzeyde katkı sağladığını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, var olan durumu ortaya koyma amacı taşıdığından betimsel araştırmalara yönelik boyutlar içermektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak güzel sanatlar liseleri 12. sınıf bağlama kitabında yer alan kazanımlar ve kazanımlar içerisindeki etkinlikler incelenmiştir. Sonrasında kazanımlar içerisindeki etkinliklerin ne düzeyde etkili olduğunu ve içeriği olmayan kazanımlar için öğretmenlerin ne tür etkinliklere yer verdiğini belirlemek adına güzel sanatlar liseleri bağlama öğretmenlerinin görüşlerine başvurulmuştur. Araştırmanın verileri, Türkiye'nin farklı illerindeki güzel sanatlar liselerinde görev yapmakta olan 21 bağlama öğretmene yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak toplanmıştır. İçeriği olan kazanımlara yönelik elde edilen veriler yüzde ve frekans analizi yapılarak betimlenmeye çalışılmıştır. İçeriği olmayan kazanımlar için ise içerik analizi uygulanmış ve elde edilen kodlar, frekans ve yüzde değerleri göz önüne alınarak incelenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda genel olarak, 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabının bazı temel müzikal becerileri kazandırmada yetersiz kaldığı, öğretmenlerin eksiklikleri bireysel çabalarla gidermeye çalıştığı ve eğitim sürecinde daha fazla uygulamalı, dijital ve interaktif içeriğe ihtiyaç duyulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda, eğitim materyallerinin güncellenmesi ve öğrenci merkezli, uygulamalı, teknoloji destekli bir öğretim modeli benimsenmesi önerilmektedir.

Anahtar kelimeler: çalgı eğitimi, bağlama eğitimi, güzel sanatlar liseleri

ABSTRACT

This study aims to determine how the activities included in the achievements of the 12th-grade baglama textbook used in fine arts high schools contribute to the skills targeted in the baglama education and training process. Since the study seeks to reveal the current state of affairs, it incorporates dimensions of descriptive research. In this context, the achievements and activities within the 12th-grade baglama textbook of fine arts high schools were first examined. Subsequently, the perspectives of baglama instructors at fine arts high schools were gathered to assess the effectiveness of these activities and identify the types of activities employed by teachers for achievements without predefined content. The data were collected through semi-structured interviews with 21 baglama instructors working in fine arts high schools across different provinces of Turkey. The data related to achievements with existing content were analyzed using percentage and frequency analysis to provide a descriptive overview. For achievements lacking content, content analysis was conducted, and the identified codes were examined based on frequency and percentage

Tuncay Aras — tuncay.aras@atauni.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 25.02.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 04.04.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

values. The findings indicate that the 12th-grade instrumental education (Baglama) textbook is insufficient in fostering certain fundamental musical skills. Teachers attempt to compensate for these deficiencies through individual efforts. Furthermore, the study highlights the need for more practical, digital, and interactive content in education. In light of these findings, it is recommended that educational materials be updated and a student-centered, practice-based, and technology-supported instructional model be adopted.

Keywords: instrument education, baglama education, fine arts high schools

1. GİRİŞ

Müzik eğitiminin alt boyutu olarak karşımıza çıkan çalgı eğitimi, özellikle mesleki müzik eğitimi kapsamında üzerinde tartışılması ve tartışmalar neticesinde de planlı programlı bir eğitim çerçevesi içerisine oturtulması gereken bir kavramdır. “Çalgı eğitimi; müzikle insanı buluşturan, kendini tanıma becerisi kazandıran, duyguların ifade edilmesini sağlayan ve insanın yaşamda müzikte var olmasını sağlayan müzik eğitiminin en önemli boyutlarından biridir. Bilişsel, duyuşsal ve psikomotor alanların bir arada ele alındığı çalgı eğitimi bireye teknik bilgi beceri ve estetik değerler kazandırır. Böylece eğitimin hedeflediği çağdaş, yorumlayıcı, eleştirci ve yaratıcı bireyler yetişir” (Akgül, 1997, s. 2). Belli bir sistem üzerine yerleştirilmiş olan çalgı eğitimi sayesinde birey, almış olduğu belli bir bilgi ve becerinin yanı sıra estetik açıdan sanatsal ifade yeteneğini de geliştirecek ve bu sayede müziği anlama ve yorumlamada gelişim yaşayacaktır. Bu kişisel gelişim ile birlikte de bireyde öz disiplinin ve neticesinde müzikal yaratıcılığın ortaya çıkması yadsınamaz bir gerçektir. İşte bu nokta da “etkili ve verimli bir süreç gerçekleştirebilmek için, planlı, düzenli ve ciddiyet isteyen bir çalışma gereklidir. Bu da ancak müzik eğitimi veren kurumlar aracılığıyla gerçekleşebilir. Bu eğitim kurumları arasında en önemlilerinden birisi de Güzel Sanatlar Liseleridir” (Şen, 2019, s. 9).

“1989-1990 öğretim yılında Milli Eğitim Bakanı Avni Akyol’un girişimleriyle ilki İstanbul’da açılan Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri’ de, müzik ve resim öğretmen adaylarına sağlam temellerle üniversite eğitimlerine başlamaları yönünde hazırlayıcı olmuştur” (Özgün, 2006, s. 6). Daha sonra yaygınlaşan ve günümüzde 2021/2022 Eğitim Öğretim Yılı Milli eğitim istatistiklerine göre 100’ü Resmi ve 7’si özel olmak üzere toplam 107 sayısına ulaşmıştır (Millî Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Yönetmeliği, 1999).

Güzel Sanatlar Liselerinde uygulanan mesleki müzik eğitiminin amaçları Uçan (1997) tarafından, “müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar” (s. 32) şeklinde ortaya konulmaktadır. Öztürk’e göre (2003), Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, ülkemiz insanlarının çağdaş yüzünün ortaya çıkarılmasında görev alan ve ülke kültürünün zenginleştirilmesinde önem arz eden kurumlarımızdır (s. 2). Bu bağlamda “uzun yıllara dayanan geçmişle, toplumumuzun kültürel özelliklerini yansıtan, yapısal olarak kendi içinde boyut, ses ve akort düzenleri çeşitliliğiyle, en önemli çalgılarından biri olan bağlama; müzik eğitimi veren diğer kurumlardaki gibi Güzel Sanatlar Liselerinde de bireysel çalgı dersi olarak okutulmaktadır” (Şen, 2019, s. 26). Açıkalın’a (2018) göre; Güzel Sanatlar Liseleri, bağlamanın her yönünü tanıyabilen, karşısına çıkan her türlü eseri çalabilen, kültür değerlerinden hareketle ürettiği yapıları çevresine tanıtabilen, dünya müziklerini tanıyarak kendi müziğiyle harmanlayan gençler yetiştirmeyi hedeflemektedir (s. 28). Bütün bu yaklaşımlar açısından değerlendirildiğinde güzel sanatlar liseleri bağlama dersi öğretim programının kazanımları çalışmaya konu olmuş olup, bağlama dersi öğretim programında da hedeflenen kazanımlar, “Türk halk müziğinin temel icra sazı olan bağlamanın geleneksel yapısı, teknik, tavır çalma özellikleri ile ses ve icra sistemleri dikkate alınarak hazırlanmıştır” (MEB, 2022) şeklinde belirtilmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, güzel sanatlar liseleri 12. sınıf bağlama kitabında yer alan kazanımların içerisindeki etkinliklerin, yeterliliğini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problemi, “güzel sanatlar liseleri 12. sınıf bağlama kitabı içerisindeki etkinlikler, kazandırılması hedeflenen beceriler üzerinde ne düzeyde etkilidir? olarak belirlenmiş ve aşağıda verilen alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Sağ ve sol el koordinasyon becerisinin kazandırılmasına yönelik içerikler yeterli midir?
2. Temiz ses elde etme becerisinin kazandırılmasına yönelik içerikler yeterli midir?
3. Çeşitli tezene vuruşlarını uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik içerikler yeterli midir?

4. Çeşitli tezene vuruş tekniklerinin uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik içerikler yeterli midir?
5. Deşifre becerisinin kazandırılmasına yönelik içerikler yeterli midir?
6. Yorumlama (İcra) becerisinin kazandırılmasına yönelik içerikler yeterli midir?
7. Sahne ve performans kazandırılmasına yönelik içerikler yeterli midir?
8. 12. Sınıf bağlama kitabında içeriği olmayan kazanımlara yönelik öğretmenlerin yaptığı etkinlikler nelerdir?

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırma; bağlama dersi öğretim programında kazandırılması hedeflenen becerilere ulaşma durumlarının yeterliliğini tespit etmek, kazanımlara ulaşmada aksayan yönleri ve problemlere ilişkin öneriler sunmak bakımından önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Araştırma, var olan durumu ortaya koyma amacı taşıdığından betimsel araştırmalara yönelik boyutlar içermektedir. “Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır” (Erkuş, 2005, aktaran Karakaya, 2014, s. 59). Çalışmada betimsel araştırmalarda sıklıkla kullanılan tarama modelinden faydalanılmıştır. Tarama modelinde, “araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde gözleyip belirleyebilmektir” (Karasar, 2009, s. 77).

Araştırmanın Etik İzinleri

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

Etik kurul izin bilgileri:

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 21.01.2025

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: E-37947039-000-2500022105

2.1. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Türkiye'nin farklı illerindeki güzel sanatlar liselerinde görev yapmakta olan 21 bağlama öğretmeni oluşturmaktadır.

2.2. Veri Toplama Teknikleri/Araçları

Araştırmada, güzel sanatlar liseleri 12. sınıf bağlama kitabında yer alan kazanımların içerisindeki etkinliklere yönelik bağlama öğretmenlerinin görüşlerini almak amacıyla, yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. “Yarı yapılandırılmış görüşmeler, araştırmacının önceden hazırlamış olduğu sorular ile hem sabit seçenekli cevaplamayı hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir” (Büyüköztürk vd., 2015, s. 152). Görüşme formunda, içeriği olan kazanımlar için “Beşli Likert” tipi tutum ölçeği kullanılmış, öğretmenlerin içeriği olmayan kazanımlara yönelik ne tür etkinliklere yer verdiğini belirlemek adına da açık uçlu sorulara başvurulmuştur. Görüşme formunu hazırlama aşamasında, alanda uzman kişilerin görüşlerine başvurulmuş ve uzman görüşleri neticesinde formun son hali verilmiştir.

Araştırmada elde edilen veriler, bilgisayar ortamında “Google Doc” ile hazırlanan elektronik anket ile toplanmıştır.

2.3. Verilerin Analizi

İçeriği olan kazanımlara yönelik elde edilen veriler yüzde ve frekans analizi yapılarak betimlenmeye çalışılmıştır. İçeriği olmayan kazanımlar için ise içerik analizi uygulanmıştır. “İçerik analizi yoluyla veriler tanımlanmaya çalışılır; birbirine benzediği ve birbiri ile ilişkisi olduğu tespit edilen veriler belirli kavramla ve temalar çerçevesinde bir araya getirilerek yorumlanır. İçerik analiziyle katılımcıların görüşlerinin içerikleri sistematik olarak tanımlanmaktadır” (Altunışık vd., 2010, aktaran Karataş, 2015, s. 70). İçerik analizi ile elde edilen kodlar, frekans ve yüzde değerleri göz önüne alınarak incelenmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde, güzel sanatlar liseleri 12. sınıf bağlama kitabı içerisindeki etkinliklerin, kazandırılması hedeflenen becerilere etki düzeyleri belirlenmiş ve alt problemler doğrultusunda bulgularına yer verilmiştir.

3.1. Birinci alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda sol ve sağ el koordinasyon becerisinin kazandırılmasına yönelik, 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, kazanımları karşılama durumları verilmiştir.

Tablo 1

“12.1.1.2. Sol/Sağ Elinin Bütün Parmaklarını Kullanmayı Gösterir.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	1	4.76
Az	7	33.33
Kısmen	8	38.10
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	1	4.76
TOPLAM	21	100

Tablo 1’de görüldüğü gibi, sol ve sağ el koordinasyon becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Sol/sağ elinin bütün parmaklarını kullanmayı gösterir” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 1 öğretmenden %4,76 oranla “Hiç”, 7 öğretmenden %33,33 oranla “Az”, 8 öğretmenden %38,10 oranla “Kısmen”, 4 öğretmenden %19,05 oranla “Büyük Ölçüde”, 1 öğretmenden %4,76 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Sol/sağ elinin bütün parmaklarını kullanmayı gösterir” kazanımını karşılamada yetersiz kaldığı söylenebilir.

Tablo 2

“12.1.1.9. Sağ ve Sol El Koordinasyonunu Geliştirecek Alıştırmalar Yapar.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	1	4.76
Az	8	38.10
Kısmen	7	33.33
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	1	4.76
TOPLAM	21	100

Tablo 2’de görüldüğü gibi, sağ ve sol el koordinasyon becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Sağ ve sol el koordinasyonunu geliştirecek alıştırmalar yapar” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 1 öğretmenden %4,76 oranla “Hiç”, 8 öğretmenden %38,10 oranla “Az”, 7 öğretmenden %33,33 oranla “Kısmen”, 4 öğretmenden %19,05 oranla “Büyük Ölçüde”, 1 öğretmenden %4,76 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Sağ ve sol el koordinasyonunu geliştirecek alıştırmalar yapar” kazanımını karşılamada yetersiz kaldığı söylenebilir.

3.2. İkinci alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda temiz ses elde etme becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, kazanımları karşılama durumları verilmiştir.

Tablo 3

“12.1.1.5. Bağlamanın Üst ve Alt Tel Grubundaki Perde Yerlerini Gösterir.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılıyor? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	0	0.00
Az	9	42.86
Kısmen	7	33.33
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	1	4.76
TOPLAM	21	100

Tablo 3’te görüldüğü gibi, temiz ses elde etme becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Bağlamanın Üst ve Alt Tel Grubundaki Perde Yerlerini Gösterir” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 9 öğretmenden %42,86 oranla “Az”, 7 öğretmenden %33,33 oranla “Kısmen”, 4 öğretmenden %19,05 oranla “Büyük Ölçüde”, 1 öğretmenden %4,76 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Bağlamanın Üst ve Alt Tel Grubundaki Perde Yerlerini Gösterir” kazanımını karşılamada yetersiz kaldığı söylenebilir.

3.3. Üçüncü alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda çeşitli tezene vuruşlarını uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, kazanımları karşılama durumları verilmiştir.

Tablo 4

“12.1.1.1. Azeri Üslubunu/Tavrını Oluşturan Tezene Vuruşlarını Gösterir. Azeri Üslubunu/Tavrını Oluşturan En Temel Tezene Vuruşları Porte Üzerinde Gösterilir.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılıyor? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	2	9.52
Az	3	14.29
Kısmen	9	42.86
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	3	14.29
TOPLAM	21	100

Tablo 4'te görüldüğü gibi, çeşitli tezene vuruşlarını uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, "Azeri üslubunu/tavrını oluşturan tezene vuruşlarını gösterir. Azeri üslubunu/tavrını oluşturan en temel tezene vuruşları porte üzerinde gösterilir" kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 2 öğretmenden %9,52 oranla "Hiç", 3 öğretmenden %14,29 oranla "Az", 9 öğretmenden %42,86 oranla "Kısmen", 4 öğretmenden %19,05 oranla "Büyük Ölçüde", 3 öğretmenden %14,29 oranla "Tamamen" düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde kitapta yer alan içeriklerin, "Azeri üslubunu/tavrını oluşturan tezene vuruşlarını gösterir. Azeri üslubunu/tavrını oluşturan en temel tezene vuruşları porte üzerinde gösterilir" kazanımını karşılamada kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

Tablo 5

"12.2.1.1. Silifke Üslubunu/Tavrını Oluşturan En Temel Tezene Vuruşlarını Gösterir. Silifke Üslubunu/Tavrını Oluşturan En Temel Tezene Vuruşları Porte Üzerinde Gösterilir." Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	2	9.52
Az	5	23.81
Kısmen	7	33.33
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	3	14.29
TOPLAM	21	100

Tablo 5'te görüldüğü gibi, çeşitli tezene vuruşlarını uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, "Silifke üslubunu/tavrını oluşturan tezene vuruşlarını gösterir. Silifke üslubunu/tavrını oluşturan en temel tezene vuruşları porte üzerinde gösterilir" kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 2 öğretmenden %9,52 oranla "Hiç", 5 öğretmenden %23,81 oranla "Az", 7 öğretmenden %33,33 oranla "Kısmen", 4 öğretmenden %19,05 oranla "Büyük Ölçüde", 3 öğretmenden %14,29 oranla "Tamamen" düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde kitapta yer alan içeriklerin, "Silifke üslubunu/tavrını oluşturan tezene vuruşlarını gösterir. Silifke üslubunu/tavrını oluşturan en temel tezene vuruşları porte üzerinde gösterilir" kazanımını karşılamada kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

3.4. Dördüncü alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda çeşitli tezene vuruş tekniklerini uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, kazanımları karşılama durumları verilmiştir.

Tablo 6

"12.1.1.6. Azeri Tavrı veya Üslubunda Oluşan Değişik Tartımların Tezene Vuruşlarını Gösterir." Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	2	9.52
Az	4	19.05
Kısmen	8	38.10
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	3	14.29
TOPLAM	21	100

Tablo 6'da görüldüğü gibi, çeşitli tezene vuruş tekniklerini uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, "Azeri tavrı veya üslubunda oluşan değişik

tartımların tezene vuruşlarını gösterir” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 2 öğretmenden %9,52 oranla “Hiç”, 4 öğretmenden %19,05 oranla “Az”, 8 öğretmenden %38,10 oranla “Kısmen”, 4 öğretmenden %19,05 oranla “Büyük Ölçüde”, 3 öğretmenden %14,29 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde kitapta yer alan içeriklerin, “Azeri tavrı veya üslubunda oluşan değişik tartımların tezene vuruşlarını gösterir” kazanımını karşılamada kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

Tablo 7

“12.2.1.6. Silifke Tavrı veya Üslubunda Oluşan Değişik Tartımların Tezene Vuruşlarını Gösterir.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	2	9.52
Az	4	19.05
Kısmen	8	38.10
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	3	14.29
TOPLAM	21	100

Tablo 7’de görüldüğü gibi, çeşitli tezene vuruş tekniklerini uygulama becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Silifke tavrı veya üslubunda oluşan değişik tartımların tezene vuruşlarını gösterir” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 2 öğretmenden %9,52 oranla “Hiç”, 4 öğretmenden %19,05 oranla “Az”, 8 öğretmenden %38,10 oranla “Kısmen”, 4 öğretmenden %19,05 oranla “Büyük Ölçüde”, 3 öğretmenden %14,29 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde kitapta yer alan içeriklerin, “Silifke Tavrı veya Üslubunda Oluşan Değişik Tartımların Tezene Vuruşlarını Gösterir” kazanımını karşılamada kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

3.5. Beşinci alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda deşifre becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, kazanımları karşılama durumları verilmiştir.

Tablo 8

“12.1.1.4. Deşifresini Geliştirecek Alıştırmalar Yapar.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	1	4.76
Az	8	38.10
Kısmen	7	33.33
Büyük Ölçüde	2	9.52
Tamamen	3	14.29
TOPLAM	21	100

Tablo 8’de görüldüğü gibi, deşifre becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Deşifresini geliştirecek alıştırmalar yapar” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 1 öğretmenden %4,76 oranla “Hiç”, 8 öğretmenden %38,10 oranla “Az”, 7 öğretmenden %33,33 oranla “Kısmen”, 2 öğretmenden %9,52 oranla “Büyük Ölçüde”, 3 öğretmenden %14,29 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Deşifresini geliştirecek alıştırma yapar” kazanımını karşılamada yetersiz kaldığı söylenebilir.

3.6. Altıncı alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda yorumlama (icra) becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, kazanımları karşılama durumları verilmiştir.

Tablo 9

“12.1.1.7. Azeri Tavrını Doğru Tezene Vuruşları ve Yöre Üslubuna Göre Doğru Çalar.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	2	9.52
Az	6	28.57
Kısmen	6	28.57
Büyük Ölçüde	6	28.57
Tamamen	1	4,76
TOPLAM	21	100

Tablo 9’da görüldüğü gibi, yorumlama (icra) becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Azeri tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 2 öğretmenden %9,52 oranla “Hiç”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Az”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Kısmen”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Büyük Ölçüde” ve 1 öğretmenden %4,76 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde kitapta yer alan içeriklerin, “Azeri tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımını karşılamada kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

Tablo 10

“12.2.1.7. Silifke Tavrını Doğru Tezene Vuruşları ve Yöre Üslubuna Göre Doğru Çalar.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılamaktadır? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	0	0.00
Az	8	38.10
Kısmen	7	33.33
Büyük Ölçüde	6	28.57
Tamamen	0	0.00
TOPLAM	21	100

Tablo 10’da görüldüğü gibi, yorumlama (icra) becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Silifke tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 7 öğretmenden %33,33 oranla “Az”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Kısmen”, 8 öğretmenden %38,10 oranla “Büyük Ölçüde” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin daha yüksek olduğu görülmektedir. Bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Silifke tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımı karşılamada yetersiz kaldığı söylenebilir.

Tablo 11

“12.1.1.3. Bağlamanın her Yörede Değişik Çalış Biçimleri ile İcra Edildiğini Gösterir.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılıyor?
Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	2	9.52
Az	6	28.57
Kısmen	8	38.10
Büyük Ölçüde	4	19.05
Tamamen	1	4.76
TOPLAM	21	100

Tablo 11’de görüldüğü gibi, yorumlama (icra) becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Bağlamanın her yörede değişik çalış biçimleri ile icra edildiğini gösterir” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 2 öğretmenden %9.52 oranla “Hiç”, 6 öğretmenden %28.57 oranla “Az”, 8 öğretmenden %38.10 oranla “Kısmen”, 4 öğretmenden %19.05 oranla “Büyük Ölçüde”, 1 öğretmende %4.76 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin daha yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Bağlamanın her yörede değişik çalış biçimleri ile icra edildiğini gösterir” kazanımı karşılama kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

3.7. Yedinci alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda sahne ve performans becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, kazanımları karşılama durumları verilmiştir.

Tablo 12

“12.1.1.7. Azeri Tavrını Doğru Tezene Vuruşları ve Yöre Üslubuna Göre Doğru Çalar.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılıyor?
Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	2	9.52
Az	6	28.57
Kısmen	7	33.33
Büyük Ölçüde	6	28.57
Tamamen	0	0.00
TOPLAM	21	100

Tablo 12’de görüldüğü gibi, sahne ve performans becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Azeri tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 2 öğretmenden %9,52 oranla “Hiç”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Az”, 7 öğretmenden %33,33 oranla “Kısmen”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Büyük Ölçüde” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin daha yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Azeri tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımı karşılama kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

Tablo 13

“12.2.1.7. Silifke Tavrını Doğru Tezene Vuruşları ve Yöre Üslubuna Göre Doğru Çalar.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılıyor? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	1	4.76
Az	8	38.10
Kısmen	6	28.57
Büyük Ölçüde	6	28.57
Tamamen	0	0.00
TOPLAM	21	100

Tablo 13’de görüldüğü gibi, sahne ve performans becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Silifke tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 1 öğretmenden %4,76 oranla “Hiç”, 8 öğretmenden %38,10 oranla “Az”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Kısmen”, 6 öğretmenden %28,57 oranla “Büyük Ölçüde” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin daha yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Silifke tavrını doğru tezene vuruşları ve yöre üslubuna göre doğru çalar” kazanımı karşılama yeterliği yetersiz kaldığı söylenebilir.

Tablo 14

“12.1.1.8. Halk Ezgileri, Egzersiz veya Etütleri Amaca Uygun Olarak Çalar.” Kazanımını ne Düzeyde Karşılıyor? Sorusuna İlişkin Bulgular

	f	%
Hiç	1	4,76
Az	6	28,57
Kısmen	9	42,86
Büyük Ölçüde	4	19,05
Tamamen	1	4,76
TOPLAM	21	100

Tablo 14’de görüldüğü gibi sahne ve performans becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin, “Halk ezgileri, egzersiz veya etütleri amaca uygun olarak çalar” kazanımını karşılama durumu ile ilgili olarak 21 öğretmenin görüşleri incelendiğinde; 1 öğretmenden %4.76 oranla “Hiç”, 6 öğretmenden %28.57 oranla “Az”, 9 öğretmenden %42.86 oranla “Kısmen”, 4 öğretmenden %19.05 oranla “Büyük Ölçüde”, 1 öğretmenden %4.76 oranla “Tamamen” düzeyinde veriler elde edilmiştir.

Veriler incelendiğinde “Az” ve “Kısmen” değerlerinin daha yüksek olduğu ve bu bağlamda kitapta yer alan içeriklerin, “Halk ezgileri, egzersiz veya etütleri amaca uygun olarak çalar” kazanımı karşılama kısmen yeterli olduğu söylenebilir.

3.8. Sekizinci alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Aşağıda 12. Sınıf bağlama kitabında içeriği olmayan kazanımlara yönelik öğretmenlerin yaptığı etkinlikler verilmiştir.

Tablo 15

12. Sınıf Bağlama dersinde, Müziksel işitme becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız? Sorusuna ilişkin bulgular

	f	%
Müziksel İşitme Okuma Yazma Çalışmaları	4	44,44
Deşifre Çalışmaları	2	22,22
Dinletme	3	33,33
TOPLAM	9	100

Tablo 15 incelendiğinde “12. Sınıf Bağlama dersinde, Müziksel işitme becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız?” sorusuna 9 öğretmenin cevap verdiği görülmektedir. Müziksel işitme becerisine yönelik 9 öğretmenden 4’ü %44,44 oranla “Müziksel işitme okuma ve yazma çalışmaları”, 2’si %22,22 oranla “Deşifre çalışmaları” ve 3’ü %33,33 oranla “Dinletme” yaptırdıkları yönünde görüşler bildirmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak bazı öğretmenler düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmışlardır.

Ö1: Öğretilecek eseri dinleterek çalmasını sağlıyorum ve daha sonra aynı eserin nasıl çalındığı üzerinde çalışma yapıyoruz.

Ö4: Bol bol bona ve solfej çalışmaları yapıyoruz. Özellikle her usule ve ölçü türüne göre çalışmalar yapıyoruz.

Ö8: Bildiği bir türküyü çaldığı gibi dikte etmesini istiyorum.

Ö9: Eserlerin vuruş kalıplarına göre deşifre edilmesi, dikte açısından da faydalı oluyor. Ayrıca eserlerin tavırsız notaları da incelenerek hangi kalıbın, hangi tavır kalıbına uygun olduğu uygulamalı karşılaştırıldığında deşifreye katkısı oluyor.

Tablo 16

12. Sınıf Bağlama dersinde Tonalite ve modalite (makam) tanıma becerisinin kazandırılmasına yönelik, yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız? Sorusuna ilişkin bulgular

	f	%
Müziksel İşitme Okuma Yazma Çalışmaları	2	20,00
Farklı Makamsal Eserlerin İcrası	3	30,00
Dizi Çalışması	5	50,00
TOPLAM	10	100

Tablo 16 incelendiğinde “12. Sınıf Bağlama dersinde, Tonalite ve modalite (makam) tanıma becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız?” sorusuna 10 öğretmenin cevap verdiği görülmektedir. Tonalite ve modalite (makam) tanıma becerisine yönelik 10 öğretmenden 2’si %20 oranla “Müziksel işitme okuma ve yazma çalışmaları”, 3’ü %30 oranla “Farklı makamsal eserlerin icrası” ve 5’i %50 oranla “Dizi çalışması” yaptırdıkları yönünde görüşler bildirmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak bazı öğretmenler düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmışlardır.

Ö1: Eserin makamını oluşturan sesleri içeren dizi çalışmaları yaparız.

Ö2: Farklı ton ve makamlarda eser çalışmaları yaparız.

Ö3: Özellikle makamsal eserlerin çalımına geçmeden önce dizideki notaları gam yaparak makamı tanımaya yönelik duyuşsal çalışma yaptırılır.

- Ö5: Teori ve uygulama derslerinde öğrenilen bilgileri pekiştirmek amaçlı tekrar çalışmaları yaparız.
- Ö8: Bağlamanın klavyesi üzerinde ilgili makamlar gösterilerek onların klavye üzerindeki yerleri pekiştirilmektedir.
- Ö10: Eserler icra edilmeden önce usul ve makam analizi yaptırmak beceriyi kazanmaları noktasında faydalı ve etkili bir çalışma oluyor.

Tablo 17

12. Sınıf Bağlama dersinde, bilgi ve iletişim teknolojilerini kullanma becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız? Sorusuna ilişkin bulgular

	f	%
Nota Yazım Programları Kullanımı	3	50,00
Ses ve Video Kaydı	3	50,00
TOPLAM	6	100

Tablo 17 incelendiğinde “12. Sınıf Bağlama dersinde, Bilgi ve iletişim teknolojisini kullanma becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız?” sorusuna 6 öğretmenin cevap verdiği görülmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojisini kullanma becerisine yönelik 6 öğretmenden 3’ü %50 oranla “nota yazım programları kullanımı”, ve 3’ü %50 oranla “Ses ve video kaydı” yaptırdıkları yönünde görüşler bildirmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak bazı öğretmenler düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmışlardır.

- Ö1: Bilgisayar veya cep telefonu ile çalışılan eserlerin ses ve video kayıtlarını yaparız.
- Ö4: Bilişim destekli müzik dersi içerisinde kayıt teknikleri ile ilgili bilgiler veririm.
- Ö5: Çeşitli kayıt programlarını tanıtip bunların nasıl kullanıldığı üzerine bilişim destekli müzik dersi üzerinden çalışmalar yapılmaktadır. Nota yazım programları da uygulamalı çalışılmaktadır.
- Ö6) Öğrencilerimizin okul dışı çalışmalarında bizlerle ders ile ilgili bilgi almak istediklerinde video göndermelerini istiyoruz.

Tablo 18

12. Sınıf Bağlama dersinde, Analitik düşünme becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız? Sorusuna ilişkin bulgular

	f	%
Pozisyon Çalışmaları	2	25.00
Eser Çözümleme	2	25.00
Nota Yazımı	2	25.00
Transpoze Çalışması	2	25.00
TOPLAM	8	100

Tablo 18 incelendiğinde “12. Sınıf Bağlama dersinde, Analitik düşünme becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız?” sorusuna 8 öğretmenin cevap verdiği görülmektedir. Analitik düşünme becerisine yönelik 8 öğretmenden 2’si %25.00 oranla “Pozisyon çalışmaları”, 2’si %25.00 oranla “Eser çözümleme”, 2’si %25.00 oranla “Nota yazımı” ve 2’si %25.00 oranla “Transpoze çalışması” yaptırdıkları yönünde görüşler bildirmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak bazı öğretmenler düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmışlardır.

- Ö2: Çalınan eseri uygun pozisyonlara göre çalınması için çalışmalar yaparım.
- Ö3: Eser çözümlemelerini eseri ilk dağıttığım anda öğrenciden istiyorum eserin makamı, hızı ve diğer makamsal özelliklerini analiz etmelerine yönelik çalışmalar yaparız.
- Ö5: Çaldıkları eserlerin notalarını yazmaya yönelik çalışmalar yaparız.

Ö6: Farklı enstrümanlar için yazılmış eserleri bağlama ile çalmalarını sağlarım.

Ö7: Çok sesli duyumlarını arttırmaya yönelik bağlama için yazılmış çok sesli eserler çalarız. Analitik müzik becerileri ve duyumları böylece daha da iyi hale gelmektedir.

Ö8: Eser icrasında özellikle sözlü eserlerde notasyon söze göre olduğundan bağlamaya uyarlama ve tavrı uygulama çalışmaları analitik yönden katkı sunabiliyor. Ayrıca transpoze çalışmalarına da derslerde yer veriyorum.

Tablo 19

12. Sınıf Bağlama dersinde, İletişim becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız? Sorusuna ilişkin bulgular

	f	%
Birlikte Çalma	4	57.14
Grup Çalışmaları	1	14.28
Sosyal Medya Paylaşımları	1	14.28
Sunum	1	14.28
TOPLAM	7	100

Tablo 19 incelendiğinde “12. Sınıf Bağlama dersinde, İletişim becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız?” sorusuna 7 öğretmenin cevap verdiği görülmektedir. İletişim becerisine yönelik 7 öğretmenden 4’ü %57,14 oranla “Birlikte çalma”, 1’i %14,28 oranla “Grup çalışmaları”, 1’i %14,28 oranla “Sosyal medya paylaşımları” ve 1’i %14,28 oranla “Sunum” yaptırdıkları yönünde görüşler bildirmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak bazı öğretmenler düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmışlardır.

Ö2: Öğrencilere grup çalışmaları yaptırıyorum. İcra ettikleri çok sesli eserler sayesinde dinlemeyi öğreniyor ve bütün halde tek bir ezgi oluşturmayı öğreniyorlar bu da iletişime büyük fayda sağlıyor

Ö3: Bağlama dersinde öğrenilen kazanımları akranları ile paylaşımları için dinleti ve benzeri sunumlarla iletişim becerilerinin gelişmesine katkı sağlıyoruz.

Ö5: Eser icralarını sosyal medya platformlarında paylaşımlarını desteklerim.

Ö6: Bağlama ve diğer çalgılarla birlikte türküler üzerinden düzenleme yapılarak, düzenlenen eserlerin birlikte icrası üzerine çalışmalar yapılmaktadır.

Tablo 20

12. Sınıf Bağlama dersinde, Araştırma becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız? Sorusuna ilişkin bulgular

	f	%
Yöre, Kaynak Kişi Araştırmaları	4	50.00
Kaynak Araştırmaları	2	25.00
Bilimsel Yayın Araştırmaları	2	25.00
TOPLAM	8	100

Tablo 20 incelendiğinde “12. Sınıf Bağlama dersinde, Araştırma becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız?” sorusuna 8 öğretmenin cevap verdiği görülmektedir. İletişim becerisine yönelik 8 öğretmenden 4’ü %50 oranla “Yöre, kaynak kişi araştırmaları”, 2’si %25 oranla “Kaynak araştırmaları” ve 2’si %25 oranla “Bilimsel yayın araştırmaları” yaptırdıkları yönünde görüşler bildirmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak bazı öğretmenler düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmışlardır.

Ö1: Öğretilecek olan yöre tavrı ya da eser hakkında öncesinde bilgi sahibi olmalarını sağlamak amacıyla ödev veririm.

Ö2: Müzikal konularda yayınlanmış bilimsel makale ve tez gibi doğru kaynaklara ulaşmaları konusunda yardımcı olurum.

Ö3: Verilen eserleri önceden araştırıp, kaynak kişi ve varsa videolarını izleyip gelmelerini istiyorum.

Ö6: Türk halk müziği üzerine yazılan belirli kitap, makale ve tezler öğrencilere anlatılarak kendilerinin eksik gördüğü ya da araştırmak istediği konulara ulaşabilmesi sağlanmaktadır.

Ö7: Bulduğumuz yörenin türkülerini ve mahalli sanatçıların ilgili araştırma yapmalarını sağlarım.

Tablo 21

12. Sınıf Bağlama dersinde, Problem Çözme becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız? Sorusuna ilişkin bulgular

	f	%
Deneme Yanılma Yöntemleri	2	33.33
Deşifre Çalışmaları	2	33.33
Akort ve Transpoze Çalışmaları	2	33.33
TOPLAM	6	100

Tablo 21 incelendiğinde “12. Sınıf Bağlama dersinde, Problem çözme becerisinin kazandırılmasına yönelik yapmış olduğunuz etkinlikler nelerdir? Varsa açıkla mısınız?” sorusuna 6 öğretmenin cevap verdiği görülmektedir. Problem çözme becerisine yönelik 6 öğretmenden 2’si %33,33 oranla “Deneme yanılma yöntemleri”, 2’si %33,33 oranla “Deşifre çalışmaları” ve 2’si %33,33 oranla “akort ve transpoze çalışmaları” yaptırdıkları yönünde görüşler bildirmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak bazı öğretmenler düşüncelerini aşağıdaki gibi aktarmışlardır.

Ö1: Deneme yanılma yöntemini ile problem üzerinde değişik yöntem ve teknikler deneriz.

Ö2: Deşifre yapamadıkları ve çalamadıkları ölçüleri çözmeleri için belirli aralıklarla kendi çalışma odalarına gönderiyorum. Doğru çalışma yöntemleri ile eserleri çözümlemede daha başarılı oluyorlar

Ö4: Çalgının başka enstrümanlar ile birlikte çalının da karşılaşılan akort sorunları ile ilgili çalışmalar yaptırım.

Ö6: Enstrüman bakımı, (tel değişimi, perde ayarı vb.) orkestralarda ton uyumunu sağlamak için transpoze çalışmaları yapıyoruz.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırma, güzel sanatlar liseleri 12. sınıf bağlama kitabında yer alan kazanımların içerisindeki etkinliklerin, bağlama eğitimi ve öğretimi sürecinde kazanılması hedeflenen becerilere ne düzeyde katkı sağladığını tespit etmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın bu bölümünde; elde edilen veriler neticesinde sonuçlara yer verilmiş, literatürdeki destekleyici çalışmalar ışığında araştırma probleminin çözümüne yönelik bazı sorulara yanıt aranmış ve öneriler getirilmiştir.

Özellikle sol ve sağ el koordinasyonu, temiz ses elde etme, tezene vuruşları, yorumlama (icra) ve sahne performansı gibi temel becerilerin kazandırılmasında, kitabın içerik açısından yetersiz kaldığı tespit edilmiştir. Bulgular, öğretmenlerin büyük bir kısmının bu kazanımların “Az” ve “Kısmen” düzeyinde karşılandığını ifade ettiğini göstermektedir. Sağ ve sol el koordinasyonu açısından Yaymak’ ın (2022) “güzel sanatlar liselerinde 11 ve 12. sınıf öğrencilerinin bağlama eğitimi öğretim programının incelenmesi” isimli doktora çalışmasında, yöresel tavlara yönelik sağ ve sol el koordinasyonu geliştirecek alıştırma ve uygulamaların gerek öğrenci seviyesine uygunluğu gerekse işlevsellik bakımından istenilen düzeyde işlevsel ve kullanılabilir olmadığı sonuçları (s. 91) ile araştırmada elde edilen sonuçlar benzerlik taşımaktadır. Bunun yanı sıra Apaydın ve Algı’ nın (2024),

“Türkiye’deki Güzel Sanatlar Liseleri Bağlama Derslerinde Zeybek Tezene Tekniğinin Öğretilme Durumu Üzerine Tespitler” isimli çalışmasında yer alan katılımcılar, genel anlamda tezene tekniklerinin öğretilmesine ilişkin elde olan kaynakların büyük bir kısmını egzersiz ve etüt esasında hazırlanan ön alıştırma yönüyle ve nicelik bakımından yetersiz bulmuşlardır (s. 434). Deşifre becerisinin kazandırılmasına yönelik 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabında yer alan içeriklerin kazanımı karşılamada yetersiz kaldığı tespit edilmiştir. Açar (2019), deşifre çalışmalarına yönelik gördüğü eksiklikten yola çıkarak, “Bağlama Eğitiminde Kullanılan Notasyonların Öğrencilerin Deşifre Başarısına Etkisi” isimli doktora çalışmasında, parmak numarası ve pozisyon notasyonlarının öğrencilerin deşifre esnasında; ezgiyi doğru seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmesinde, eserin ezgi aralıklarını doğru parmaklar ile seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru tezene yönü ile seslendirebilmesinde ve eseri doğru tempoda seslendirebilmesinde etkili olduğu sonuçlarına ulaşmıştır (s. 76). Yine araştırmada, Azeri ve Silifke üsluplarına yönelik egzersizlerin kitabın içeriğinde kısmen yer aldığı, ancak bu kazanımları tam olarak karşılamadığı görülmüştür. Bölgesel bağlama icra tekniklerine ilişkin daha fazla örnek, açıklama ve uygulamalı çalışma içeriğinin eklenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Akbaş ve diğerlerinin (2021) “Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan Bağlama Ders Kitaplarındaki Alıştırma ve İlgili Türkülerin Hedef Davranış Bakımından İncelenmesi” isimli çalışmasında, Silifke tavrı öğretilmesine yönelik türkü sayısının diğer yörelere göre azınlıkta olduğu, yöre türküsü öğretimi hedef alınarak bağlantı ve pekiştirme görevi görmesi için türetilen alıştırma türkü öğretiminden uzaklaştığı veya bağlama çalım tekniğini olumlu yönde pekiştirmek adına çeşitlendirilen tavırların, türkü içerisinde belirtilecek unsurlara (tavırlara göre nota yazımı, tavırlara göre sembol işaretleri) yer verilmediği sonuçları ile araştırmada elde edilen sonuçlar benzerlik taşımaktadır. 12. Sınıf bağlama kitabında içeriği olmayan kazanımlar için öğretmenler; müziksel işitme çalışmaları, dikte alıştırma, nota yazım programları, dinleme etkinlikleri ve grup çalışmaları gibi ek yöntemlere başvurmaktadır. Bu durum, öğretim sürecinde kitap içeriğinin öğretmen inisiyatifleriyle desteklenmesi gerektiğini göstermektedir. Aynı zamanda bulgular, öğretmenlerin ses ve video kayıtları, nota yazım programları ve dijital müzik uygulamalarını derslerine entegre ettiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, geleneksel yöntemlerin yanı sıra dijital materyallerin kullanımı teşvik edilmeli ve eğitim içeriği bu doğrultuda güncellenmelidir. Öğrencilerin birlikte çalma, dinleme ve müzikal etkileşim becerilerini geliştirmeye yönelik etkinliklerin sınırlı olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda, kitap içeriğinin topluluk içinde müzik yapma, doğaçlama ve sahne performansına yönelik uygulamalarla desteklenmesi gerekmektedir. Grup çalışmaları ve iletişim becerilerinin geliştirilmesi önem arz etmektedir.

Analitik düşünme ve araştırma becerilerinin geliştirilmesi açısından öğretmenler, öğrencilerin eser çözümleme, transpoze çalışmaları ve makamsal analizler konusunda desteklenmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu çerçevede, kitap içeriğinin nota analizleri, eser incelemeleri ve akademik araştırmalara dayalı çalışmalarla zenginleştirilmesi önerilmektedir.

Bulgular, öğrencilerin sahne deneyimi kazanmasına yönelik çalışmaların eksik olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, kitap içeriğine performans hazırlığı, dinleyici ile etkileşim ve sahne psikolojisi gibi konulara yönelik yönlendirmeler eklenmelidir. Öğretmenlerin ders sürecini daha etkin yönetebilmeleri için öğretmen kılavuzları, ek çalışma sayfaları, dijital içerik önerileri ve rehber dokümanlar hazırlanmalıdır. Genel olarak, 12. sınıf çalgı eğitimi (Bağlama) kitabının bazı temel müzikal becerileri kazandırmada yetersiz kaldığı, öğretmenlerin eksiklikleri bireysel çabalarla gidermeye çalıştığı ve eğitim sürecinde daha fazla uygulamalı, dijital ve interaktif içeriğe ihtiyaç duyulduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu doğrultuda, eğitim materyallerinin güncellenmesi ve öğrenci merkezli, uygulamalı, teknoloji destekli bir öğretim modeli benimsenmesi önerilmektedir.

Etik kurul onayı

Çalışma, Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu tarafından onaylanmıştır (tarih: 21.01.2025, sayı: E-37947039-000-2500022105).

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: TA, MCP; verilerin toplanması: TA, MCP; sonuçların analizi ve yorumlanması: TA, MCP; çalışmanın yazımı: TA, MCP. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

The study was approved by Atatürk University Social and Human Sciences Ethics Committee (date: 21.01.2025, number: E-37947039-000-2500022105).

Author contribution

Study conception and design: TA, MCP; data collection: TA, MCP; analysis and interpretation of results: TA, MCP; draft manuscript preparation: TA, MCP. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Açar, Y. (2019). *Bağlama eğitiminde kullanılan notasyonların öğrencilerin deşifre başarısına etkisi* (Tez No. 550242). [Doktora tezi, İnönü Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Açıkalın, G. (2018). *Güzel sanatlarda bağlama eğitiminin incelenmesi* (Tez No. 491483) [Yüksek lisans tezi, haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Akbaş, B. Z., Kaleli, Y. S. ve Özdek, A. (2021). Güzel sanatlar liselerinde kullanılan bağlama ders kitaplarındaki alıştırma ve ilgili türkülerin hedef davranış bakımından incelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(4), 3853-3867. <https://doi.org/10.15869/itobiad.983442>
- Akgül, D. (1997). *Anadolu güzel sanatlar liseleri keman eğitimi sürecinin değişkenlerinin analizi yorumlanması ve öneriler* (Tez No. 64114) [Yüksek lisans tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Apaydın, A. K. ve Algi, S. (2024). Türkiye'deki güzel sanatlar liseleri bağlama derslerinde zeybek tezene tekniğinin öğretilme durumu üzerine tespitler. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 13(1), 427-436.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün Ö., Karadeniz, Ş. ve Demirel F. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Karakaya, İ. (2014). Bilimsel araştırma yöntemleri. A. Tanrıöğen (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri içinde* (s. 57- 83). Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2022, Aralık). *Bağlama dersi öğretim programı*. T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Mesleki ve Teknik Eğitim Genel Müdürlüğü. <https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/202411810252396-2022%20BA%C4%9ELAMA.pdf>
- Millî Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Yönetmeliği. (1999, 20 Ağustos). *Resmi Gazete* (Sayı: 23792). Erişim adresi: <https://mevzuat.meb.gov.tr/dosyalar/65.pdf>
- Özgün, Ö. (2006). *Türkiye'deki Anadolu güzel sanatlar liseleri müzik bölümlerinde viyolonsel eğitimine yönelik öğretmen ve öğrenci görüşleri* (Tez No. 191141) [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Öztürk, A. (2003). *Anadolu güzel sanatlar lisesindeki öğrencilerin eğitim programlarını değerlendirmeleri ve öğretmenlik mesleğine yönelik tutumları* (Tez No. 124936) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Şen, S. (2019). *Güzel sanatlar liselerinde bağlama eğitimi ve öğretiminde karşılaşılan problemler ve çözüm önerileri* (Tez No. 543719) [Yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yaymak, U. (2022). *Güzel sanatlar liselerinde 11 ve 12 sınıf öğrencilerinin bağlama eğitim öğretim programının incelenmesi* (Tez No. 715728) [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Instrumental education, as a fundamental component of music education, not only provides individuals with technical skills but also contributes to the development of artistic expression. This process aims to foster musical perception and interpretation skills, enabling individuals to establish a deeper connection with music. Fine Arts High Schools hold a significant place in the field of music education, offering students an academic foundation in this discipline.

The baglama, recognized as a crucial instrument in Turkish folk music, is included in the curriculum of Fine Arts High Schools as part of individual instrumental lessons. Baglama education is vital in preserving and transmitting traditional musical culture to future generations. However, the effectiveness of this education largely depends on the adequacy of instructional content. In this regard, it is essential to evaluate how effectively the activities in the 12th-grade baglama textbook in Fine Arts High Schools contribute to achieving the intended learning outcomes. This study aims to assess the sufficiency of the activities within the curriculum and, based on the findings, provide recommendations to enhance the effectiveness of baglama education.

2. Method

This study employed a descriptive research approach using a survey model. Data were collected from 21 baglama instructors teaching at Fine Arts High Schools. A semi-structured interview form was used to gather teachers' assessments regarding the extent to which the activities in the 12th-grade baglama textbook support the targeted learning outcomes.

For data analysis, teachers' responses were quantified using a five-point Likert scale, and the results were expressed in percentage distributions. Additionally, responses to open-ended questions were analyzed using content analysis and categorized into themes. This approach allowed for a more comprehensive evaluation of the textbook's adequacy. Throughout the research process, the extent to which the textbook meets the intended learning outcomes and how teachers compensate for its deficiencies were identified.

3. Findings, Discussion and Results

The findings of the study indicate that the activities in the 12th-grade baglama textbook used in Fine Arts High Schools are not sufficiently effective in developing students' musical skills. Specifically, fundamental aspects such as right- and left-hand coordination, achieving a clean tone, plectrum (tezene) techniques, and performance skills were found to be inadequately addressed in the textbook. A significant portion of the teachers stated that the content in the textbook only partially contributes to student learning and is insufficient in fostering certain musical competencies.

To address these shortcomings, teachers reported implementing various supplementary activities. These included solfège and dictation exercises, notation software applications, audio and video recordings, modal analyses, transposition exercises, and ensemble playing. Moreover, the study revealed that the textbook lacks sufficient content to prepare students for stage performance, leading teachers to compensate for this deficiency through individual instructional efforts.

Based on these findings, it is evident that the 12th-grade baglama textbook needs to be revised and updated. To effectively convey the intended learning outcomes, the textbook should incorporate more practical and interactive content. In particular, additional materials for notation reading, dictation, and sight-reading should be integrated to provide students with a more comprehensive music education.

Furthermore, adapting music education to the demands of the digital era is crucial. The use of technology-assisted instructional materials should be encouraged, and digital resources should be developed to support teachers in managing their lessons more effectively. Additionally, expanding ensemble playing and group performance activities would enhance students' stage experience and collaborative musical skills.

In conclusion, to improve the effectiveness of baglama education in Fine Arts High Schools, it is necessary to enhance instructional materials, adopt a student-centered teaching model, and incorporate technology-assisted education more extensively. To increase the efficiency of the learning process, teachers should be provided with access to supplementary resources, and additional instructional materials that reinforce musical competencies should be integrated into the curriculum. These findings suggest a comprehensive revision of baglama education is required to elevate its quality and effectiveness.