

BİDGE Yayınları

Eğitim Bilimlerinin Işığında Müzik Eğitimi: Üç Örnek Çalışma

Editör: Doç. Dr. Ayşegül Ergene

ISBN: XXXXXX

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 25.12.2023

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

Saygıdeğer Okuyucular,

Müzik, insanın duygusal ve zihinsel dünyasına dokunan, birleştirici ve dönüştürücü bir sanat olgusudur. Bu kitapta, müzik eğitime yönelik önemli konuları ele alarak, özellikle okul öncesi dönemde müzik eğitiminin geliştirilmesi ,başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarının öğretim elemanları perspektifinden ele alınması ve ses eğitiminde nefes farkındalığının önemi ile ilgili çeşitli görüşleri bir araya getirmeye çalıştık.

Bu eser, müzik eğitimi alanında çalışanlar, öğrenciler ve eğitimcilere rehberlik etmek ve bu önemli konularda derinlemesine bir anlayış geliştirmek adına hazırlanmıştır. Umarız ki bu kitap, müzikal yolculuğunuzda sizlere ilham verir ve bilgi sağlar.

Keyifli okumalar dilerim.

Saygılarımla

Editor

Doç. Dr. Ayşegül Ergene

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	3
İÇİNDEKİLER	4
Başlangıç Düzeyi Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalara İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri	6
Ayşegül GÖKLEN YILMAZ.....	6
Ses Eğitimi ve Nefes Farkındalığı İlişkisi.....	30
Ezgi ERTEK-BABAÇ	30
Zeybekler ve Efelerle İlgili Türküler“Çakırcalı Mehmet Efe” Örneği.....	45
Ali Orhan DÖNMEZ.....	45
Muğla Yöresi Halk Müziği Özellikleri Ve Türküleri Üzerine Bir İnceleme	64
Ali Orhan DÖNMEZ.....	64

Bir Hamparsum Nota Defterinde Bulunan Tanbûrî Ali Efendi'ye Ait Sûzidil Peşrevin Günümüz Notasına Çevirimi ve Bugünkü Üç Farklı Versiyonuyla Karşılaştırılması	87
Gülay KARAMAHMUTOĞLU	87
Müzik Eğitimcilerinin Perspektifinden Okulöncesi Müzik Eğitimine Yönelik İhtiyaçlar.....	106
Merve Nihan ERTEKİN KAYA	106
Gentrification of Arabesk Music in Turkey of the 2000s: Müslüm Gürses Project	128
Emine Filiz YİĞİT	128

BÖLÜM I

Başlangıç Düzeyi Pişano Eğitiminde Dört El Çalışmalara İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri

Ayşegöl GÖKLEN YILMAZ¹

GİRİŞ

Pişano geniş ses aralığı, çoksesli müziğe uygun yapısı, hem solo hem de başka bir çalgı ya da kişiyle beraber seslendirme yapmaya elverişli oluşu nedeniyle müzik eğitiminde ve müzik performans sanatında tercih edilen bir çalgıdır.

Çalgı eğitiminin her alanında olduğu gibi pişano eğitiminde de öğrencinin ders dışında gerçekleştirdiği bireysel çalışmalar, gelişim ve ilerleme sağlaması için önem taşımaktadır. Piyanoda gelişmiş bir teknik ve müzikal beceri kazanılması uzun yıllar süren disiplinli çalışmalar sonucunda sağlanabilir.

¹ Ayşegöl GÖKLEN YILMAZ, Öğr. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuarı

Piyano Ensemble

Solo eserlerin ağırlıklı olduğu piyano repertuarında, piyanistlerin beraber çalabileceği birçok piyano düeti ve piyano duo gibi piyano ensemble çalışmaları da mevcuttur. Eminova (2020) bir piyanoda iki piyanistin seslendirdiği eserleri düet, iki piyanoda iki piyanistin seslendirdiği eserleri piyano ensemble olarak tanımlamış ve bu iki icra stilini, piyano icra sanatının iki yönü olarak belirtmiştir (s. 179).

Piyano düetleri (dört el piyano eserleri) iki piyanistin tek enstürmanda yan yana oturarak, piyano duo eserleri ise iki ayrı piyanoda iki piyanistin seslendirme yaptığı oda müziği eserleridir. Piyanoda birden fazla kişinin beraber seslendirme yapmasını sağlayan bu eserler, piyanistlere bireysel çalışmalarında edinemeyecekleri dinleme, ortak bir müzikal dil oluşturma, klavyeyi paylaşma, birlikte çalışma ve farklı bir repertuvar tanıma gibi kazanımlar sağlamaktadır (Erdoğan ve Tuncer Boon, 2023).

Piyano Düetleri Tarihçesi

Piyano düet repertuarı oldukça eskiye dayanmaktadır. John Bull (1562-1628)'un bir virginal üzerinde üç elin birlikte çaldığı “A Battle and No Battle” başlıklı eser belgelenmiş en eski piyano ensemble eseridir. Ayrıca Nikolas Carleton (1570-1630) ve Thomas Tomkins (1572-1656)'in birlikte bestelediği “A Verse for Two to Play on One Virginal or Organ” ve “A Fantasy for Two to Play” piyano ensemble müziğinin günümüze kadar gelen en eski el yazması notaları olarak bilinmektedir. Giles Farnaby'nin (1563-1640) “For Two Virginals” adlı bestesi ikili (duo) klavye müziğinin en eski bestelerinden biridir. Sonraki yıllarda, Gaspar Le Roux (ö. 1707) ve François Couperin (1668-1733) gibi Fransız besteciler, klavsende doğaçlamalar için alt satırı Roma rakamlarıyla yazılmış kompozisyonlar yazdılar. Dört el bestelerin ilk kez hangi eserde yayınlandığı veya basıldığı konusu halen tartışılmaktadır. Bununla birlikte, Charles Burney'nin (1726-1841) 1777'de yayınlanan “Four Sonatas or Duet for Two Performers on one Pianoforte or

Harpsichord” adlı eseri ilk kez dört elle çalmaya ilişkin teknikleri içeren eser olmuştur (Lee, 2021, s. 60).

Yayınlanmış en eski orijinal dört el eserlerden biri, Johann Christian Bach'a (1735-1782) aittir. J. C. Bach'ın Do Majör Sonatının neredeyse bilinmeyen bir eser olmasına rağmen, piyano düeti için yazılan ve yayınlanan ilk sonatlardan biri olduğu söylenebilir. Bu eser Mozart'ın piyano düetlerinin temelini oluşturur ve bunlar daha sonraki bestecilere model olur. Devamında Beethoven'ın besteleri de Mozart'ın izinden gitmiştir. Piyano düet müziğinde Klasik Öncesi ve Klasik Dönem'in tamamında, Mozart'ın hakimiyetinin hissedildiği söylenebilir (Filip ve Mureşan, 2023, s. 119).

J. C. Bach'ın 1778 yılında yayınladığı klavsen için iki düeti ve bu çalışmaların Mozart ve Clementi gibi bestecileri etkilemesi üzerine, klavyeli ensemble çalışmaları giderek daha yüksek bir sanat formuna dönüşmüştür. Ayrıca Mozart ve kız kardeşi Maria Anna Nannerl'in 1765'te J. C. Bach'n düetini Londra'da icra etmesi, klavyeli ensemble çalmanın ilk halka açık konseri olarak kabul edilmiştir. Devamında Muzio Clementi (1752-1832), Jan Ladislav Dussek (1760-1812) ve John Baptist Cramer (1771-1858) gibi klasik bestecilerin tümü piyano düetleri yazmıştır (Lee, 2021, s. 60).

Zaman içerisinde piyanonun daha geniş bir klavyeye doğru genişlemesi ve ses olanaklarının artması ile beraber çalabilme alanı rahatlamıştır. Bununla birlikte 19. yüzyıl Avrupa'sının değişen sosyo ekonomik durumu, varlıklı kimselerin evlerinde verdikleri kalabalık orkestra dinletilerinin yerini daha küçük oda müziği topluluklarının dinletilerine evrilmesine neden olmuştur. Bu dönemde piyano düet icrası popülerleşmesiyle bu türün literatürü zenginleşmiş, ayrıca 1870 yılından itibaren piyanolar yedi oktava ulaşarak günümüzdeki 88 tuşlu piyanolar üretilmeye başlanmıştır. Bu gelişmelere ek olarak sanayileşme sürecinde piyano üretiminin artması ve ucuzlaması da eklenince piyano için bestelenen eser sayısı katlanarak artmış ve bu sayede piyano düetleri en parlak dönemini yaşamıştır. Yaşanan gelişmeler bireysel ve yalnız icra

edilen piyanoyu, popüler ve sosyal bir çalgı haline getirmiştir. Ses aralığının genişlemesi eser yelpazesini de genişletmiş ve iki kişinin beraber çalmasına uygun hale gelmiştir. Önceleri insanların sosyalleşme aracı olan düet repertuarı kısa ve kolay eserlerden oluşurken, zamanla daha sanatsal eserlerin üretildiği bir tür haline gelmiştir (Erdoğan, 2023, s. 6-7).

Kronolojik olarak Carl Maria von Weber (1786- 1826), Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelsshon (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Antonín Leopold Dvořák (1841-1904), Edvard Grieg (1843-1907) ve Max Reger (1873-1916) piyano düetleri bestelemiştir. İlerleyen dönemlerde piyano ensemble türü daha fazla piyanistin katılımını gerektiren eserler ile çeşitlenmiştir. Yirminci yüzyıldan günümüze kadar yenilikçi kompozisyon tekniklerini sergilemek için farklı piyano ensemble kompozisyonları yazılmıştır. Çağdaş besteci Walden Hughes (1955-2019), Johann Strauss'un (1825-1899) her piyanoda üçer tane olmak üzere toplam altı piyanist tarafından çalınması amaçlanan “Radetzky Marşı” piyano düetinin on iki el düzenlemesini yapmıştır. Rus besteci Vladislav Uspensky (1937-2004), birinci piyanoda iki piyanist ve ikinci piyanoda başka bir piyanistin birlikte çaldığı altı el için bir piyano ensemble eseri bestelemiştir (Lee, 2021, s. 60-61).

Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalar

Piyano öğrencileri genelde zamanlarının çoğunu solo piyano literatürünü incelemeye ve icra etmeye ayırır. Bu durum, farklı çalışmalarla desteklenmezse, öğrencilerin başka müzisyenlerle beraber çalmaları aşamasında zorluk yaşamalarına neden olabilir. Beraber çalmak, müzisyenler ve müzik öğrencileri için keyifli bir müzik yapma süreci olmasının yanı sıra birçok yönden fayda sağlar. Piyanistler, diğer enstrümantalistler veya vokalistlerle çok sayıda ensemble kombinasyonu için repertuar bulabilse de, piyano düetleri (bir piyanoda iki kişi) ve duo (iki piyanoda iki kişi) çalmak, ensemble çalışmalarına başlamanın genellikle tercih edilen yoludur. Her iki icracının aynı çalgıyı çalması icra tekniklerinin aynı

olmasına, dolayısıyla müzik ve performans unsurları hakkında daha derin bir anlayışa sahip olmalarına yol açar (Tan, 2007, s. 1).

Piyano detlerinde, her alıcının karşısında kendi partisini görebileceği şekilde düzenlenen bir notasyon vardır. Sağ tarafta oturan ve üst partiyi seslendiren kişinin partisi “Primo”, sol tarafta oturan ve alt partiyi seslendiren kişinin partisi “Secondo” olarak belirtilir.

Piyano eğitiminde kullanılan piyano düetlerinin, öğrencilerin müzikal gelişimine çeşitli yönleriyle katkısı olduğu bilinmektedir.

- Piyano düetleri, öğrencilerin öğrenmeye olan ilgisini arttırır, tekniklerini ve müzisyenlik becerilerini geliştirir ve onları daha gelişmiş solo ve ensemble piyano repertuarı çalışmalarına hazırlar. Ayrıca beraber çalmak; kişisel sorumluluk, zaman yönetimi, öz disiplin, objektiflik, uzlaşma ve akranlarla iletişim gibi bazı günlük yaşam becerilerinin yerleşmesine de yardımcı olur.
- Piyano düetleri öğrencilerin daha doğru bir ritim anlayışına sahip olmasına yardımcı olur. Piyano eğitimcileri bu çalışmalarda çeşitli ritimleri uygulamak için farklı stildeki düet repertuvarından yararlanabilir. Düet icrasında tempo ve ritim konularında her iki alıcı da aynı fikirde olmalı ve acele etmekten kaçınmak için doğru ve rahat bir tempo belirlemelidir.
- alan kişilerin uyumlu olabilmesi için ses dengesinin sağlanması, dinamiklerin ayarlanması ve pedalın koordineli kullanılması gerekir. Bunun için öğrencinin, yanında alan kişiyi dinlemesi gerekir. Bu yolla öğrencilerin dinleme ve birlikte seslendirme becerileri gelişir.
- Piyano düetleri, alanlar arasında iş birliği duygusunu geliştirir. Aynı zamanda solo eserlerden farklı olarak detler, alan kişiler arasında iletişimi zorunlu kılar. İşaretleşme birlikte almada önemli bir konudur. Göz teması, başın sallanması veya başka bir vücut hareketi, parçanın

başlatılmasına veya eş zamanlı hareketin ve serbest bırakmaların koordine edilmesine yardımcı olur. (Ki, 2018; Tan, 2007)

Piyano eğitiminin ilk yıllarında gerçekleştirilen dört el çalışmalar, öğrencilerin müzik yapma konusundaki hevesini artırır ve birlikte iş yapma becerilerini geliştirir. Öğrencinin sol tarafında oturan öğretmen, eserin temposunu ve sabit vuruşu öğrenciye hissettirerek kendini güvende hissetmesini sağlar. Öğretmeninin çaldığı secondo partisinin zengin armonisi, öğrencinin çoksesli duyumu edinmesine ve motivasyonunun artarak çalgıyı severek çalmasına fırsat yaratır. Öğrenci öğretmenin rehberliğinde nüansları yapar, doğru sayma konusunda hassaslaşır, oktav ve anahtar değişimlerini daha etkin şekilde öğrenir, performans kaygısı hafifler (Erdoğan, 2023; Atalay, 2019; Karakuş ve Tufan, 2018; Özparlak ve Kalkanoglu, 2018; Scriba, 2010).

Araştırmanın Amacı

Araştırmada, piyano alanında uzman öğretim elemanlarının başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarının kullanımına ve bu çalışmaların sağladığı kazanımlara ilişkin görüşlerinin ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Bu temel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

- 1) Başlangıç düzeyi piyano eğitimi sürecinde dört el çalışmalara hangi aşamada başlanmalıdır?
- 2) Dört el çalışmalar öğrencilerin deşifre becerilerinin gelişimine nasıl katkı sağlamaktadır?
- 3) Dört el çalışmalar öğrencilerin teknik becerilerinin gelişimine nasıl katkı sağlamaktadır?
- 4) Dört el çalışmalar öğrencilerin müzikal becerilerinin gelişimine nasıl katkı sağlamaktadır?

- 5) Dört el çalışmalar öğrencilerin ritmik becerilerinin gelişimine nasıl katkı sağlamaktadır?
- 6) Dört el piyano ğretiminde kullanılan eser ve metotlar nelerdir?
- 7) Dört el piyano ğretiminde piyano eğitimcilerine ve öğrencilere yönelik öneriler nelerdir?
- 8) Başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarına yer verilmesi hakkında görüşler nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Araştırma, uzman ğretim elemanlarının konuya ilişkin görüş ve önerilerinin belirlenmesi, piyano eğitimcileri ve öğrencilerine yol gösterici olması bakımından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, piyano ve eğitimi alanında uzman 7 ğretim elemanının konuya ilişkin görüşleri ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırma, genel tarama modeline dayalı nitel bir çalışmadır. Karasar (2014) genel tarama modellerini “ok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleri” olarak tanımlar (s. 79).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye’de üniversiteler bünyesinde bulunan Devlet Konservatuvarlarında görevli uzman piyano eğitimcileri; örneklemine ise amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında görev yapmakta olan piyano alanında uzman 7 öğretim elemanları oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem grubunu oluşturan 7 öğretim elemanının araştırmaya gönüllü olarak katılmak istemeleri dikkate alınmıştır.

Tablo 1 - Örneklem Grubu

Görüşmeci Kodu	Çalıştığı Kurum	Unvan	Hizmet Yılı
U1	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Öğretim Görevlisi	2
U2	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Doktor Öğretim Üyesi	18
U3	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Doçent Doktor	22
U4	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Öğretim Görevlisi Doktor	5
U5	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Doktor Öğretim Üyesi	7
U6	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Doktor Öğretim Üyesi	3
U7	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Öğretim Elemanı	4

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada veriler, yazışma tekniğine dayalı olarak araştırmacı tarafından geliştirilen, açık uçlu sorulardan oluşan anket aracılığıyla toplanmıştır. Karasar (2014)'e göre yazışma “yazılı iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniği” olarak tanımlanır. Sönmez ve Alacapınar (2019) anketi, “belli bir konuda, kişilerin, grupların, toplumların görüşlerini almak üzere hazırlanmış sorulardan oluşan veri toplama aracı” olarak betimler (s. 190).

Elde edilen veriler içerik analiz ile çözümlenmiştir. Büyükoztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel (2021)

içerik analizini, “belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik” olarak tanımlar (s. 258).

BULGULAR VE YORUM

Piyano ve eğitimi alanında uzman öğretim elemanlarının, başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarının önemi ve kullanımına ilişkin görüş ve önerilerinin yer aldığı araştırmada elde edilen verilere göre 8 tema belirlenmiştir. Bu temalar kategorilere ayrılmış ve her kategori ile ilgili örnek görüşlere yer verilmiştir. Temalar, temalarla ilgili kategoriler, kategorilere ilişkin görüş bildiren öğretim elemanlarının sayısı ve örnek görüşler Tablo 2, Tablo 3, Tablo 4, Tablo 5, Tablo 6, Tablo 7, Tablo 8 ve Tablo 9’da ayrıntılı olarak verilmiştir.

1.Dört El Çalışmalara Başlama Aşaması Teması

Başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarının kullanılmaya başlama aşaması temasında 4 kategori bulunmaktadır. Bunlar; “öğrenciye göre değişkenlik” (2 kişi), “başlangıçtan itibaren kullanılması” (1 kişi), “birkaç aylık eğitimin ardından kullanılması” (2 kişi), “başlangıç düzeyinde yer verilmemesi” (2 kişi) şeklindedir.

Tablo 2 - Başlangıç Düzeyi Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalarına Başlama Aşaması Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Dört El Çalışmalarına Başlama Aşaması	Öğrenciye göre değişkenlik	2	“Piyano öğrenen bireyin ellerine ve çaldığı eserlere iyice rahatlıkla hâkim olmaya başlamasının ardından dört el çalışmalarına geçilebilir. Bu öğrencinin gelişim sürecine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.” (K2) “Profesyonel ya da amatör eğitimde değişir. Profesyonel eğitimde başlangıç düzeyinde biraz daha teknik çalışmalara ağırlık veriyoruz. Amatör eğitimi de profesyonelden ayırmamakla birlikte dersleri daha zevkli hale getirmek, öğrencinin dikkatini çekebilmek için yeni başlayan öğrencilerde de dört el çalışmalara yer verebiliyorum. Bununla birlikte her ikisinde de öğrenciye göre, çalışma disiplinine göre değişiyor.” (K3)
	Başlangıçtan itibaren	1	“Mümkünse en baştan itibaren” (K6)
	Birkaç aylık eğitimin ardından	2	“İlk 6 aylık eğitimden sonra yavaş yavaş başlanabilir.” (K4) “Başlangıç düzeyindeki öğrenci notaları biraz tanımaya başladıktan sonra, başlangıç metotlarındaki küçük 4 el alıştırmalarıyla başlanabilir. Öğretmenle birlikte çalabileceği 4 el alıştırma piyanoya yeni başlamış bir öğrenciyle birkaç ay içinde, öğrencinin ilerleyiş hızına ve sürece göre denenebilir.” (K7)
	Başlangıç düzeyinde yer verilmemesi	2	“Öğretimin üçüncü yılında dört el çalışmalara başlanması gerektiğini düşünüyorum” (K1) “Başlangıç düzeyinde 4 el çalışmalarına yer verilmemesi gerektiğini düşünüyorum.” (K5)

2. Deşifre Becerilerinin Gelişimine Katkı Teması

Deşifre becerilerinin gelişimine katkı temasında 2 kategori bulunmaktadır. Bunlar, “katkı sağlamaz” (1 kişi) ve “olumlu etki” (6 kişi) olmak üzere sıralanabilir.

Tablo 3 - Dört El Çalışmaların Öğrencilerin Deşifre Becerilerinin Gelişimine Katkısı Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Deşifre Becerilerinin Gelişimine Katkı	Katkısı yok	1	“Deşifre becerilerinin gelişimine, solo eserlerden farklı bir katkı sağlamaz.” (K1)
	Olumlu etki	6	“Öğrenci kendi partisinin deşifresine dikkat ederken artık diğer elin çaldığına da bakmak zorunda. Bu anlamda mutlaka olumlu katkısı olacaktır. Ama süreklilik isteyen bir iş deşifre tabii ki.” (K2) “Deşifre becerisine olumlu katkı sağlayacağını düşünüyorum. Özellikle başka biriyle çalarken hissedilen sorumlulukla daha dikkat kesilecektir ve tek başına çalışırken olan özene kıyasla öğrenci esere daha dikkatle yaklaşabilir. Deşifre zaman içerisinde nota okudukça gelişir ve bu sayede öğrencinin nota okuma hızı da artabilir.” (K7)

3. Teknik Becerilerinin Gelişimine Katkı Teması

Deşifre becerilerinin gelişimine katkı temasında 3 kategori bulunmaktadır. Bunlar; “eserin yapısına bağlı olarak değişir” (3 kişi), “teknik gelişim amaçlı eserler değildir” (1 kişi) ve “olumlu etki” (3 kişi) olmak üzeredir.

Tablo 4 - Dört El Çalışmalarının Öğrencilerin Teknik Becerilerinin Gelişimine Katkısı Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Teknik Becerilerinin Gelişimine Katkı	Eserin yapısına göre değişkenlik	3	“Bu parçanın içeriğine bağlı. Mutlaka faydası olacaktır. Ancak, belli bir teknik unsuru ele alan etütler kadar teknik beceriye katkı sağlayacağını düşünmüyorum.” (K5)
	Teknik gelişime yönelik değil	1	“Dört el çalışmaları teknik beceri geliştirmek için vermiyorum. Teknik beceri geliştirecek farklı metotlar kullanıyorum. Teknik beceriye de katkıda bulunuyor olabilir ama dört el çalışmalar kesinlikle tekniği geliştirir diyemem.” (K3)
	Olumlu etki	3	“Öğrenci tek başına zor pasajları çalarken tempo ile oynayarak bu zorluğu kendince kolaylaştırmaya çalışmaktadır. Ancak dört el çalışmada yanındakine uyma durumumdan dolayı parmakların daha aktif hareket etmesi adına kendini zorlaması beklenmektedir, bu da tekniğinin gelişiminde önemli faktördür.” (K4) “Daha çok çalmak ve parçanın devamlılığını sağlayacak şekilde çalışmayı destekleyeceği için bireysel teknik çalışmayı özendirir. Birlikte çalınan daha bilgi sahibi kişiyi, ki bu başlangıçta öğretmen olacaktır, taklit ederek de sözsüz yönlendirmeyi de getirecektir.” (K6)

4. Müzikal Becerilerinin Gelişimine Katkı Teması

Müzikal becerilerin gelişimine katkı temasında 1 kategori bulunmaktadır. Bu kategori “olumlu etki”dir (7 kişi).

Tablo 5 - Dört El Çalışmaların Öğrencilerin Müzikal Becerilerinin Gelişimine Katkısı Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Müzikal Becerilerinin Gelişimine Katkı	Olumlu etki	7	“Evet kesinlikle sağlar. İki kişi birbirine uyum sağlamak durumunda, birbirlerini dinlemeliler ve dolayısıyla parçaya çok hâkim olmalılar. Birliktelik çalışmalarıyla birlikte müzikalite çalışmaları da yapılmakta. Parça zevkli hale geldiğinde de sürekli birlikte çalışma isteği uyandırmakta. Bu da müzikaliteyi doğal olarak etkiliyor.” (K3) “Sözle yapılan yönlendirmelerin yanı sıra, işiterek alınan etkileşimler doğal bir müzikal etkileşimi sağlayacaktır.” (K6) “Olumlu yönde katkı sağlamaktadır. Biriyle birlikte çalmak tek başına çalmaktan daha farklı dinamikler gerektirir. Esere, pasaja ve nüansa göre öğrencinin çalacağı kişiyle birlikte düşünerek müzikal öğelere karar vermek müzikal becerileri zaman içerisinde geliştirir.” (K7)

5.Ritmik Becerilerinin Gelişimine Katkı Teması

Ritmik becerilerin gelişimine katkı temasında 2 kategori bulunmaktadır. Bunlar; “olumlu etki” (6 kişi) ve “katkı sağlamaz” (1 kişi) şeklindedir.

Tablo 6 - Dört El Çalışmaların Öğrencilerin Ritmik Becerilerinin Gelişimine Katkısı Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Ritmik Becerilerinin Gelişimine Katkı	Olumlu etki	6	“Farklı ritimler ve diğer çalan eli dinlemek onun ritmine uygun çalmak bu beceriyi iyi yönde geliştirecektir.” (K2)
	Katkısı yok	1	“Uyum açısından dört elin öğrencinin kendince ritim dışı tavır sergilemesinin önüne geçmesinden dolayı ritim hissini geliştirmektedir. Bu da solo çalımındaki farkını ortaya koymasında etkendir.” (K4)
			“Solo çalışmalara göre pek fark yok diyebilirim.” (K5)

6.Eser ve Metotlar Teması

Eser ve metotlar temasında 4 kategori bulunmaktadır. Bunlar; “Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönem bestecilerinin eserleri” (4 kişi), “Türk piyano eğitimcilerinin başlangıç düzeyi metot ve derleme albümleri” (2 kişi), “yabancı kaynaklar” (3 kişi), “çocuk şarkısı düzenlemeleri” (1 kişi) olmak üzere belirlenmiştir.

*Tablo 7 - Dört El Piyano Öğretiminde Kullanılan Eser ve Metotlar
Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler*

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Eser ve metotlar	Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönem bestecilerinin eserleri	4	“18. yüzyıl müziğinden 20. yüzyılın başlarına kadar çeşitlilik gösteren bir repertuar kullanıyorum. Mozart, Beethoven, Weber, Brahms, Schumann, Debussy, Faure, Schubert, Reynaldo Hahn, Shostakovich, Rachmaninov, Stravinsky vb.” (K1)
			“Orta yaş grubunda olan çocuklarla Diabelli gibi zorlayıcı olmayan bestecilerin eserlerinden seçmece eserler belirlerim.” (K4)
	Türk piyano eğitimcilerinin başlangıç düzeyi metot ve derleme albümleri	2	“Enver Tufan’ın dört el kitabı ile Nevhiz Ercan ve Gül Çimen’in piyano metodu kitabının sonunda dört el parçalar mevcut bunları da kullanıyorum, Ayrıca Belir Tecimer’in dört el kitabını da çoğunlukla başlangıç düzeyinde kullanıyorum.” (K3)
	Yabancı kaynaklar	3	“Başlangıç için Faber Piano Adventures serisini müzikal anlamda kullanmayı tercih ediyorum. Renkli, çeşitli ve müzikal tadı olan eşlikler yazılmış” (K6)
			“Beyer, Denes Agay gibi metot kitaplarında ufak dört el etütleri vardır. Bununla birlikte piyano repertuarında çeşitli seviyede ve müzikalitede birçok eser vardır.” (K7)
	Çocuk şarkısı düzenlemeleri	1	“Çok küçük çocuklara bu işi sevdirmek adına kendisinin beğendiği çocuk şarkılarını düzenleyip beraber çalmaya teşvik ederim.” (K4)

7.Öneriler Teması

Öneriler temasında 6 kategori bulunmaktadır. Bunlar; “daha fazla zaman ayrılması” (2 kişi), “beraber çalma disiplini” (3 kişi), “yüreklendirici olmak” (1 kişi), “partiler arasındaki balansın ayarlanması” (1 kişi), “iki partinin de bilinmesi” (2 kişi), “eser deşifresinin birlikte yapılması” (2 kişi) olmak üzeredir.

Tablo 8 - Dört El Piyano Öğretiminde Piyano Eğitimcilerine ve Öğrencilere Yönelik Öneriler Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Öneriler	Ayrılan zaman	2	“Eğitimcilerin, bunu sadece bir ders olarak görmemeleri gerekir. Piyanistin birlikte müzik yapılmasını öğrenmesinin ilk yolu dört el çalmaktır. Bunun için bireysel eserlerin yanında mutlaka dört el eserlerde çaldırılmalıdır.” (K2)
	Beraber çalma disiplini	3	“Her derse bu tür parçalar yerleştirmek dersleri daha keyifli hala getirebilir.” (K6)
	Yüreklendirici olmak	1	“Öğrenci başlangıçta birlikte çalmak konusunda zorlansa da yüreklendirici olmak ve öğretmen öğrenci ilişkisini ekip- çalma partnerliği kısmına taşımak birlikte bir iş yapma zevkini yaşatacaktır. Daha sonra bu akran, kardeş, olabiliyorsa ebeveynle çalmaya da evrilebilir.” (K6)
	Partiler arası balans	1	“Eğitimcilere de özellikle temalara göre hangi partinin yüksekte hangisinin daha eşlik karakterinde olması gerektiğine

		göre balansı ayarlamalarını öneririm.” (K7)
İki partinin de bilinmesi	2	“Primo ve secondo olarak ayrılan partilerin ikisini de iyi bilmek büyük avantaj olacaktır. Öğrenci çalmadığı partiyi de biraz tek başınayken çalıp en azından deşifre ederse takibi kolay olacaktır.” (K7)
Eser deşifresinin birlikte yapılması	2	“Eğitimci açısından öncelikle öğrencinin becerisine göre eser belirlenmeli ve ilk deşifresi birlikte yapılmalıdır. Bu yöntemle hem çocuğun deşifre becerisi geliştirilmeli hem de bu işin korkulacak bir şey olmadığı gösterilmelidir” (K4)
		“Eserin okunup deşifre edilme aşaması birlikte yapılırsa, deşifre gelişimini sağlar.” (K5)

8.Görüşler Teması

Görüşler temasında 3 kategori bulunmaktadır. Bunlar; “amatör piyano eğitiminde kullanılması” (1 kişi), “önemli ve gerekli” (6 kişi) ve “başlangıç düzeyi için erken” (1 kişi) şeklindedir.

Tablo 9 - Başlangıç Düzeyi Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalarına Yer Verilmesi Hakkında Uzman Görüşleri Teması, Kategoriler ve Örnek Görüşler

Temalar	Kategoriler	Görüş Sayısı (N)	Örnek Görüşler
Görüşler	Amatör piyano eğitiminde kullanılması	1	“Özellikle de amatör piyano eğitiminde kullanılmasının faydalı olduğunu düşünüyorum.” (K3)
	Önemli ve gerekli	6	“Çocuğun enstrümanda yol alması açısından dört el çok önemli bir konu. Daha bu işin başında olan çocuklara yol göstermek ve bu yolda onlarla birlikte yürüyerek şevke getirmek ilerisi için önemli bir adımdır. Çocuğun kendine olan güvenini kazanması ve öz benliğini yakalaması iyi bir performans için gerekli bir şeydir. Enstrüman çalma yeteneğini geliştiren bu davranış çocuğun enstrümana olan ilgisini daha da çok artırmaktadır.” (K4)
			“Çok başlangıçtayken bile öğrencilerin çok sesli düşünebilmesi, başka bir partiyi duyarken uyumlu bir şekilde çalabilmesi, başlayıp bitirebilmesi, müziğin bütününe algılayabilmesi adına gerekli buluyorum.” (K6)
			“Başlangıç düzeyindeki bir öğrenciyi çok zorlamayacak şekilde yapılan dört el çalışmaları hem teknik açıdan, hem nota okuma hızını olumlu etkilemesi açısından, hem de birisiyle çalmaya ve dinlemeye de alışkanlığı erkenden kazandırmaya başlayacağından çok önemlidir.” (K7)
	Başlangıç düzeyinde yer verilmemesi	1	“Başlangıç sürecini geride bıraktıktan sonra, belli bir teknik hakimiyet kazanıldığında, ritim ve nota konusunda en ufak bir tereddüt kalmadığında dört el çalışmalarına geçilmesi gerektiğini düşünüyorum. Solo piyano çalmanın temel kaideleri oturduktan sonra birlikte çalmaya yer verilmesi daha yerinde olacaktır.” (K5)

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarının önemi ve kullanımına ilişkin öğretim elemanı görüşleri; “Dört el

alışmalara hangi aşamada başlanmalıdır?”, “Dört el çalışmalar öğrencilerin deşifre, teknik, müzikal ve ritmik becerilerinin gelişimine nasıl katkı sağlamaktadır?”, “Dört el piyano ğretiminde kullanılan eser ve metotlar nelerdir?”, “Dört el piyano ğretiminde piyano eğitimcilerine ve öğrencilere yönelik öneriler nelerdir?” ve “Başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarına yer verilmesi hakkında görüşler nelerdir?” soruları temel alınarak tartışılmıştır.

Başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalara başlama aşaması teması altında; öğrenciye göre değişkenlik, birkaç aylık eğitimin ardından ve başlangıç düzeyinde yer verilmemesi kategorileri ne çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının konuya yönelik farklı bakış açılarına sahip olmasıyla beraber ortaya çıkan genel fıkırın; öğrencinin notaları tanıma ve okuma, duruş-oturuş-el pozisyonu gibi temel teknik becerileri ve deşifre yapabilme becerisini kazandıktan sonra dört el çalışmalara başlamanın uygun olduğu şeklinde-dir. Bununla birlikte bir ğretim elemanının dört el çalışmalarına piyano eğitiminin en başından itibaren yer verilmesi yönünde görüş belirttiği görülmektedir.

Dört el çalışmaların öğrencilerin deşifre becerilerinin gelişimine katkısı teması altında, olumlu etki teması ön plana çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının altısı, dört el çalışmaların öğrencinin deşifre becerisine olumlu etki edeceği ve geliştireceği görüşündedir. Bir ğretim elemanı ise dört el çalışmaların, öğrencilerin deşifre becerilerine etkin bir katkı sağlamayacağına yönelik görüş belirtmiştir.

Dört el çalışmaların öğrencilerin teknik becerilerinin gelişimine katkısı teması altında; eserin yapısına göre değişkenlik ve olumlu etki kategorileri ön plana çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının , dört el çalışmaların etütler kadar olmasa da eserin yapısının gerekli teknik unsurları içermesi durumunda, teknik gelişimi destekleyebileceği görüşünü belirtmiştir. Konuya ilişkin olarak üç ğretim elemanı ise dört el çalışmaların öğrencinin, ğretmeni taklit etmesi ve ona uyum sağlama çabası ile bireysel

alışmalarında tekniği geliştirici egzersizleri özendirmeyi sağladığını ifade etmiştir. Bir ğretim elemanı ise dört el eserlerin öğrencilerin teknik gelişimini destekleyici eserler olmadığına yönelik görüş belirtmiştir.

Dört el çalışmaların öğrencilerin müzikal becerilerinin gelişimine katkısı teması altında yalnızca olumlu etki kategorisi yer almaktadır. Öğretim elemanlarının tümü dört el çalışmaların alanlar arasında müzikal bir etkileşim yaratacağı görüşünü belirtmiştir. Öğretim elemanları dört el çalışmaların öğrencinin birlikte almayı öğrenmesi, nüans yapması, yanındaki kişiyi dinleyerek müzikal uyum sağlaması yönüyle öğrencinin müzikal becerilerine olumlu etki edeceği konusunda hemfikir olmuştur.

Dört el çalışmaların öğrencilerin ritmik becerilerinin gelişimine katkısı teması altında, olumlu etki kategorisi öne çıkmaktadır. Altı ğretim elemanı bu çalışmalarda, öğrencinin yanında alan öğretmenine ritmik anlamda uyum sağlamaya çalışacağı; dolayısıyla eserin ritmik öğelerine daha dikkatli çalışacağı ve karşılaştığı yeni ritim yapılarını çözmeye daha hevesli olacağı görüşünde olmuştur. Bir ğretim elemanı ise dört el eserlerin öğrencilerin ritmik becerilerinin gelişimini destekleyici eserler olmadığına yönelik görüş belirtmiştir.

Dört el piyano ğretiminde kullanılan eser ve metotlar teması altında; Klasik, Romantik ve ağdaş Dönem bestecilerinin eserleri kategorisi ve yabancı kaynaklar kategorisi ön plana çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının dört el çalışmalarında Klasik Batı Müziği piyano literatüründen eserlere ağırlık verdiği, bunun yanı sıra başlangıç aşamasında yabancı metot ve albmlerden faydalandığını söylemek mümkündür. Bir ğretim elemanı ise öğrencinin ilgisini çekmek için ocuk şarkılarının dört el düzenlemelerini yaparak derslerde kullandığını belirtmiştir.

Dört el piyano ğretiminde piyano eğitimcilerine ve öğrencilere yönelik öneriler teması altında; beraber çalma disiplini, ayrılan zaman, iki partinin de bilinmesi ve eser deşifresinin birlikte yapılması kategorileri ön plana çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının

önerileri arasında en çok vurguladıkları konu, öğrenciye beraber çalma disiplini kazandırılması olmuştur. Bunun için de derslerde dört el çalışmalara ayrılan zamanının arttırılması, solo eserlerin yanında düetlere de yer verilmesi önerilmiştir. Eser deşifresinin derste öğretmenle birlikte yapılması, öğrencinin deşifre gelişimine olumlu etki edip eseri daha iyi tanımasını sağlama; öğrenciye iki partinin de tanıtılması, eserin müzikal yapısını anlamlandırmasını kolaylaştırması yönüyle önerilmiştir. Öğretim elemanlarının, piyano eğitimcilerine verdiği öneriler arasında primo ve secondo partileri arasındaki balansın iyi ayarlanması ve öğrencinin motivasyonunu sağlamak adına cesaretlendirmeye yönelik görüşler de yer almaktadır.

Başlangıç düzeyi piyano eğitiminde dört el çalışmalarına yer verilmesi hakkında uzman görüşleri teması altında; önemli ve gerekli kategorisi öne çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının çoğunun başlangıç düzeyinde yapılan dört el çalışmaların öğrencinin çalgı performansı alanında özgüvenini pekiştirmesi, çok sesli düşünebilmesi, uyumlu çalabilmesi, müziği bütünsel algılayabilmesi ve nota okuma hızını arttıran çalışmalar olması yönüyle önemli ve gerekli gördükleri söylenebilir. Bununla birlikte bir öğretim elemanı başlangıç düzeyinde dört el çalışmaların henüz erken olacağı, teknik ve müzikal beceriler tamamen olgunlaştıktan sonra bu çalışmalara geçilmesinin daha uygun olacağı görüşünü belirttiği görülmektedir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlar, Erdoğan'ın 2023 yılında yaptığı “piyano eğitiminde dört el edebiyatı uygulamalarının müziksel ve teknik gelişime katkıları” konulu araştırmanın sonuçlarını da destekleyen niteliktedir. Bu araştırmanın sonucunda dört el çalışmaların birlikte çalma ve seslendirme tekniklerine, doğru sayma ve tempoda çalma becerilerine katkısı olduğu, ayrıca öğrencilerin çalgı çalışmaya yönelik motivasyonunu olumlu yönde etkilediği sonuçlarına ulaşılmıştır. Yan (2016) piyano düetlerinin, piyano öğrenme sürecini öğrenci için daha ilgi çekici hale getirmesi sebebiyle piyano eğitimcilerine dört el piyano çalışmalarına yönelik yöntem ve tekniklere hâkim olmalarını ve bu çalışmalardan sıklıkla yararlanmalarını önermektedir.

Öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda başlangıç düzeyindeki dört el çalışmaların öğrencilerin piyanoya yönelik becerilerinin gelişimine katkı sağlamasının yanı sıra; bir başkasıyla beraber müzik yapma, uyumlu çalma, dinleme alışkanlığı kazanma, farklı müziksel yapılarla sahip yeni eserler tanıma gibi çeşitli yönlerden öğrencinin gelişimini zenginleştirdiği ve çalgı çalışma motivasyonunu olumlu etkilediği söylenebilir. Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda bazı önerilerde bulunulmuştur.

- Piyano düetleri sayesinde başlangıç düzeyi piyano öğrencileri, bir başkasıyla müzik yapma ve armonik bakımdan zengin duyuma sahip eser seslendirme imkânı bulur. Bu durum öğrencinin piyano çalmaya yönelik ilgi ve hevesini artırır. Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının da belirttiği gibi, öğrencinin başlangıç düzeyindeki temel becerileri kazanmasının ardından öğretmeni rehberliğinde dört el çalışmalara yönlendirilmesi önerilmektedir.
- Dört el çalışmalarda eserin, öğrencinin becerilerine uygun olarak seçilmesi ve deşifrenin öğretmenle beraber yapılması öğrencinin deşifre becerisini geliştirmenin yanı sıra özgüvenini de pekiştirecektir. Sonrasında öğrenciye kendi partisini tek başına çaldırmak ve çalışma yöntemleri hakkında bilgilendirmek, dikkat edilecek noktaları açıklamak öğrencinin bireysel çalışmalarının daha verimli olmasını sağlaması yönüyle önerilmektedir.
- Araştırmaya katılan öğretim elemanları dört el çalışmalarında çoğunlukla Klasik Batı Müziği literatüründe yer alan eserlerden ve yabancı kaynaklardan yararlandıklarını belirtmiştir. Bu eserlerin yanı sıra, başlangıç piyano eğitimindeki farklı nota okuma yaklaşımlarına yönelik örnekler içeren ve öğrencilerin ilgisini çekecek makamsal yapılarda eserlerin de yer aldığı dört el piyano kitapların oluşturulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Atalay, N. (2019). Başlangıç piyano eğitiminde dört el çalışmalarının öğrenci başarı ve motivasyonuna yönelik öğretmen ve öğrenci görüşleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2021). Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara: Pegem Akademi.

Eminova, N. (2020). Piyano ensemble türünün tarihsel gelişimi, icracılık ve çağdaş müzik eğitimindeki yeri. *Turkish Studies*, 15(1), 175-194. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.37847>

Erdoğan, Ö. A. (2023). Piyano eğitiminde dört el edebiyatı uygulamalarının müziksel ve teknik gelişime katkıları. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Erdoğan, Ö. A. ve Tuncer Boon, E. (2023). Piyano düetleri ve piyano ensemble konusunda yurtiçinde ve yurtdışında yapılan çalışmaların incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 102, 217–233. doi: 10.7816/idil-12-102-07

Filip, I. C. ve Mureşan, V. (2023). Preclassic literature written originally for four hands – one piano. *Education, Research, Creation*, 9(1), 114-120.

Karakuş, Z. & Tufan, E. (2018). Başlangıç piyano eğitiminde dört el kullanımının önemi. *Online Journal of Music Sciences*, 3(2), 122-149.

Karasar, N. (2014). Bilimsel araştırma yöntemi. Ankara: Nobel.

Ki, C. O. (2018). The educational merits in playing piano duet. (Honours Project). The Education University of Hong Kong, Hong Kong.

Lee, K. -Y. (2021). The interpretations and pedagogical strategies of piano ensemble music. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 572, s. 58-65.

Scriba, G. W. (2010). The piano duet as teaching medium: an overview and selective syllabus for the beginner pianist. (MMus). University of Pretoria, South Africa.

Serin Özparlak, Ç. & Kalkanoğlu, B. (2018). Piyano eğitiminde dört el çalışmalarının yeri ve önemi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(68), 610-617.

Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2019). Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.

Tan, Y. B. C. (2007). Teaching intermediate-level technical and musical skills through the study and performance of selected piano duos. (Doctoral Research Project). West Virginia University, USA.

Yan, Nan (2016). Study on application of piano duet in piano teaching. 3rd International Conference on Education, Management, Arts, Economics and Social Science. Changsha, China.

BÖLÜM II

Ses Eğitimi ve Nefes Farkındalığı İlişkisi

Ezgi ERTEK-BABAÇ¹

Giriş

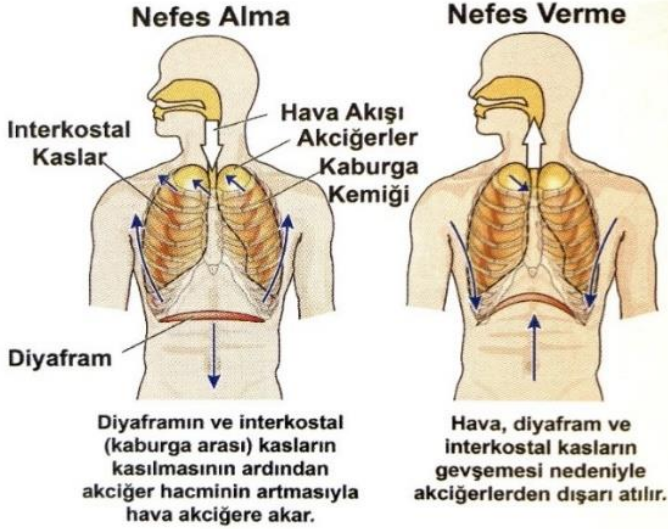
Yaşamın içerisinde fiziksel olarak kendiliğinden gerçekleşen nefes alıp verme hareketi, arka planda sessizce sürdüğünden kimi zaman insanın nefesi göz ardı etmesine yol açabilir. Zamanla insan, özüne dönmenin bir nefes uzaklıkta olduğunu aklına bile getiremeyebilir. Halbuki o olmadan insan var olamaz. İşte bu ironi, gözümüzün önünde duran, zaten nasılsa var olan çoğu şey gibi anlamını yitirmeye başladığında, yoga felsefesinde yaşamın evrensel enerjisi olarak da bilinen “prana”nın canlılığını yitirmesine yol açarak yaşamda hemen hemen her alanda anlamlandıramadığımız olayların gelişmesine veya gerçekleşmesini istediğimiz olayların

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Orcid: 0000-0003-4136-9026

gerçekleşmemesine yol açabilir. Aslında nefes o denli dinamik, güçlü ve aktif bir enerjidir.

Nefes vücuttaki alma verme dengesinin yanı sıra merkezi sinir sistemindeki çeşitli uyarıcıları, zihinden bağımsız şekilde hareket edebilme özelliğine sahip olan otonom sinir sisteminde özümseyerek fizyolojik, duygusal ve ruhsal açıdan dönüşüm sağlar. Çözülemeyen sinirsel veya duygusal olaylar ise hipotalamus bezinin bilinç dışındaki etkileşimlerinden kaynaklanır. Dolayısıyla nefesi kontrol etmek aslında zihni ve doğrudan yaşamı kontrol etmektir (Tezel, 2009: 17). Otonom sinir sisteminin iki kolu vardır. Sempatik sinir sisteminin beden ısısını, bağışıklık sistemini kontrol etme gibi temel işlevleri varken; parasempatik sinir sisteminin hormonların salgılanması, vücudumuzdaki adalelerin kasılma ve gevşemesi gibi duygularımızı etkileyen tüm neromodülatörlerin uyarılması gibi işlevleri vardır. Sinirlenen kişinin ses tellerinin kısılması burada örnek verilebilir. Parasempatik sinir sisteminde bedenin gevşeme ve rahatlama sürecinde diyaframın rolü büyüktür. Nefes alıp verme hareketi diyaframın çevresindeki vagus ve frenk sinir uçlarında adeta masaj etkisi yaratır. Diyafram destekli nefes alıp vermeyle otonom sinir sistemi dengelenebilir (Tezel, 2009: 19-21).

Nefes alındığında diyafram karın boşluğuna doğru iner ve vücuttaki kirli kanı toplayarak karbondioksiti atıp onun yerine kalbe ve ciğerlere iç basınç uygulayarak götürmek üzere oksijen alır. Bu esnada kirli kan göğse çıkar ve diyafram, kalbin enerjisini büyük oranda tasarruf etmesine yardımcı olur. Sağladığı bu etkiyle diyafram ikinci bir kalbe eşdeğer sayılabilir (Egüz, 1980: 23; Couiroult, Chemla & Lecarpentier, 1999; Green, 2012; Kocjan vd., 2017; Polat, 2017: 40; Bordoni & Escher, 2021).



Şekil 1. Nefes Alıp Vermede Diaframın Hareketi (Polat, 2017: 40).

Nefesi kullanmak farkındalıkla başlar (Vazirani, 2001; Lewis, 2010; Satlof-Bedrick & Johnson, 2015; Pozuelos vd., 2019). Peki “nefes farkındalığı ne kazandırır?

- fiziksel duygusal ve zihinsel kontrol,
- yaşamı kolaylaştırıcı teknikler,
- bireysel ve toplumsal farkındalık,
- varlığını yeniden var etmek
- bilinç seviyenizi yükseltmek” (Kartal, 2013: 83).

Nefesi ne kadar tanıyoruz? Nefes alırken, tutarken ve verirken ne kadar farkındayız? Ses eğitiminde içsel gevşeme için nefesi ne kadar kullanıyoruz? Bu araştırmada, bu sorulara yanıt aramak, ses eğitiminde en temel öğelerden biri olan nefesi; fark etmek, anlamak, anlamlandırmak ve tüm bunları teknik konular çerçevesinde fakat ötesinde, kendi çalışmalarımnda öncelediğim “ses eğitiminde gevşeme” konusuna eğilerek nefesin süreç içerisinde nasıl dahil edilebileceğine değinmek amaçlanmıştır. Solunum olmadan

ses oluşumunun meydana gelemeyeceği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda nefesin tanınması ve farkında olunması çok değerlidir. Nefes aslında oldukça bireyseldir. Her kişinin nefesi kendine özeldir. Kişi kendi nefesini en çok kendi deneyimleyerek tanıyabilir. Bireysel farkındalıkların ve bireysel farkındalıkların bir araya gelerek oluşturacağı toplumsal farkındalıkların oldukça önem taşıdığı bakış açısıyla, araştırmanın önemi vurgulanmıştır.

Nefes burundan ve ağızdan alınır. Şarkı söylerken ağızdan nefes almak tercih edilir. Bunun sebebi larenksin pozisyonunun daha rahat oluşabilmesine imkân vermektir. O esnada esnemeye başlama imajinasyonu tercih edilebilir. Burundan alınan nefes ise, düşük larenks pozisyonu sebebiyle kasların gereksiz yorgunluğuna sebep olacağından çok tercih edilmemektedir (Gökberk, 2020: 103). Elbette ağızdan nefes alırken doğal olarak belli bir ölçüde burundan giren nefes normal karşılanabilir. Hatta şarkı söylemek, nefesin vücuda girişindeki doğallık için keskin sınırlar koymak yerine birlikte “çabalı ama çabasız” nefeslerle desteklenebilir. Burada kastedilen çaba, bilinçli ve denetimli ses kontrolünde; nefesin vücuda girdiği anı ve yerleri fark etmek, vücutta belli bir süre dolaştığında neler olduğunu gözlemlemek ve elbette her giren nefesin çıkacağı gibi çıkış anını, yerlerini ve o esnada vücutta, zihinde olan biteni anlamlandırabilmek ve tüm bunları yaparken aslında olabildiğince çabasız bir tavırla yaklaşmaktır. Bu aşamada ses eğitimi sürecini oluşturan katmanların nefes ile ilişkisine değinmekte fayda vardır.

Ömür (2001: 53), postürü vücudun dengeli olarak bir çizgide durması olarak tanımlamaktadır. Ses eğitiminin en temel iki kolunun postür ve nefes olduğu düşünüldüğünde, nefes sisteminin rahat çalışabilmesi için öncelikli olanın doğru bir duruş olduğu yadsınamaz. İster ayakta ister otururken ve hatta ister yatar pozisyonda olun, ancak doğru postür tercih edildikten sonra nefes en verimli şekilde kullanılabilir. Diyaframı baskılayan kötü postür olarak adlandırılan duruşların, nefesin günlük hayatta kullanımını bile oldukça güçleştirirken şarkı söyleme pozisyonuna imkân sağlaması beklenemez.

Ciğerlerin altında karın boşluğunun üstünde yer alan bir kas olan diyafram; burun, ağız, boğaz, soluk borusu, göğüs boşluğu, bronşlar, ciğerler ile çalışarak soluk alıp vermeyi gerçekleştirir (Sabar, 2013: 28). Karın bölgesinde oluşan sıkışma ve kramplar diyaframın çalışmasında aksaklık meydana getirdiğinden, diyafram ses tellerine destek veremez ve mekanik bir ses oluşumu meydana gelebilir (Kartal, 2012: 84). Şarkı söylemek için nefes kontrolü gereklidir. Tercih edilen nefes çeşidi ise değinilen sebeplerle diyafram nefesidir. Üst göğsü genişleterek omuzların yukarı kalkmasına sebep olan göğüs nefesi, ense ve boyun kaslarını negatif etkilediği için ses sanatçıları tarafından tercih edilmez (Sabar 39-40). Şarkı söylemeye hazırlık için önemli bir adım olan egzersizlerin özünde nefes farkındalığı vardır (Elliott, 2010). Nefesi destekli tutmak, uzatmak, zihni sakinleştirmeye ve solunum cihazını şarkı söylemeye daha iyi hazırlamaya yardımcı olur. Nefes aracılığıyla sadece öğrencilere farkındalık kazandırmakla kalmayıp, nefes kontrollü derinleşme için bir şarkı söyleme perspektifi oluşturmak mümkündür (Varner, 2022: 44).

Sesin üretilmesi, alınan nefesin verilme esnasında soluk borusu yoluyla gelen havanın vocal kordlarla temas etmesi ve onları titreştirmesiyle meydana gelir. Fonasyon adı verilen bu oluşumda doğru ton için havanın vokal kordlar ile aynı anda koordinasyonu tercih edilmelidir. Vokal kordların önceden kapatılmasıyla alınan hava basıncı sonucunda seste patlama ile sert bir ton meydana gelebilir. Diğer yandan havanın önceden boşaltılması sonra vokal kordların kapatılması da uygun değildir. Böyle bir durumda ise ses havalı çıkar. Bu şekilde devam edilmesi ciddi nodül vb. ses rahatsızlıklarına yol açabilir. Bu sebeple koordinasyonlu ilerlemek önemlidir. Buraya kadar bahsedilen fonasyonun birinci fazıdır. İkinci faz tonu sürdürme çabası -elbette nefes ile- ve üçüncü faz ise tonu bitime aşamasıdır. Bu noktada nefesin desteği sonuna kadar sürmelidir (Gökberk, 2020: 104). Ekici (2008: 252-254), bu üç aşamayı atak, sürdürme ve serbest bırakma fazı olarak adlandırmıştır.

Ses ile vücutta bulunan boşlukların (ağız, burun, sinüsler, gırtlak ve yutak) doğal frekanslarının birbiriyle uyuşması sonucunda ortaya rezonans çıkar. İnsan vücudunda, en az yedi rezonatör bölge vardır. Vücudun en alt bölgesinden, en üst bölgesine doğru sıralandığında bu bölgeler; göğüs, soluk borusu ve bronşlar, gırtlak, yutak, ağız boşluğu, burun boşluğu ve sinüslerdir (McKinney, 1982: 125-128). Sesin rezonatör bölgelerinde dolaşmasını sağlayan şey ise nefestir. Çeşitli gerginlikler sebebiyle boğaz bölgesinin gerilmesi sesin kısılmasına yol açabilir. Bu durum boyun ve ense kaslarındaki kramplarla kendini gösterdiğinde rezonansı olumsuz etkileyerek sesin dengeli tınlmasına engel teşkil eder (Kartal, 2012: 84).

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma çerçevesinde sunulmuş kavramsal tarama modeliyle desenlenmiştir (Uğurlu, 2015; Fidan, 2017; Baltacı, 2018; Nayir ve Sarıdaş, 2020). Araştırmada ses eğitimi ve nefes farkındalığı kavramları odağında, ses eğitiminin temel kavramlarında nefes farkındalığı ilişkisi incelenmiştir.

Bulgular ve Yorum

Kavramsal çerçevede incelenen konular ışığında ses eğitiminde temel egzersizler nefes farkındalıklı örneklerle sunulmuştur.

Ses Eğitiminde Nefes Farkındalığı İçin Temel Egzersizler

Nefesin Giriş Çıkışını Gözlemleyin

Kişi, kendi var olma deneyimini anlamak ve anlamlandırmak için yaşamın nefesini ve onun alma verme dengesini gözlemlemekle işe başlayabilir. Gözlemin ardından en basit haliyle gün içinde doğada farklı ortam ve koşullarda kendi nefesini bilinçli şekilde izlemek iyi bir alternatif olabilir. Nefesin vücuda tam girdiği anı ve yeri (burundan alınan nefes için burun ucunu, deliklerini) fark etmek ve aynı şekilde tam çıktığı anı ve yeri fark etmek yeterlidir. Bunu

yaparken yargıdan uzak, doğayı gözlemlerken olduğu gibi kendi olduğu haliyle sadece nefesi fark etmek önemlidir. Gözlem esnasında iki burun deliğinden birinin daha tıkalı olduğu fark edilebilir. Bunun farkındalığı bile oldukça değerlidir.

Vücut Farkındalığıyla Nefes Çeşitlerini Fark Edin

Nefesin fiziksel bedende hangi bölgeleri doldurup genişlettiğini hissetmek için yapılan uygulamalar ses eğitimi için oldukça değerlidir. Çünkü bu uygulamalar, ses eğitiminde soyut kavramların mevcudiyeti sebebiyle imgelem gücünün artırılmasına yardımcı olabilir.

Öncelikle diyafram, ardından göğüs nefesi ve hafifçe köprücük kemiğinin üstüne doğru larenksin de hissedileceği bir nefes türü sırayla deneyimlenerek fark edilebilir. Her bölgede bireyin durumuna bağlı olarak birkaç dakika kalınabilir. Bağımsız nefeslerle tek tek deneyimlenip fark edilen bölgeler, bir sonraki aşamada tek nefeste (sekize kadar sayılabilir) birleşir. Nefes, diyaframdan göğse ardından köprücük kemiğine doğru yönlendirilir. Verilme aşamasındaysa önce köprücük kemiğinden başlanır. Göğüsle devam eder ve son olarak diyaframda son bulur. Bu egzersize 5 dakika da 20 dakika da kısacası beden ve zihin ne kadar izin verirse o kadar devam edilebilir.

Dikkati Baş Bölgesine, Yüz Kaslarına ve Boğaza Yönlendirin

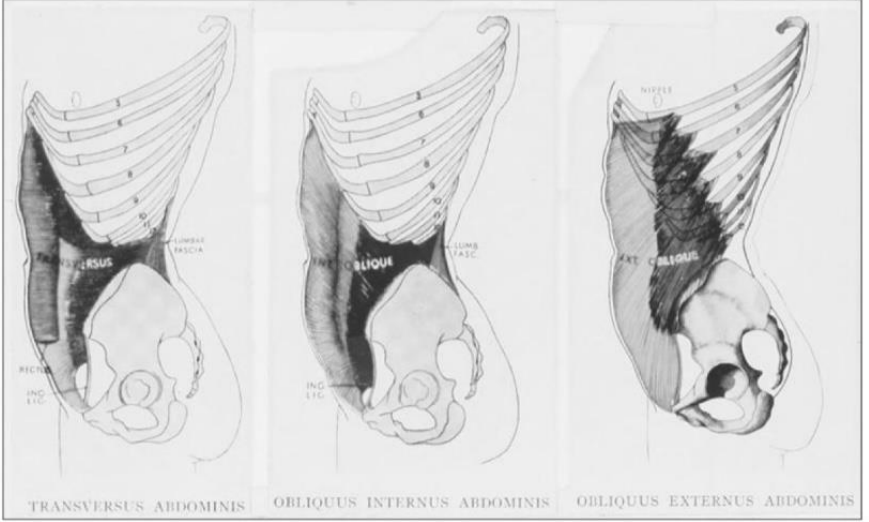
Zaman içerisinde nefesi gözlemlene deneyimi kazandıkça tepkisel duyguların belli ağırlık merkezlerinde yoğunlaştığı fark edilebilir. Kafa boşlukları, gözler, yüz ve boyun bölgelerinde özellikle hissedilebilir. Olayların içindeyken çoğu zaman farkında olmadan bu bölgelerde gerilim artabilir. Ses eğitiminde önemli noktalar olan bu bölgelerin özellikle performans öncesinde rahatlatılması çok önemlidir.

Yüz kaslarının özellikle göz, burun, dudak, çene bölgelerinin ve boğazın farkındalığını artırmak ve gevşetmek için rahat ama dik bir oturuşla nefesin vücuda giriş çıkışını gözlemlemekle işe

başlanabilir. Ardından nefes taraması yoluyla bu bölgelere sırasıyla nefesi yönlendirip birkaç nefes her bölgede kalıp o bölge düşünsel olarak genişletilerek gevşeme sağlanabilir.

Şarkı Nefesine Destek Sistemini Deneyimleyin

Appoggio kelime olarak yaslamak, desteklemek anlamına gelir ve karnın ön/yan duvarındaki kasların etkileşimini kapsar. Lamperti (1877) tarafından adlandırılan İtalyan vokal pedagoji ekolünün bir tekniği olan Appoggio’da mide ne dışarı itilir ve içerde tutulur. Alt karın duvarının üç ana kası -transvers abdominis, iç oblik, dış oblik- pelvik ve kalça bölgelerindeki kaslar derin nefes alma esnasında genişler ve şarkı söyleme sırasında nefesin yönetilmesine yardımcı olur (Miller, 2004: 4). Appoggio tekniğinde sternumun karşıya bakması önemlidir ve postürü hizalarken aynı zamanda larenks yani gırtlığın da duruşunu rahat fakat yine kendi içerisinde hizalı şekilde tutmak önemlidir. Bu sayede gırtlığın üzerindeki baskı azaltılarak nefesin dinamik ama rahat akması sağlanmaktadır. Davis (1998: 9-10), bu tekniği, nefes alma esnasında diyaframın aşağı doğru hareketiyle iç organların yer değiştirmesine eşgüdümlü olarak göğüs kafesinin çevresinin genişletilmesi ve nefes verme esnasında karın kaslarının gerilmesiyle iç organların yukarı diyaframa doğru itilmesine eşgüdümlü olarak yükselmiş göğüs kemiğinin ve genişlemiş göğüs kafesinin pozisyonunu korumaya çalışması olarak açıklamıştır.



Şekil 2. Göğüs ve karın iç kasları: transversus abdominis, iç oblik abdominis, dış oblik abdominis

(Illustrations of Regional Anatomy, Section III, 6th ed. Edinburgh: Darien Press, 1946 akt. Miller, 2004: 4).

İtalyan opera sanatçısı Farinelli'nin kendi ismiyle anılan egzersizi, Appoggio nefes destek sistemi üzerine kuruludur. Farinelli'nin bu egzersizi her gün yaparak başarıya ulaştığı bilinmektedir. Farinelli egzersizi dört temel nefes döngüsünü (tempolu nefes alma, nefesin tutulması, nefesin düzenli çıkışı, nefesin anında sessizce yenilenmesi) kapsar. Bu her nefes döngüsünde önce dörde -her nefes yaklaşık bir saniye olacak şekilde- kadar daha sonra sayı birer birer artırılarak sayılır (Clapton, 2005; Indik, 2009; Lyle, 2011; Ittinirundorn vd., 2022).

1-Dört sayıncaya kadar nefes alın

2-Dört sayıncaya kadar duraksayın (nefesi tutarken soluk borusunu ve boğazı kapatmayın)

3-Dört sayıncaya kadar nefes verin

4-Nefesin bittiği anın ve tekrar başlama anının farkındalığıyla dört sayıncaya kadar sessizce nefes alarak 1. aşamaya dönmüş olun.

Bu işlemi bir süre tekrarlayın. Alışkanlık kazanınca baştan (dört sayıyla) başlayarak nefes sayısını dörtten beşe, beşten altıya birer birer artırarak nefesi daha uzun tutmayı deneyin.

Sonuç ve Tartışma

Araştırmada var olan kuramsal çerçeve neticesinde sunulan öneri niteliğindeki nefes farkındalığı egzersizlerinin, ses eğitime bir paradigma oluşturacağı düşünülmektedir. Bu görüş ses eğitiminde nefes tekniklerinin önemini vurgulayan çalışmalarla desteklenmektedir (Cowgill, 2009; Kim, 2015; Uyar, 2017; Özgür, 2020; Ertek-Babaç vd.,2021).

Oyunculuk eğitimi için geliştirilen ve doğal sesi ortaya çıkarma işlevi olan Linklater Metodu, nefes almanın tek bir doğru yolu olmadığını, kişinin önce kaslarını gevşetmesi ve nefesinin farkına varması gerektiğini savunur. Bu doğrultuda katılımcının gerilimden uzak, doğal ve özgür nefes almasını amaçlar. Bu amaca erişmek için eğitimdeki ilk adım, nefesi kontrol etmeden gözlemlemektir. Bu gözlem esnasında nefes içeri girerken diyaframın aşağıya indiği ve nefes serbest bırakılırken diyaframın yukarı doğru hareket ettiği hayal edilir (Linklater, 2006: 44-49). Tıpkı yukarıda önerdiğim ilk egzersizde olduğu gibi nefesi öncelikle fark etmek bu metotta da oldukça önemli bir yere sahiptir. Benzer şekilde Soto-Morettini (2006, 25) “düşüncenizle nefes almaya çalışın” sözüyle farkındalığa dikkat çekmiştir. İlk farkındalığın ardından Kayes’in (2004: 26) da savunduğu gibi öğrencilerin şarkı söylerken nefes fonksiyonlarını sürdürmeleri için ilgili kas sistemini anlamakla işe başlamaları iyi bir fikir olabilir.

Appoggio sistemiyle bireyler bedensel farkındalığı ve nefesi kullanmayı eş güdümlü yürütürler. Bu esnada sessiz nefes almak da bu işin bir parçasıdır. Han (2008: 2), her ne kadar kişilerin bedenlerine güvenerek şarkı söyleme fikrine katılsa da bu işe yeni

başlayanların gerginlik olmadan ve sessiz nefes alarak nasıl şarkı söyleyebileceğini, ve ayrıca, derin ve sessiz nefes almanın solunumun tek önemli yönü olup olmadığını sorgulamıştır. Elbette böylesine komplike bir sistem olan solunumu, tek bir doğruyu savunup tüm geri kalan etmenleri yok sayarak kabul etmek doğru bir yaklaşım olmayabilir. Üstelik Appoggio aslında zaten yeni başlayanlar için çok uygun bir sistem değildir. Temel anatomi, vokal, nefes bilgisi konusunda aklında soru işareti olmayan kişilerin nefeslerini daha destekli kullanmaları için ortaya koyulmuş bir tekniktir diyebiliriz. Kas gerilimine bağlı olarak ses yolunda gelişen gerilimi azaltmak için appoggio tekniğinin faydaları bu araştırmada olduğu gibi birçok kült vokal pedagoji kitabında da dile getirilmiştir (Caruso& Tetrzzini, 1975; Miller, 1977; Fleming, 2005).

Indik (2009), şarkıcıların eserleri seslendirirken aldıkları her nefesin sonuna doğru seslerinin yorulduğunu keşfetmesinin ardından Farinelli metodu aracılığıyla nefesin kontrolünü geliştirmiştir. Ayrıca Ittinirundorn vd., (2022) tarafından Farinelli nefes egzersizlerinin ses eğitimi alanı haricinde, KOAH'lı hastaların solunum fonksiyonlarını ve KOAH semptomlarını iyileştirdiği sonucuna varılmıştır. KOAH hastalarına yönelik pulmoner rehabilitasyon programlarında alternatif bir nefes egzersizi olarak önerilmiştir.

Ülkemizde üniversitelerin çeşitli fakülte, bölüm ve anadallarında kendine yer edinen ses eğitimi dersi sürecinde, dış gevşeme için genellikle omuzlardan başlanarak geleneksel ısınma hareketleri uygulatılıp ardından ses ve nefes egzersizleri uygulatılmaktadır. Amaca yönelik kullanılan bu egzersizler elbette faydalı olmakta fakat çoğu zaman bu aşamanın kısa bir sürede geçilmesi hatta bazen yalnızca öğrenciye bırakılması söz konusu olduğunda farkındalık temelli güncel yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Buna istinaden aslında belki de teoride göz önünde duran fakat uygulamada eksik olduğu gözlemlenen ve bu doğrultuda önerilen temel nefes farkındalığı egzersizlerinin, tüm öğrenci ve eğitimcilere yeni kapılar açarak alana katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Kaynakça

Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 231-274.

Bordoni, B. & Escher, A. R. (2021). Functional evaluation of the diaphragm with a noninvasive test. *Journal of Osteopathic Medicine*, 121(11), 835-842. <https://doi.org/10.1515/jom-2021-0101>

Clapton, N. (2005). Carlo Broschi Farinelli: Aspects of his of technique and performance. *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 28, 323-338.

Cowgill, J. G. (2009). Breathing for singers: A comparative analysis of body types and breathing tendencies. *Journal of Singing*. 66(2), 141-148.

Davis, R. (1998). *A beginning singer's guide*. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press Inc.

Egüz, S. (1980). *Toplu ses eğitimi 1*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Elliot, M. (2010). Singing and mindfulness. *Journal of Singing*, 67(1). Retrieved August 2021 from <https://marthaelliott.net/wp-content/uploads/2016/09/S-and-M-for-web-site.pdf>

Ertek-Babaç, E., Köse, H. S., & Baş-Aslan, U. (2021). Yoganın ses eğitiminde kullanılabilirliği: Performansa dayalı deneysel bir araştırma. *Journal of History Culture and Art Research*, 10(3), 59-80. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v10i3.3099>

Fidan, T. (2017). Kurumsalcılık yaklaşımları ve yeni kurumsalcılık perspektifinden eğitim örgütleri. *Medeniyet Eğitim Araştırmaları Dergisi I*(1), 1-16.

Gökberk, Ş. (2020). *Sesi iyileştirmede egzersizlerin önemi*. (100-118). Ses Eğitimi Çalıştayı'nda sunulmuş bildiri (26-28 Nisan 2017). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi.

Green, I. (2012). The role of the diaphragm in self-awareness and transformation. *Rosen Method International Journal*, 5(2), 5-29.

Han, P. (2008). *Principles of Appoggio: The interrelationship between theory and practice for today's young opera singers*. (Unpublished Doctoral Thesis). Jacobs School of Music, Indiana University.

Indik, L. (2009). The end of breath for singing: Exhalation and the control of breath at the end of the phrase. *Journal of Singing*, 66(2), 131-140.

Ittinirundorn S, Wongsaita N, Somboonviboon D, Tongtako W. (2022). Effects of Farinelli breathing exercise on respiratory function and symptoms in patients with chronic obstructive pulmonary disease. *Tuberc Respir Dis (Seoul)*, 85(2):137-146. doi: 10.4046/trd.2021.0109

Kartal, M. (2012). *Nefes terapisi*. (3. Basım). İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Kartal, M. (2013). *Nefes teknikleri "Nefesin sihirli gücü"*. (Genişletilmiş 9. Baskı). İstanbul: Ray Yayıncılık.

Kayes, G. (2004). *Singing and the actor*. (2nd ed.). London: A & C Black.

Kim, J. (2005). *A study of breath management as treated by four major American vocal pedagogues: Appelman, Reid, Vennard, and Miller*. (Unpublished Master's Thesis) University of North Texas, USA.

Kocjan, J., Adamek, M., Gzik-Zroska, B., Czyżewski, D., Rydel, M. (2017). Network of breathing. Multifunctional role of the diaphragm: A review. *Adv. Respir. Med.*, 85, 224–232. DOI: 10.5603/ARM.2017.0037

Lamperti, F. (1877). *A treatise on the art of singing*. New York: G. Schirmer, Inc.

Lewis, D. (2010). *Nefes almayı bilmek*. İstanbul: Şıra Yayınları.

Linklater, K. (2006). *Freeing the natural voice: Imagery and art in the practice of voice and language*. Drama Publishers/Quite Specific Media.

Lyle, H. (2011). A historical look at breathing methods for singing. *Voice and Speech Review*, 7(1), 310-317, DOI: 10.1080/23268263.2011.10739560

McKinney, J.C. (1982). *The diagnosis and correction of vocal faults*. Nashville, Tennessee: Broadman Press.

Miller, R. (1977). *English, French, German and Italian techniques of singing*. Metuchen: Scarecrow Press.

Miller, R. (2004). *Solutions for singers*, Oxford University Press. (Chapter 1 Breath Management).

Nayir, F., Sarıdaş, G. (2020). Çokkültürlü eğitim, kültürlerarası eğitim ve kültürel değerlere duyarlı eğitime ilişkin kavramsal bir inceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(70), 769-779.

Ömür, M. (2001). *Sesin peşinde*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özgür, C. (2020). Effects of breathing techniques on professional singers and patients with respiratory diseases. *Asya Studies-Academic Social Studies* 4(12), 67-75.

Polat, A. (2017). *Hayat nefes nefese-havanın önemi ve doğru nefes alma yöntemleri*. İstanbul: Mavi Ay Etk. Ofset Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.

Pozuelos, J. P., Mead, B. R., Rueda, M. R., Malinowski, P. (2019). Short-term mindful breath awareness training improves inhibitory control and response monitoring. *Progress in Brain Research*, 224, 137-163. <https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2018.10.019>

Sabar, G. (2013). *Sesimiz eğitimi ve korunması*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Satlof-Bedrick, E. & Johnson C. N. (2015). Children's metacognition and mindful awareness of breathing and thinking. *Cognitive Development*, 36, 83-92. <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2015.09.011>

Soto-Morettini, D. (2006). *Popular singing: a practical guide to pop, jazz, blues, rock, country and gospel*. London: A & C Black.

Tetrazzini, L. & Caruso, E. (1975). *Caruso and Tetrazzini on the art of singing*. New York: Dover.

Tezel, S. (2009). *Nefesin gücü tai chi yaşam kalitesi*. İstanbul: Opus Yayınları.

Uğurlu, Ö. (2015). Kadının benlik sunumunun güncel bir aracı olarak sosyal ağlar bir tasarım unsuru: “Kusursuzlaştırma”. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8(1), 231-248.

Uyar, T. (2017). Şan tekniğinde doğru nefes almanın önemi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(1), 214-225.

Varner, E. (2022). Mindfulness access points in general music: Singing, breathing, and selfawareness. *Journal of General Music Education*, 35(2) 43–46. DOI: 10.1177/27527646211060294

Vazirani, R. (2001). The art of breathing. *Prairie Schooner*, 75(3). 63-74.

BÖLÜM III

Zeybekler ve Efelerle İlgili Türküler“Çakırcalı Mehmet Efe” Örneği

Ali Orhan DÖNMEZ¹

Giriş

Zeybek türküleri halk müziği içinde önemli yer teşkil eden bir türdür. Özellikle Batı Anadolu coğrafyasında karşımıza çıkan bu türküler ritmik yapısı, sözel içerik ve oyun eşlikli olması ile diğer yörelerden ayrılırlar. Zeybek türkülerinin yanı sıra, döneminde zeybeklik veya efelik yapmış kişiler için de halk tarafından yakılmış (üretilmiş) türküler bulunmaktadır.

Zeybeklik Hakkında Kısa Bilgi

Zeybeklik, özellikle Batı Anadolu’da ve Anadolu’nun diğer bazı bölgelerinde ortaya çıkan sosyal bir yapıdır. Zeybeklerin tarihi geçmişi hakkında kesin bir bilgi olmamasına rağmen, yapılan

¹ Dr. Öğr.Üyesi. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi,Devlet Konservatuvarı,Türk Müziği Bölümü.

araştırmalar zeybeklerin 16. Yy.’dan itibaren tarih sahnesinde ortaya çıkmaya başladıklarını göstermektedir.

Zeybek kelimesinin anlamı ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Akdoğu’ya göre, zeybek kelimesi “güçlü, kuvvetli” anlamında kullanılan “saybek” kelimesinin zamanla değişerek zeybek şeklinde söylenmesinden türemiştir (1996: 169). Zeybek kelimesi, sağlamlık anlatan “bek” ile nitelik anlatan “zağ” hecelerinin birleşmesinden türemiş “sağlamlılık, güçlölük” anlamını veren “zağbek” kelimesinin, zamanla zeybek şeklinde söylenmesine dönüşmesiyle oluştuğu düşünülmektedir (Oğultürk’ten aktaran Keleş 1998: 2-3). Avcı’ya göre ise, Anadolu’nun çeşitli yörelerinde kullanılan “zağmak” kelimesindeki “zağ” sözcüğü “kaçmak, saldırmak, hızla ileri atılmak, hızla bir yere gitmek vb. olup, “bek”, “bak”, “pek”, “pak” ekleri Türkçe’de belli bir kavram oluşturmak için kullanılmakta, bu iki sözcüğün birleşmesinden “zağbek”ya da “zağbak” kelimeleri ortaya çıkmakta ve yerinde duramayan, hızlı hareket eden, koşan, kaçan anlamları meydana gelmekte, bu anlam zeybekliğin yapısı ve durumu ile uyulmaktadır (2001: 29).

Tarihi süreç incelendiğinde, zeybeklerin özellikle Batı Anadolu’da yaşadıkları, bu yörelerde faaliyet gösterdikleri bilinmektedir. Aydın, Muğla, İzmir başta olmak üzere, Ege bölgesinde bulunan diğer illerde de varlıklarını göstermişlerdir. Zeybekler yaşadıkları bir olay nedeniyle ya da işledikleri bir suçtan dolayı, hapse girmemek için dağa çıkarak zeybek olurlar. Zeybek, genel hatlarıyla, çeşitli nedenler sonucu (namus, öç alma, haksızlık, asker kaçağı vb) işledikleri suçlardan dolayı aranan ve yakalanmamak için dağa çıkan insanlara verilen bir isimdir. Hatta bu bölgelerde dağa çıkan kişi “zeybek oldu” şeklinde ifade edilmektedir. Zeybekler, çoğu zaman “eşkiya-eşkiyalık” “dağda, kırdan yol kesen hırsızlar, haydutlar” (tdk.sözlük.gov.tr) kişiler olarak anılmışlardır. Ancak tarihsel sürece bakıldığında, zeybek kültüründe, eşkiyalıkla ilgisi olmayan, haklının yanında olan, güçsüzü savunan, haksızlıklara karşı koyan bir durum olduğu göze çarpmaktadır. Çevirisini O. Akınbay’ın yaptığı, “Eşkiyalar” adlı kitapta, Hobsbawn, eşkiyalığı yaptıkları faaliyet ve eylemlere göre

farklı bölümlere ayırmıştır. Hobsbawn, “Lordun/beyin ve devletin kendilerine suçlu muamelesi yaptığı kanun kaçakları olmaları, fakat köylü toplumları içinde kalmaları ve halklarının onları kahraman olarak görmeleri, adalet savunucuları, adalet adına öç alan savaşçılar saymaları hatta belki de kurtuluş önderleri katına çıkarmaları, yani her halükarda kendilerine hayranlık duyulması, yardım edilesi ve desteklenesi kişiler”i ‘*sosyal eşkıya*’ olarak tanımlamıştır (2011: 25-26). Zaman zaman toplum tarafından eşkıya olarak anılsalarda, zeybeklerin genellikle yoksul halkın yanında oldukları, yardım ettikleri, koruyup kolladıkları bilinmektedir. Zeybeklik kültürü içinde, eşkıyalık (tdk.sözlük) yapan kişiler “çalıkakıcı” olarak nitelendirilmektedir. Çalıkakıcılar, gerçek zeybeklerle karıştırılmamalıdır. Zeybek tarihi incelendiğinde, döneminde yaşamış zeybeklerin ve efelerin çalıkakıcı olarak nitelendirilen bu insanlarla mücadele ettiği görülmektedir. “Çalıkakıcı olarak nitelendirilen kişi ya da grupların efelerin sahip olduğu özelliklerden çok uzak olduğu, kadın ve çocukları öldürdükleri, ırza ve namusa dokundukları, gibi olumsuz davranışları halkın gözünden kaçmamış ve kötü izler bırakmıştır” (Işık ve Türk 2013: 125).

Zeybeklik, genel hatlarıyla bakıldığında zaman sosyal bir yapı (Baykara 1969: 59) özelliği gösterir. Belli sayıda insanların bir araya gelerek oluşturdukları topluluklardır. Bu topluluklar “çete,” olarak adlandırılmaktadırlar. Zeybek kültüründe, topluluğun başındaki yani önderi konumundaki zeybeğe “efe”, efenin yardımcısına “baş zeybek” denir. Topluluğun diğer üyelerine “kızan” denmektedir (Avcı 2001: 13).

Güçlü bir zeybek topluluğu (grubu, çetesi) belli başlı kısımlardan oluşmaktadır.

- 1.Efe,
- 2.Baş zeybek ya da baş kızan,
- 3.Kızanlar (zeybekler),
- 4.Yardımcı ya da muavin çeteler,

5.Haberci ve istihbarat ağı,

6.Yatak ve barınma ağı. (Avcı 2001: 35).

Zeybekler, belli bir hiyerarşik yapı içinde ve kendilerine has uygulamalar ile yetişerek bu yapının ögesi olurlar. Topluluk içinde efenin seçimi belirli kural ve uygulamalara göre yapılmaktadır. Her zeybek efe olamaz. Önceki efenin gösterdiği zeybek veya seçimle yapılan zeybek efe konumuna gelir. Bir çeteye katılacak ve kızan yani zeybek olacak kişi-kişiler için belli bir ritüel gerçekleştirilmektedir. Bu ritüele göre efe , zeybekler ve kızanlar toplu halde dağa çıkarlar. Kızan olacak genç belindeki yatağanı (büyük kama) çeker, üç defa öperek efenin önünde diz çöker. Efe diğerlerine şöyle seslenir:

- Kızanlar, bu koca dağların sahibi kim?

-Erimiz...

- Yiğidi kim?

-Efemiz...

- Susuz derelerde kavak biter mi?

- Bitmez...

-Bitkisiz diyarlarda duman tüter mi?

- Tütmez...

- Yiğit kime derler?

- Sözünde durup efesiyle ölene derler...

- Korkak kime derler?

- Sözünden dönüp aman diyene...

- Dağ başında duman eksik olur mu?

- Olmaz...

- Yiğit başında güman eksik olur mu?

- Olmaz...

- Kara gün karar p kalır mı?
- Kalmaz...
- Duvarı ne yıkar?
- Nem yıkar...
- Yiğidi ne yıkar?
- Gam yıkar...
- İnsan dünyaya ne için gelir?
-  lmek için...
- Kurt bunalırsa nereye iner?
- Köye iner...
- Kul bunalırsa nereye gidere?
- Dağı gider...
- Cömertlik neyle olur?
- Vermeyle olur...
- Yiğitlik neyle olur?
- Vurmakla olur...
- İstemeden hak alınır mı?
- Alınmaz...
- Y r meden yol tükenir mi?
- tükenmez...
- Őeytana bel bağlanır mı?
- Yardımcımızdır bağlanır...
- Adem uőaėına bel bağlanır mı?
- Bağlanırsa ağlanır...
- Yiğitlik nedir?

- Kimsesizi, arkasızı korumak, zalime karşı koymak...
- Var yemezlere acımak mı yoksa dayak mı haktır?
- Dayak haktır...
- Korkunun ecele faydası var mıdır?
- Yoktur...
- Yiğitlerde ne yoktur?
- Merhamet...
- Korkaklar zeytinleri nerede döverler?
- Ağaç dibekte...
- Yiğitler yağı nerde kavurur?
- Zalim göbeğinde...
- Sözünde durmayan kahpe bacının öz kızanı olsun mu?
- Olsun...
- Şu dualı yatağan böğrüne batsın mı?
- Batsın...
- Doğru söylediğimize Nasuh, Nusuh tövbesi olsun mu?
- Olsun... (Oruç 2013: 40-41).

Bu konuşmalardan ve törenden sonra yeni gelen gençler kızanlığa kabul edilmiş olur.

Efe denildiğinde, genel olarak korkusuz, yiğit , mert, cesur bir kişilik akla gelmektedir. Yaşadıkları dönemlerin sosyo-ekonomik şartları bu kişileri, haksızlıklara ve zulme karşı durmaya itmiştir. Bu efeler başlangıçta dağlarda yaşamaya mecbur kalsalarda, Anadolu'nun kurtuluşu döneminde sayısız yararlılık göstermişler, yurdun düşmandan temizlenmesine önemli katkılar sunmuşlardır. Örneğin; Yörük Ali Efe, Demirci Mehmet Efe, Gökçen Efe kurtuluş savaşında Kuvayi Milliye saflarında düşmanla çarpışarak, bulundukları bölgelerin düşmandan temizlenmesine çok büyük katkı

sunmuşlar ve Cumhuriyet sonrası Atatürk tarafından ödüllendirilmişlerdir.

Kurtuluş savaşı zamanından önce, yani Osmanlı'nın son dönemlerinde, özellikle Ödemiş-Aydın-Muğla yörelerinde ve dağlarında hüküm sürmüş birçok efe ve zeybek çetelerinin varlığı bilinmektedir. Bu efelerin en önemli ismi şüphesiz Çakırcalı Mehmet Efe' dir (1872-1911). Çakırcalı Mehmet Efe, 15 yıl Ödemiş, Aydın, Muğla dağlarında dolaşmış, zeybeklik kültürü içindeki davranış, tutum ve hareketleri ile halkın gözünde kahraman olmuş, Osmanlı hükümetini 15 yıl gibi bir süreyle uğraştırmış, ünü Avrupa'ya kadar ulaşmış bir efedir.

Yöntem

Çalışmada, Çakırcalı Mehmet Efe'nin kısa hayat hikayesi ve adına yakılmış T.R.T (Türkiye Radyo Televizyon) THM (Türk Halk Müziği) repertuvarında bulunan-bulunmayan türküler hakkında bilgiler verilecektir. Bu bağlamda çalışma nitel bir çalışmadır. Çakırcalı Mehmet Efe için yakılmış türkülerin tespiti ve incelenmesine dayalı olarak, doküman incelenmesi ve içerik analizi yapılmıştır.

Zeybek Türküleri Hakkında

THM sadece sözel ya da çalgısal olmayıp oyun eşlikli türleri de içermesi açısından çok önemli bir alandır. Zeybek türkülerinde TRT THM repertuarı içinde yer alan en önemli oyun eşlikli türlerden biridir. Repertuvarında çok sayıda sözel ve çalgısal zeybek ezgisi bulunmaktadır. Zeybek kültürü ve geleneğinin yaşadığı ve yaşatıldığı yörelerdeki müzikal yapının zeybek ezgileri üzerine kurulduğu ortadadır. Zeybek ezgileri;

- Zeybek ezgileri, icra edildikleri yörelere göre, Muğla Zeybeği, Aydın Zeybeği, vb. isimler alırlar.

- Zeybek ezgileri, içinde ismi geçen veya onun adına üretilmiş (yakılmış) kişilere göre, Kerimoğlu Zeybeği, Kocaarap Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği vb. isimler alırlar.

- Bir türkünün zeybek olabilmesi için bazı özelliklere sahip olması gerekir. Bunlar 9 zamanlı birleşik usulün (3+2+2+2) ve (2+2+2+3) tartım kalıplarıyla icra edilmesi gerekmektedir.

- Zeybek ezgileri, ağır zeybek ve kıvrak zeybek olarak ikiye ayrılırlar. Ağır zeybekler 9/2, 9/4'lük usülden oluşur. Kıvrak zeybekler ise daha hızlı metronomda icra edilen 9/8 usülden oluşur.

- Zeybek ezgilerinin ana çalgısı davul ve kaba zurnadır. Özellikle Aydın Germencik ile Muğla Milas/Dibekdere Köyünde icra edilen bu çalgılar zeybek oyunlarının ve türkülerinin vazgeçilmezleridir.

Çakırcalı Mehmet Efe Hakkında

Çakırcalı Mehmet Efe 1872 yılında Ödemiş'e bağlı eski adı Ayasuluğ, şimdiki adı Türkönü köyünde dünyaya gelmiştir. Babası eski efelerden Çakırcalı Ahmet Efe, annesinin ismi Hatice'dir. Çakırcalı Mehmet, babasının zaptiye onbaşı Boşnak Hasan Çavuş tarafından öldürülmesiyle 11 yaşında öksüz kalmıştır.

Babası Çakırcalı Ahmet, düze indikten sonra kendi halinde bir köylü gibi yaşarken, zeybeklerin bir daha dağa çıkmasını engellemek için ortadan kaldırılmaları için gizlice verilen karar ile dönemin yetkililerinden, zaptiye onbaşı Boşnak Hasan Çavuş tarafından pusuya düşürülerek öldürülmüştür (Keleş 1998: 93). Efelikte düze inme ifadesi, hükümetle anlaşarak dağdan inmek ve kanunlara uygun şekilde yaşamak anlamına gelmektedir.

Bu olaydan sonra Çakırcalı Mehmet'i babasının da en yakın arkadaşı olan, Hacı Eşkaya yanına almış ve büyütmüştür. Çakırcalı Mehmet 15-16 yaşlarına geldiğinde bir süre o günlerde yapılan tütün kaçakçılığı işini yapmıştır. Bu nedenle Ödemiş, Aydın, Muğla yörelerinde dağlarda dolaşmış ve bu yerleri iyice öğrenmiştir.

Çakırcalı Mehmet yetişkin olduğu dönemde, kendisini büyüten Hacı Eşkaya'nın bir isteği ile bir suç işlemiş ve bir yıl kadar hapiste yatmış, delil yetersizliğinden beraat etmiştir (Keleş 1998: 93). Çakırcalı hapiste iken babasının katili olan Boşnak Hasan

Çavuş, köyüne giderek ailesine ve annesine çeşitli bahanelerle eziyet etmiş, türlü hakaretlerde bulunmuştur. Bu olayları öğrenen Çakırcalı Mehmet, babasının öcünü almak ve annesine yapılan hakaretlerin karşılığını vermek için Boşnak Hasan Çavuş'u öldürmeyi kafasına koymuştur. Hapisten çıkınca babasının en yakın arkadaşı Hacı Mustafa ve birkaç kişiyle dağa çıkmıştır. Kısa bir süre sonra Ödemiş'e bağlı Kaymakçı Köyü mezarlığında pusu kurmuş ve Boşnak Hasan Çavuş'u öldürerek efeliğini ilan etmiştir. Aşağıda, şekil 1. de resim görülen fotoğraf Çakırcalı Mehmet Efe'ye ait olduğu belirtilmekte ve Çakırcalı'nın tek fotoğrafı olduğu söylenmektedir. Bu fotoğraf Ege Manşet Gazetesinin internet sitesinden kaynak gösterilerek alınmıştır.



Şekil 1. Çakırcalı Mehmet Efe

Hayatı boyunca zenginden alıp fakire vermesi, haksızlıklara karşı yöre halkını ve köylüleri koruması, ihtiyaç sahiplerine gerekli yardımları yapması Çakırcalı'nın halkın gözünde kahraman olmasını sağlamıştır. Özellikle o dönemlerde dağlarda gezen “çalıkakıcı” olarak nitelendirilen çetelere karşı halkı koruması bunun en önemli nedenlerindendir. Ege dağlarını kasıp kavuran

Rum, Çerkes ve Arnavut çeteleri ile mücadele etmesi, onları ortadan kaldırması Çakırcalı'nın her zaman önem verdiği eylemler olarak göze çarpmaktadır. Köyün ve köylünün yardımına koşması, özellikle köylere köprü, cami, çeşme yaptırma gibi ihtiyaçlarını karşılaması ,Çakırcalı'nın devlet güçlerine karşı köylüler tarafından saklanması, korunmasına, sevilmesine neden olmuştur. Efelerin ve zeybeklerin, devlet güçlerine ve diğer çetelere karşı korunması, gittikleri yerlerdeki “yatak”ları tarafından sağlanmaktadır. Zeybek kültüründe “yatak”, efe ve zeybekleri evinde, çadırında saklayan, karnını doyuran, ihtiyaçlarını karşılayan güvenilir kişiler anlamına gelmektedir (Karpuz ve Gaddar 2013: 32). Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi, yaptığı faaliyetler ve eylemlerle, halka ve köylüye davranma biçimi ve haksızlıklara karşı çıkma şekli ile incelendiğinde, Çakırcalı Mehmet Efe'nin, Hobsbawn'ın (2011) “sosyal eşkiya” tanımlamasına girdiği söylenebilir.

Çakırcalı Mehmet Efe, efeliği süresinde üç defa düze inmiş, ama her defasında bir haksızlık yaşayarak tekrar dağa çıkmak zorunda bırakılmıştır. Nitekim 1911 yılı Kasım ayında, Aydın-Nazilli-Karıncalıdağ'da hükümet güçleri ile girdiği çatışmada öldürülmüştür. Cesedinin tanınmaması için başzeybek Hacı Mustafa tarafından başı ve elleri bileklerden kesilmiş, göğsünün derisi yüzülerek bırakılmıştır. Bunun Çakırcalı Mehmet Efe'nin vasiyeti üzerine gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

Bulgular

TRT THM Repertuvarında Bulunan ve Çakırcalı Mehmet Efe'yi Anlatan Türküler

TRT THM repertuvarında Çakırcalı Mehmet Efe ile ilgili iki adet türkü bulunduğuşu tespit edilmiştir. Bunun haricinde TRT THM repertuvarında olmayan ancak Ödemiş yöresinde çalınıp söylenen, TRT İzmir Radyosu'ndan emekli bağlama ve ses sanatçısı aslen Ödemiş'li Kazım ALKAR tarafından icra edilen “İndirdiler Ödemiş'i Düzüne” isimli bir ağıt/uzun hava bulunmaktadır. Bu türkünün sözlerine aşağıda yer verilecektir.

1- İzmir Kavakları

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 337 - 9/6/1973

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
İZMİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
EKREM GÜYER

İZMİRİN KAVAKLARI

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE:

İZ Mİ RİN KA VAK LA RI DÖ KÜ LÜR YAP RAK LA RI Bİ ZE DE DERLER ÇA KI
SERVİNSENDEN U ZUH YOK YAP RA ĞIN DA DÜ ZUM YOK KAMALI DA ZEY BEK VU RUL

CI YÂR Fİ DAN BOY LUM Yİ KA RIZ KO NAK LA RI
DU YÂR Fİ DAN BOY LUM ÇA KI CI YA SÖ ZUM YOK

(2)

Selvim senden uzun yok
Yaprağında düzum yok
Kamalıda zeybek vuruldu (yâr fîdan boyum)
Çakıcıya sözüm yok

Şekil 1. İzmir Kavakları türküsünün notası.

Türkü, 337 TRT Repertuvar nolu, İzmir yöresine (Ödemiş ve civarı) aittir. Kaynak kişisi Ekrem Güyer'dir. Türkü Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş ve notalanmıştır. Derleme tarihi ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak repertuvar sıra numarası ve M. Sarısözen tarafından derlendiği göz önüne alınırsa yaklaşık 1940-1950 yılları arasında olabileceği düşünülmektedir. TRT THM repertuvarında bulunan notadaki ismi "İzmir'in kavakları" şeklinde olsa da, yörede, türkünün ilk dizesi "İzmir'in kavakları" yerine "Ödemiş kavakları" ya da "Birgi'nin kavakları" şeklinde yazıldığı ve söylendiği halen tartışılmaktadır. Yöre halkının Çakırcalı Mehmet Efe gibi bir kahramanı benimsemesi ve sahiplenmesi duygusuyla, türkünün kendi yörelerine ait olduğunu, kendilerinden çıktığını iddia etmesi ve bu şekilde söylemesi gayet doğal olarak karşılanmalıdır. Ayrıca Çakırcalı Mehmet Efe Ödemiş'lidir.

Türkünün sözleri incelendiğinde, türkü Çakırcalı Mehmet Efe adına yazılmış, onun yaptıklarını ve kahramanlıklarını anlatmaktadır. Müzikal özellikler bakımından türkü, Segâh makamı dizisindedir. 9 zamanlı birleşik usulün (2+2+2+3) tartım kalıbıyla icra edilmektedir. Seyir olarak, karar sesi olan segâh perdesiyle başlamış, neva sesine çıkmış ve rast perdesine inmiştir. Sonra gerdaniye sesine atlama yaparak neva perdesinde kalış yapmıştır. Tekrar gerdaniye perdesine çıkmış, acem perdesini kullanmış, ırak perdesiyle segaha inmiş ve hüzeyni perdesini göstermiş, neva-hüseyni-ırak perdelerinde dolaşarak segâh sesinde karar vermiştir.

2- Mezarımın Taşı Bozdağ'a Karşı

TRT. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM. No: 433 - 22. 6. 1973

DERLEYEN
MUZAFFER SARISOZEN

YÖRESİ
İZMİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

MEZARIMIN TAŞI

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISOZEN

SÜRE

SAZ

1. ME ZE Rİ MİN TA Şİ BOZ DA ĞA KAR
2. ÇE KİN Kİ RA Tİ Mİ Bİ NEK TA Şİ

Şİ ÜS TÜ NÜN TOP RA Ğİ
NA KÖL LA Rİ MER Mİ YOR

GÖ ZÜ MÜN YA Şİ CA KIR CA LI YI VUR
E ĞER KA Şİ NA KA RIN CA LI LI DAĞ

DU LA R AK ŞA MA KAR Şİ
--- DA GELDİ DÜŞ MANKAR Şİ MA

Şekil 2. Mezarımın Başı Bozdağ'a Karşı türküsünün notası.

MEZARIMIN TAŞI
(Sayfa 2)



1
MEZARIMIN TAŞI BOZ DAĞA KARŞI
ÜSTÜNÜN TOPRAĞI GÖZÜNÜN YAŞI
ÇAKIRCALIYI VURDULAR AKŞAMA KARŞI
BAĞLANTI
UYAN ANAM UYAN GÖR NELER OLDU
KARINCALI DAĞ BAŞI KANİLE DOLDU

2
ÇEKİN KIR ATIMI BİNEK TAŞINA
KOLLARIM ERMİYOR EĞER KAŞINA
KARINCALI DAĞDA GELDİ DÜŞMAN KARŞIMA
BAĞLANTI

Türkü, 433 TRT Repertuvar nolu, İzmir yöresine (Ödemiş ve civarı) aittir. Türkünün kaynak kişisi derleyici tarafından yazılmamıştır. Türkü Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş ve notalanmıştır. Derleme tarihi ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak repertuvar sıra numarası ve M. Sarısözen tarafından derlendiği göz önüne alınırsa yaklaşık 1940-1950 yılları arasında olabileceği düşünülmektedir.

Türkünün sözleri incelendiğinde, türkü Çakırcalı Mehmet Efe'nin öldürülmesinden sonra yakılan bir ağıt niteliğindedir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin kendi ağzından söylenmiş bir anlatımla yazılmıştır.

Müzikal özellikler bakımından türkü, Muhayyer kürdi makamı dizisindedir. 4 zamanlı ana usulde icra edilmektedir. Seyir olarak, hüseyini perdesiyle başlamış, gerdaniye sesine çıkmış ve tekrar karar perdesine inmiştir. Tekrar Hüseyini ile başlayıp çargah sesinde asma kalış yapmış, hüseyini perdesini gösterdikten sonra kürdi perdesini göstererek karar vermiştir. Söz bölümünde ise

hüseyini perdesiyle başlamış, muhayyer perdesine atlama yaparak çargâh perdesinde asma kalış yapmış, hüseyini, gerdaniye perdelerine çıkarak uşşak perdesini ve kürdi perdesini göstererek karar vermiştir.

3- İndirdiler Ödemiş'in Düzüne

Bu türkü uzun hava /ağıt türünde bir eserdir. Türkünün sözleri incelendiğinde, türkü Çakırcalı Mehmet Efe'nin öldürülmesinden sonra yakılan bir ağıt niteliğindedir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin kendi ağzından söylenmiş bir anlatımla yazılmıştır. Türkü sözlerine youtube sitesinden Kazım Alkar'ın icrasından dinlenilerek erişilmiştir.

İndirdiler Ödemiş'in düzüne

Kellesi yok ki nasıl bakam yüzüne

Çakırcalı Mehmet vurulmuş inanmam sözüne

Ağlama İraz'ım ağlama ağlama bana

Çık dağlar başına kavuşam sana.

Dolaşalım Bozdağ'ı ordan Madran'ı

Her derde devadır kartal yağı

Çakırcalı Mehmet vurulmuş akıyor kanı

Ağlama İraz'ım ağlama ağlama bana

Çık dağlar başına kavuşam sana. (Kaynak: Kazım Alkar-Official youtube kanalı)

-Türküde geçen İraz ismi Çakırcalı Mehmet'in karısıdır. Gerçek ismi Raziye olup, yörede İraz diye söylenmektedir.

-Bozdağ ve Madran Çakırcalı Mehmet Efe'nin, yaşamı boyunca efelik yaptığı, gezip dolaştığı, saklandığı iki önemli dağdır. Bozdağ Ödemiş'te , Madran ise Aydın' dadır.

Sonuç

Zeybeklik Anadolu'nun batısında, özellikle Aydın, İzmir, Muğla, Denizli, Kütahya, Manisa yörelerinde var olmuş bir kültür ve gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeybekliğin nasıl ne şekilde ve na zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekler beraber, 19.yy dan itibaren yazılı kaynaklarda bahsedilmektedir. Zeybekler başlangıçta eşkiyalık gibi düşünülse, aslında öyle olmadığı yaşanan ve anlatılan olaylardan anlaşılabilmektedir. Haydutluk ve eşkiyalık yapan (yol kesen, haksız yere mala, cana kıyan, namusa el atan vb.) çetelerin varlığı, başta efe olmak üzere, zeybeklik yapan bu kişilerin yanlış değerlendirilmesine yol açtığı görülmektedir. Dönemin sosyo-ekonomik durumlarından kaynaklanan sorunlar başta olmak üzere, yönetimle düşülen anlaşmazlıklar zeybek - efe olarak adlandırılan kişilerin bazı olumsuz olaylara karışmalarına, dolayısıyla başkaldırmalarına ve suçlu durumuna düşmelerine sebep olmuştur. Çakırcalı Mehmet Efe'de, önce babasının haksız yere öldürölmesi ve sonra ailesine yapılan çeşitli zulüm ve haksızlık karşısında, kendi sorununu kendi çözmek (öç almak) duygusuyla suç işlemiş ve yakalanmamak için dağlara çıkmış ve zeybek-efe olmuştur.

Haksızlıklara karşı duran, yoksulun garibin güçsüzün yanında olan kişiler, ya da zeybek kültüründe efeler her zaman halkın nazarında kahraman olarak görölmüşlerdir. Zeybek kültürü ve geleneğinde bu kişiler, diğler haydut ve eşkıya olarak nitelendirilen kişi-kişilerden her zaman farklı bir yerde durmaktadırlar. İşte Çakırcalı Mehmet Efe'nin, yöre halkının yanında olması, yardımlarda bulunması, onları koruyup kollaması, haklarını savunması, onu bir kurtarıcı ve kahraman yapmıştır. Türk halk müziği içinde böyle kişi-kişiler için sayısız türküler, ağıtlar üretilmiştir. Halk bu kişi-kişileri her daim kahraman olarak hatırlar. O yüzden onun adına türküler yakar.

Yöre halkı Çakırcalı Mehmet Efe içinde, yukarıda notaları ve sözleri verilen türküleri yakmış, bu ünlü efeyi, hikayeleriyle anlatarak, türküleriyle söyleyerek geçmişten günümüze yaşatmışlar ve yaşatmaya devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Avcı, A. H. (2001). *Zeybeklik ve Zeybekler Bir Başkaldırı Geleneğinin Toplumsal ve Kültürel Bayutları*. Hückelhoven: Verlag Anadolu.

Baykara, T. (1969). Zeybekler (Zeybek elbisesi giyme yasağı). *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, 59-61.

Caner Işık, Gökhan Türk. (2013). Aydın Halk Kültüründe Efelik ve Çalıkakıcılık. *Zeybek Ateşi 2. Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (s. 120-129). Ödemiş: Yerel Ofset.

Eric J. Hobsbawn çeviri: Osman Akınbay. (2011). *Eşkiyalar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

H. Ömer Karpuz, Zeliha Gaddar . (2013). Efelik ve Zeybeklikle İlgili Terminoloji Bir İnceleme. *Zeybek Ateşi 2. Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (s. 29-37). Ödemiş: Yerel Ofset.

Keleş, T. (1998). *Anadolu Kültüründe Zeybekler*. Gaziantep: Aydın ofset-matbaacılık.

Oğultürk, H. (1977). Türk Halk Oyunlarından Zeybek Oyunları. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi-Mifad Yayınları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Oruç, E. (2013). Efeler, Efelerin Kökeni ve Efelerin Yasası. *Zeybek Ateşi 2. Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (s. 38-44). Ödemiş: Yerel Ofset.

İnternet Kaynakları

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2023, Kasım Cuma). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

Youtube. (2023, Kasım Perşembe). Kazım Alkar-Official: <https://www.youtube.com/watch?v=cHVg7JbQRNY> adresinden alındı

<https://www.egemanset.com>. (2023, Kasım Perşembe). Ege Manşet Haber: <https://www.egemanset.com/yazi-cakircali-mehmet-eve-ve-hayati> adresinden alındı

BÖLÜM IV

Muğla Yöresi Halk Müziği Özellikleri Ve Türküleri Üzerine Bir İnceleme

Ali Orhan DÖNMEZ¹

Giriş

Muğla, Anadolu'nun güneybatı ucunda yer alan bir ilimizdir. Sınırlarının bir kısmı Akdeniz bölgesine girmektedir. Kuzeyinde Aydın, doğusunda Antalya, kuzey doğusunda Denizli ve Burdur ile komşudur. Muğla, hem coğrafik hem de kültürel bakımdan zengin bir yapıya sahiptir. Muğla yöresi, halk biliminin (folklor) çeşitli dallarıyla ve kendine has gelenek ve görenekleri ile farklı ve oldukça zengin bir ilimiz olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Muğla yöresinde görülen halk müziği özellikleri ve türküleri hakkında bilgilere yer verilmiştir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı.

Muğla Yöresi Halk Müziği Çalışmaları

Muğla yöresi, diğer yörelerimiz gibi, halk müziği özellikleri bakımından zenginlik göstermektedir. Farklı halk müziği türlerinin olması, çeşitli çalgıların kullanılması, ritmik ve makamsal farklılıkların görülmesi, Muğla yöresinde halk müziğinin geniş bir perspektife sahip olduğunu göstermektedir.

Ülkemizin diğer yörelerinde olduğu gibi, Muğla yöresi halk müziği araştırmaları ve derleme çalışmaları yaklaşık ilk olarak 1930-1950’li yıllara dayanmaktadır. Muğla yöresi ile ilgili ilk çalışmalar Ankara Devlet Konservatuvarı (1937-1952) arasında gerçekleştirilmiş, bir kısım çalışmalarda 1942 yılı Temmuz ve Ağustos aylarında, Halil Bedii YÖNETKEN, Muzaffer SARISÖZEN ve Rıza YETİŞEN tarafından gerçekleştirilmiştir (Eren 2003: 4 ; Gür: 2006: 172). Bu konuyla ilgili olarak, derleme çalışmalarında bulunan editörlüğünü Arda Erdem’in yaptığı, “Derleme Notları” adlı kitapta, Halil Bedii Yönetken’in belirttiğine göre, bahsi geçen yıllarda Antalya ve Burdur’dan Fethiye ve Muğla’ya geçtikleri, Muğla ve Milas’ta çalışmalar yaptıkları anlatılmaktadır. (2006: 134-135). Eren’in aktardığına göre, Muğla yöresine ait bazı türküler bireysel çalışmalar sonucu Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’na (TRT) girmiştir. Bu anlamda yapılan çalışmaların en önemli isimlerinden birisi Yusuf Ziya Demircioğlu’dur. Muğla yöresi eğlence ve düğünlerinde çalınıp söylenen türkülerini taş plaklara kaydederek, kaybolmalarına ve unutulmalarına engel olmuştur (2003: 4). Burada şu hususu belirtmekte fayda görüyoruz: Bugün her fırsatta çalınan söylendiğimiz ezgiler-türküler, yukarıda belirtildiği gibi fedakâr çalışmalar sonucunda elde edilen ürünlerdir. Geçmişte bu ve benzeri derleme çalışmaları yapılmıyorsa, bu türkülerin ne kadarı günümüze kadar ulaşabilirdi. Burada en önemli konuların başında gelen derleme çalışmalarının çoğaltılması, desteklenmesi yapılması gereken önemli bir hizmettir. Halk biliminin (folklor) ve ürünlerinin yarınlara aktarılması bu çalışmaları gerekli kılmaktadır. Bu konuyla ilgili, Türkiye’ye 16 araştırma gezisi yapan müzikologlar Kurt ve Ursula Reinhard yıllar önce “*Türkiye’nin Müziği*” adlı kitapta bu

konuyu dile getirmişler, “Türkiye’de halk hikayeleri ve türküleri yazıya geçirmek gibi çaba gerektiren çalışmalarla pek ilgilenenlerin olmadığını, yaratıcıların yerini eski değerleri aktaranların aldığını, bu yüzden birçok halk şairi, halk ozanının unutulduğunu, türkülerin ağızdan ağıza, kulaktan kulağa geçerken değiştiğini, unutulduğunu, bozulduğunu belirtmektedirler (2007: 110).

Bugün TRT Türk Halk Müziği (THM) repertuvarına baktığımızda Muğla yöresine ait olan türkülerin çoğunun bu dönemlerde derlendiğini görmekteyiz. İlerleyen yıllardan başlayarak günümüze kadar yapılan çalışmaların, bazı kurumlar (TRT, Konservatuvarlar vb) ve bireysel (amatör veya profesyonel sanatçılar) tarafından gerçekleştirildiği ve Muğla yöresi türkülerinin repertuvara kazandırıldığı ve kazandırılmaya devam ettiği bilinmektedir.

Yöntem

Çalışma nitel bir çalışmadır. Doküman incelemesi yapılmıştır. Muğla halk müziği ile ilgili yapılmış daha önceki çalışmalar taranmış, TRT THM repertuvarında kayıtlı bulunan Muğla yöresine ait türküler incelenmiş, Muğla yöresi halk müziği yapısı ve özellikleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Söz konusu türkülerin notalarına *repertükül.com* adlı siteden ulaşılmıştır.

Evren ve Örneklem

Çalışmada, Muğla yöresi halk müziği ile bilgiler verilmiştir. Bu anlamda çalışmanın evreni Türk Halk Müziği, örnekleme ise Muğla yöresi halk müziği özellikleri ve türküleridir. Yine örneklem olarak, TRT THM Repertuvarında bulunan Muğla türkülerinden 10 adetinin çalışma sonunda notalarına yer verilmiştir.

Muğla Yöresi Halk Müziği Özellikleri

Muğla yöresi, halk müziği türleri içinde önemli bir yere sahip olan zeybek ezgileri ile tanınmaktadır. Muğla merkez olmak üzere bütün ilçe ve köylerde zeybek ezgileri bilinmekte, çalınmakta ve

oylanmaktadır. Müzikal açıdan zeybekler “ağır zeybek” ve “kıvrak zeybek” olmak üzere ikiye ayrılırlar. Emnalar’a göre zeybekler, hız olarak çok ağır, ağır ve kıvrak olmak üzere çeşitli şekillerde olabilirler (1998: 328). Yörede zeybeklerin yanısıra başka halk müziği türleri (kırık havalar, oyun havaları vb), de bilinmektedir.

Muğla yöresi türküleri, genellikle aşk, ölüm, ayrılık konularını işleyen sözlerden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca yaşanılmış bir olay neticesinde üretilen – yakılan öykülü türkülere Muğla yöresinde birçok örnek verilebilir. Örneğin, Karaova Düğünü, Ferayi türküleri yaşanılmış bir olay sonucu yöre halkı ve müzisyenleri tarafından üretilmiş-yakılmıştır. Yörede Efe olarak nam salmış zeybekler içinde türküler yakılmıştır. Kerimoğlu zeybeği ve türküsü buna en güzel örnektir.

Türküler incelendiğinde, makamsal olarak, Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Nikriz, Karcıgar makamlarının yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

TRT’de bulunan türküler olmak üzere, yöredeki düğün ve eğlencelerde çalınıp söylenen türküler incelendiğinde, bazı yerleşim alanlarında birbirinden farklı müzikal özellikler bulunmaktadır. Örneğin, Muğla merkezde farklı, Milas-Bodrum ve köylerinde farklı, Köyceğiz, Ortaca ve Fethiye ilçelerinde farklı bir müzikal yapının olduğu göze çarpmaktadır. Özellikle Fethiye ve doğusunda gurbet havaları ve Teke türkülerinin etkisi görülmektedir (Repertükül.com).

Bu durum Muğla yöresinin müzikal açıdan oldukça çeşitli, zengin bir yöre olduğunu göstermektedir. Yerleşim yerleri açısından incelendiğinde, Muğla yöresi halk müziği yapısı üç alanda incelenebilir. Bunlar, Muğla Merkez ve Ula, Yatağan, Milas, Marmaris ilçe ve köylerini kapsayan yerleşim yerleri, Bodrum ve Datça ilçe ve köylerini kapsayan yerleşim yerleri, Köyceğiz, Ortaca, Fethiye ilçe ve köylerini kapsayan yerleşim yerleri olarak sınıflandırılabilir.

Bulgular

1.Muğla Merkez ve Ula, Yatağan, Milas, Marmaris İlçe - Köylerini Kapsayan Yerleşim Alanı

Bu yerleşim yerlerinde genel olarak zeybek ezgilerinin varlığı bilinmektedir. Eren'e göre, bu bölgede türküler daha çok 9/4, 9/8 usüle sahiptir. Zeybek tavrı ve uslubu baskındır. Aşk, sevgi ve ağıt konulu türküler yoğundur (2003: 7).

Bu yerleşim yerlerine ait notalar incelendiğinde, zeybek ezgilerinin baskınlığı göze çarpmaktadır. Özellikle ağır zeybekler (9/4, 9/2 usulde olanlar) daha fazla olmakla beraber, 9/8 usüle sahip türkülerde mevcuttur.

Milas-Selimiye-Dibekdere köyü davul-zurna çalgılarının ve bu geleneği yaşatan ustaların yaşadığı bir yerleşim yeridir. Kendilerine has çalım teknikleri ile bu ustalar zeybek ezgilerini usta-çırak ilişkisi ile geçmişten geleceğe aktaran önemli kişilerdir. Ula ve civarında ise, yöreye ait türküler incelendiğinde kaynak kişilerin genelde bağlama ve cura çaldıkları görülmektedir. Ulalı kaynak kişi Şerafettin Civelek zeybek ezgilerini bağlama ve cura ile icra eden bir kişidir (Eren 2003: 11).

Muğla merkezde de ağır zeybekler yoğun şekilde bulunmaktadır. Çalgı olarak bağlama ve davul-zurnanın yanında, yörede ince çalgı olarak adlandırılan keman, cümbüş, ud göze çarpar. Bu konuyla ilgili olarak Rauf Yekta Bey'in, Muğlalı Hafız Sabri Bey'den aktardığına göre, "Muğla'da geçmişten beri söylenmekte olan türküler, bağlama, cura, bozuk adındaki sazlarla çalınmakta ve okunmaktadır. Önemli bir husus ise, Muğla'da 1911 yılına kadar başka sazın kullanılmadığı, ancak bu tarihten itibaren keman, ud, cümbüş, tanbur gibi sazların kullanılmaya başlandığı, müzik ve nota bilen kişilerin arttığı belirtilmektedir"(Eren 2003: 5).

Buradan anlaşılacağı üzere, Muğla merkez ve civarında, 1900'lü yılların başına kadar halk müziği çalgılarının (bağlama, cura, vb) hakim olduğu, anılan tarihten itibaren Klasik Türk müziği

algılarında (yörede ince çalgı) kullanılmaya başlandığı ortaya çıkmaktadır.

2.Bodrum, Data İlçe – Köylerini Kapsayan Yerleşim Alanı

Bodrum ve Data ilçelerini kapsayan yerleşim yerlerinde Muğla merkez ve civarında görülen halk müziğı yapısından daha farklı bir müzikal özellik ortaya çıkmaktadır. Derlenen türküler incelendiğinde ve kaynak kişilerin icra ettiğı algılar göz önüne alındığında, 2/4, 4/4'lük usüllerde ve yoğun olarak 9/8'lik usülün kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Bodrum ilçesi'nin Yunan adaları ile yakın komşu olması ve Yunan nüfusunun buralarda yaşamış olması, bir kültür alışverişini oluşturduğu kaçınılmazdır.

Eren (2003), Bodrum ve civarında da ince çalgı olarak adlandırılan çalgıların kullanıldığını, kıvrak zeybeklerin yoğun olarak alındığını, sözsüz zeybeklerin olmadığını, türkülerin sözel olduğunu belirtmektedir. Atılgan, “Bodrum türkülerinin önemli bir özelliğini ise uzun hava tarzında türkülerin olmayışdır” şeklinde açıklamaktadır (2006: 175). Yöre halk müziğine hizmet eden kaynak kişilere bakıldığında, ince çalgı olarak adlandırılan, keman, cümbüş, ud algılarını yoğun olarak kullandıkları görülmektedir. Bu kişilere örnek meşhur Kemancı Tahir gösterilebilir. Buradan yola çıkılarak, kesin olmamakla birlikte, bağlama ve ailesinin Bodrum ve civarında az kullanıldığı söylenebilir.

3.Köyceğiz, Ortaca, Fethiye İlçe – Köylerini Kapsayan Yerleşim Alanı

Bu yerleşim alanları ve civarlarında ise daha farklı bir müzikal yapının varlığının olduğu söylenebilir. Coğrafi olarak bakıldığında da, özellikle Ortaca ilçesi Ege ile Akdeniz bölgelerini ayıran bir noktada bulunmaktadır. Özellikle Ortaca ve Fethiye Teke yöresi olarak adlandırılan bölgenin sınırları içine de girmektedir. Bu nedenle müzikal açıdan, bu yörelerin Muğla merkez ve civarından daha çok Teke yöresi özelliğı gösterdikleri söylenebilir. Yörede alınan söylenen türkülere ve notalara bakıldığında, türkülerin daha

çok 9/8'lik usûlde olduğu ve kıvrak zeybeklerin icra edildiği gör÷lmektedir. 9/8'lik usûlün yanında, 9/16 ve 2/4, 4/4'lük usûllerde türk÷lerin icra edildiği gör÷lmektedir. Yine Muğla yöresinden TRT THM repertuvarında bulunan semahlar, sadece Fethiye-G÷nl÷kbaşı yöresine aittir. Semahlar Anadolu'da Alevi-Bektaşî topluluklarında icra edilmektedirler. Muğla yöresinde yaşıyan bu topluluklar Tahtacı Türkmenleri olarak bilinmektedir. Türk gelenek ve göreneklerine sıkı sıkıya bağlı olan ve yaşıatan bu topluluklar, Muğla'nın diğer yerlerinde de (Ortaca, Ula, Yatağan, Milas, Bodrum, Marmaris, Köyceğiz) yaşıamlarını sürdürmektedirler. Ancak TRT THM repertuvarında kayıtlı olan semahlar sadece Fethiye'den Ahmet GÜNDAY tarafından derlenen semahlardır.

Özellikle Fethiye yöresine üç telli bağlama en önemli çalgılardandır. Ramazan GÜNGÖR tarafından çalınan ve tanınan bu saz, tezenesiz icra edilmektedir. En önemli özelliği çalımda, sap üzerinde seslere parmak vurarak ve kendisinin “tıska vurmak” (Ekici 2006: 185) dediği tezene yerine parmaklarını kullanarak, telleri çektiirmesi bu icranın önemli bir özelliğini göstermektedir. Bu çalım şekli günümüzde birçok bağlama sanatçısına ilham olmuş, ve bu sanatçılar tarafından geliştirilerek sunulmaktadır.

Bunun yanında özellikle Fethiye ve civarında Teke Zortlatma ezgilerinin icra edildiği gör÷lmektedir. Kullanılan çalgılarında, bağlama, üç telli cura ve kabak kemane olması dikkat çekmektedir. Muğla'nın saydığımız diğer yörelerinde gör÷lmeyen çalgılar kullanılmaktadır. Bu durumda bu yörenin farklı bir müzikal yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Muğla Yöresi Halk Müziğinde Kullanılan Çalgılar

Muğla yöresi halk müziğinde kullanılan çalgılar, davul-zurna, bağlama, cura, üç telli, Kabak kemane, keman, cümbüş, ud, sipsi, delbek olarak gösterilebilir.

Davul-zurna, zeybeklerin ana çalgısı olarak bilinmektedir. Yörede davul-zurna özellikle açık alanlarda yapılan düğünlerde ve eğlencelerin vazgeçilmez çalgılarıdır. Yukarıda da değindiğimiz

gibi özellikle Milas-Dibekdere köyü davul ve zurnanın usta çırak ilişkisiyle yaşatıldığı önemli bir yerleşim yeridir.

Bağlama, yörede zeybeklerin icrasında davul ve zurnadan sonra gelen bir çalgıdır. Ula ve Fethiye yöresindeki kaynak kişilerin, daha çok kullandığı bağlama, üç telli ve cura olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kabak kemane ise özellikle Fethiye yöresinde icra edilmektedir. Heğit olarak da adlandırılan klasik kemençeye benzer “dırnak kemane” adında bir çalgıda bulunmaktadır.

Delbek ise Muğla yöresinin taamında görülmekle birlikte, yoğun olarak Fethiye-Günlükbaşı mahallesinde karşımıza çıkmaktadır. Burada yaşayan delbekçi kadınlar tarafından icra edilmektedir. Özellikle kına gecelerinde kadınlar tarafından icra edilen delbek, son yıllarda icra eden kadınların ustalığı ve beğenilmesi ile tanınmış ve hatta bu delbekçi kadınların özel olarak düğün ve eğlenceler çağırıldığı görülmektedir.

İnce çalgı olarak tanımlanan keman, cümbüş ve ud genellikle Muğla merkez ve Bodrum yörelerinde kullanıldığı görülmektedir.

Muğla Yöresi Halk Müziğine Hizmet Etmiş Kişiler

Muğla yöresi halk müziğine hizmet eden isimlere bakıldığında, bu kişilerin hem profesyonel hem de mahalli sanatçılar oldukları görülmektedir. Geçmişten günümüze kaynak kişilerin genel olarak mahalli sanatçılardan oluştuğu göze çarpmaktadır. Bu kişilerin, türkülere kaynaklık eden hem de yorumcu olarak en bilinen ve tanınanları şu şekilde sıralandırılabilir: Ali Rıza Zorlu, Hafız Sabri Aksoy, Mustafa Coşkun, Ramazan Güngör, Rasim Eriş, Şerafettin Civelek, Yusuf Ziya Demircioğlu, Tahir Erdinç (Kemancı Tahir), Nazmi Yükselen, Ahmet Günday, Recep Erkul, Mustafa Bacaksız, İbrahim Ethem Yağcı, Hamdi Özbay, Dursun Girgin, Galip Birgili, Bayram Salman, Makbule Kaya, Mustafa Özcan, Kavanoz Kardeşler (Eren 2003: 1-13).

TRT THM Repertuvarında Kayıtlı Bulunan Türkü Nota Örnekleri

Bu bölümde, Muğla yöresine ait olan ve TRT THM Repertuvarına kayıtlı türkü notalarından örnekler verilmiştir. Bu türkülerin seçimi, çalışmada belirtilen yerleşim alanları (Muğla merkez, Fethiye, Bodrum vb), türleri (zeybek, oyun havası vb.) gibi özellikler göz önüne alınarak yapılmış ve 10 adet türkü örnek olarak verilmiştir.

1- 1.Ahda Verin Benim Barutumu Saçmama

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM 397

Tarih : 22/6/1975

YÖRESİ

MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI

GALİP BİRGİLİ VE

RUKİYE GÜLTEN

SÜRE :

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

ALİ DA VERİN BENİM BARUTUMU SAÇMAMA



(1)

Alıda verin benim barudumu saçmama
Üç kaldı şu muğladan kaçmama
Gurbet de sebep oldu yârdan ayrı düşmeme

Bağlantı

{Aman aman yaylada bülbül ötmesin
Benimde yarım gurbetlere gitmesin

(2)

Amanda karanfili saksılarda kuruttum
Suyunuda billûrlarda duruttum
Amanda ben yarımı görmeyeli unuttum
(Bağlantı)

(Ek Not)



Şekil.1. Alıda Verin Benim Barutumu Saçmama Türküsü Notası.

2.Kadioğlu Zeybeği

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 208
İNCELEME TARİHİ: 9.4.1987

YÖRESİ
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ:

DERLEYEN
T R T

DERLEME TARİHİ

KADIOĞLU ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN
YAŞAR AYDAŞ



Şekil.2. Kadioğlu Zeybeği Notası.

3.Bodrumlular Erken Biçer Ekini

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3592
İNCELEME TARİHİ : 01. 03. 1991

DERLEYEN
NAZMİ YÜKSELEN

YÖRESİ
MUĞLA / Milas
KİMDEN ALINDIĞI
YÖRE EKİBİ

BODRUM'LULAR ERKEN BİÇER EKİNİ (BODRUM HAKİMİ)

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

SÜRESİ:

SAZ

BOD RUM LU LAR ER KEN Bİ ÇER

E KI Nİ FE LE YE GUR BAN MI GİT TİN

BOD DUM HA Kİ Mİ MI

NA SIL AS TIN ME FA RET HA NİM KEN Dİ KEN Dİ Nİ

AL TIN MA KAS GÜ MÜŞ Bİ ÇA ĞIY LE DO RA DI LAR TE Nİ

Nİ Nİ

Şekil.3. Bodrumlular Erken Biçer Ekini Türküsü Notası.

4. Deniz Üstü Köprü

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2489
İNCELEME TARİHİ : 29_3_1984

YÖRESİ
MUĞLA . ULA

KİMDEN ALINDIĞI

DERLEYEN
ŞERAFETTİN CİVELEK

DERLEME TARİHİ

DENİZ ÜSTÜ KÖPÜRÜ

NOTAYA ALAN

SÜRESİ:

DE NİZ DE ÜS TÜ KÖ PÜ RÜ A H YA RİM Lİ LA LAY Lİ LA LAY
BE NİM DE BU RAY A GEL Dİ GİM
LA Y GE Mİ LE RE BİN SEM GÖ TÜ RÜ RÜ
Bİ R GÜ ZEL DEN Ö TÜRÜ
A H YA RİM A H
Uysal

—1—
DENİZ DE ÜSTÜ KÖPÜRÜ AH YARIM Lİ LA LAY LAY
GEMİLERE BİNSEM GÖTÜRÜ AH YARIM AH
BENİM DE BURAYA GELDİĞİM AH YARIM Lİ LA LAY Lİ LA LAY LAY
BİR GÜZELDEN ÖTÜRÜ AH YARIM AH

—2—
DAŞ ÜSTÜNE DAŞ GOYDUM AH YARIM Lİ LA LAY Lİ LA LAY LAY
GÜL YASTIĞA BAŞ GOYDUM " " " " " " " " " " " "
SENİ DE GELECEK DİYE " " " " " " " " " " " "
SOL YANIMI BOŞ GOYDUM
(HER YANLARIMI)

—3—
GARİNCANIN ÇATARI AH YARIM Lİ LA LAY Lİ LA LAY LAY
SOL YANIMDA BATARI " " " " " " " " " " " "
BENİM DE BURAYA GELDİĞİM " " " " " " " " " " " "
BİR GÜZELİN HATIRI

Şekil.4. Deniz Üstü Köprü Türküsü Notası.

5.Çıktım Belen Kahvesine (Ormancı)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T M REPERTUAR SIRA No: 3590
İNCELEME TARİHİ: 1.3.1991

YÖRESİ
MUĞLA
KİMDEN ALINDIĞI
SÜRESİ :

ÇIKTIM BELÂN KAHVESİNE (ORMANCI)

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

İSAZ

ÇIK TIM BE LÂN KAH VE Sİ NE BAK TIM
GE RE Vİ ZİN OR TA SİN DA DE GİR

O- VA YA BA- K TI-M O VA YA
MEN DÖ NE R DE GİR MEN DÖ NE R

BAY MUSTA FA- ÇA ĞI R DI DA MO-Y NA MA YA
DE GİR ME NİN SU LA RI DA ĞI-N DA Nİ NE R

A MANO-R MAN CI YA- K TI-N O-R MA- N

CI KÖ YÜ MÜ ZE- GE Tİ- R Dİ- N YOK TA- N

Bİ RA CI SU LA RI SINDA DA ĞIN ATI LAN
KURŞUN DE GİR

ÇIKTIM BELÂN KAHVESİNE BAKTIM OVAYA
BAY MUSTAFA ÇAĞIRDI DAM'OYNAMAYA

GEREVİZ'İN ORTASINDA DEĞİRMEN DÖNER
DEĞİRMENİN SULARI DAĞINDAN İNER

BAĞLANTI AMAN ORMANCI YAKTIN ORMANCI
KÖYÜMÜZE GETİRDİN YOKTAN BİR ACI

BAĞLANTI

ANLAMAZ ORMANCI YIKAR MASAYI
SÖZ ANLAMAZ ORMANCI ÇEKMiŞ KAFAYI

MUSTAFA'YA ATILAN KURŞUN TEVFİĞE DEĞER
TEVFİĞİMİN ACILARI YÜREKLER DELER

Şekil.5. Çıktım Belen Kahvesine (Ormancı) Türküsü Notası

6.Ortaca'da Evimiz

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 198-1 / 4 / 1973

YÖRESİ
KÖYCEĞİZ

KİMDEN ALINDIĞI
HAMDİ ÖZBAY

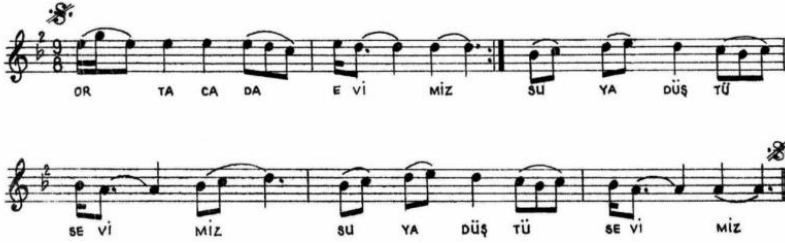
SÜRE :

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

ORTACADA EVİMİZ



(1)
Bu sevimiz uğruna
Şehit olsun birimiz



(2)
Aya bak yıldız bak
Suya giden kıza bak
Kız allahın seversen
Dönde bir yol bize bak.

(3)
Gökte de yıldız ellidir
Ellisinde bellidir
Gizli sevda çekenler
Gözlerinden bellidir.

Şekil.6. Ortaca'da Evimiz Türküsü Notası.

7.Yağmur Yağdı Zeybeği

YÖRESİ MUĞLA MİLAS /
Düzü Jere Kuyu

YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ

DERLEYEN
ALİ FUAT AYDIN

KAYNAK KİŞİ: DURSUN GİRGİN
HASAN AKDENİZ
VEYSEL GİRGİN
EYÜP GİRGİN

DERLEME TARİHİ:
ALİ FUAT AYDIN

NOTALAYAN
ALİ FUAT AYDIN

SURE:

SON

Şekil.7. Yağmur Yağdı Zeybeği Notası.

8.Yayla Yollarında Galdım Yalınız

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM. No: 262 - 8. 6. 1973

YÖRESİ
FETHİYE

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA COŞKUN

SÜRE

YAYLA YOLLARINDA KALDIM YALINIZ

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
7. 8. 1942

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

YAY LA YOL LA RIN DA GAL DIM

YA LI NIZ A MAN A MAN

E ŞE DOS TA MA LUM OL SUN HA Lİ MİZ

A MAN

A MAN SAZ

h. combodo

YAYLA YOLLARINA YOKUŞ DEDİLER
AK KIZIN KOLUNA YAPIŞ DEDİLER

ARDIÇ ARKASINDA GÖRDÜM BOYUNU
YENİDE ÖĞRENDİM YARIN HUYUNU

Şekil.8. Yayla Yollarında Galdım Yalınız Türküsü Notası.

9.Çökertme'den Çıktım Başım Selamet

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2607
İNCELEME TARİHİ : 22 _11_ 1984
YÖRESİ
MUĞLA -BODRUM
KİMDEN ALINDIĞI
RUŞTU GÜR
SÜRE :

DERLEVEN
M. SARIŞÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARIŞÖZEN

ÇÖKERTME

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics are in Turkish and are written below the staff. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The lyrics are as follows:

ÇÖ KE Tİ ME DEN
GÜ VE Rİ TE DE
(Saz.....)
ÇIK DIM DA HA Lİ LİM A MAN BA SIM SE LÂ ME T
GE ZE Rİ _ KUN DU RAM KAY Dİ
Bİ TEZ DE YA LI Sİ NA VAR MA DAN HA Lİ LİM A MAN KOPTU KI YA RA
İ PEK Lİ MEN Dİ O RUZ GA
MET DI A MAN KOP TU KI YA RAL MET DI
.. O RUZ GA
AR KA DA SİM İB RAM CA VUŞ AL LA HI MA E MA
ÇA KIR DA GÖZ LÜ GÜL SÜ MU MÜ A MAN KÖLCÜ LA RAL
NET DI NET DI BU RA Sİ DA AS PAT
DE ĞİL HA Lİ LİM A MAN Bİ TEZ YA LI Sİ
Cİ ĞE Rİ ME A TEŞ SAL DI TEL Lİ KUR ŞUN YA RA Sİ

Şekil.9. Çökertme'den Çıktım Başım Selamet Türküsü Notası.

10.Yüce Dağ Başında Bir Koyun Meler

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 616
İNCELEME TARİHİ: 15/3/1974

YÖRESİ
FETHİYE - GÜNLÜK BAŞI

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET GÜNDAĞ

SÜRESİ :
(♩ = 220)

DERLEVEN
AHMET GÜNDAĞ

DERLEME TARİHİ
1966

YÜCE DAĞ BAŞINDA BİR GOYUN MELER (3 BÖLÜMLÜ SAMAH)

NOTAYA ALAN
Talip Özkan

(SAZ.....)

YÜ CE DAĞ BA ŞIN DA YAR YA RA MAN DA

BİR GO YUN ME LER YA RA MAN DA BİR

GO YUN ME LER

GO YU NUN SE Şİ LE Rİ DE YAR

YA RA MAN DA BAĞ RI MI DE LER YA RA MAN DA

BAĞ RI MI DE LER

NE ME LER ŞİN GO YU NUM

YAR YA RA MAN DA VAZ GEÇ GU ZU

DAN YA RA MAN DA VAZ GEÇ GU ZU

Şekil.10. Yüce Dağ Başında Bir Koyun Meler Semah Notası.

(YÜCE DAĞ BAŞINDA)
(2)

(SAZ.....)

DAN

GO YU NU GÜ DER SİN

GU ZU GÜT MEZ SİN GÜT DÜ

CE ĞİN YER LER DE OT LAR BİT ME SİN AH

YÂR YÂR DOST DOST ME DET YÂR YÂR YÂR

DOST YÂ RİM YÂR YÂR

(SAZ.....)

KIZ BA EL MA

NA GE LEY DİN Nİ Ö LÜR MÜN NA CİN DAN KIZ BA NA GE LEY DİN
Nİ Nİ Rİ Sİ Nİ YÜ KE DU TAR LAR EL MA Nİ Nİ Rİ Sİ

Nİ Ö LÜR MÜ NA CİN DAN Ö GÜT LER Mİ AL DİN A NAN DAN
YÜ KE DU TAR LAR GÜ RÜK ÇA RI Ğİ Nİ YA BA NA

(YÜCE DAĞ BAŞINDA)
(3)

BA CİN DAN Ö GÜT LER Mİ Ğ L DIN A NAN DAN BA CİN
A TAR LAR ÇÜ RÜK ÇA RI ĞI NI YA BA NA A TAR
DAN KIZ BE NÖ LÜ YO RUM A HA MA
LAR KI Zİ LEN GE Lİ Nİ
NA MA NA MAN SE Nİ NÖ CÜN DEN ES Kİ DEN SEV
BİR — Mİ — TU TAR LAR YOR MA GE LİN
Dİ YİM SEN DE ĞİL Mİ SİN YE Nİ LE SE Dİ ĞİM SENDE ĞİL
YOR MA SEY RAN SE NİN DİR YOR MA SEY RAN
Mİ SİN SE NİN DİR HÜN KÂ RİM BE Yİ MA MAN SULTA NİM
CA Nİ MAMMAN DÖ NÜ VER U SUL BOY LUM MEY DA NA GE Lİ NAMMAN
HÜN KÂ RİM BE Yİ MA MAN SULTA NİM CA Nİ MAMMAN DÖ NÜ VER
U SUL BOY LUM MEY DA NA GE LİN YAR GE LİN (SON)

(1)

YÜCE DAĞ BAŞINDA YÂR AMANDA BİR GOYUN MELER, YÂR AMANDA BİR GOYUN MELER
GOYUNUN SESLERİ DE YÂR AMANDA, BAĞRIMI DELER, YÂR AMANDA BAĞRIMI DELER
NE MELERSİN GOYUNUM YÂR YARAMANDA VAZ GEÇ GUZUDAN, YÂR AMANDA VAZ GEÇ GUZUDAN
GOYUNU GÜDERSİN GUZU GÜTMEZSİN
GÜTDÜCEĞİN YERLERDE OTLAR BİTMESİN
AH YÂR YÂR, DOS DOST MEDET, YÂR YÂR YÂR DOST YÂRİM YÂRYÂR

(2)

KIZ BANA GELEYDİN ÖLÜMÜN ACINDAN
ÖĞÜTLERİMİ ALDIN ANANDAN BACINDAN
KIZ BEN ÖLÜYORUM (Ah aman aman aman) SENİN ÖCÜNDEN
ESKİDEN SEVDİĞİM SEN DEĞİLMİSİN
YENİLE SEVDİĞİM SEN DEĞİLMİSİN

(3)

ELMANIN İRİSİNİ YÜKE TUTARLAR
ÇÜRÜK ÇARIĞINI YABANA ATARLAR
KIZILAN GELİNİ (Ah aman aman aman) BİRMİ TUTARLAR
YORMA GELİN YORMA. SEYRAN SENİNDİR

(4)

HÜN KÂ RİM BEYİM AMAN, SULTANIM CANIM AMAN
DÖNÜVER USUL BOYLUM, MEYDANA GELİN AMAN
HÜN KÂ RİM BEYİM AMAN, SULTANIM CANIM AMAN
DÖNÜVER USUL BOYLUM, MEYDANA GELİN YÂR
GELİN

Sonuç

Genel olarak bakıldığı zaman, Muğla yöresinin, gelenek – görenekleri ve uygulamaları incelendiğinde, halk biliminin bütün dallarında zengin bir yapı gösterdiği görülmektedir. Bu dallar içinde kuşkusuz en önemli olanlardan birisi de müziktir. Bütünüyle halk müziğinin egemen olduğu Muğla yöresi, zeybekleri, oyun havaları, öykülü türküleri, kına türküleri, semahları ile çeşitlilik gösteren bir halk müziği alanına sahiptir.

Coğrafik yapısı ve yerleşim yerleri nedeniyle, Muğla’ da halk müziğinin geniş bir alana yayıldığı görülmektedir. Muğla merkez ve yakın ilçelerdeki ile merkeze daha mesafedeki diğer ilçeler ve köyler arasında ortaya çıkan müzikal ve çalgısal farklar bunu ortaya koymaktadır.

Muğla merkez ve yakın ilçelerde (Ula, Yatağan, Milas, Marmaris) sözlü-sözsüz ağır zeybeklerin ve öykülü türkülerin varlığı kendisini göstermektedir. Merkeze mesafeli olan Bodrum yöresi ve civarında, daha çok kıvrak zeybeklerin icra edildiği görülmektedir. Akdeniz bölgesi sınırında bulunan Köyceğiz, Ortaca ve Fethiye yörelerinde ise, daha çok teke bölgesi türkülerinin etkisi göze çarpmaktadır. 9/8’lik usulde icra edilen türküler, kıvrak zeybekler, teke zortlatmaları bu yörelerde karşımıza çıkmaktadır.

Çalgısal olarak ise, Muğla merkez ve civar ilçeler ile Bodrum yöresinde, davul-zurna, keman, ud, cümbüş, bağlama çalgılarının kullanıldığı görülmektedir. Köyceğiz, Ortaca ve Fethiye yörelerinde ise, üç telli cura, bağlama, kabak kemane, sipsi, delbek çalgılarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yapılan tespitler ve ortaya çıkan bulgular ışığında, icra edilen ezgilerin farklı müzikal özellikler (makamsal, ritmik özellikler) göstermesi ve kullanılan çalgıların çeşitliliği, Muğla yöresinde, halk müziği yapısının ve özelliklerinin son derece zengin olduğunu göstermektedir. Muğla ili sınırları içinde farklı müzikal özelliklerin görülmesi, farklı çalgıların ve çalıp-söyleme

tekniklerinin kullanılması halk müziği açısından, Muğla yöresinin önemli bir bölge olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Akbıyık, S. (2022, Aralık Çarşamba). *Repertükül*. Repertukul (Repertuvar Türkü Külliyatı): <http://repertukul.com> adresinden alındı

Atılğan, H. (2006). Bodrum Halk Müziği ve Özellikleri. A. A. Çınar içinde, *Muğlanâme - Muğla ve İlçeleri Kültürü* (s. 175). İzmir: Berke Ofset.

Ekici, S. (2006). Fethiye'li Ramazan Güngör'ün Müzik İcrası Üzerine Düşünceler. A. A. Çınar içinde, *Muğlanâme-Muğla ve İlçeleri Kültürü* (s. 185). İzmir: Berke Ofset.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Eren, M. A. (2003). *Öyküleri ile Muğla Türküleri*. İzmir: Aymar Yayıncılık.

Gür, H. (2006). Muğla Yöresi Halk Müziği Eserlei. A. A. Çınar içinde, *Muğlanâme- Muğla ve İlçeleri Kültürü* (s. 172). İzmir: Berke Ofset.

Reinhard, Kurt-Ursula çev: Sinemis Sun. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Ankara: SUN Yayınevi.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları-Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar 1937-1952*. Ankara: Sun Yayınevi.

BÖLÜM V

Bir Hamparsum Nota Defterinde Bulunan Tanbûrî Ali Efendi'ye Ait Sûzidil Peşrevin Günümüz Notasına Çevirimi ve Bugünkü Üç Farklı Versiyonuyla Karşılaştırılması

Gülay KARMAH MUTOĞLU ¹

GİRİŞ

Yenilikçi, aydın ve aynı zamanda hattat, şair ve makam da terkip etmiş bir besteci olan, tamburi-neyzen Sultan III. Selim, saltanatı boyunca çok sevdiği klasik Türk makam müziğinin gelişmesi için elinden geleni yapmış ve bunu da büyük ölçüde başarmıştır. Bugün, Türk müziği tarihçileri tarafından III. Selim'in devri "Türk Müziği'nin Altın Çağı" olarak adlandırılmaktadır.

¹ Doç., İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, Orcid: 0000-0002-8702-0113

Türk Müziği eserlerinin "Meşk" üslubu yüzünden uğradığı erozyonu önlemek adına, çevresindeki müzisyenlerden yeni ve öğrenilip uygulanması kolay bir nota yazısı (müzik notasyonu) geliştirmelerini istemiş; bu talebine cevap veren iki kişiden biri Hamparsum Limonciyan'dır (1768-1839). Çağdaşı Abdülbâki Nâsır Dede de (1765-1820) klasik Ebced notasını tekrar ele alıp ufak tefek değişikliklerle yeniden kullandığı ve bu nota yazısı klasik Türk makam müziği perdelerini göstermekte daha uygun olduğu halde uygulamadaki pratikliği ve öğreniminin daha kolay olması nedeniyle; Hamparsum'un kendi adı ile anılan nota yazım sistemi, geniş bir müzik çevresi tarafından tercih edilip kullanılmıştır.

Hamparsum Notası, Ermeni Kilisesi tarafından yaklaşık olarak yedinci, sekizinci yüzyıllara kadar temellendirilen ve dokuzuncu yüzyılda kullanılmaya başlandığı tahmin edilen bir Ermeni nota(lama) sistemi olan "Khaz Nota Yazım Sistemi"nin Klasik Türk makam müziğine uyarlanmış bir çeşididir. Bir porteye dolayısıyla da çizgilere gerek duyulmadan, güftenin üzerine yazılan neumatik ve bazıları stenografik sembol ve işaretlerden oluşmaktadır.

Hamparsum nota(lama) sistemi ile kaleme alınmış birçok nota defteri bulunmaktadır. Bunlardan biri olan şahsi arşivimde yer alan ve yazarı belirsiz olmayan defter biçimi arşivimde olan olmayan incelediğim diğer defterlere göre daha yeni özellikte olsa da son derece hasarlı el yazması Hamparsum nota defterinde karşıma çıkan Tamburi Ali Efendi'ye ait Sûzidil Peşrev, bu bildirinin konusudur. Söz konusu peşrev günümüzde bilinen, icra eden ve dinleyen pek çok kişi tarafından beğenilen bir eserdir.

Hamparsum nota defterlerinde karşılaşılan ve günümüzde bilinen birçok eserin günümüz nota örneklerinde bazen büyük bazen küçük değişiklikler bulunmaktadır. Kimi zaman farklı iki Hamparsum nota defterinde yer alan aynı eserin de birbirinden aynı şekilde ufak tefek farklılıklar gösterdiğine şahit oldum. Aynı eserin yer aldığı iki defterden birinin güfteleri Ermeni harfleri ile Türkçe yazılmış iken diğerinde güfteler Arap harfleri ile Türkçe yazılmış

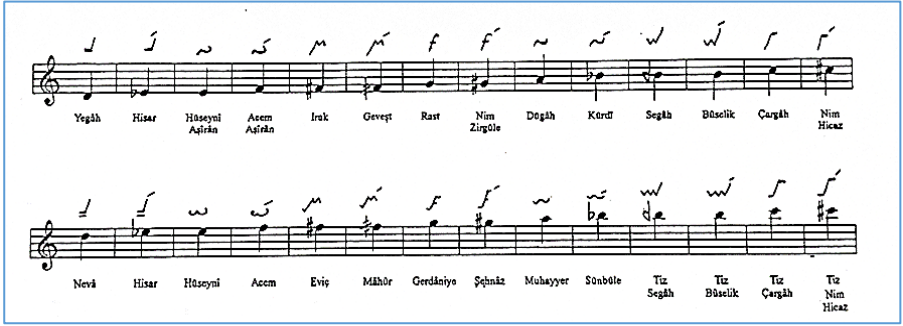
olup eserin notasının ise hemen hemen birbirinin aynın olduğu ama günümüzdeki nota örneklerinden farklılık gösterebildiği de rastlanan bir durumdur.

Günümüzde halen pek çok sahaf ve kütüphanede günümüz notasına çevrilmeyi bekleyen pek çok Hamparsum nota defteri vardır. Bu yazma nota defterleri, bilinmeyen yeni eserlerin keşfinin yanı sıra bilinen eserlerin söz konusu defterlerin tutulduğu ve kullanıldığı çevre tarafından birebir aynı ve/veya farklı şekillerde nasıl seslendirilmiş olduğu hakkında bizlere bir fikir vermeleri bakımından önemlidir.

Temel Çerçeve: Hamparsum Notası/Nota(lama) Sistemi / Notasyonu

Hamparsum Limonciyan (1768-1839) tarafından, III. Selim döneminde onun bu yöndeki talebine bir cevap olarak Ermeni kiliselerinde yüzyıllardır kullanılan stenografik ve neumatik birtakım işaretlerden oluşan Khaz notası, Klasik Türk Makam Müziğinde yer alan seslere uyarlanarak müzikte pratik ve kolaylık sağlayacağı düşüncesi ile terkip edilmiştir ve gerçekten de yaygın olarak kullanılmıştır. Bazı çevrelerde Ermeni Alfabesindeki harflerden oluşan alfabetik bir notasyon olduğu sanılsa da Ermeni Alfabesinden sadece iki harfe benzer işaret yer almaktadır.

Hamparsum bu sistemde, 7 alterasyon işareti almayan temel sesi, 7 temel işaret ile [Şekil-1], değişmeli (alterasyonlu) sesleri ise bu işaretlerin üzerine konulan (~) işareti ile göstermiştir. Alt ve üst oktavda yer alan sesler bunlara ilave edilen çeşitli çizgi ve işaretlerle gösterilir.



Şekil 1: Yegâh Perdesinden Tiz Nevâ Perdesine ²

Ayrıca bu nota sisteminde uluslararası portreli nota(lama) sistemindeki gibi Bemol ve Diyez işaretleri yoktur. Değişmeli sesler notanın üzerine konulan bir tizleştirme işareti (~) aracılığı ile gösterilir [Şekil-2]. Mevcut sesleri pestleştirilebilecek yani Bemolün görevini üstlenebilecek bir işaret mevcut değildir, sadece Diyez görevini yapan (~) işareti bulunur ve tizleştirmenin kaç koma olacağı konusunda bir ipucu vermez. Pestleştirici herhangi bir işaretin var olmamasından ötürü, Hamparsum Notasında Bemol içeren sesler, bir önceki sesin tizleştirilmiş şekli ile ifade edilmektedirler.



Şekil 2: Değiştirme işareti (~) ³

Hamparsum Nota(lama) Sistemi'nde usûl kalıpları fark edilecek derecede belirgin olup usûlün okunmasında büyük kolaylık

² Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

³ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

sağlar. Usûllerdeki vuruşları göstermek için de bazı noktalama işaretlerinden yararlanılır. Ölçüler (::) ve (:) işaretleri ile birbirinden ayrılır. Birleşik ve büyük usûllerde ölçü çizgisi olarak (::) bunları oluşturan küçük usûllerin ölçü çizgileri ise (:) ile gösterilmiştir. Dolap işareti yerine, kaçınıcı dolap olduğunu bildiren numaraların bulunduğu parantezler kullanılır. Üçleme (*Triole*) için üçlemeyi oluşturan üç notanın üzerine ya da altına bağ işareti ve/veya 3 yazılır.

Seslerin süresel değerlerini ifade etmek için, perdeleri gösteren sembollerin üzerine nokta (·), tek ve çift, virgüle benzeyen ya da düz dikey çizgiler ('), (") ve yine tek ve çift olmak üzere içi boş küçük daireler (°), (°°) konulur [Şekil-3]. Aynı usûl birimi içerisinde yer alan bir grup notada, birbirini takip eden notaların değerlikleri değişmiyorsa, süreyi gösteren işaret bu grubun en başında yer alan notanın üzerine konulur. Bir sonraki süre işaretine kadar gruptaki notalar aynı değerlikte kabul edilir.



Şekil 3: Süre İşaretleri ⁴

Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'nde Si Koma Bemol ile ifade edilen Segâh perdesi, Hamparsum'un kullandığı nota(lama) sisteminde; değişimsiz 7 temel işaretten biri olarak yer almaktadır. Bûselik (Si) perdesi ise; Segâh perdesine karşılık gelen sembolün üzerine (~) işareti getirilerek gösterilmiştir.

⁴ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)



Şekil 4: Süre İşaretleri ⁵

Aynı usûl birimi içerisinde yer alan bir grup notada, birbirini takip eden notaların değerlikleri değişmiyorsa, süreyi gösteren işaret bu grubun en başında yer alan notanın üzerine konulur. Bir sonraki süre işaretine kadar, o gruptaki notalar aynı değerlikte kabul edilir.

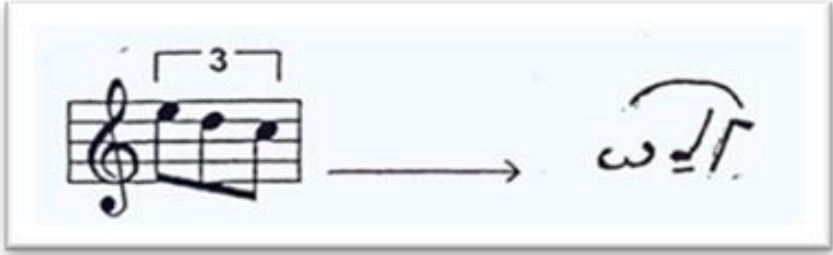
Süre ve suskuları ifade etmekte kullanılan işaretlerin yanı sıra bunlara ek olarak, uluslararası porteli notalama sisteminde kullanılmakta olan "senio", "coda", "bağ", "dolap", "bitiş çizgisi" ve "tekrar" gibi işaretlere karşılık gelen, aynı görevi üstlenen yardımcı işaretler kullanılmıştır [Şekil 5]. Günümüze daha yakın dönemlerde senyo, D.C. vb. yardımcı imlerin bugün bilinen şekilleriyle kullanıldığı görülmektedir.

⁵ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu- (1999)



Şekil 5: Dolap ve Ölçü Çizgileri ⁶

Üçlemeler/trioleler de üç perde iminin, üçünü de kapsayacak şekilde üst ya da alt tarafına çizilen bir bağ (çizgisi) ile gösterilir (Şekil 6).



Şekil 6: Triole ⁷

⁶ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

⁷ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

Ayrıca "*Gizli Hamparsum Notası*" olarak bilinen bir çeşidinden bahsedilir ki, sadece yazan kişinin okumasına yardımcı olabilecek kadar ek işaret içerir veya işaretler normalde kullanıldıkları şekilleriyle kullanılmamışlardır (hattâ kimi zaman hiçbir işaret içermez), o nedenle de deşifre edilmeleri oldukça güçtür, bazılarında ise, imkânsızdır. Bazılarında süreleri ve ara sesleri gösteren işaretlere rastlanmaz, usûllerin anlaşılmasını sağlayan gruplaşmalara da yer verilmemiştir. Gizli Hamparsum Notası daha çok besteledikleri ya da öğrendikleri eserleri kendi tekellerinde tutmak isteyen besteci ve müzisyenler, bazı kapalı gruplar tarafından kullanılmıştır.

Zaman zaman Gizli-Şifreli çeşidi ile karıştırılan; ara seslerin az-çok gösterildiği, süre imleri olmasa da usûl yapısını belirtmek üzere gruplaşmalara yer verilebilen bir çeşidi daha vardır. Bu tip, yukarıda bahsedilen gizli şeklinden daha farklı ve bir dereceye kadar daha çözülebilir olup "*işaretsiz/dilsiz*" olarak adlandırılması daha doğru olur. Zira, sonuç her zaman net ve açık olmasa da usûl kalıplarından yola çıkılarak ve makamın seyir yapısına uygun olarak deşifre edilebilme olanakları vardır.

Yazarı Belli Olmayan Hamparsum Nota Defteri Hakkında Kısa Bilgi

Bildirinin konusunu teşkil eden Tamburi Ali Efendi'ye ait Sûzidil peşrevi, yazarı ve dahi hakkında hiçbir bilgi olmayan bir Hamparsum nota defterinde yer almaktadır.

Defterin ne ön ne arka kapağı vardır. Yırtılmış, koparılmış sayfaları olduğu gayet açık, son derece hasarlı bir defterdir. Defterdeki Hamparsum nota yazısı son derece özenli ve düzgün bir el yazısı olsa da sonradan kurşun kalemle bu yazı karakterine benzemeyen, sonradan eklendiğini düşündüren sert kurşun kalemle nota yazılmış ek notalar bulunmaktadır. Tükenmez kalemle nota altına eklenmiş yine Hamparsum notası ile ek var.

Defter, dikey ve ince dikdörtgen şeklinde, elle çizilmemiş baskı işi, düzgün çizgilere sahiptir yani küçük ve ince dikdörtgen çizgilerden oluşan bir defterdir.

Defter 24 yaprak ve ayrıca kopmuş birbine bağlı (bitişik) ikişer yaprak olmak üzere 4 yaprakla birlikte toplam 28 yaprak yani arkalı önlü sayfa olarak hesap edilecek olursa toplam 56 sayfadan oluşmaktadır.

Defterde sarı ve kahverengiye dönük lekelenmeler, sayfa kenarlarında kopuk ve kopmaya müsait çürümüş kısımlar vardır. Defterin sayfa kenarları dokununca kopup dağılmaktadır.

Defterin dili Türkçe ancak kullanılan harfler Ermeni alfabesinde yer alan harfler olup HB kurşun kalemle yazılan tek tük sayfalar hariç bazı yerlerde solgun bazı yerlerde daha koyu ve canlı siyah mürekkep kullanılmıştır.

Defter sahaftan satın alınmıştır.

Defterde Yer Alan Tanbûrî Ali Efendi'nin Sûzidil Peşrevinin Notası

Eser, günümüzde bilinmekte ve pek çok müzisyen tarafından sevilerek icrâ edilmekte olup defterdeki Hamparsum notası ile kaydedilmiş olup karşılaştırılan ve günümüz Avrupa kökenli porteli nota yazısı ile yazılan üç örnek internet üzerindeki üç farklı nota arşivinden indirilmiştir.

Defterde kayıtlı peşrevin karşılaştırılacağı, günümüzdeki icrâlarda kullanılan notalarından biri Cüneyd Kosal imzası taşımaktadır. Bir diğeri Türk Dünyası Araştırmaları Vakfına ait Türk Müsikisi Klasikleri'nin 3. Fasikülünde, sayfa 68'de yer aldığı bilgisi taşımakta, üçüncü nota örneği ise kaynak olarak Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin gösterildiği Semra Özgün imzası ile yazılmıştır.

Tanbûrî Ali Efendi'nin Suzidil Peşrevi, 28 zamanlı Devr-i Kebir usûlü ile yazılmıştır. Usûl, seçili günümüzdeki nota örneklerinde Sofyan dörtlük usûlüne bölünerek yazılmıştır. Ölçüler her dört birimde tek çizgi olarak gösterilmiş, Devr-i Kebir usulünün

bir ölçüsündeki (devrini) birim nota değeri 28 zamana tamamlandığında çift ölçü çizgisi kullanılarak asıl usulün ölçüsünün tamamlandığı gösterilmiştir. Bu anlayış Hamparsum nota yazılarında da mevcuttur. Defterde büyük usul, $8 + 8 + 8 + 4 = 28$ şeklinde ölçülendirilmiş (3 kez 8 bir kez 4 birim değerinde bir) günümüzdeki tek ölçü çizgisine karşılık gelen Hamparsum nota sistemindeki (:), sondaki 4 birim zaman sonrası çift ölçü çizgisi anlamına gelen (::) kullanılmıştır.

Karşılaştırma yapılırken defterdeki ölçü bölümlerine göre karşılaştırma yapılmıştır. Eserin bölümlerine (1.,2.,3.,4. Haneler ve Teslim) ait tablolarla, usulün bir tam devrinin kapandığı ölçü bitişlerine (çift ölçü çizgisi) göre alıntılar alt alta kutulara konulmuştur. Usûl teslimde (28 zamanlı) bir tam, hanelerde ise iki tam devir yapmaktadır.

İlk sırada Hamparsum notası ile yazılmış defterden yapılan çeviri, ikinci sırada Cüneyd Kosal imzalı nota, üçüncü sırada Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde yer alan Semra Özgün imzalı nota, dördüncü sırada ise Türk Dünyası Araştırmaları Vakfına ait Türk Müsikisi Klasikleri'nin 3. Fasikülünde, sayfa 68'deki nota örneği yer almaktadır.

Nota yazım programındaki sorun ve kısıtlı zaman nedeniyle defterin çeviri yazısı, bizzat elde yazılarak tablo hazırlanmıştır.

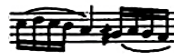
Tablo 1 - I. HANE ⁸

1. Hane



⁸ **NOT:** Tabloları oluşturan fotoğraflar, bildiri formatına uyumlu hale getirilirken on altılık notaların bazılarının yatay çizgileri birleşik görünmektedir. Şi şekilde yatay çizgileri

kalın olan notalar on altılık değere sahiptir.



Tablo 2 - TESLİM

Teslim

Musical score for Teslim, featuring four staves of music. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a 'teslim' label on the second staff.

Tablo 3 - 2. HANE

2. Hane

Musical score for 2. Hane, featuring two systems of four staves each. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a '2. HANE' label on the first staff of the second system.

Tablo 4 - 3. HANE

3. Hane

The musical score for '3. Hane' is presented in two systems, each containing four staves. The notation is a form of musical shorthand where notes are represented by vertical stems and horizontal lines, with various symbols indicating pitch, rhythm, and articulation. The first system includes a measure marked with a circled '3' and a measure marked with an asterisk and 'HANE'. The second system includes a measure marked with a circled '70' and a measure marked with a circled '85'. The notation is dense and complex, typical of traditional Hane notation.

Tablo 5 – 4. HANE

4. Hane

The first system of the musical score for '4. Hane' consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff begins with the text 'IV. HANE'.

The second system of the musical score for '4. Hane' consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music continues from the first system, maintaining the same key and time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

SONUÇ

Yazarı belli olmayan Hamparsum nota defterinde, defterin kalan kısmının ilk sayfasında yer alan Tanbûrî Ali Efendi'ye ait Sûzidil Peşrevinin günümüz notasına çevrilerek günümüzde internet ortamında icracılar için yayınlanan üç notası ile karşılaştırıldığında elde edilen bulgular peşrevin hane ve teslim bölümlerine göre şunlardır:

1.Hane: Dört sıralı tabloda, Eserin birinci hanesindeki günümüz nota örneklerindeki Sofyan usulüne uygun olarak yapılmış ölçü bölünmelerinde, Üsküdar Musiki Cemiyetine ait üçüncü sıradaki nota dördüncü ölçü Hamparsum defterinde yer alan çeviri nota ile diğer nota örneklerinden farklıdır. Ayrıca bu ölçünün sonunda çeviri yazısında susku yokken diğer üç günümüz nota örneğinde susku bulunmaktadır.

Yine birinci haneye günümüz nota örneklerinde sekizinci ve dokuzuncu ölçü birbiriyle aynı olup çeviri nota yazısında buraya denk gelen notalar farklıdır.

Teslim: 2. Tabloda görüleceği üzere bu bölümde günümüz üç notası ve çeviri notada bir ezgi farklılığı bulunmamaktadır.

2.Hane: Çeviri nota ikinci, beşinci, altıncı ve yedinci ölçülerde nota değerlikleri bakımından, günümüz nota örneklerinden farklılık göstermektedir.

3.Hane: Tabloda ikinci sırada yer alan Cüneyd Kosal'ın yazdığı notada birinci ve ikinci ölçünün başında susku vardır ve bu sekizlik susku ile her iki ölçüde de birer senkopla bu iki ölçü başlamaktadır. Çevrilen nota ve diğer iki nota örneğindeki birinci ve ikinci ölçülerde, ölçülerin başlangıcında sekizlik suskular ve senkoplar bulunmamaktadır.

Günümüze ait üç örnekte yer alan, dördüncü ölçünün başındaki ilk nota sonrası gelen tâtefe kalıbı, çeviri notada olmayıp bunun yerine bağlı iki sekizlik nota vardır.

Altıncı ölçüde, sadece Cüneyd Kosal yazımında, ölçü başında ise bir tefetâ bulunmaktadır. Çeviri nota ve diğer iki örnekte ise burada yine bağlı iki sekizlik nota yer almaktadır.

Günümüz nota örneklerinde, on birinci ölçünün üçüncü sırasında bulunan bağlı, noktalı nota çeviri nota yazısında noktasız olarak kullanılmıştır.

4.Hane: İkinci ölçüde, günümüz örneklerinde yer alan noktalı bağlı kalıp çeviri notada noktası bağlı sekizlik iki nota olarak bulunmaktadır.

Yedinci ölçünün sonunda, günümüz örneklerinde susku bulunurken çeviri notada yedinci ölçünün sonunda iki dörtlük nota kullanılmıştır dolayısı ile susku yoktur.

Sekizinci ölçünün ilk ölçüsü, çeviri notada günümüz örneklerinden farklıdır.

Günümüze ait nota örneklerinde, on dördüncü son ölçünün başında yer alan tâtefe çeviri notada olmayıp bağlı iki sekizlik nota vardır. Yine aynı ölçüde, güncel nota yazılarında ölçünün sonunda yer alan susku, çeviri notada yoktur. Aynı ölçünün üçüncü notasında, Cüneyd Kosal yazımında on altılık bağlı nota yazısı bulunmakta olup çeviri ve diğer iki güncel notada bu, yoktur.

Yazarı bilinmeyen bu Hamparsum nota defterinde yazılı eserin makamı Sûzidil'dir bu makamda Bûselik perdesi kullanılır. Oysa defterde ilginç bir şekilde yazarın, Hamparsum nota yazısında Segâh perdesini gösteren sembolü kullandığı görülmektedir. Eskiden Klasik Türk Makam Müziği dizisinde Segâh perdesi, doğal ses kabul edildiğinden bu perdeyi göstermek için kullanılan Hamparsum nota sembolü, herhangi bir tizleştirici ek işaret-çizgi taşımaz, Buselik perdesi Segâh'ın tizleştirilmiş hali olarak kabul edildiğinden Segâh sembolünün üzerine tizleştirici çizgi konularak bu, ifade edilirdi:

Segâh:  Buselik: 

Bu durumda defterin yazarının bu konuya dikkat etmediği, önemsemediği veya bu detayı bilmediği sonucu çıkarılabilir.

Bu eser 28 zamanlı Devr-i Kebir usulünde bestelenmiştir. Klasik Türk Makam Müziğinde büyük usûller yazılırken icraya kolaylık sağlamak amacı ile içerdikleri küçük usul vuruşlarına göre ya da bölünebildikleri vuruşları basit usullere göre ölçü çizgileri ile bölünüp ayrılırlar. Ara ölçü çizgileri tek, büyük usûlün bir devrinin kapanışı gösteren ölçü çizgileri ise çift çizgi ile gösterilir. Bu, Hamparsum nota yazım sisteminde de aynı şekilde uygulanır; tek ölçü çizgisi (:), çift ölçü çizgisi ise (::) ile gösterilir. İncelenen defterde, tek ölçü çizgileri, Sofyan gibi basit usûle göre konulmamışlardır. Ancak bu, Devr-i Kebir usûlünü oluşturan küçük usullere göre de yapılmamıştır:

Devr-i Kebir: “Yürük Semâi (6) + 2 x Sofyan (4) + Yürük Semâi + 2 x Sofyan (4)” usûllerinin bir araya gelmesinden meydana gelmiş: “6 + 4 + 4 + 6 + 4 + 4 = 28” kalıbına göre bölünür. Defterde incelenen eserde ise “8 + 8 + 8 + 4 = 28” şeklinde bir uygulama görülmektedir ki bu, dikkat edici bir diğer husustur.

Kaynakça

Ak, A. Şahin (2004). Türk Mûsıkîsi Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akdoğu, Onur (1989). Tanbûri Ali Efendi. İzmir: Reform Matbaası.

Ediboğlu, Baki Süha. Ünlü Türk Bestekârları, İstanbul 1962, s. 11-18.

Ekmen, Güldeniz (1989). Tanbûrî Ali Efendi Hayatı ve Eserleri. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Suphi, Ezgi (1940). Nazarî-Amelî Türk Musikisi, C. I-V, İstanbul.

Güneş, Gülden (2011) Tanbûrî Ali Efendi'nin Semâî Formunda Bestelenmiş Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnal, İbnülemin M. Kemal (1958). Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikîşinasları. İstanbul: Maarif Basımevi..

Karamahmutoğlu, Gülay (2009) "Hamparsum Limonciyan ve Nota(lama) Sistemi / Hamparsum Limonciyan and His Musical Notation" Müzik ve Bilim Dergisi-6.yıl seçme makaleler/Journal Of Music and Science (JMS)-Selected Articles 6th Year", (ISBN: 978-99440263-6-9) İstanbul: Bahariye Sanat Galerisi Yayınları Bahariye Art Gallery Publications.

Karamahmutoğlu, Gülay (2020). Hamparsum Nota(lama) Sisteminin Yapısal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme. 5th Current Debates On Social Sciences. Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara, s. 323-337.

Karamahmutoğlu, Gülay (2002) “Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri” Türkler Cilt.8, Yeni Türkiye. s.905-918.

Kazandjian S. (1996) “Ermeni Müziği'nin Kökenleri” [Les Origines de laMusique Arménienn, Editions Astrid, 1984], Türkçesi: A.Akkaya-B.Kurt, Folklor Doğru, (s:62,s.302,303).Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü. İstanbul.

Özalp, Nazmi (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, c.I. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Yılmaz (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Salgar, M. Fatih (2005). 50 Türk Müziği Bestekârı. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Tanrıkorur, Cinuçen (2003). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekin, Abdülkadir (2015). Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makamlar, Büyüyenay Yayınları: 130.

BÖLÜM VI

Müzik Eğitmcilerinin Perspektifinden Okulöncesi Müzik Eğitime Yönelik İhtiyaçlar

Merve Nihan ERTEKİN KAYA¹

Giriş

Bireyin dünyaya gelmesi ile başlayan ve tüm hayatı boyunca süren eğitim ailede başlar ve okullarda devam eder. Çocukların gelişim özellikleri göz önünde bulundurulduğunda 0-6 yaş arasında verilen eğitim önem taşımaktadır. Okulöncesi dönem, ilköğretim başlayana kadar olan 0-6 yaş arasındaki süreç; okulöncesi eğitim ise bu süreçteki eğitsel etkinliklerin tümü olarak tanımlanabilir (Oktay, 1990: 151). Okulöncesi eğitim algılama gücünü, akıl yürütme ve problem çözme becerisini geliştirir; çocukların duygusal gelişimlerini, yaratıcılıklarını ve estetik gelişimlerini destekler (Dikmen Ada, 2019: 20).

¹Doktor Araştırma Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Okulöncesi dönemde çocukların oyunlarına müzik ve şarkılar doğal bir şekilde eşlik eder. Müzik çocukların günlük hayatlarının olağan bir parçası ve kendilerini ifade etme aracıdır. Oğuzkan ve Oral (1987: 181) müziğe göre hareket etmenin çocuklar için doğal bir eylem olduğunu ifade ederken müziği hissetme ve müziğe eşlik etmenin de çocuklar için bir ihtiyaç olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca çocuklarda yaratıcılığın ve kendini yaratıcı bir şekilde ifade edebilme becerisinin gelişimini desteklerken müziksel etkinliklerden yararlanmak kaçınılmazdır.

Sun ve Seyrek (1998: 31) okulöncesi müzik eğitiminin amaçlarını her çocuğu müziği sevmeye, şarkı söyleyerek ve çalgı çalarak müzik yapmaya, güzel müzikleri ayırt ederek dinlemeye yönlendirerek müziğe karşı bir ilgi yaratmak, bu ilgiyi beslemek, var olan yeteneği geliştirmek ve her çocuğun müziğin olumlu etkilerinden yararlanmasını sağlamak olarak sıralarken De Vries (2004: 7-9) müzik eğitiminin, müziksel bilgi ve becerilerin kazanımları dışındaki amaçlarını sosyal etkinliklerle kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamak, hareketlerle birleştirilen etkinliklerle motor becerileri geliştirmek, dramatik oyunlara katkı sağlamak, dinleme becerilerini geliştirmek, enerjilerini harcamalarını sağlayarak daha sakin etkinliklere hazır olmalarını sağlamak olarak ifade etmektedir. Mertoğlu (2016: 343-346) da okulöncesinde müzik eğitiminin temel amaçlarını çocuğun içinde bulunduğu yaş grubunun özellikleri doğrultusunda onun müziksel becerilerini arttırmak, müziği sevdirmek, müziksel davranışlarını ve estetik gelişimini olumlu yönde etkilemek, potansiyellerini ortaya çıkarmak olarak sıralamış aynı zamanda müziğin çocuğun gelişim alanlarını desteklediğini, uyarıcı bir ortam sağladığını, öğrenmeyi kolaylaştırdığını, problem çözme, karar verme, akıl yürütme becerilerini arttırdığını belirtmiştir. Yapılan araştırmalar da müziğin çocuklar üzerindeki etkisinin yalnızca müziksel becerilere katkısı ile sınırlandırılmayacağını göstermektedir. Okulöncesi dönemde müziksel deneyimlerin müziksel gelişimin yanı sıra gelişim alanlarına katkı sağladığını gösteren pek çok araştırma bulunmaktadır (McDonald, 1975; Brown vd. 1981; Pogonowski,

1987; Tarnowski, 1999; de Vries, 2004; Zachopoulou vd, 2004; Moreno vd. 2009; Hallam, 2010; Terraccino, 2011; Fox ve Liu, 2012; Kaviani vd. 2014; Winters ve Griffin, 2014).

Müziğin çocukların hayatındaki yeri ve işlevleri göz önünde bulundurulduğunda müzik eğitiminin her çocuk tarafından ulaşılabilir olmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu gerekliliğin yerine getirilebilmesi için ise okulöncesi öğretmenleri müziksel bilgi ve beceriler bakımından yeterli donanıma sahip olmalıdır. Ancak Tufan (2006) araştırmasında, okulöncesi öğretmenliğinde okuyan öğrencilerin müzik derslerini yapabilirlik konusunda kendilerini kısmen ya da çok az yeterli gördüklerini ortaya koymuştur. Çocuk gelişimi bölümünü okuyan öğrencilerin ise okulöncesi müzik eğitiminde birlikte şarkı söylemenin önemli olduğunu benimsemelerine rağmen kendisini bu alanda kendilerini yeterli görmedikleri belirlenmiştir. Aynı çalışmada öğrencilerin %79'unun şarkı dağarı konusunda gereken donanıma sahip olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Benzer bir şekilde Gül (2012) araştırmasında okulöncesi öğretmenlerinin şarkı dağarlarının yetersiz olduğunu ifade ederek kendilerini çağdaş öğretim yöntemleri konusunda donanımlı görmedikleri konusunda görüş bildirdiklerini belirtmiştir. Köksoy ve Taş (2005), Güler (2006), Öztürk (2008), Özkut ve Kaya (2012) ve Koca (2013) tarafından yapılan çalışmalarda okulöncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitimini yetersiz buldukları ve müziksel etkinlikleri gerçekleştirme konusunda eksiklikleri olduğunu düşündükleri ortaya konulmuştur. Özal Göncü (2009) ise okulöncesi öğretmenleri ile müzik öğretmenlerinin müzik çalışmalarına ilişkin tutum ve yeterliklerini karşılaştırmış; araştırmanın sonucunda, ana sınıfı öğretmenlerinin okulöncesi dönem çocuk gelişimi ile ilgili donanımlarının yeterli olmasına rağmen müzik bilgilerindeki eksiklikten dolayı müzik çalışmalarında yeterli olmadıkları ifade etmiştir. Müzik öğretmenlerinin ise, okulöncesi dönem çocuğunun gelişim özelliklerini bilmediklerini ve okulöncesi müzik eğitiminde kullanılan bazı yaklaşımlar konusunda eksiklikleri olduğunu ortaya koymuştur. Barbaros ve Akbulut (2021) da çalışmalarında

okulöncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi derslerinin hedeflerini gerçekleştirme düzeylerinin düşük olduğunu, bu sonuçtan yola çıkarak öğretmenlerin yeterli bir müzikal donanıma sahip olmadıklarını ve müziksel etkinlikleri verimli bir şekilde kullanamadıklarını ifade etmişlerdir.

Araştırmalarla da ortaya konulan bu durum okulöncesi dönemde müziksel deneyimlerin her çocuk tarafından ulaşılabilir olmasına engel olan çeşitli eksikliklerin ve ihtiyaçların olduğunu göstermektedir. Okulöncesinde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların giderilmesi için bu ihtiyaçların tespit edilmesi önemli bir basamak olarak görülmektedir.

Bu durum çalışmasında müzik eğitimcilerinin perspektifinden okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırma sorusu “Müzik eğitimcilerinin perspektifinden okulöncesi dönem müzik eğitime yönelik ihtiyaçlar nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

Yöntem

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı bir durum çalışmasıdır. Nitel araştırma insanların dünyalarını deneyimleme yollarını araştıran, çeşitli olguları ele alırken niçin sorusunu soran, toplumda var olan süreçleri araştıran, bireylerin olaylara atfettikleri anlamları ve neyi niçin yaptıklarını anlamaya yönelik bir pencere açan bir yaklaşımdır (Given, 2021: 2). Durum çalışmalarında bir veya birkaç durumun derinlemesine incelenmesiyle fikirlerin soyut teoriler veya ilkelerden uzaklaşarak net bir şekilde sunulması sağlanır (Cohen, Manion ve Morrison, 2018: 376). Durum çalışmalarında incelenecek durum güncel olması ayrıca incelenen durum üzerinde araştırmacının etkisinin olmaması ve olgunun manipüle edilememesi gerekmektedir (Ozan Leylum, Odabaşı ve Kabakçı Yurdakul, 2017: 371).

Bu araştırma, okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların müzik eğitimcilerinin bakış açısı ile değerlendirilmesi ve belirlenmesi bakımından bir durum çalışması olarak tasarlanmıştır.

Araştırmanın çalışma grubunu okulöncesi dönemde müzik eğitimi alanında çalışmalarını sürdüren akademisyenler ile okulöncesi eğitim kurumlarında müzik derslerini yürütmekte olan müzik öğretmenleri oluşturmaktadır. Çalışma grubunda yer alan 8 eğitimci çeşitli üniversitelerin eğitim fakültelerinde ve konservatuvarlarında, 6 eğitimci ise okulöncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

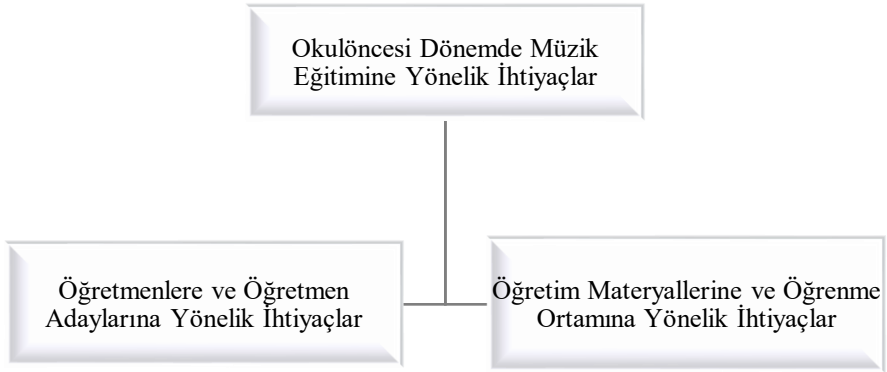
Araştırmanın verileri yapılandırılmış görüşme ile toplanmıştır. Görüşme araştırma sorusuna yanıt bulmak amacıyla ilgili kişilerden veri toplama süreci olarak tanımlanabilir (Durdu, 2016: 103). Patton (1990: 278), görüşmelerin amacını katılımcının fikirlerini öğrenmek olarak ifade etmiştir. Bu çalışmada katılımcıların okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçlar ile ilgili fikirlerini belirlemek amacıyla yararlanılan yapılandırılmış görüşme formları soruların yapısı, sıralaması ve sorulma şeklinin önceden belirlendiği veri toplama araçlarıdır (Durdu, 2016: 104). Çalışmada kullanılan görüşme formu hazırlanırken ilgili kaynaklar incelenmiş, müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapmakta olan iki öğretim üyesi ve bir Türk dili uzmanının görüşüne başvurulmuştur.

Araştırmada veriler analiz edilirken betimsel analiz tekniklerinden faydalanılmıştır. Betimsel analizde veriler araştırma sorularından yola çıkılarak belirlenmiş temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Görüşülen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak için doğrudan alıntılara yer verilir. Dört basamaktan oluşan betimsel analizde analiz için bir çerçeve oluşturma, verilerin kodlanması, bulguların tanımlanması ve yorumlanması adımları takip edilir (Yıldırım ve Şimşek: 2021: 244-249). Bu çalışmada da betimsel analiz basamakları takip edilmiş belirlenen tema şablonu çerçevesinde veriler sınıflandırılıp kodlanmış, şekillerle gösterilmiş,

yorumlanmış ve görüŖülen bireylerin doğrudan alıntılanan ifadeleriyle desteklenerek sunulmuŖtur.

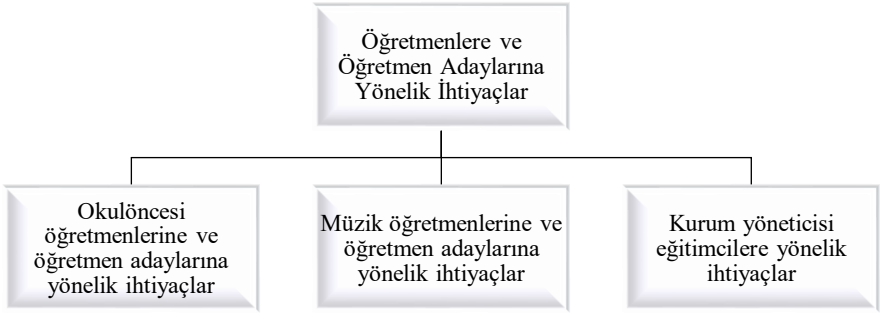
Bulgular

AraŖtırmada elde edilen verilere göre okulöncesi müzik eğitimine yönelik ihtiyaçlar “ğretmenlere ve ğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar” ve “ğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar” olmak üzere iki temada ŖekillenmiŖtir. Bu temalar aŖađıda verilen Ŗekil 1’de sunulmuŖtur.



Ŗekil 1. Okulöncesi Müzik Eğitimine Yönelik İhtiyaçlara Yönelik Eğitimci GrŖleri

AraŖtırma verilerinin analiz edilmesiyle “ğretmenlere ve ğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar temasına ait üç alt temaya ulaŖılmıŖtır. Alt temalar aŖađıda verilen Ŗekil 2’de sunulmuŖtur.



Şekil 2. Öğretmenlere ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlara ait alt temalar

Araştırmada elde edilen verilere göre belirlenen ilk tema öğretmenlere ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar olmuş ve bu temaya ait alt temalar “okulöncesi öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar”, “müzik öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar” ve “kurum yöneticisi eğitimcilere yönelik ihtiyaçlar” olmak üzere üç başlıkta sınıflandırılmıştır. Bu alt temaya ilişkin kodlar aşağıda verilen Şekil 3’de gösterilmiştir.

Okulöncesi öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar

- Okulöncesi eğitimi anabilim dallarında müzik eğitimi derslerinin daha nitelikli hale getirilmesi,
- Okulöncesi eğitimi anabilim dallarında müzik eğitimi derslerinin ders saati ve dönem sayısının artırılması,
- Okulöncesi öğretmenlerinin en az bir çalgıyı iyi düzeyde çalması,
- Müzik öğretim yaklaşımlarının üniversite bünyesinde yetkin kişiler tarafından öğretilmesi,
- Öğretim yaklaşımlarının uygulanmasına yönelik çalışmalar yapılması,
- Hizmet içi eğitimlerin düzenlenmesi.

Müzik öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar

- Müzik eğitimi anabilim dallarında okulöncesine ve çocuk gelişimine yönelik derslerin yer alması,
- Okulöncesi dönem ile ilgili derslerin bu derslerin nitelik ve nicelik açısından yeterli olması,
- Müzik öğretmeni adaylarının okulöncesi kademesinde müziksel etkinlikleri uygulamalar yaparak deneyimlemesi,
- Müzik öğretim yaklaşımlarının derinlemesine incelenmesi ve yaklaşımların öğretilmesi için sistematik bir programın hazırlanması.

Kurum yöneticisi eğitimcilere yönelik ihtiyaçlar

- Yöneticilerin müzik etkinliklerine yönelik olumlu tutuma sahip olması ve destek sunması,
- Yöneticilerin okulöncesi öğretmenlerinin ve müzik öğretmenlerinin işbirliğine dayalı çalışmaları teşvik etmesi.

Şekil 3. Öğretmenlere ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlara ilişkin kodlar

Elde edilen veriler okulöncesi müzik eğitime yönelik ihtiyaçların okulöncesi öğretmenlerinin ve öğretmen adaylarının müziksel donanımlarının geliştirilmesi yönünde şekillendiğini göstermektedir. Müzik eğitimcilerinin bakış açısı ile okulöncesi öğretmeni adaylarının öğrenimleri sürecinde daha nitelikli bir müzik eğitimi almaları, görev yapmakta olan öğretmenlerin ise hizmet içi eğitimler kendilerini geliştirmesi okulöncesi müzik eğitiminde bir ihtiyaç olarak görülmektedir.

Bu alt temaya ilişkin bazı eğitimci görüşleri şu şekildedir:

U6: *“Okulöncesi öğretmen eğitimi sürecinde hem öğretmenlerin kendi müzik becerilerini geliştirebilmek hem de müzik etkinliklerini sınıflarda nasıl uygulayabileceklerini aktarabilmek gereklidir. Maalesef bu bir yarı dönem 3 saatlik ders saati içerisinde mümkün olmuyor. Öğretmen adaylarının müzikli oyun oynama becerileri geliştirilmeli. Müzikle hareket ve oyun konusunda ilk başlarda bir çekingenlik oluyor. Öğretmenlerin bir çalgıyı çalması sağlanmalı.”*

U4: *“Okulöncesi eğitim kurumlarındaki sınıf öğretmenlerine de müzik eğitimi alanında hizmet içi eğitim verilebilir çünkü müzik bilgisi olan ve olmayan sınıf öğretmenlerinin sınıflarındaki öğrencilerin müziksel gelişiminin oldukça fark ettiğini gözlemliyoruz.”*

U10: *“En hayati ihtiyaç tam donanımlı, bu işe hem bedensel hem zihinsel hem de ruhsal olarak hazır öğretmenlerin yetiştirilmesi ve de ülke genelinde ihtiyacı karşılayacak oranda sayıların çoğalması ihtiyacıdır. Bu sebeple atılacak ilk ve en önemli adım öncelikle öğretmen eğitime eğilmek olduğunu düşünüyorum. ... Okulöncesi müzik alanında hiçbir yeterliliği olmayan kişiler tarafından ticari sömürü son yıllarda sıkça rastladığımız bir durum. Bu durumun önüne geçilmesi bakımından da üniversitelerde konuya gereken değerin verilmesinin çok önemli olduğunu düşünmekteyim.”*

U11: *“Hem müzik öğretmenlerinin birçoğu hem de okul öncesi dönem öğretmenleri daha çok Orff yöntemini biliyorlar. Bu güzel bir*

gelişme olmakla birlikte sadece bu yöntemin olmadığı, Dalcroze, Kodaly gibi farklı yöntemlerin de olduğunu bilmeli ve bu yönde çalışmalar yapmalılardır. Bu yöntemler okul öncesi dönemde kullanılabilecek, çocuklara uygun yöntemlerdir. Fakat çok fazla bilinmemektedir. Yöntemlerle ilgili daha donanımlı bir şekilde mezun olmalı ve daha sonrasında da yine kendilerini bu konuda geliştirmeleri beklenmektedir.”

U7: *“Hizmet içi eğitim hafife alınmamalı, okulöncesi öğretmenlerine müzik ve hareket konulu eğitimler verilmelidir. Yaratıcı, çocukları tanıma becerisine sahip, ihtiyaçlara yanıt verebilen öğretmenlerin varlığı önem taşır.”*

Araştırma bulguları müzik öğretmeni ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçların bu branştaki eğitimcilerin okulöncesi dönem ve çocuk gelişimi hakkındaki eksik yönleri ile ilgili olduğunu vurgulamaktadır. Eğitimcilerin çocuk gelişimi alanında daha donanımlı olmaları, öğretmenlik uygulamaları yapılırken okulöncesi kademesinde de deneyim edinmeleri ve öğretim yaklaşımları konusunda sistematik bilgiye sahip olmaları okulöncesi dönem müzik eğitiminde ihtiyaç olarak görülmektedir.

Bu alt temaya ilişkin bazı görüşler şu şekildedir:

U2: *“Müzik anabilim dallarında okulöncesi müzik öğretmeni yetiştirebilecek nitelikte dersler yer almalı ya da ayrı birim kurularak ülkemizde okul öncesi müzik öğretmeni yetiştiren birimler olmalıdır.”*

U4: *“Müzik eğitimi lisans programı gözden geçirilip teorik derslerin yanında yaşayarak öğrenme fırsatı okulöncesi alanı için de staj dersleri ve gözlem dersleri ile verilmelidir. Üniversitelerde alanında uzman kişilerce seminerler verilmelidir.”*

U7: *“Okulöncesi yaş grubu ile çalışan bir müzik öğretmeni müzik alanında olduğu kadar çocuk gelişimi alanında da donanımlı olmalı, çocukların gelişim özelliklerini bilmeli ve hazırlayacağı programlarda gelişim basamaklarını takip etmelidir.”*

U5: “Üniversitelerde, müzik eğitimi anabilim dallarında okulöncesi eğitime odaklanmış bir müzik eğitimi verilmiyor. Programlara bakınca çok genel dersler var ve okulöncesi müzik eğitiminde kullanılacak yaklaşımları anlatan bir eğitim sistemimiz yok. Bu sebeple yeterli öğretmen de yetişmiyor. ... Yaklaşımlar konusunda çok fazla eksiklikler var, alanda uzman yok. Özellikle Suzuki ve Kodaly ülkemizde neredeyse hiç tanınmıyor. Pilot uygulamalar olsa da mantıksal bir düzen içerisinde müzik eğitimi sürdüren bir yaklaşım ülkemizde mevcut değil. Orff çok kullanılmasına rağmen olması gerektiği gibi uygulanmıyor. Hazır yapılan plan ve şarkıların uygulanması şeklinde ilerliyor. Mantıksal bir yaklaşım çerçevesinde okulöncesi müzik eğitiminde uygulanan yaygın bir sistem yok.”

Araştırmada elde edilen bulgular kurum yöneticisi eğitimcilere yönelik ihtiyaçların kurum yöneticilerinin müziğe yönelik tutumlarının olumlu olması ve öğretmen işbirliğine dayalı bir ortam sağlanması çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir.

Bu alt temaya ilişkin bazı görüşler aşağıda sunulmuştur:

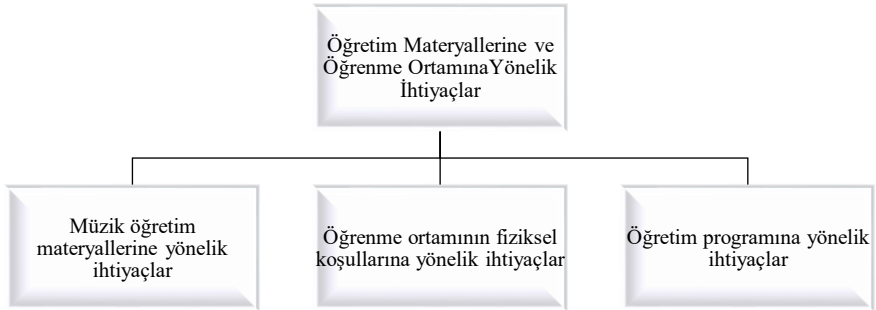
U4: “... Sınıf öğretmenlerinin desteği ile müzik eğitimi daha sağlıklı ve kalıcı şekilde verebiliriz.”

U12: “Okulöncesi ve müzik öğretmenleri işbirliği içerisinde çalışmalı. Çünkü okulöncesi öğretmenleri çocukların gelişimini ve okulöncesi eğitim programlarını biliyorlar, müzik öğretmenleri de müzik eğitimi konusunda daha bilgili olmakla birlikte okulöncesi dönem çocukları boyutunda yeterli bilgi sahibi değiller. Dolayısıyla işbirliğine dayalı çalışmalara ihtiyaç var.”

U7: “Kurum yöneticisi eğitimciler müzik eğitime gereken önemi vermeli, öğrenmeye açık, açık fikirli olmalı, sınıf öğretmenlerini ve müzik öğretmenlerini işbirliği içinde çalışmaya teşvik etmeli.”

Araştırma verilerinin analiz edilmesi ile “öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar” temasına ait üç alt temaya

ulaşılmıştır. Ulaşılan alt temalar aşağıda verilen Şekil 4’te sunulmuştur.



Şekil 4. Öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlara ait alt temalar

Araştırmada elde edilen verilere göre belirlenen ikinci tema “öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar” olmuş ve bu temaya ait alt temalar “müzik öğretim materyallerine yönelik ihtiyaçlar”, “öğrenme ortamının fiziksel koşullarına yönelik ihtiyaçlar” ve “öğretim programına yönelik ihtiyaçlar” olmak üzere üç başlıkta sınıflandırılmıştır. Bu alt temalara ilişkin kodlar aşağıda verilen Şekil 5’te gösterilmiştir.

Müzik öğretim materyallerine yönelik ihtiyaçlar

- Popüler kültüre ait materyaller yerine okulöncesi dönem müzik eğitimine uygun olarak hazırlanan şarkılı oyunların ve tekerlemelerin kullanılması
- Orff çalgılarının yanı sıra yaratıcı öğrenme materyallerinin kullanılması
- Diğer ülkelerde kullanılan nitelikli okulöncesi müzik öğretim materyallerinin (şarkılar, etkinlikler, danslar vb.) Türkçe'ye çevirilerinin ve uyarlamalarının yapılması

Öğrenme ortamının fiziksel koşullarına yönelik ihtiyaçlar

- Sınıflarda okulöncesi dönem çocukların motor becerilerine uygun yeterli sayıda ve çeşitlilikte çalgıların bulunması
- Müzik dinleme ve dans etkinlikleri için teknolojik imkanların ulaşılabilir olması
- Müziksel davranışları gerçekleştirmeye uygun aydınlık, geniş sınıfların olması

Öğretim programına yönelik ihtiyaçlar

- Okulöncesi eğitim programının kazanımlarını içeren ve destekleyen standartlaştırılmış, ulaşılabilir ve uygulanabilir bir müzik öğretim programı oluşturulması
- Okulöncesi kurumlarda erken çocukluk müzik eğitiminde koro uygulamalarının yapılması

Şekil 5. Öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlara ilişkin kodlar

Araştırma verilerine göre öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar temasına ait ilk alt tema müzik öğretim materyallerine yönelik ihtiyaçlar olarak belirlenmiştir. Bu alt temaya ilişkin görüşler çocuk şarkılarının, şarkılı oyun ve tekerlemelerin, yaratıcı öğrenme materyallerinin ve diğer ülkelere ait materyallerin eksikliğine ve yetersiz kullanımından kaynaklanan ihtiyaçlara odaklanmaktadır.

Bu alt temaya ilişkin bazı uzman görüşleri şu şekildedir:

U9: *“Öğretmenlerin popüler müziklere yatkın olmasını ve çocuk şarkıları dağarcığının olmamasını okul öncesinde önemli bir sorun olarak görüyorum.”*

U7: *“Bedendeki hareketler bitince çalgı ihtiyacı oluyor, ritim çubukları, davul, def, metalofon, ksilofon ilgiyi canlı tutar. Bagetlerle çalışmak gelişim alanlarına çok katkı sağlar. Bunların yanında tül, balon, top, tüy gibi dokunma duyusuna hitap eden ve farklı hisler uyandıran materyaller özellikle farkı müzik türlerinin öğretiminde kullanılmalı ve öğretmen materyalleri arasında bulunmalıdır.”*

U10: *“Okul öncesi müzik alanında global çapta oldukça fazla çeşitli, aydınlatıcı, zengin içerikli ve kapsamlı kaynak olmakla birlikte maalesef Türkçe çevirileri bulunmamaktadır.”*

Öğrenme ortamının fiziksel koşullarına yönelik ihtiyaçlar olarak belirlenen ikinci alt temada sınıf ortamlarındaki çalgı eksikliklerine, teknolojinin ulaşılabilir olmamasına ve müziksel etkinliklere uygun geniş sınıflara duyulan ihtiyaçlara vurgu yapılmıştır.

Bu alt temaya ilişkin bazı uzman görüşlerine aşağıda yer verilmiştir:

U2: *“Eğitim kurumları müziksel davranışların gerçekleştirilebileceği fiziksel ortamlar sağlamalı.”*

U4: *“Her okulda istenilen çalgı olmayınca olanlarla idare etmek zorunda kalıyoruz, planlanan etkinlikler yapılamıyor. Bu*

durum yaratıcılığı kısıtlıyor. ...Teknolojik eğitim ortamı oluşturulmalı, gerekli materyal ve çalgılar temin edilmelidir.”

U7: “Okulöncesi eğitimde başarı için sınıf ortamı da elverişli olmalıdır. Öğrenciler müziksel etkinlikler yapabilecekleri geniş, ferah, aydınlık sınıflara önemli bir ihtiyaç.”

Öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar temasına ilişkin son alt tema öğretim programına yönelik ihtiyaçlar olarak belirlenmiştir. Bu alt temada standartlaştırılmış bir öğretim programı ihtiyacına dikkat çekilmiş ve çocukların toplu şarkı söyleme becerisi edinebilecekleri koro çalışmalarının okulöncesi dönem müzik eğitiminde gerekli görüldüğü ifade edilmiştir.

Bu alt temaya ilişkin görüşlerden bazıları şu şekildedir:

U9: “Okul öncesinde müzik alanında belli bir program yok ama dışarıdan müzik dersleri için öğretmen çağırılıyor. Bu durumda standart bir programa ihtiyacı olduğunu görüyoruz.”

U13: “Öğretim programında öğretmenlerin de müzik eğitim, bilgilerinin eksikliği düşünerek kazanım kazanım etkinlikler açık ve net bir şekilde yazılmalı, öğretilecek şarkılardan oynatılacak oyunlara kadar detaylandırılmalıdır.”

U3: “Erken yaştan itibaren çocuk korosu çalışmaları yapılmalıdır. Bu kulak gelişiminin yanı sıra ileride kurulacak koroların kalitesine de katkı sağlayacaktır.”

Sonuç ve Tartışma

Okulöncesi dönem olarak adlandırılan 0-6 yaşları arası bireylerin hayatında oldukça önem taşır. Bu dönemde ailede başlayan eğitim, okulöncesi eğitim kurumlarında devam eder. Eğitim kurumlarında takip edilen okulöncesi öğretim programı okulöncesi eğitim kurumlarına devam eden çocukların zengin öğrenme deneyimleri aracılığıyla sağlıklı büyümelerini; motor, sosyal-duygusal, dil ve bilişsel gelişim alanlarında gelişimlerinin en üst düzeye ulaşmasını, öz bakım becerileri kazanmalarını ve

ilköğretime hazır bulunmalarını sağlamak amacı ile geliştirilmiştir (MEB, 2013: 14).

Bu öğretim programı gelişim alanlarına odaklı yapısı ile özel olarak müzik dersine yönelik kazanımların edinilmesini gerektirmez. Ancak müzik eğitiminin çocukların hayatındaki yeri ve önemi ile gelişim alanlarına katkısı göz önünde bulundurulduğunda günlük etkinliklerde müziğin ve müziksel aktivitelerin kullanılması müziksel becerilerin kazandırılmasının yanı sıra öğretim programında yer alan pek çok kazanımın gerçekleştirilmesini kolaylaştırıcı rol oynayabilir. Houlahan ve Tacka'ya (2015: 84) göre müzik eğitimi dinleme, şarkı söyleme, birim vuruşu vurabilme ve hareket gelişimini bir bütün olarak ele alır ve okulöncesi dönemde bütünsel gelişime ve hareketin keşfedilmesine önemli katkılar sağlar. Macar müzik eğitimcisi Kodaly'a (1941; 1974: 130) göre *"Müziğin bileşenleri eğitimin de değerli araçlarındandır. Ritim dikkati, konsantrasyonu, kendini kontrol etme becerisini geliştirir. Ezgiler çocuklara duygular dünyasını açar. Dinamik çeşitlilik ve ton rengi duymayı keskinleştirir. Son olarak şarkı söylemek o kadar çok yönlü bir fiziksel aktivitedir ki beden eğitimine etkisi ölçülemez."*

Müziğin bir eğitim aracı olmasının yanı sıra Metz'in (1989: 89) *"müziğin yalnızca eğitim ortamında kullanılması, çocukların müziksel algılarının gelişmesini garanti etmez, müziğin 'kendi içinde bir amaç' olduğuna odaklanmalıyız."* sözleri ile ifade ettiği gibi müziği başlı başına bir öğretim alanı olarak da değerlendirmek önem taşımaktadır. Isenberg ve Jolongo (1997: 128) okulöncesi dönemde edinilen müziksel becerilerin bireyin ileriki yaşlarında müziğe yönelik tutum ve becerilerine etki ettiğini belirterek okulöncesi dönem müzik eğitiminin önemine dikkat çekmişlerdir. Müziğin çocuklara katkısı ve bireylerin yaşamlarındaki yeri düşünüldüğünde okulöncesi dönemde edinilen müziksel deneyimlerin oldukça önemli olduğu görülmektedir. Bu deneyimlerin edinilmesi sürecinde Ostwald (1990: 22) bir rol modelin önemine ve gerekliliğine dikkat çeker. Çocuğun ailesinden sonra içinde bulunduğu ilk eğitim kurumu olan okulöncesi eğitim kurumlarında çocukların müziksel deneyimlerine eşlik edecek rol model okulöncesi öğretmenleri ve

bazı kurumlarda müzik etkinliklerini yürüten müzik öğretmenleridir. Bu nedenle okulöncesi dönemde etkili müziksel etkinlikler yapmak için okulöncesi ğretmenlerinin müziksel beceriler açısından; müzik ğretmenlerinin ocuk gelişimi açısından donanımlı olması ve kurum yöneticilerinin öğretmenlerin iş birliğinden faydalanarak müziksel gelişimi destekleyecek bir ğretim ortamı oluşturmasının okulöncesi müzik eēitimine yönelik ihtiyaçları pek çok noktada gidereceēi müzik eēitimcileri tarafından ifade edilmektedir.

Müzik eēitimcilerinin perspektifinden ğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar incelendiğinde bu ihtiyaçların bir kısmının öğretmenlere yönelik ihtiyaçların karşılanması yolu ile giderilebileceēi düşünülmektedir. Çünkü donanımlı bir okulöncesi ğretmeni ğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlardan özellikle müzik ğretim materyallerine yönelik ihtiyaçları da karşılayabilecektir. Müziksel becerilerle donanmış bir okulöncesi ğretmeni, sınıfında okulöncesi dönem müziksel becerilerine uygun, kaliteli ve sanat deēeri olan ocuk şarkılarını tercih edebilecek, geniş bir şarkılı oyun ve tekerleme daēarcıēına sahip olacak, gerekli algıları kullanacak ve gerektiğinde çeşitli materyallerle basit algılar tasarlayabilecek; okulöncesi ğretim programının kazandırmayı hedeflediēi davranışları müziksel etkinlikler aracılıēıyla kazandırma becerisine sahip olacaktır. Böylece ocukların doēal olarak eēilim ve ilgi gösterdikleri kendini müzik yolu ile ifade etme davranışı diēer tüm öğrenme ve gelişim alanlarını destekleyebilecektir.

Müzik eēitimcileri okulöncesi eēitime yönelik ihtiyaçlardan biri olarak ğretim programına yönelik ihtiyaçlara vurgu yapmışlardır. Çocukların müziksel gelişimlerine uygun, diēer gelişim alanlarını destekleyebilen, sanata yönelik ilgi uyandırabilen, çocukların kendilerini müzik yolu ile ifade edebilmesine olanak saēlayan, aynı zamanda okulöncesi ğretim programının kapsamında hazırlanan bir müzik ğretim programı, mziēin çocuklar üzerindeki olumlu etkileri ile birlikte öğrenme ortamının geliştirilmesine katkı sunacaktır. Bu nedenle genel ğretim programının bir parçası olarak, ayrıca bu programı uygulayacak

nitelikli öğretmen adaylarının yetiştirilmesini sağlayacak bir öğretmen eğitimi ya da hizmet içi eğitim eşliğinde standartlaştırılmış, ulaşılabilir ve uygulanabilir bir müzik öğretim programının hazırlanması müzik eğitimcilerine göre okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların giderilmesinde önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Barbaros, E. & Akbulut, E. (2021). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi dersi hedeflerini gerçekleştirme ve öz-yeterlik inanç düzeylerinin incelenmesi. *JRES*, 8(1), 65-74. <https://doi.org/10.51725/etad.817246>.

Brown, J., Sherrill, C. & Gench, B. (1981). Effects of an integrated physical education/ music program in changing early childhood perceptual-motor performance. *Perceptual and Motor Skills* 53, 151-154. <https://doi.org/10.2466/pms.1981.53.1.151>.

Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2018). *Research methods in education* (8. Baskı). Routledge.

DeVries, P. (2004). The extramusical effects of music lessons on preschoolers. *Austuralian Journal of Early Childhood*, 29 (2), 6-10.

Dikmen Ada, B. (2019). *Türkiye’de uygulanan okul öncesi eğitim programlarının tarihsel gelişimi. Okul öncesi eğitim programları*, içinde (edt. Aslı Yıldırım). Pegem Akademi.

Durdu, L. (2016). *Veri toplama yöntemleri. Eğitimde üretim tabanlı çalışmalar için nitel araştırma yöntemleri*, içinde. (edt. M. Yaşar Özden, Levent Durdu). Anı yayıncılık.

Fox, D. B. & Liu L. (2012). Building musical bridges: early childhood learning and musical play. *Israel Studies in Musicology Online* 10, 57-67.

Given, L. M. (2021). *100 soruda nitel araştırma*. (çev. Arif Bakla, İsmail Çakır). Anı Yayıncılık.

Gül, G. (2012). *Okul öncesi altı yaş çocukları için oluşturulan şarkı dağarcığının müziksel gelişim düzeylerine etkisi*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Uludağ Üniversitesi.

Güler, N. (2006). *Okulöncesi öğretmenlerin müzik etkinliklerini gerçekleştirme durumları ve eğitim gereksinimlerinin*

belirlenmesi. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269-289. <http://dx.doi.org/10.1177/0255761410370658>

Houlahan, M. & Tacka, P. (2015). *Kodaly in the kindergarten classroom*. Oxford University Press.

Isenberg, J. P. & Jolongo, M. R. (1997). *Creative expression and play in the early childhood curriculum* (2nd edition). Prentice-Hall.

Kaviani, H., Mirbaha, H., Pournaseh, M., & Sagan, O. (2014). Can music lessons increase the performance of preschool children in IQ tests?. *Cognitive processing*, 15(1), 77-84.

Koca, Ş. (2013). Okul öncesi öğretmen adaylarının müzik derslerine ilişkin yeterliklerinin değerlendirilmesi. *International Journal of Social Science*, 6(3), 321-331.

Kodaly, Z. (1941;1974). “*Music in the kindergarten*”. In, *The selected writings of Zoltan Kodaly* (edt. Ferenc Bonis). Boosey&Hawkes.

Köksoy, A. & Taş, A. (2005). Okulöncesi eğitim kurumlarında görev yapan anaokul öğretmenlerinin okulöncesi dönemde müzik eğitimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi: Niğde ili örneği. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi* , 6 (1) , 31-40.

McDonald, D. (1975). Music and reading readiness. *Language Arts*, 52(6), 872-876. <https://www.jstor.org/stable/41961134>.

MEB (2013). Okul öncesi eğitim ve ilköğretim kurumları yönetmeliği.

Mertoğlu, E. (2016). *Müzikle öğretim*. 5. Baskı (edt. Rengin Zembat). *Okul Öncesinde Özel Öğretim Yöntemleri*, içinde. Anı Yayıncılık.

Metz, E. (1989). Movement as a Musical Response Among Preschool Children. *Journal of Research in Music Education*, 37(1), 48-60. <https://doi.org/10.2307/3344952>

Moreno, S., Marques, C., Santos, A., Santos, M., Castro, S. L., & Besson, M. (2009). Musical training influences linguistic abilities in 8-year-old children: more evidence for brain plasticity. *Cerebral Cortex*, 19(3), 712- 723.

Oğuzkan Ş. & Oral G. (1987). *Okulöncesi eğitimi*. Millî Eğitim Basımevi

Oktay A. (1990) Türkiye’de okul öncesi eğitim. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi* 2, 151-160.

Ostwald, P. F. (1990). Music and emotional development in early childhood. In, *Music and child development* (edt. F. R. Wilson, F. L. Roehmann). Proceedings of the 1987 Denver Conference. Book Crafters

Ozan Leylum, Ş., Odabaşı, H. F., & Kabakçı Yurdakul, I. (2017). Eğitim ortamlarında durum çalışmasının önemi. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi - Journal of Qualitative Research in Education*, 5(3), 369-385. DOI: 10.14689/issn.2148-2624.1.5c3s16m

Özal Göncü, İ. (2009). Okul öncesi eğitim kurumlarında çalışan anasınıfı öğretmenleri ile müzik öğretmenlerinin müzik çalışmalarına ilişkin tutum ve yeterliliklerinin karşılaştırılması. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 23- 25 Eylül, OMÜ, Samsun.

Özkut, B. & Kaya, S.Ö. (2012). İlköğretim okullarında görev yapan okul öncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitiminin mesleki yaşantılarına olan etkilerinin incelenmesi.

International Journal of New Trends in Arts, Sports& Science Education, 1(1), 167-179.

Öztürk, A. (2008). Okul öncesi kurumlarda uygulanan müzik eğitiminin öğretmen görüşlerine dayalı olarak değerlendirilmesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi.

Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods* (2nd edition). Sage publication.

Pogonowski, L. (1987). Developing skills in critical thinking and problem solving. *Music Educators Journal*, 73(6), 37-41.

Sun, M. & Seyrek, H. (1998). *Okulöncesi eğitiminde müzik*. Müzik Eserleri Yayınları.

Tarnowski, S. M. (1999). Musical play and young children. *Music Educators Journal* 86(1) 26-29.

Terracciano, G. (2011). *A hands-on music education in-service program for early childhood educators: A quasi-experimental study* (Order No. 3500087). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global; Publicly Available Content Database. (925815297).

Tufan, S. (2006). Okulöncesi Müzik Öğretmeni Profili. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*. 25-26 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Denizli.

Winters, K. L. & Griffin, S. M. (2014). Singing is a celebration of language: using music to enhance young children's vocabularies. *Language and Literacy* 16(3), 78-91. DOI:10.20360/G2ZK5X

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (12. Baskı) Seçkin Yayıncılık.

Zachopoulou, E., Trevlas, E., & Tsikriki, G. (2004). Perceptions of gender differences in playful behaviour among kindergarten children. *European Early Childhood Education Research Journal*,12(1), 43-53.

BÖLÜM VI

Gentrification of Arabesk Music in Turkey of the 2000s: Müslüm Gürses Project

Emine Filiz YİĞİT¹

Introduction

Arabesk is a hybrid musical form which arose in late 1960s in an industrializing and urbanizing Turkey. It is articulated the experience and emotions of migrants who moved from the rural parts of eastern Turkey, settling down in large urban centres such as Istanbul. *Arabesk* music and its lyrics comply with the economic and cultural difficulties that the low-income working class has due to the class distinction. The lyrics of the *arabesk* songs included themes such as sorrow, love, passion, absence of the beloved, resignation to fate, resentment (Erol-Işık, 2018, p. 90). Orhan Gencebay who is accepted as the initiator of *arabesk* music defined it musically as a

¹ Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. Orcid: 0000-0002-6955-5034.

free form that combines all music styles of Turkey such as Turkish folk music and Turkish classical music by applying orientalism and Western contacts (Özbek, 2003, p.259). Poole (2007) remarked:

Arabesk like Mizrahi, Rai and others is a subversive musical practice rebelling against hegemonic fusion and accordingly upsetting the nationalist ‘melting pot’ concept which seeks to promote the formation of unified national/Western musical styles by eclipsing both the various co-existing local musical traditions and the binary of ‘East’ and ‘West’ (p.14).

Arabesk genre had been underestimated by official ideology and urbanite elites because of its connections to Eastern and Arap culture and also its consumers in the 1960s. As an extension of this idea, the TRT (Turkish Radio and Television Corporation), which launched its first broadcast in 1974, banned the broadcast of *arabesk* music until the end of 1980s. As Martin Stokes states *arabesk* music, for the intellectual “revealed an inner Orient in a supposedly Western country and a cultural tangle of insufficiently suppressed ‘Arab’ influences and traditional elements that flourished amongst poorly integrated rural migrants in the squatter towns” (2010, p. 74). For Poole (2007), “Arabesk served as token of otherness, it was the music (and attached culture) of those Turks who would not assimilate to the vision of a modernized Turkish nation” (p. 12). Scientists regard *arabesk* music as Turkey’s very first unique element of urban culture (Belge, 1983; Stokes, 1992; Güngör, 1993; Tekelioğlu, 1996; Işık and Erol 2002; Özbek, 2003).

In spite of the negative meanings attributed to *arabesk* music by the urbanite elites, its audience gradually increased over the years, and the audience profile evolved from the lower class to the middle and upper classes of society. In the 1980s, *arabesk* music multiplied into new subgenres and got new audience groups within the scope of changing socio-cultural dynamics. In the 1990s, *arabesk* music affiliated to the other popular music genres to begin with pop as a result of expanded music industry. Sayan (2020) remarked that it is possible to read modernisation of Turkey over the binary oppositions

of local-global, East-West and periphery-centre. In this context *arabesk* music for central culture is sometimes a corrupt and sometimes a domable music genre. He adds that the passage of *arabesk* to the centre can be seen as a result of neoliberal politics (pp. 89-96). Today, we are facing gentrification of *arabesk* music with the changing cultural and intellectual centres of Turkey.

Essentially, in the music market, such a formation in which the peak level of standardization in products prevailed and elements of different kinds of music seeped into each other, existed towards the 2000s. So why was it such a big deal when *arabesk* star Müslüm Gürses performed pop and rock cover songs even though he wasn't the first *arabesk* singerⁱ to do so? Why did he need to go through a radical change covering his music and image at the risk of losing his core audience? How come did his change become such a powerful influence on the music market? Here, addressing Müslüm Gürses as a case study, the answers to all these questions will be sought through mainly the analysis of his songs, his vocal style, arrangements and lyrics he uses in his works, music videos, movies and commercial films and his image.

In this paper, I propose that the musical journey of Müslüm Gürses can be considered as a cultural text echoing the phases of change in the course of the *arabesk* and its symbolic connotations in Turkey. Subjects such as disappearance of the original social meaning and context of the *arabesk* music, and the shift in the audience profile from lower class towards upper classes will be analyzed in relation to the phases of Müslüm Gürses' music career. The paper aims to present the exclusive role which Müslüm Gürses played in gentrification process of *arabesk* music by focusing the changes in his music and his image in the 2000s. It is claimed that creative specialists from the upper middle class that called as 'new cultural intermediaries' by Bourdieu (1984) has a leading position on the changes of Müslüm Gürses by counting his icon value in their projects. As the result of the rating these projects, in which Gürses was presented to the market in unusual line of him, people from the middle and upper classes joined his fan base while some in his core

audience from the lower social class left him. Today, it can be said that the former stereotypical argument which *arabesk* is a degenerate kind of music comes to an end. The status that *arabesk* music holds today might also reflect Turkish society's perception of modernity.

In the first half of the paper I will argue the socio-political background of gaining popularity of *arabesk* music and within this scope a key role of the cultural intermediaries played in transforming consumption patterns and life styles in Turkey. In the second half, I will focus on Müslüm Gürses' music career by presenting his life line, his fan base *Müslümcüler*, the early period of his musical career from 1975 to 2000 which reflects the original brand of him before the change, and the new period of his musical career from 2000 to 2013 -the date of his death- which reflects the changes in his music and image as being a part of a project designed by the cultural intermediaries.

Socio-political background

Technological developments were brought to Turkey at the same time as the world as a result of the liberalization of import regime within the framework of free market policy, adopted by the *Anavatan Partisi* (ANAP, or Motherland Party) and the Turgut Özal government, which came into power in 1983. Thus, the music market, primarily *arabesk* music and pop music, awakened due to the increase in good-quality tapes and the number of recording companies. Owing to the government's policies, *arabesk* music not only became widespread, but was also legitimized. In Prime Minister Turgut Özal's speech about the broadcast policy of TRT, he stated that he could see no harm in TRT's broadcasting *arabesk* music, consequently, TRT removed the ban which had been imposed on broadcasting *arabesk* music (*Cumhuriyet*, 12 Oct. 1988, quoted in Özbek 2003, p. 134). Özbek points out the fact that the influence of Özal's government's new cultural initiative together with advancements in the music industry resulted in an improvement in the performing and technique of *arabesk* music and caused *arabesk* music to be divided into various genres within itself. As a

consequence, this change can be seen in musical production, music structure, lyrics and consumer profile as well as in social meaning of *arabesk* music (2003, pp. 120-122). Also, Yazar remarks that new technological developments with a new economic policy based on an export-oriented free market economy in the 1980s, had a big impact on the capacity, speed and quality of music production. While the level of professionalization was not significant enough to provide a complex division of labour within the process of production before the 1980s, the new developments brought with them a new division of labour and it is resulted in musicians losing control over their products (2008, p. 63).

In 1989, the number of music products were increased with the affect of the first private television broadcasting. This created a competition environment in the music market. Album sales were promoted with byproducts as music video, so the image of artists became more important. The standardization took place in music products as a result of selling strategies which producers governed for appealing to different taste groups.

As of 1990s, *arabesk* music gained legitimacy and an exclusive status, setting the stage for pop music and *arabesk* music to get close to each other and for the boundaries in between to fade away. Following this stage, *arabesk* music began seeping into not only pop music but also other music genres.

Under the impact of the Özalist project and new developments in the music market, *arabesk*, which was once considered as low music, turned into the legitimate music of ‘the people’. With the new legitimacy that *arabesk* assumed in this period, *arabesk* music began to be consumed even by the newly emerging urban middle classes and expanded to different social strata. The transgressive power of *arabesk* music played also an active role in this process. This led to a shift in the old ideological divisions that were separating ‘high’ and ‘low’ music genres. While the mainstream music traditions changed and were *arabesk*ized,

within the category of arabesk itself, new arabesk stars emerged with new styles of singing and performing (Yarar, 2008, pp.68-69).

The 2000s have witnessed a somewhat different relationship between *arabesk* and the government, as compared to the 1980s. While neoliberal and postmodern discourses have embraced both a political and intellectual climate in the sense of caring about the culture of lower class, the ruling party since 2001 was not so enthusiastic about making use of the *arabesk* songs in their political campaigns as Motherland Party did back in the 1980s. The *AKP*, or *Ak Parti*, an acronym favoured by the supporters, meaning “clean, white party,” rather preferred tunes in the style of folk music, or marches. A prominent figure in *AKP*’s campaign songs has lately been Uğur Işıldak, who produces music in the style of folk music, and *arabesk*. Yet, *arabesk* star Orhan Gencebay was elected to the Committee of Wise Persons as a group of consultants to the government for solutions to the Kurdish problem. Gencebay has also been invited several times to *iftar* (fast-breaking) meal during *Ramadan* by Erdogan. In addition to Gencebay, Gürses was the other among the three *arabesk* stars since the 1980s, being active in the 2000s. He was however not the chosen one for official ceremonies or political activities. Whereas the government had had no direct connection with Gürses, Prime Minister Erdoğan, in a speech after his death, commemorated him referring to his song (“*Evlat*”/“Son”, 1996), carefully chosen to associate with *AKP*’s Islamist ideology and with the Kurdish solution process. The last part of the lyrics is as follows:

*Geçmişten geleceğe yaratılmış ne
varsa*

Whatever has been created from
the past to the future

*Unutma ki hepsinin bir sahibi var
evlat*

Don't forget that all belong to a
single owner

*Kul kaderini yaşar bahtında ne
çıkarsa*

Subjects live their destiny as
assigned

Düşmez kalkmaz bir Allah

Only God makes no mistakes

Unutma sakın evlat

Don't forget ever, son

The distinction between the last two decades of the 1990s and 2000s suggests that the *arabesk*, with its potential for reaching masses is no longer in a close contact with the political elite, and lost its political attractiveness in the last decade, except for Gencebay's position as an opinion leader. In fact, he resigned from his mission in the Committee, reportedly due to his health condition, but allegedly due to the severe criticism for taking part in it. As for Gürses, nothing had changed however, for he had been out of the interest of politicians back in the 1980s, as he has been lately in 2000s with his new musical profile. Müslüm Gürses wended his way through the sphere of political manipulations and influences, which brought him together with the new cultural intermediaries and intellectuals, the people who are characteristically de-politicised (Bourdieu 1984, p. 293). Poole, interprets about *arabesk* that "like other 'traditional' music from Mediterranean, Arabesk has long since moved away from the margins and fringes and has become 'depoliticized, redefined, disembedded from traditional political concerns and even reterritorialized'" (2007, s.19).

The cultural intermediaries

New cultural intermediaries are intellectuals who engaged themselves in popularising novelties within society and providing symbolic goods and services (Bourdieu, 1984, p. 365). Hesmondhalgh expresses that Bourdieu may have intended the term 'new cultural intermediaries' to refer to a particular type of new petit bourgeois profession, associated with cultural commentary in the

mass media. They are ‘the producers of cultural programmes on TV and radio or the critics of “quality” newspapers and magazines and all the writer-journalists and journalist-writers’ (Bourdieu, 1984, p. 325).

For Bourdieu, at the core of the ‘new petite bourgeoisie’, a new social class with distinctive tastes and cultural practices, are ‘all the occupations involving presentation and representation (sales, marketing, advertising, public relations, fashion, decoration and so forth) and in all the institutions providing symbolic goods and services’ (Bourdieu, 1984/1979, p. 359). (Hesmondhalgh, 2006, p.226).

Maguire & Matthews remarks that “there are several points of intersection between cultural intermediaries and the media, in terms of: occupations located in the media industries; producers of media content with a particular pedagogical mission; mediators of taste and billboards for a prescribed lifestyle” (2010, p.5).

Cultural intermediaries in Turkey include cultivated people from the 1968 generation as well as those involved in the Marxist political movements in the 1970s. In the 1980s, after the military coup in 1980, they became prominent figures in the new areas of expertise demanding intellectual background and creativity in media and advertising business. The new cultural intermediaries combined prosperity of upper class’ living style with the alleged alien discourse of their political identity, transforming into bohemian members of the new bourgeoisie (Parmaksızoğlu, 2011, pp. 72-78). In the 2000s, they utilized subcultures and political symbols in designing new entertainment forms and transformed them into goods for marketing. During this period, the populist strategies of neoliberal capitalism had an influence on entertainment’s displaying a cosmopolitan character when the Islamist *AK Parti* (Justice and Development Party) and the government of Recep Tayyip Erdoğan came into power in 2002. In line with Bourdieu and Featherstone, Parmaksızoğlu, in her comment on nightlife in Istanbul, asserts that ideological-cultural symbols were converted into elements of

entertainment in the 2000s as reflections on the neo-liberal period of the conflicting relationship the intellectuals of the left wing once had with the bourgeoisie and capitalism. Parmaksızoğlu states that sympathy towards nonwestern culture, despised by -again- the elitist bourgeoisie, began to arise under the guidance of the class which she names as ‘bohemian bourgeoisie’, combining the so-called opposing discourse of the leftist identity with the material well-being of ‘bourgeois life’, thereby causing *arabesk* music and oriental style to enter the entertainment life of the people from upper classes (2011, pp. 72-73).

In the 2000s, the new cultural intermediaries from various sectors such as the movie, music and advertising sectors began to include Müslüm Gürses in their projects. That he made the cover of the rock song “*Paramparça*” (“Shattered”, 2002) assigned him a mission that the media would never stop pursuing. The gentrification process of *arabesk* began when Gürses left his usual performance venues and began performing at rock clubs, high society events, acting in TV commercials for brands like Coca Cola, acting in postmodern films, hosting TV shows, performing on stage with singers of different genres like rock, pop, and rap. The constituent elements of the process were the new cultural intermediaries, who are habitués of such venues and some affiliated with the production of such films and commercials.

In this respect, Müslüm Gürses took the stage at *RockIstanbul-2004* along with *Faithless*, a British electronic band, and the most prominent rock artists in Turkey in a special performance; he performed “*Olmasa mektubun*” (“If I don’t have your letter”), a song made famous by the left-leaning Mediterranean music band, *Yeni Türkü*, in the *Söz Vermiş Şarkılar* (The Songs that Promise, 2004) album, compiling the songs whose lyrics belong to famous poet-writer Murathan Mungan. Gürses acted in *Ömerçip* (Ömerchip, 2003), a comedy movie; he re-performed the “*Paramparça*” song in the film *Balans ve Manevra* (Balance and Maneuver, 2004) – a comedy-drama movie, directed by the composer of “*Paramparça*”, whose soundtrack was then released.

Later on, when the soundtrack record of this movie was released, he performed the song “*Sensiz olmaz*” (“Cannot be without you”) by Bülent Ortaçgil, an iconic artist for the elite, in a scene in *Neredesin Firuze?* (Where are you Firuze?, 2004) – another comedy-drama film. This scene happened to be the hallmark of the film. These projects provided a good base for Gürses’ *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006) album supervised by Murathan Mungan, probably the most extraordinary of his work ever.

Once considered backward, marginal, and exotic, today the glocal aesthetics of Arabesk has come to signify postmodern trademarks like hybridity, bricolage, and syncretism, and it even designates a special kind of kitsch as yet another term that has undergone a revolution through the lens of postmodernist cultural discourse. Thus, in literally critic Susan Sontag’s terminology, Arabesk’s banal, trashy and kitsch style would qualify as that subversive aesthetic sensibility called ‘camp’ (Poole, 2007, p. 18).

Müslüm Gürses: A profile

Müslüm Gürses is known to be one of the three great musicians in Turkey when it comes to *arabesk*. Being popular since the emergence of *arabesk* music in the late 1960s, he has been called as “the father” of *arabesk* sharing the label with Orhan Gencebay and Ferdi Tayfur. In gaining fame, difficulties and misfortunes Gürses had in his life made him “genuine” in the eyes of his fan base. At that time, people migrated from the rural parts of eastern Turkey to the large urban centres such as Istanbul for economic reasons. Actually, Gürses was one of them who migrated with his family from *Şanlı Urfa*, a southeastern city, to *Adana*, a mid-south city in Turkey when he was just three years old. Gürses and his original music addressed to the audience from the lowest class during the foreign-dependent capitalization of Turkey, and he became an icon for the all-male fan group known as “*Müslümcüler*” (the followers of Müslüm). Their iconisation of Müslüm Gürses is primarily based on being *sahici* (genuine) and his stance against the establishment through his interpretation of the concept of *isyan* (rebellion). For

Müslümcüler, he voiced their *isyan* to the long-suffering life (*çile*), which they had no hope for bettering. In an interview he comments on the difference between his music and Orhan Gencebay's: "Orhan Gencebay says 'that's how it was but not how it is going to be', but I say 'that's how it was and how it is going to be'" (Posta Newspaper, 2013). Based on these words, one can say that Gürses and his followers had no hope for getting better in their life conditions.

In time, despite all the changes *arabesk* experienced, Müslüm Gürses saved his original musical style and image until the 2000s. Resisting to change, he was seen as an anti-establishment figure by his fans who felt that he resonated with the difficulties and misfortunes in their lives. In 2001, Gürses made a significant change in his music by singing a pop song, "*Olmadı yar*" ("It didn't work darling") featured on the album *Dünya Yalan* (The World is a Lie, 2001). This new orientation was received by the media with great acclaim. The following year, he performed "*Paramparça*" ("Shattered", 2002) by Teoman, a rock singer, in his album with the same title, which turned out to be a turning point in Gürses' career. This album also proved to be the most influential initiative, bringing rock music, perceived as elitist music by society, together with *arabesk*. Gürses' covers of "*Olmadı Yar*" and "*Paramparça*" illustrates arrangements that is different from the original in that the "pop" and "rock" elements are greatly diminished. He made his new track with the album *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006). In this album, he performed the covers of foreign pop and rock songs, besides his image and his music changed in a "modernised"ⁱⁱⁱ line. Following the success of this album, many music lovers of the middle and upper classes joined the Müslüm audience, thus contributing to the gentrification process of *arabesk*. In the eyes of the *Müslümcüler*, however, he destroyed the mission expected of him by his original fan group, as according to them he had lost his genuineness. Many fans gave up on following him. Yet, his audience now consisted of groups from various classes and included women. He inspired many music producers who started

introducing marketing records featuring rock, pop, and rap duets and also cover songsⁱⁱⁱ.

The “arabesk life” of Müslüm Gürses

Müslüm Gürses, whose real name is Müslüm Akbaş, was born on May 7, 1953 in the village of *Fıstıközü/Tisa* of *Şanlı Urfa*, one of the oldest cities in southeastern Turkey. He was three years old when his family migrated to *Adana*, a mid-south city, because of economic problems. He received primary school education only. His professional music career started in 1967 at the age of 14 when he won a music contest, held in the *Adana Aile Çay Bahçesi* (Adana Tea Garden) and started performing in night club-like small places.

Working as a tailor apprentice as well, he sought to improve his skills by taking music classes at the *Adana Halk Eğitim Merkezi* (Adana Community Education Centre). From 1967 on, he performed live folk songs as a “*mahalli sanatçı*” (regional music specialists) at Adana-Çukurova Radio, TRT. He had the opportunity of performing at a *gazino* (night club) when he substituted for the steady musician who was sick one night. The manager admired his voice and offered him a contract to perform on a regular basis. Next year, he released his first 45 vinyl record that included two folk songs, “*Emmioğlu/Ovada Taşa Basma*” (“Cousin/Don’t Step on Stone in the Plain”, 1968). Subsequently, several recording companies showed an interest in making use of his voice in *arabesk*, the rising musical idiom of the time. His first 45 vinyl record in the *arabesk* genre, *Sevda Yüklü Kervanlar/Vurma Güzel Vurma* (The Trains Loaded with Love/Don’t Hit Darling Don’t Hit, 1969), broke sales records with 300.000 copies sold. Having made 45 rpm vinyl records until 1975, he started working on LPs from that year onwards.

The 1970s witnessed the rise of melodrama movies that were all the rage in those days, featuring well-known vocal artists, in which their fame was used for better marketing and for higher profit. Müslüm Gürses was no exception, and acted in the film *İsyankar* (The Mutinous) in 1979. Movies featuring singers in this period also

functioned as music videos which provided access to songs in the albums for the public. He acted in 38 movies until 1990.

Müslüm Gürses, lived an “*arabesk* life” literally just like the character roles he played in his movies. He was an introvert with a strong orientation to intrinsic moral values, rather than materialistic ones, and above all strong feelings about honor. The analogies between his real life and the characters in his films made him “*sahici*” (genuine) and helped his fans reach his inner world easily.

Because of all of the misfortunes in his life, Gürses’ fan base were convinced by the genuineness (*sahicilik*) of the way he identified with his music: He was put in a morgue as he was thought to be dead after a traffic accident in 1978, and then he was noticed to be alive. He had a half hearing loss and a complete loss of smell after the accident. His brother was killed in 1980 military coup as he disobeyed stop warning of a soldier (Aksoy, 2013, p.10). Then his father killed his mother and was put in prison in 1983 (Meriç, 2013, p. 29)^{iv}. In 1985, he married Muhterem Nur who was 20 years older than him and had to work in night clubs in bad conditions. Just like his films in which he was a “saver”, he pulled her out of inferior living conditions.

Müslüm Gürses passed away tragically at the age of 59 on 4 March 2013. Having stayed in an intensive care unit for four months following a bypass surgery, he never recovered. Upon his death, he received a great deal of attention at his funeral not experienced by other popular artists. Statesmen^v and other stars of the *arabesk* like Orhan Gencebay and Ferdi Tayfur, along with many famous singers of popular music attended the Commemoration Ceremony held at the Cemal Reşit Rey Concert Hall and the funeral in Zincirlikuyu Cemetery in Istanbul. After his death, five more albums which include his best classic songs were produced by different production companies, and a biopic of him (*Müslüm Baba*) was shot and broke the sales record in 2018.

Who are the *Müslümcüler*?

The *Müslümcüler*, is the name of Gürses' fans who fall into the lowest socioeconomic category. Its emergence was formed with the increase of the gap between the social classes in the 1980s, when liberal economic policies came into play in Turkey. After the military coup in 1980, Turgut Özal and his Motherland Party (*Anavatan Partisi*) won the first elections, because of backing from the business world and a move towards a market economy. This radical change resulted in a high rate of unemployment among the youth which the *Müslümcüler* were exposed to. They were the ones who got poorer, when some others got richer due to the open market policies that Turgut Özal implemented. They had nothing but their moral values and the “*delikanlılık*” (machismo) to adhere. Being profoundly affected by the new economic structure, they formed a worldview that rejected materialistic values, adopting instead moral ones that paid no more than lip service to a monetary point of view. The notion of *delikanlılık* reflects their denial of materialism and their moral values, including honesty, a highlevel commitment to honor, love until death, devotion to the protection of the beloved ones at the expense of their lives (Işık and Erol, 2002, pp. 127-128). This is the machismo concept with which the *Müslümcüler* identified themselves with Müslüm Gürses, and took him as a role model.

However, a manly notion, *delikanlılık* has an underlying of deep sentimentality that keeps is away from androcentrism. To a *Müslümcü*, “love stands as the only thing a *delikanlı* man would ever surrender to”. Yet this is no shame for them but something to be proud of (Işık & Erol, 2002, p.128). Love, in their understanding, presents itself completely free of a material base, because happiness based on materialism exhausts love. The loving man symbolizes spiritual life and the beloved one symbolizes material life. Therefore, coming together with the beloved one would mean to lose spirituality. Thus, a *Müslümcü* can only experience true love as long as he is not with the person he loves, but he longs for, which epitomises the “*çile felsefesi*” (“philosophy of long-suffering”) of *Müslümcüler* (Işık & Erol, 2002, pp. 108-109).

Although the sound and the ulterior notion of *arabesk* music are related to the socioeconomic status, the critique of the materialistic life in the *arabesk* is carried out indirectly through the love fiction in the songs and films. For instance, in the *arabesk* films, the one who falls in love appears to be a poor man while the beloved one is a rich woman. They cannot come together as they belong to different classes. Even if they do, they cannot be happy. The love of an ever separate couple represents the class distinction, which explains why coming together with the beloved one would mean losing spirit.

A *Müslümcü*, adopting suffering, articulates his suffering life through exercising violence against his own body instead of voicing it explicitly to the outside world and system. Members of this group are convinced that their disadvantaged lives would never ever change for the better (Işık & Erol, 2002, pp. 108-109). The violence evoked by *Müslümcüler*'s philosophy of suffering drove them to the habit of cutting themselves, in the chest and wrist with razor blades, or with their own words, *faça atmak* (slashing themselves), in a state of ecstasy at Müslüm Gürses concerts in the 1990s. Erol & Işık remarks:

Being accepted into the cult-like subculture of Müslüm's followers has been signified through various different rituals and practices, such as cutting or blading their bodies during concerts as a reference to or sign of being accepted as a member of the so-called group. Some fans involved in such rituals during the concerts seem to be seeking recognition within their own subculture, as well as within the wider society. In this context, the body also becomes a signifier in a world within which one is left with nothing else (2018, s. 91).

This act of self-mutilation began to negatively impact Gürses' works and concerts. In 1992, at *Gülhane* Park concert one of his fan stick a knife in Gürses' belly and it attracted a great deal of media attention. Events like this affected Gürses' popularity in a

negative way. He and his manager attended some another new projects and the contract with *Elenor Müzik* company ended in 1998.

The early period in Gürses' musical career

In his early period of recorded music, starting with the album *Müslüm Gürses 1* (1975) and ending with the album *Yanlış Yaptım* (I did it Wrong, 2000), he formed his original sound and followed it in all the 65 albums released. The remarkable amount of his albums points to his performance skills, while he, as a composer, was unable to complete all the albums with his songs. Being accustomed to singing in *gazino* clubs, he included in his albums popular songs of different genres like he did in his live performance at night clubs to appeal to audiences with different musical tastes.

The song themes of this period included songs about social order and songs about love. Whereas the former verbalised the despair and protest of people who did not possess the power to change the unjust system they had to live in, the latter was about separation and longing for the beloved one; for whom the loving person could not be with and for whom he suffered. It is, however, difficult to categorise the songs into two groups. Such concepts as fate, despair, separation, longing, honour, loyalty, respectfulness and honesty were combined with the themes are related. The gloomy world of meaning the *Müslümcüler* created was based on these concepts. In most of the films and songs, the lover cannot meet with the one he loves and suffers the pangs of love intensely.

It is typical with Gürses' songs that he frequently referred, in song titles and lyrics, to having alcohol and cigarettes and to the state of "burning" that both remind him of. This brings alcohol and cigarettes into a particular significance in the case of *Müslümcüler* that their consumption of both is associated with his image: "*Yüreğimde yangın var*" ("There is a fire in my heart" in *Usta-Ne Yazar*, 1997); "*Sigaramda duman duman*" ("The smoke on my cigarette" in *Müslüm Gürses 2*, 1976); "*Rakı şarap fark etmez*" ("Raki or wine makes no difference", *Müslüm Gürses 3*, 1977); "*Bir*

kadeh daha ver” (“Give me one more glass” in *Bir Kadeh Daha Ver*, 1989) etc.

One of the most significant characteristics of his music is his unique voice which has a wide vocal range and has a gritty timbre that his fans associate with his genuineness and being “one of us.” His voice is also considered to be *yanık* (“elegiac”, burnt, literally), and “deeply touching.” Martin Stokes points out that this phenomenon, which he calls as the ‘metaphor of burning’, has further meanings beyond vocal tone production. To him, the term *yanık* has a transformative influence which discloses the hidden meanings lying beyond the narrative of the music’s story (1992, pp.136,162).

It is clear that there are no obvious vocal markers, in terms of tessitura or vocal tone production, for this “burning” quality in the human voice, since it can be applied with equal validity to the quite different vocal styles of the south-east and the northern and central eastern provinces. I suggest that what is considered to be *yanık* is not the quality of voice but the subject-matter of the songs and stories associated with the *arabesk*, and indeed all popular musical styles in Turkey (p. 136).

In this study, “burning” quality in the human voice will be defined as the set of impacts which make the audience “get doleful” (*efkarlanmak*), enter a sort of trance and go on an internal journey through which all his/her feelings come to light. The peak level of this impact is measured by its virtuosity to make the listener cry. The listener must reach a certain phase of sentimentality, and the singer’s voice must “touch his/her heart” (*içine dokunmak*). High-pitch vocal tones or high-pitch passages in a song are generally more effective in achieving that. The phenomena which Stokes describes as being *yanık* within the ‘metaphor of burning’ in overall Turkish music have their equivalent in Müslüm Gürses’ music jargon as *damardan söyleme* (singing intravenously) and *damar şarkıcı* (intravenous singer). He and his audience thought that he would sing his songs in a “Müslüm way” (*Müslümce*) and “intravenously” (*damardan*).

When performing, Gürses sang the passages in a low register with a deep and gritty coloration in an effortless and exhausted manner. He sang the passages in a high register with an open voice tone as if he were praying, but it wouldn't affect this intonation even if the overall exhaustion feeling still prevailed in high-pitch vocals. His way of singing, which makes some words incomprehensible or touches sounds gently, rather than strongly emphasizing them, gives the impression of "drunkenness". Mostly he adopted a way of singing in which he distorted words' rhythms and sometimes delayed them a little bit, singing them right after the main beat. His songs, most of which are in slow tempo, allowed him to sing in an eloquent fashion and perform various ornamentations such as vibrato and glissando smoothly. Even though the mentioned vocal features are seen, in general terms, also in other *arabesk* singers' ways of singing, it is suggested that Gürses would use glissando quite frequently and adopted a very melancholic way of singing. He, who was blessed with a wide tessitura, didn't seek to show off his voice capacity or vocal skills as a singer in his songs. Instead, he seemed to focus on conveying the meaning in his songs to his audience in an influential manner.

In the album *Mutlu Ol Yeter* (Just Be Happy, 1981) Müslüm Gürses included "*İtirazım var*" ("I have objection") represents the classical style of his music. This song is also a good example for a comparison to explore the change Gürses has undergone, after many years it was appeared in the album *Sandık*, (*The Chest*, 2009) in two versions, rock and rap (see Figure 12 and Figure 13). The arrangement of the original version in the song "*İtirazım var*" has exactly the *arabesk* sound in which the violins group prevails playing the melodic line in a very ornamented style (**Figure 1**).



Figure 1. Intro of “İtirazım Var” (“I have objection”) in the original version.

In the background, the rhythm of the *def* (tambourine) and the *darbuka* (goblet drum) is heard. The vocal melody of the song starts in low register and gets higher, goes on higher and ends middle register. The tempo of the song is slow. Müslüm Gürses sings the song mournfully and in a begging manner, using abundantly vibrato and glissando techniques. At the end of the song, the intro repeats he recite the first verse and the refrain.

In the lyrics of the song, the feelings of two lovers who cannot come together is described: after defeated by life, he rebels against fate and has objection to sorrow, destiny, problems, pain, luck, misfortune, false love and lie (**Figure 2**).

Verse	
İtirazım var bu zalim kadere	I have objection to this cruel destiny
İtirazım var bu sonsuz kedere	I have objection to this endless grief
Feleğin cilvesine	To the twist of fate
Hayatın sillesine	To the wrath of life
Dertlerin cümlesine	To all sorrows
İtirazım var	I have objection
Yarım kalan sevgiye	To the incomplete love
Şu emanet gülmeye	To that false smile
Yaşamadan ölmeye	Against death before living
İtirazım var	I have objection
Refrain	
Ben hep yenilmeye mahkum muyum?	Am I always doomed to be defeated
İtirazım var bu yalan dolana	I have objection against the lies and deceits
Ben hep ezilmeye mecbur muyum	Am I always doomed to be oppressed?
Benim şu dertlere ne borcum var	What do I owe to those sorrows?
ki	Seized by my collar and doesn't let go
Tuttu yakamı bırakmıyor	What problem do I have with happiness?
Benim mutlulukla ne zorum var	It doesn't make me want the inferno
ki	
Bana cehennemi aratmıyor	I have objection against my unchanged destiny
Verse	
İtirazım var değişmez yazıma	I have objection against my sorrowful luck
İtirazım var bu dertli şansıma	Against fake loves
Sevginin sahtesine	The twist of life
Hayatın cilvesine	Against such a fortune
Talihin böylesine	I have objection
İtirazım var	Against the eyes that are full of lie
Yalan dolu gözlere	The promises that weren't kept
Durulmamış sözlere	Against the faces that are not friendly
Dost olmayan yüzlere	I have objection
İtirazım var	
Refrain	

Figure 2. The lyrics of “İtirazım var” (“I have objection”)

From 1979 to the late 1990s, the visual enhancement for Gürses's music has mainly been his movies, in which he performed many songs, in line with the print media to help create his image. With the advent of music videos into the music industry in the 1990s, he started producing videos in the same vein as he did in his movies,

one being “*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”, 1994) the first track of an album with the same title. In these videos, there is always close-up shots, emphasizing Müslüm Gürses’ posture, intended to iconize him with his ever doleful face; and distance shots in which he, as the main character, plays a man of ordinary people, as “one of us” idiom, within the story created for the song, thus giving him the quality of *sahicilik* (genuinity). Through close-up shots, he appears as *dertli* (aggrieved), and *görmüş geçirmiş* (hard-bitten), holding his head between his hands or leaning his forehead on his hand in a manner to express his suffering; he falls into reveries staring into space; his hands in his pockets, walking slowly; during the refrain parts with high-register passages, as he is staring at the camera, he opens his hands up to the sky as if he is “imploring God” (“*Allah’a yakarmak*”) and then shakes his hands off downwards. This action symbolizes in a way the desperateness of an individual who can’t revolt against the system, against God and the fact that he can’t do anything but accept his fate. Distance shots enhances music videos with a fictitious story. Whereas it projects happy days from the past of two lovers - Gürses and a woman acting as his girlfriend-, the front level conveys the state of loneliness after the end of these happy days. In the back stories he can be a trucker, a blacksmith apprentice, a coachman, or a lover. In the editing of videos the text and the context are composed in such a way that the text is prevailed for the purpose of iconisation.

The album of *Senden Vazgeçmem* (I won’t give up on you, 1994) was one of the best seller albums of Gürses and also the first album which songs have video clips. In the album the lyrics of the song “*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”, 1994), has the same title with album, exemplify the concept of *delikanlılık* with emphasis on the notion of love until death (**Figure 3**).

Figure 4. displays the intro, the first verse and the refrain of “*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”, 1994) as representing Müslüm Gürses’ vocal style and the structure of his songs. His ornamentation and defiance of rhythm are depicted.

Retardations are mainly associated with ornamentations, glissandos, and accentuations.

For a comparison, the transcription^{vi} of the *meyan* (the middle of a piece where modulation often occurs) can be seen in Figure 5. This song, in “*Muhayyer Kürdi*” makam, starts in the low register and reaches out the high register in the *meyan* in a way that getting listener doleful in a peak level of sentimentality. Violins are featured in the instrumentation. (Figure 5).

<i>Verse</i>	I don't care about life or death
<i>Umrunda değil yaşamak ölmek</i>	I give up on my life, but not on you
<i>Canımdan geçerim senden</i>	Is it fair to wipe off the love in a trice
<i>vazgeçmem</i>	I give up on my life, but not on you
<i>Olur mu bu aşkı bir anda silmek</i>	
<i>Canımdan geçerim senden</i>	I don't give up even the world turns in
<i>vazgeçmem</i>	reverse
<i>Refrain</i>	I don't give up if the sun goes off
<i>Dünya tersine dönse</i>	Believe me being without you is worse
<i>vazgeçmem</i>	than death
<i>Gökteki güneş sönse vazgeçmem</i>	I give up on my life, but not on you
<i>Sensizlik inan ki ölümden beter</i>	Not on you, to death
<i>Canımdan geçerim senden</i>	
<i>vazgeçmem</i>	I can no longer be without you
<i>Senden vazgeçmem ölsem</i>	I cannot build another world to myself
<i>vazgeçmem</i>	It is impossible for me to live without
<i>Verse</i>	you
<i>Artık bundan sonra sensiz</i>	I give up on my life, but not on you
<i>olamam</i>	
<i>Kendime başka bir dünya</i>	
<i>kuramam</i>	
<i>Mümkün değil benim sensiz</i>	
<i>yaşamam</i>	
<i>Canımdan geçerim senden</i>	
<i>vazgeçmem</i>	

Figure 3. The lyrics of “*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”).

Speed ♩=86

INTRO  accordion



orchestra

crescendo

voice

vib.

p um rum da de gil ya sa mak öl mek ca nım dan ge çe rim sen

1. den vaz geç mem 2. den vaz geç mem *mf* o lur mu bu as kı bir an

da sil mek ca nım dan ge çe rim

MEYAN

f sen den vaz geç mem dün ya ter si ne dön

crescendo

se vaz geç mem gök te ki gü nes sön se vaz geç mem

ff sen siz lik i nan ki ö lüm den be ter *f* ca nım dan ge çe

rim sen den vaz geç mem sen den vaz geç mem öl sem vaz geç mem

Figure 4. Intro, verse 1 and refrain of “Senden vazgeçmem” (“I won’t give up on you”).

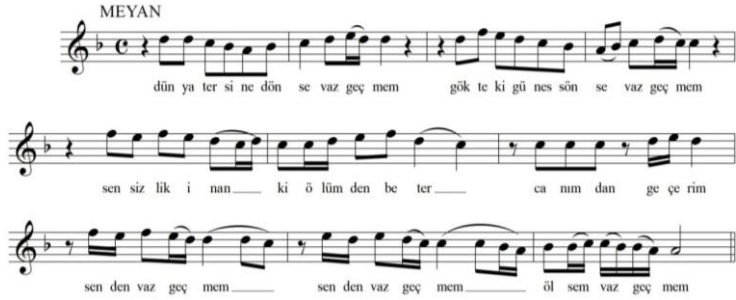


Figure 5. The printed notation of the refrain of “Senden vazgeçmem” (“I won’t give up on you”).

Müslüm Gürses’ relationship with music industry in the 1990s

In the 1990s, *Müslümcüler* became fanatical devotees who expressed their emotions and suffering by slashing themselves at Gürses’ concerts. This act of self-mutilation attracted a great deal of media attention, and began to negatively impact Gürses’s works, concerts, and extra shows, and his reputation in general, adversely towards the 2000s. Furthermore, in 1998 he ended his contract with *Elenor Müzik*, the company which had released his albums for 14 years. This happened at a time when Müslüm Gürses had difficulties in his attempt to prevent pirate releases of his albums which he had been fighting against for years. Even *Elenor Müzik*, after many years of collaboration, continued to release his albums without paying his royalty (Hürriyet Newspaper, 2001).

During this period the music business had changed rapidly all over the world and independent artists, who promoted themselves by means of e-business much more easily, had gained the advantage in this period. This resulted in a switch to customer-oriented models to allow for flexibility and the ability to adapt to the changing conditions (Kalakota and Robinson, 2001, xx). There have been a large number of local music production companies that made albums on both LP and CD formats in 1990s. And also the first private television company, *Magic Box / Star*, was introduced in 1989,

followed by music channels like *Number One TV*, *Kral TV*. This ended the monopoly on music broadcasting of *TRT*, leading to abundance of music production, and to standartization. The *arabesk* music and pop music in this climate tended to fuse.

Müslüm Gürses, having chosen not to establish his own recording company unlike the other top *arabesk* stars^{vii}, inevitably had to be innovative in order to maintain a competitive edge. Because his performing skills were stronger than his abilities as a composer, he tended to be manipulated by the directives of the companies he was affiliated with.

To increase the sales and the profit, his manager Nevzat Takmaz developed a project for him, considering his potential to perform items from different musical idioms. The manager pointed out the emerging necessity of expanding the audience of Müslüm Gürses beyond the sole group of *Müslümcüler* with the following remarks:

We needed to introduce a change and devise projects, because the music business has come to an end. No investment is being made to artists now so they are producing their own records for being able to remain popular and appear on extra events. *Müslüm Bey* [Mr. Müslüm] wouldn't make any distinction between the intellectual and low-class people... We have approached him as a project and succeeded. He trusted us and released himself to us (Çobankent, 2010, p.4).

Following the great productivity in pop music in 1990s, he released three albums consecutively in 1991 that included cover versions of popular pop songs of the period. The very first pop cover song he performed was Sezen Aksu's "*Belalım*" ("My Badass"), included in *Bir de Benden Dinleyin* (Listen to Me Also) album (*Elenor Müzik*), released in 1991. Then he performed cover versions of some other pop songs in his *Yüreğimden Vurdun Beni* (You Shot me in the Heart) (*Sarp Plak*, 1991) album and *Herşey Yalan* (Everything is a Lie) (*Elenor Müzik*, 1991) album. Yet, Müslüm Gürses' performances of these cover songs didn't attract much

attention and his core audience didn't show any reaction, because they were performed within usual *arabesk* arrangements.

The new era in Gürses' musical career

The remarkable outcome of the project developed by Gürses' manager was *Dünya Yalan* (The World is a Lie, 2001) album, released in 2001. Müslüm Gürses performed “*Olmadı yar*” (“It didn't work darling”) song, introduced by the pop singer Nilüfer, with a sound quite far from *arabesk* and with a soft pop arrangement. The only element in the song's arrangement which maintained the *arabesk* sound was the violin group performing in *arabesk* style. It both caused a substantial reaction by his audience and caught a great deal of media attention when Müslüm Gürses performed “*Olmadı yar*” with a pop arrangement. Other songs in the *Dünya Yalan* album were compositions in the *arabesk* sound, in some of which the customary sound was totally retained and partly in others, featuring *pop-arabesk* instrumentation with the guitar, in particular, being in the forefront.

He included his performance of “*Paramparça*” (“Shattered”), a rock song by Teoman, in his album with the same name (*Shattered*, 2002). What is more was that the main melodies in the song were interchangeably performed with electric-guitar, which symbolizes rock music together with *arabesk*-style violins. Although Müslüm Gürses routinely preferred mixed repertoires, featuring different genres of popular music for his former albums, it became a sensation in the media when he, identified with the lowest class of society, chose to include in this album his performance of a song in rock genre. Then the public began to ask at this point if he was undergoing a change and what was happening to *arabesk* music.

The lyrics of “*Paramparça*” have the “*arabesk* sentimentality” (“*arabesk duyarlılık*”): A man is drinking alcohol alone in a bar on his birthday and complaining about being unhappy, his exhaustion about life and despair (**Figure 6**).

Verse Saatim yok tam olarak bilemem Biraz bira biraz şarap önceydi Nasıl oluyor vakit bir türlü geçmezken Yıllar hayatlar geçiyor Kayıp bir bavul gibiyim havaalanında Ya da boş bir yüzme havuzu sonbaharda Çok mu ayıp hala mutluluk istemek Neyse zaten hiç halim yok Refrain Bugün benim doğum günüm Hem sarhoşum hem yastayım Bir bar taburesi üstünde Babamın öldüğü yaştayım Bugün benim doğum günüm Kelimeler büyüyor ağzımda Bildiğim tüm hayatlar Paramparça, paramparça Verse Takatım yok yine de telefona sarıldım Son bir özür için Tüm sevdiğim kadınlardan Telesekretere konuşamayanlardanım Aradım mesajlar çıktı kapattı	I don't have a watch, I don't know exactly It was right before a little beer, a little wine How can it be as the time goes by slowly? The years and lives go by fast I am like a lost luggage at the airport Or an empty pool in fall Is it a shame still wanting happiness? Anyway I am exhausted Today is my birthday I am both drunk and mourning I am on a bar stool At the age of my father died Today is my birthday The words are growing on my lips All the lives I know Shattered, shattered I am exhausted, yet I hang on the phone For one last apology From all the women that I loved I called and hung up on voice mails I am the one who cannot talk to voice mail
---	--

Figure 6. The lyrics of “Paramparça” (“Shattered”).

Figure 7. is transcription of the instrumental passage after verse 1, and the refrain of the Gürses version of “*Paramparça*”, and **Figure 8.** is a transcription of the same excerpts as performed by Teoman. Note that the Gürses version of the song is in a slower tempo. The intro starts with *arabesk*-style violins in this arrangement, while it starts with electro guitar in the original rock arrangement. As the *darbuka*, the goblet drum, and the rhythm guitar accompany the vocal parts, the violins are heard between the verses and in the end. A pop sound in both versions, with an exception to the *arabesk* violins in the Gürses version actually denotes dominance of pop sound in music production. Müslüm Gürses sings the song with his unique vocal style by making Teoman’s vocal style differs and his rhythmic treatment of the melody is more syncopated. In contrast to the dynamism in Teoman’s performance, the voice of Müslüm Gürses is sad and fatalist.

Speed ♩=80

violin orch.

bu gün be nim do gum gü nüm hem sar ho sum hem yas ta

yım bir bar ta bu re si üs tün de ba bu mun öl dü gü yas ta yım bu gün be nim do gum gü

nüm ke li me ler bü yü yor ağ zım da bil di gim bü tün ha yat lar

Figure 7. Instrumental passage after the verse 1, and the refrain of the Gürses version of “*Paramparça*”.



Figure 8. Instrumental passage after the verse 1, and the refrain of the Teoman version of “Paramparça”.

Pop star Tarkan’s song “*İkimizin yerine*” (“Instead of both of us”), was introduced as the hit single of Gürses’ next album *İkimizin Yerine* in 2003. *İkimizin Yerine* is performed also in the same style as his previous two albums. Only one or two pop and rock songs were included in these three albums, released by different recording companies, giving the signals of Gürses’ future change. The lyrics of “*İkimizin yerine*” are about a person who broke up with his/her lover and now feels longing and regretful.

Apart from novelties in arrangements and repertoires in the albums of Müslüm Gürses’ beginning from 2001, he didn’t make a change in his unique vocal style. In addition, the lyrics of the songs in his albums, including cover songs, reflected the “arabesk sentimentality” centering on such feelings as falling apart, sorrow, loneliness, despair and protest throughout this period. Similar to his previous period, lyrics continued to reflect the state of “suffering” at peak level, having cigarettes and alcohol, or, the state of “burning” related to them, which were all associated with him. Just like song

titles such as “*Kederliyim içiyorum*” (“I’m sorrowful, so I’m drinking”, *Yanarım*, 2003); “*Aşk bir ateş*” (“Love is a fire”, *Paramparça*, 2002); “*Kadehinde zehir olsa*” (“Even if there were poison in your glass”, *Yanarım*, 2003) etc.

Although his strategy was towards exploring new musical idioms, he was not to leave behind his core fans who were devoted to him from 1998 to 2006, giving him an “intermediate” position of trying to satisfy everybody. This position was also noticeable in his music videos and his image. For example, while the modern image created in the videos made for “*Paramparça*” (*Paramparça*, 2002) and “*İkimizin yerine*” (*İkimizin Yerine*, 2003) songs, the music videos for “*Gönül teknem*” (“My heart boat”) and “*Bulursun beni*” (“You will find me”) songs in *Gönül Teknem* (2006) album bear the features (arabesk style arrangements and image) of pre-change period again. Whether his image in his music videos is modern or not, Gürses’ distinctive iconic characteristics were emphasized by means of the message in all the videos shot during this period like those made prior to the change. For instance; Müslüm Gürses, dressed in a suit and wearing sun glasses, sings sitting in back seat of a classic *Chevrolet*, in the music video of “*Paramparça*”, but he pictures his usual posture despite his modern look. He, either looking pensively out of car’s window or against the video camera, sings his song, raises his hands up to the sky, clasps his forehead and poses staring into space pensively.

In the face of speculations about his change after his performance of “*Olmadı yar*” and “*Paramparça*” songs, Gürses stated that he didn’t change, but both of these songs address “his understanding”. To him, the change solely was based on minor discrepancies in the arrangement. He responded with the following words:

If you take a closer look, you can see that our previous works featured slightly some pop music concept. While we were deciding on the songs, Burhan Bayar [music director of *Dünya Yalan* album] came up with Nilüfer’s song. We listened to it and if you listen to it

carefully, you'll see the song is in tune with my understanding. It's not melodically irrelevant with my style. When I analyzed it in a Müslüm way, I believed it would turn out better and agreed on the song... I don't think my fans would feel unwillingness about this song. We approached it within our own understanding. We approached it within our own criteria of good taste. I sang this song in the fashion my fans would enjoy. No need to worry. (Çalışkan, 2001)

Müslüm Gürses said in response to the speculations of change in another interview that:

Recently, such views as 'Müslüm Gürses has changed' are in the air yet we haven't changed. We are the same in essence. Although there are trivial discrepancies in the arrangement thing, we are still retaining our essence. I'm saying nobody should feel worried or uncomfortable about this issue. (Özgentürk, 2002, p. 6)

Former projects provided a good base for the *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006) album, his first outcome with the *Pasaj Müzik* Company, probably the most extraordinary of his work ever. Supervised by famous poet-writer Murathan Mungan, this album includes his performance of the followings:

- 1) "The world is not enough" by Garbage,
- 2) "Mr. Tambourine Man" by Bob Dylan,
- 3) "I'm deranged" by David Bowie,
- 4) "Alexandra leaving" by Leonard Cohen,
- 5) "Bachelorette" by Björk,
- 6) "Amour des feintes" by Serge Gainsbourg,
- 7) "Krata gia to telos," by Haris Alexiu,
- 8) "Murmur of the Breeze" by Abed Azrie,
- 9) "Concerto pour one voix" by Saint Preux,
- 10) "T'as l'air d'une chanson" by J.L. Dabadie.

The Turkish lyrics were written by popular writers including Murathan Mungan, Tuna Kiremitçi and Barış Pirhasan. The album featured three additional compositions, which Mungan points out were intended for the core audience of Müslüm Gürses:

I wanted this album to resemble Turkey. It should appeal to the generation listening to Bob Dylan as well as to those people who live in ghetto and whose sons have run away from home. Yet I must say in advance that I didn't want Müslüm to break away from his traditional audience. It's not that I discovered him after "*Olmadı yar*" or "*Paramparça*". He has many songs I have been listening to and supporting since the eighties. I have never been one of those despising the *arabesk* (Özbey, 2006).

Indeed, the album presents dimensions of his night club performance experience, and his strategy of including songs in diverse genres and sounds, combining the "*arabesk sentimentality*" of lyrics with more Western-sounding vocal production. The arrangements were created by well-known and esteemed musicians like Sunay Özgür, Atilla Özdemiroğlu, Volkan Öktem, Erdem Sökmen, Hayko Cepkin. Although Western sound prevails in all, local instruments were used (such as *darbuka* (goblet drum), *zilli def* (tambourine), *bendir* (frame drum), *ud* (oud), *balaban* (a local double reed woodwind) along with Western instruments. For example; techno rhythm was used in the background of the intro of "*Aşk tesadüfleri sever*" ("Love likes coincidences"), like the original song by Björk's, "Bachelorette", and no local instrument is yet heard. Later, the rhythm in the background is carried out by the *darbuka* and acoustic guitar and the local coloration is created by the use of the *zilli def* and *bendir*; violins are not in the forefront unlike *arabesk* music. The "*arabesk sentimentality*" is rather found in the lyrics (**Figure 9**).

Aşk tesadüfleri sever	Love likes coincidences
Kader ayrılıkları	Fate likes break ups
Yıllar geçmeyi sever	Years like passing
İnsan aramayı	People like searching
Güller açmayı sever	Roses love blooming
Zaman soldurmayı	Time loves to make them wither
Eller birleşmeyi sever	Hands love connecting
Yollar ayrılmayı	Roads love setting apart
Herkes geçmiş öder	Everyone pays for the past
Bir yol ayrımında	On the fork in the road
Başlamak istersen	If you want to start
Yeni bir hayata	A new life
Gölgeni yedek bırak ardında	Leave your shadow behind
Hayat tekrarları sever	Life likes repetitions
Yeniden başlamayı	Starting anew
Kuşlar dalları sever	Birds like branches
Kanatlırsa uçmayı	Wings love flying

Figure 9. The lyrics of “Aşk tesadüfleri sever” (“Love likes coincidences”)

The *Yeni Rakı* Company, which produces *rakı* (an alcoholic beverage, recognized as national drink), sponsored the album, due to a tacit association with Gürses’ lyrics, and widespread practice of drinking *rakı* and listening to *arabesk*. This association was also represented on the record cover of this album. On the album cover, Müslüm Gürses is pictured with his eyes closed, sitting alone at a table with a glass of *rakı* on it, on which the logo of *Yeni Rakı* is noticeable. His head is turned upwards, unlike the usual downwards pose. He looks modern, dressed in a white shirt with an ornate pair of cuff links under his black jacket’s sleeve. For comparison of Gürses’ the former and the next image, the album covers of *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006) and *Mutlu Ol Yeter* (Just Be Happy, 1981) albums’ are given in **Figure 10.** and **Figure 11.**

In the *Sandık* (The Chest, 2009) and *Yalan Dünya* (Mendacious World, 2010) albums, released after *Aşk Tesadüfleri Sever*, both by *Pasaj Müzik*, his image and song arrangements retained the same style as *Aşk Tesadüfleri Sever* album except for the

songs included. The album aimed to retain his core audience with his own classic songs in addition to the cover versions of Turkish pop songs. His manager explains:

With the intention of appeasing cutters (*Müslümcüler*), I picked Müslüm Gürses' most favorite classics by carrying out an internet poll. Then we arranged the classics with the Western sound. We were supported by Ceza, Kenan Doğulu and Sezen Aksu too. Thus, we managed to greet both groups in this album. (Çobankent 2010, 4)

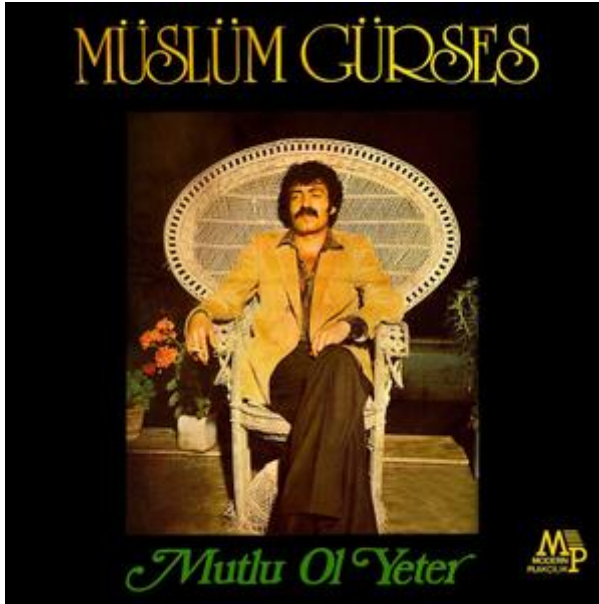


Figure 10. The album cover of *Mutlu Ol Yeter* (Just Be Happy, 1981). (Taken from Spotify)



Figure 11. The album cover of *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006). (Taken from Vikipedi)

In the album *Sandık* (The Chest, 2009) Müslüm Gürses included “*İtirazım var*” (“I have objection”) from his album of 1981 (*Mutlu Ol Yeter; Just Be Happy, Modern Plakçılık*), in two versions, rock and rap. This is a good example for a comparison to explore the change he has undergone. The original version of the song represents the classical style of Müslüm Gürses’ music. The arrangement of the original version in the *Mutlu Ol Yeter* album has exactly the *arabesk* sound in which the violins group prevails playing the melodic line in a very ornamented style (**Figure 1**).

It turns into a rock song in the album *Sandık* (The Chest, 2009), with a faster tempo. The intro is similar to the original, but less ornamented (**Figure 12**). Unlike the original; the strings are heard in voice pauses instead of accompanying the vocal melody in unison throughout the song. The background is dominated by the drum, the bass guitar and the electro guitar. Before the second verse, the intro is played with electro guitar this time. The recitation of the

lyrics is removed. The song ends with the drums and the electro guitar solo. He also shortened the vocal sustentions that he had at the end of every line of the lyrics in the original version, which he had prolonged at the end of staff of the original record, therefore the dose of his pomposity and sad expression were lessened.



Figure 12. Intro of “İtirazım var” (“I have objection”) in the rock version.

The rap version of “İtirazım var” (“I have objection”) in the album *Sandık*, Müslüm Gürses performed a duet with the famous Turkish rap singer Ceza. The tempo of rap version is the same as the rock version, with a soft rhythm of electronic music, so, it is faster than the tempo of the original version. The rap version of the song also starts with the intro of the violin and loop (see: Figure 10.). When Gürses finishes the first part, the rap part which Ceza added to the song is heard. The second part of the lyrics is sung by Gürses again and then rap part is heard. The song ends after Müslüm Gürses sings the refrain. The lyrics of the rap part that were added to the song have the same “arabesk sentimentality” as well as the other songs in the album. Müslüm Gürses performs the song softly, not in a begging manner. Thus, this performance, similar to the rock version, does not reflect sorrowful feelings as the original version does. (Figure 13).



In an interview after the release of his *Aşk Tesadüfleri Sever* (2006) album, Gürses, commenting about his new style, said that he didn't change, preserving his discourse at the beginning of his change period. "Speaking about a style change in this album, it's not that we have completely drifted away from our style. We are pleased with our situation. Such changes should be viewed as new colors" (Özbey, 2006). In another interview, he stated, referring to the intellectuals, or, cultural intermediaries: "After a while, I didn't go to them, they came to me instead. I haven't changed, I stood where I've always been, then they knocked on my door, and I said 'welcome, come in'" (Pamir, 2013). In response to the interviewer Pamir's question asking "How come you did not change? You have performed songs of Tarkan, Bülent Ortaçgil, Sezen Aksu and Teoman", he answered:

Yes I have. Even though there is some minor stuff in our format, nothing has happened that would distort our philosophy, integrity and the meaning in our music style...I didn't go to these friends [intellectuals]; they have come and started listening to me. Here you see the *Eylülist Bar* is overflowing with people. There is a lovely community there, and we became friends. (Pamir, 2013)

Although he persistently refused the statements about his change, Müslüm Gürses, with his new music and image, now becomes an "artist," a prestigious title ascribed by the intellectuals who can readily embrace him in their own entertainment culture. Pointing out that Müslüm Gürses' albums weren't available in *Akmerkez*, the most popular shopping center of Istanbul, until the release of the *Aşk Tesadüfleri Sever* album, manager Nevzat Takmaz said "...We released many albums beforehand but he never received an offer to act in commercials then. He receives now many project proposals for commercials and films that we are considering (Çobankent 2010, 4). Among these projects were a performance venue called *Eylülist*, where Gürses started taking the stage, and an elitist one called *Al Jamal*, performing together with several popular musicians from different genres like the rapper *Ceza* and *Duman*, a rock band; he became a commercial star of such major brands with

modern images as *Akbank*, Coca-Cola and *Çaykur*; began hosting the *Baba Show* program on the *Türkmax* television channel (2006) and acted in the role of an amusing character in various comedy movies instead of his previous pessimistic roles in melodramatic movies. Thus Müslüm Gürses became a brand himself.

Concluding remarks

To the *Müslümcüler*, “Whatever he performs belongs to him... Once he performs a song, he makes it go with him. This is important.” He himself asserts that he performs in the “Müslüm way.” In this respect, it could be argued that his music didn’t change, for his vocal style has never changed significantly, and the songs of different genres he included in his albums always have the “*arabesk* sentimentality.” This could be the reason he insistently refused any argument about his change.

Some certain novelties in Müslüm Gürses’ music in terms of repertoire and arrangement which, in fact, could have been interpreted as efforts to keep up with the market in the early 2000s, were made to appear more significant than they really were, due to the patterns of judgment of taste in the public. How come Müslüm Gürses, deemed as the representative of the lowest class of “*arabesk* life”, could perform rock music, which represents the elite. Müslüm Gürses, intentionally or not, broke again a stereotype of Turkish society, for this kind of attempts had already been made by some other *arabesk* singers performing rock songs. It is the new cultural intermediaries, belonging to the bohemian bourgeoisie intellectual class, that made the difference by focusing on Gürses, not on his predecessors, by exploiting this ready-made agenda as supplies. And Müslüm Gürses said, in his own words, “Welcome, come in” to them. As a result of this mutual interest, whereas Müslüm Gürses, who once stood as the icon of the lowest class within society, turned into a brand, *arabesk* music entered into a gentrification process. All the links required for the brand theory fit together within the iconic identity of Müslüm Gürses. His strategy as a musician who looks for ways to maintain his position in the music business led him to lose

his genuineness in the hearts of his male fans on one hand, and expand his audience from higher classes, including women on the other. Not only did the musician lose his position of representing the labour of lower class people, but also the *arabesk* lost its original social meaning of resisting the establishment. Özgür suggested that arabesk has served to legitimize a kind of Turkish identity.

The popularity of arabesk music in present-day Turkey shows that feelings of marginality or exclusion are not peculiar to the lower class urban dwellers. One possible reason that mainstream Turks have turned to arabesk and have become more accepting of an Eastern form of culture is that they are increasingly finding themselves marginalized within the Western context of which they so much aspire to become a part” (Özgür, 2006, 186).

Whereas no one stood up against the words of intellectuals and the elite who had previously dragged *arabesk* music through the mud, harsh criticisms^{viii} was directed recently towards *arabesk* by prominent pianist-composer Fazil Say were rejected by the public and a group of intellectuals. He said “Arabesk music, ... Middle-Eastern stuff, third class, surviving on self-dramatization, laziness, incompetence, undeserved income, mud, ambiguities... I am ashamed of Turkish people’s lowlife interest in arabesk. I am ashamed. I am ashamed.” (Milliyet Newspaper, 2010). Fazil Say, in the end, sent a wreath to Müslüm Gürses’ funeral as did President Abdullah Gül, and prominent journalists wrote about Müslüm Gürses with glowing words following his passing. Today, the “debate” on *arabesk* has settled on a compromise, embedded in a common taste of *arabesk* music among people from all classes.

References

Aksoy, E. (2013). 15 Maddede Müslüm Gürses. *Yeni Harman*, 171 (03), p. 10.

Artun, E. (2005). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Belge, M. (1983). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: Alan Yayınları.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts:

Harvard University Press.

Çalışkan, M. (2001). Nilüfer'in şarkısını damardan söyledim, *Sabah Gazetesi*, August 23.

(Accessed March 25, 2017).
<http://arsiv.sabah.com.tr/2001/08/23/m01.html>.

Çobankent, Yeşim. (2010). Arabesk de Söylesin Rock da Yakışıyor Abime, *Hürriyet Cumartesi*, January 23, p. 4. (Date of Access April 2017.), <https://hurriyet.com.tr/kelebek/arabesk-de-soylesin-rock-da-yakisiyor-abime-13564519>

Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production, *Media, Culture & Society*, 28(2): 211–231. ISSN: 0163-4437 DOI: 10.1177/0163443706061682], SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi). Downloaded from <http://mcs.sagepub.com> at UNIV OF NOTRE DAME on June 14, 2007.

Hürriyet Newspaper (2001). Dünya yalan ama bu ilişki sahici, September, 09, (Accessed February 2021). (<https://www.hurriyet.com.tr/amp/gundem/dunya-yalan-ama-bu-iliski-sahici-38264971>).

Işık, C. & Erol, N. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*. İstanbul: Bağlam

Yayıncılık.

Özgür, İ. (2006) Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics, and Identity, *Turkish Studies*, 7:2, 175-190, DOI: [10.1080/14683840600714616](https://doi.org/10.1080/14683840600714616)

Erol Işık, N. (2018). Müzik sosyolojisi açısından Arabesk müziğin dönüşümü. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 89–106. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0004>

Kalakota, R., & Robinson, M. (2001). *E-Business 2.0: Roadmap for success*. Boston: Addison-Wesley.

Maguire, J. S. & Matthews, J. (2010). Cultural Intermediaries and the Media. *Sociology Compass*. 4/7, 405-416.

Meriç, M. (2013). Türkiye en Baba Arabeskçisini Kaybetti, *Radikal Gazetesi*, March 04, 28 29.

Milliyet Newspaper. (2010). July 17. (Accessed April 21, 2013). <http://magazin.milliyet.com.tr/say-arabesk-yavsakliginden-utaniyorum/magazin/magazindetay/17.07.2010/1264736/default>

Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbey, S. (2006). Bir Murathan Mungan, Müslüm Gürses Yapımı, *Hürriyet Pazar*, April 16.

(Accessed March 24, 2013) <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=4259289> 15-11-2012

Özgentürk, N. (2002). Müslüm Baba'nın Kendi Ağzından Hayat Hikayesi, *Sabah Gazetesi*, September 23, 6.

Pamir, B. (2006). Müslüm Gürses 'Ben Arabesk Dinlemem' Diyenleri Gafil Avladı, *Sabah Gazetesi*, May 13.

Parmaksızoğlu, K. (2011). İstanbul'da Eğlencenin 'Entel' Hali: 1980'den Günümüze Üst Sınıf Eğlence Hayatındaki Değişimler, In Volkan Aytar & Kübra Parmaksızoğlu (Eds.) *İstanbul'da Eğlence*. (pp. 69-85). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları,

Poole, Ralph J. (2007). Arabesk. Urban Culture Between Tradition and Postmodernism, Paper presented at "KCTOS: Knowledge, Creativity and Transformations of Societies", 6-9 Dec 2007.

Posta Newspaper. (2013). Müslümcüler ile Orhancılar arasındaki fark, March 3. (Accessed February 19, 2016). <https://www.posta.com.tr/muslumculer-ile-orhancilar-arasindaki-fark-165119>

Sayan, A., (2020). Merkez-Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk. In Sibel Öz & İsmail Afacan (Eds.). *Arabesk Yeniden*. (pp. 89-102). Notabene Yayınları. İstanbul,

Spotify, Album cover of *Mutlu Ol Yeter* (Accessed, 16 December 2023). https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Mutlu_Ol_Yeter.jpg,

Stokes, M.

(1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press

(2000). East, West, and Arabesk. In G. Born & D. Hesmondhalgh (Eds.) *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, (pp.213-233). Berkeley.

(2010). *Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Tekelioğlu, O. (1996). The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Backround of Turkish Popular Music, *Middle Eastern Studies* 32(2) April, 194-215.

Vikipedi, Album cover of *Aşk Tesadüfleri Sever*. (Accessed, 16 December 2023). <https://open.spotify.com/intl-tr/album/2Edvmozm9Z4Vi7RIfhSSV2>.

Yarar, B., (2008). Politics of/and popular music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey, *Cultural Studies*, 22(1),35-79. DOI: 10.1080/09502380701480402.

Discography

“*Olmadı yar*” (“It didn’t work darling”) in the album *Dünya Yalan* (The World is a Lie) (2001). https://www.youtube.com/watch?v=2agdQzh_zSk (Accessed April 20, 2019).

“*İtirazım var*” (“I have objection”). Original version. In the album *Mutlu Ol Yeter/ Just Be Happy* (1981). <https://www.youtube.com/watch?v=yIyawhHjzQI> (Accessed April 20, 2019).

“*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”) in the album *Senden Vazgeçmem* (1994). <https://www.youtube.com/watch?v=59Pru5BRCwQ> (Accessed April 20, 2019).

“*Paramparça*” (“Shattered”) in the album *Paramparça* (2002). <https://www.youtube.com/watch?v=IWpBzKPjtc0> (Accessed April 20, 2019).

“*İkimizin yerine*” (“Instead of both of us”) in the album *İkimizin Yerine* (2003). <https://www.youtube.com/watch?v=qJNSoCCk8GU> (Accessed December 20, 2023).

“*Gönül Teknem*” (“My heart boat”) in the album *Gönül Teknem* (2006). <https://www.youtube.com/watch?v=fPQ2zB4ZU9w> (Accessed April 20, 2019).

“*Bir ömür yetmez ki*” (“One life is not enough”) in the album *Aşk Tesadüfleri Sever/Love Likes Coincidences* (2006). https://www.youtube.com/watch?v=UL11N8v_gM (Accessed April 20, 2019).

“*İtirazım var*” (Rock version). In the album *Sandık/The chest* (2009). <https://www.youtube.com/watch?v=CNfbbAtr-4> (Accessed April 20, 2019).

“*İtirazım Var*”. (Rap version). In the album *Sandık/The chest* (2009). <https://www.youtube.com/watch?v=Dym19zvzIXs> (Accessed April 20, 2019).

ⁱActually, İbrahim Tatlıses was the first *arabesk* singer ever to perform a cover version of a rock song and a cover version of a pop song as well. He had performed Kayahan’s pop song “*Yemin ettim*” (“I Swore”) for his *Vur Gitsin Beni/Yemin Ettim* (Shoot Me /I Swore, 1991) album and “*Akdeniz akşamları*” (“The Nights of the Mediterranean Evenings”) popularized by the rock singer Haluk Levent (*Yollarda*, 1993), with a pop-*arabesk* arrangement for his *At Gitsin (Throw it Away)* album in 1998. However, it was deemed extraordinary neither by İbrahim Tatlıses’s audience, nor the press when he, who became wealthy and became an *arabesk* singer of high society by integrating into the system in 1980s, performed a rock song.

ⁱⁱ The concept of “modernization” in Turkish society is based on “Westernization” ideology that was adopted in the Ottoman Empire in the 19th century within the scope of reforms. In 1923, after the Turkish Republic was founded, Kemalist culture and the government policies adopted the Westernization ideology by denying the Ottoman customs and traditions in many areas. Turkish modernization did not arise by bourgeoisie’s gaining of strength as in the West; instead, it was developed in a bureaucratic framework with nation-state consideration. The liberal capitalist policies of Turgut Özal government in the 1980s and the neo-liberal capitalist policies of Recep Tayyip Erdoğan after 2000 changed the way of modernization within the frame of Westernization from Europe to America and they initiated a cosmopolitan culture that was consumption-oriented. Within this scope, music types taken from the West such as rock and pop music evaluated as “modern” by the Turkish society. In addition, Western -especially American- casual dressing style was taken as “modern” dressing style.

ⁱⁱⁱ Within this scope, it is a striking example that a two-CD-tribute album named *Orhan Gencebay ile Bir Ömür (A life with Orhan Gencebay*, Poll Production-Kervan Plak, 2012) consisting of 33 classical works of Orhan Gencebay performed by the 33 most popular and significant singers of Turkey broke sales records.

^{iv} Since Müslüm Gürses refrained from providing detailed information about his family to media sources, there are inconsistencies in dates and information related to deaths of his mother and brother, and, his father’s imprisonment and release in different sources.

^v Including the Minister of Culture and Tourism- Ömer Çelik, Governor of İstanbul-Hüseyin Avni Mutlu, Metropolitan Mayor of İstanbul-Kadir Topbaş, Mayor of Şişli-Mustafa Sarıgül, Chairperson of CHP (Republican People's Party) Kemal Kılıçdaroğlu in 2013.

^{vi} Figure 4. and Figure 5. have been transcribed by music director Hakan Kumru.

^{vii} Other *arabesk* stars have their own recording companies: Orhan Gencebay, *Kervan Müzik*; Ferdi Tayfur, *Ferdifon*; İbrahim Tatlıses, *İdobay*.