

MÜZİK ALANINDA AKADEMİK ARAŞTIRMALAR

Editör
Doç. Dr. Göktürk Erdoğan

Müzik Alanında Akademik Araştırmalar

Editör

Doç. Dr. Göktürk Erdoğan

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Doç. Dr. Göktürk Erdoğan

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Haziran, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-7121-07-1

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

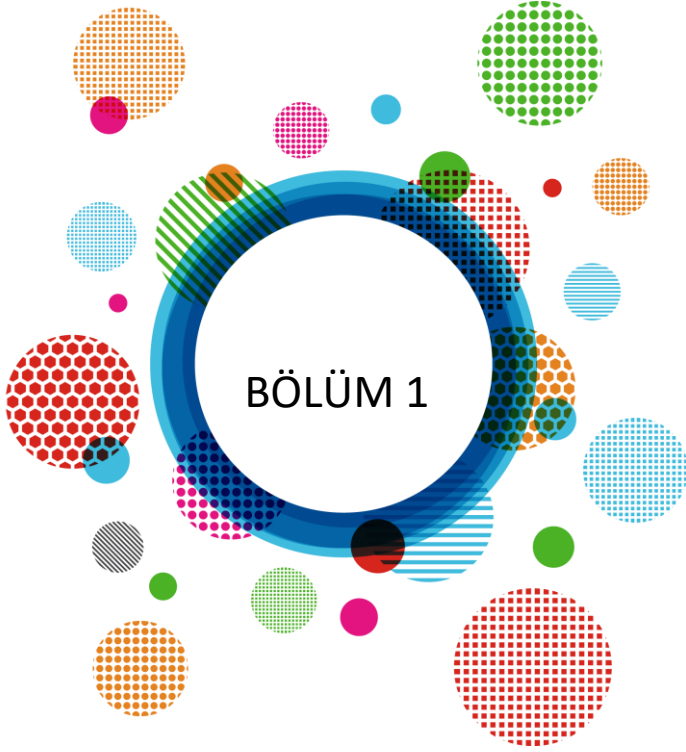
Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1.....	5
S. Rahmaninov'un Müziği ve Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42	
Ecem Artunç & Osman Özgür Ünal	
BÖLÜM 2.....	31
Türk Müziği Tarihini Dönemlendirmede Konu Odaklı Bir Yaklaşım	
İdris Çakıroğlu	
BÖLÜM 3.....	51
Görme Yetersizliği Olan Bireylerin Türk Müziği Eğitiminde Kaynak Sorununa Braille Çözüm	
Özlem Doğan & Mehtap Ulubaşoğlu & Süleyman Ekici	
BÖLÜM 4.....	67
Toplumsal Yas ve Kriz Dönemlerinde Müzik Sektörünün Bastırılması: Türkiye Örneğinde Kültürel ve Siyasal Bir Analiz	
Fatih Coşkun	



S. Rahmaninov’un Müziği ve Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42

Ecem Artunç¹ & Osman Özgür Ünal²

¹ Bursa Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı
ORCID: 0000-0002-3302-7432

² Prof., Bursa Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı
ORCID: 0000-0002-9233-271X

GİRİŞ

Geç romantik dönemin önemli bestecilerinden Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, Rusya’da doğmuş ve müzik eğitimi burada tamamlamıştır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Ekim Devrimi gibi tarihe yön veren olayların yaşandığı bir döneme tanıklık etmiştir. Müzik dünyasında da önemli değişimlere yol açan bu dönemde Rahmaninov, gelişen modern akımlara yönelmek yerine, hocaları Anton Arenski, Sergey Taneyev ve hayatı boyunca derin hayranlık beslediği Pyotr Ilyiç Çaykovski’nin müzikal yaklaşımlarını ve stillerini benimsemiş; eserlerinde geleneksel teknikleri tercih etmiştir. Ağır bir depresyon sürecinden sonra en bilinen ve günümüzde sıkça seslendirilen eserlerini 1900’lü yılların başında bestelemiş, aynı zamanda piyanist kimliğiyle dünya çapında ün kazanmıştır. 1918’den sonra ise Amerika Birleşik Devletleri’ne yerleşmiş ve yaşamını burada sürdürmüştür. Rahmaninov, eserlerinde dönemin modern müzik tekniklerine pek yer vermese de son dönem eserlerinde kromatizm gibi modern özellikler belirgin bir şekilde yer almaktadır.

Rahmaninov piyano repertuarına önemli ölçüde eser kazandırmıştır. İki solo piyano, bir de orkestra ve piyano için toplamda üç varyasyon formunda eser bestelemiştir. Bu çalışmanın inceleme konusu olan *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*, Rahmaninov’un solo piyano için bestelediği son yapıt olma özelliğini taşımaktadır. Eser yayımlandıktan sonra kullanılan temanın aslında Arcangelo Corelli’ye ait olmadığı; Corelli’nin de bu temayı, “Folia” adıyla bilinen geleneksel bir ezgi olarak keman sonatında işlediği anlaşılmıştır. Buna rağmen Rahmaninov eserin başlığında herhangi bir değişiklik yapmamıştır; bu nedenle eser günümüzde de bu isimle bilinmektedir. Besteci, eserini kendi konserlerinde yeterince başarılı bir şekilde seslendiremediğini düşünerek bazı varyasyonları atlamayı tercih etmiştir. Bu durum, eserin teknik ve müzikal açıdan oldukça zorlu olduğu görüşünü desteklerken, yine de piyano repertuarının en sık seslendirilen ve en beğenilen eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Rahmaninov’un hayatı ve müzikal stili hakkında detaylı bilgi sunmanın yanı sıra *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* adlı eserin müzikal ve teknik özelliklerini derinlemesine incelemektir. Çalışmanın ilk bölümünde, Rahmaninov’un hayatı ve müzikal stili ele alınmış; ikinci bölümde, *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*’nin ortaya çıkışı, “La Folia” teması hakkında bilgi verilmiş ve eserin yapısı incelenmiştir. Son bölümde ise, eserin teknik ve müzikal zorlukları üzerinde durulmuş, çalışma önerileri ve nota örnekleri ile çalgı tekniği açısından bir inceleme yapılmıştır.

1. RAHMANİNOV'UN HAYATI VE MÜZİKAL STİLİ

Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, dönemin önde gelen bestecilerinden biri olarak özellikle piyano repertuarına birçok değerli eser kazandırmış, piyanist kimliğiyle de müzik dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Ekim Devrimi sonrasında Rusya'dan ayrılarak Amerika'ya yerleşen Rahmaninov, Rus kimliğini yaşamı boyunca korumuş ve bu kimliği eserlerine de yansıtmıştır.

Rahmaninov, Pyotr Ilyiç Çaykovski ile hocaları Anton Arenski ve Sergey Taneyev'in müzikal anlayışlarından büyük ölçüde etkilenmiş, modern akımlar yerine geleneksel bir yaklaşım benimsemiştir. Ancak, bu eğilimine rağmen onlarınkine kıyasla daha esnek bir tavır sergilemiş; özellikle geç dönem yapıtlarında dönemin stilistik özelliklerine sınırlı da olsa yer vermiştir. Piyano repertuarına katkılarıyla öne çıkan besteci, Amerika'ya yerleşmesinin ardından kompozisyon çalışmalarını sürdürmüş, fakat sanat yaşamını daha çok icracılık yönünde geliştirmiştir.

1.1. RAHMANİNOV'UN HAYATI

1 Nisan 1873 tarihinde Rusya'nın Novgorod kentinde dünyaya gelen Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, aristokrat kökenli ve müzikle yakından ilişkili bir ailede yetişmiştir. Dört yaşında ilk piyano ve teori derslerine annesi Lyubov Petrovna Butakova ile başlamış, üstün yeteneğinin farkedilmesinin ardından derslere Anna Ornatskaya ile devam etmiştir. Aile 1882 yılında St. Petersburg'a taşınmış, bir yıl sonra Rahmaninov burada konservatuvara başlamıştır (Cunningham, 2001, s. 1).

Rahmaninov'un eğitim hayatı, başlangıçta bazı zorluklarla şekillenmiştir. Genç yaşta piyanist olarak kariyerinde büyük başarı elde eden kuzeni Aleksander Siloti'nin önerisiyle, 1885 yılında ailesiyle birlikte Moskova'ya taşınmış ve Moskova Konservatuvarı'nda eğitime başlamıştır. Eğitiminin ilk yıllarında, Nikolay Zverev ile çalışmaya başlamış ve Zverev, Rahmaninov'u Peter Ilyiç Çaykovski, Anton Rubinstein ve Nikolay Rubinstein gibi önemli isimlerle tanıştırmıştır. Üç yıl süren bu eğitimden sonra Rahmaninov, piyano eğitimine Siloti ile armoni ve kontrpuan çalışmalarına ise Anton Arenski ve Sergey Taneyev ile devam etmiştir. Özellikle Arenski, Rahmaninov'un erken dönem müzik stilini önemli ölçüde etkilemiştir (Bertensson ve Leyda, 2001, s.3).

1891 yılında, Siloti'nin Moskova Konservatuvarı'ndan istifasının ardından Rahmaninov, piyano final sınavını bir yıl erken vererek onur derecesiyle mezun olmuştur. Aynı yıl, ilk büyük eseri olan *Piyano Konçertosu Op.1 No.1*'i bestelemiş ve bu eseri, kuzeni Siloti'ye ithaf etmiştir. Kompozisyon çalışmalarını da erken tamamlamak isteyen Rahmaninov, Arenski'nin desteğiyle mezuniyet eseri olarak *Aleko* adlı operasını bestelemiş ve bu eseriyle altın madalya

kazanarak ikinci kez onur derecesiyle konservatuvar eğitimini tamamlamıştır (Cunningham, 2001. s.2-3).

Zverev'in önerisi üzerine 1892 yılında Rahmaninov, ünlü yayınevi Gutheil ile bir sözleşme imzalayarak müzik kariyerinde önemli bir adım atmıştır. 1893 yılında *Aleko* adlı operası, Bolşoy Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ve Çaykovski'nin övgü dolu sözlerinin yanı sıra çok sayıda olumlu eleştiri almıştır. Hem piyanist hem de besteci olarak kariyerini sürdüren Rahmaninov, aynı yıl *Fantezi Op.5* ve Korsakov'a ithaf ettiği *Kaya Op.7* senfonik şiirini bestelemiştir. *Kaya* eserinin Avrupa turnesi için Çaykovski tarafından yönetileceği duyurulmuş, ancak bestecinin ölümünü takiben Rahmaninov, *Trio Elegie Op.9* adlı oda müziği eserini bir ayda tamamlamıştır. Çaykovski'ye olan derin hayranlığını yansıtan bu eser, onun için yazılmış bir ağıttır. Rahmaninov, 1890'larda birçok küçük piyano eseri, *Bohem Kaprisi Op.12* gibi senfonik şiirler ve orkestra için üç senfoni bestelemiştir. 1895'te *Senfoni Op.13 No.1*'i tamamlamış ve başta *Müzikal Anlar Op.16* olmak üzere koro ve vokal eserleri de üretmiştir (Cunningham, 2001, s.3). Ancak 1897'de ilk senfonisinin şef Glazunov yönetiminde gerçekleştirilen ilk seslendirilmesi, büyük bir başarısızlıkla sonuçlanmış; Rahmaninov bu deneyimi "tüm umutlarım ve inandıklarım yıkıldı" şeklinde ifade etmiştir. Eser, olumsuz eleştiriler almış ve yayımlanmayarak bir daha seslendirilmemiştir (Bertensson ve Leyda, 2001, s. 73).

Rahmaninov, 1899 yılında Londra'da hem orkestra şefi hem de piyanist olarak tanınmaya başlamıştır. Ancak ilk senfonisinin olumsuz karşılanması, kendisini derin bir ruhsal çöküntüye sürüklemiş; bu durum 1900 yılına dek herhangi bir beste üretmemesine neden olmuştur. Bu dönemde, psikolojik destek olarak tekrar eser vermeye başlamış ve 1900 yılında *Piyano Konçertosu Op.18 No.2*'yi tamamlamıştır. Rahmaninov bu konçertoyla "Glinka Ödülü" kazanmıştır. 1902'de *Bahar Kantatı Op.20*'yi bestelemiş, aynı yıl kuzeni Natalya Satina ile evlenmiştir. 1903'te *Chopin'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.22*'yi tamamlamış ve 1904'te Bolşoy Tiyatrosu'nda iki yıl süresince şeflik yapmaya başlamıştır. 1903 yılında *Cimri Şövalye Op.24* ve 1904 yılında *Francesca da Rimini Op.25* operalarını bestelemiş, ancak *Francesca da Rimini* beklenen ilgiyi görmemiştir (Cunningham, 2001, s. 4-5).

1906'da, Rusya'daki sosyal huzursuzluklar nedeniyle istifa eden Rahmaninov, ailesiyle birlikte Almanya'ya taşınmıştır ve burada *Senfoni Op.27*, *Piyano Sonatı Op.28 No.1* ile *Ölümler Adası Op.29* gibi önemli eserler bestelemiştir (Harrison, 2005, s.148). 1909'da *Piyano Konçertosu Op.30 No.3*'ü bestelemesi ve aynı yıl gerçekleştirdiği Amerika turnesi, Rahmaninov'un uluslararası ününü pekiştirmiştir. Turnenin ardından Rusya'ya dönen Rahmaninov, bu dönemde *Aziz Yuhanna Krisostom Litürjisi Op.31*, *Prelüd Op.32* ve ilk etüt serisi olan *Op.33* 'ü bestelemiştir. 1911-1913 yılları arasında Moskova Filarmoni Topluluğu'nun

şefliğini üstlenmiş; 1913'te "Dies Irae" ilahisinin de yer aldığı *Çanlar Op.35* başlıklı koral senfoni ve *Piyano Sonatı Op.36 No.2*'yi tamamlamıştır (Cunningham, 2001, s.5).

1914'te İngiltere turnesine çıkan Rahmaninov, 1915'te *Gece Nöbeti Op. 37* adlı koral eserini bestelemiştir. Aynı yıl, arkadaşı Skryabin ve hocası Taneyev'in ölümünden derinden etkilenmiş ve Skryabin'in eserleriyle bir turne yaparak gelirini eşine vermiştir (Martyn, 1990, s. 375). *Romance Op. 34 No. 14* ve *Şarkılar Op. 38* gibi eserleri de bu dönemde bestelemiştir. 1917'de, Ekim Devrimi sonrası ailesiyle birlikte Rusya'dan ayrılmıştır. Sekiz yıl boyunca maddi sıkıntılar nedeniyle sadece konserler vermiş, yeni eser üretmemiştir (Cunningham, 2001, s.5).

Rahmaninov, 1926'da eser yazmaya yeniden başlamış ve 1913'te yarım kalan *Piyano Konçertosu Op. 40 No. 4*'ü tamamlayarak 1927'de ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. Aynı yıl *Üç Rus Şarkısı Op. 41*'i ve 1931'de son piyano eseri olan *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonları Op. 42*'yi bestelemiştir (Cunningham, 2001, s.6). 1930'larda İsviçre'nin Lucerne Gölü kıyısında bir ev almış ve birçok eserini burada yazmıştır; bunlar arasında *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op. 43* ve *Senfoni Op. 44 No. 3* de yer almaktadır. Rahmaninov 1942 yılında Kaliforniya'ya yerleşmiş ve Vladimir Horowitz ile yakın dostluk kurmuştur. Aynı yıl Horowitz'in *Piyano Konçertosu Op.30 No.3* seslendirdiği bir konserle ilgili Rahmaninov, "Konçertomun tam da bu şekilde çalınmasını hayal etmiştim; ancak bunu bir gün gerçekten duyabileceğimi asla düşünmemiştim." şeklinde duygularını dile getirmiştir (Harrison, 2005, s. 343). 1943'te sağlık sorunları nedeniyle son konser sezonunu tamamlayan Rahmaninov, 28 Mart 1943 tarihinde Beverly Hills'te yaşamını yitirmiştir. Naaşı, New York'ta bulunan Kensico Mezarlığı'na defnedilmiştir (Cunningham, 2001, s.6).

1.2. RAHMANİNOV'UN MÜZİĞİ

Rahmaninov'un yaşadığı 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başları, Avrupa'da ulusal kimlik arayışlarının belirginleştiği; savaşlar, entelektüel hareketler ve siyasi dönüşümlerle birlikte müzik alanında da çeşitliliğin arttığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte, müzikal ifade biçimlerinin yalnızca İtalyan, Fransız veya Alman ekollerıyla sınırlı olmadığına dair farkındalık giderek yaygınlaşmıştır. Bu dönemde, Rus beşlisi (Aleksandr Borodin, Cesar Cui, Mili Balakirev, Modest Musorgski, Nikolay Rimski Korsakov) ve Çaykovski gibi besteciler Rus müziğini Avrupa standartlarına taşımış ve Rus okulunun temellerini atmışlardır (Say, 2006, s.441). 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen Sanayi Devrimi, dolaylı olarak hafif müziğin yayılmasına yol açsa da, romantizm anlayışındaki değişiklikler yeni buluşlara ilham vermiştir. Franz Liszt, Giuseppe Verdi, Richard Wagner ve Johannes Brahms gibi besteciler, orkestra müziği, opera ve "salt

müzik” anlayışlarını geliştirirken, 20. yüzyılda ortaya çıkan yeni müzik akımlarına karşı bireysel estetik çizgisini koruyan Rahmaninov, yalnızca Rus müzik geleneği içerisinde değil, aynı zamanda dünya müzik tarihinde de kalıcı bir etki bırakmıştır. (Say, 2006, s. 378).

Bu dönemde, müzikte önemli yenilikler yaşanmış; tonaliteden tamamen sapılarak geleneksel yapılar dışında, on iki ton sistemi geliştirilmiş ve armoni kurallarının geçerliliği sona ermiştir. Ayrıca, sonat formu özelliklerini kaybetmiş ve yeni, özgün formlar ortaya çıkmıştır. Enstrümanları, farklı malzemelerle birleşerek yenilikçi tını arayışlarına girilmiş ve enstrümanların sınırları zorlanmıştır. Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Igor Stravinski ve Bela Bartok gibi bazı besteciler ise bu yeni akımların öncüsü olmuşlardır (Mimaroglu, 2009, s. 124-125). Rahmaninov ise bu dönemin getirdiği yeniliklere rağmen kendini herhangi bir müzik akımına veya “okula” ait hissetmemiştir. Rahmaninov’un eserlerinde Rus müziğine özgü karakteristik unsurlar açıkça hissedilse de, etnik melodileri doğrudan alıntılanmak yerine, onları esin kaynağı olarak kullanmış ve besteciliğini bireysel sanat anlayışının bir yansıması olarak biçimlendirmiştir. Rahmaninov, Rus kültüründen derinden etkilenmiş ve müziğini bu bakış açısıyla oluşturmuştur (Martyn, 1990, s.27).

Rahmaninov'un müziği, üç ana döneme ayrılır: ilk dönem, 1886-1897 yılları arasında bestelenen eserlerle öğrencilik yıllarını kapsar. İkinci dönem, 1897-1917 yılları arası yoğun depresyon dönemiyle başlayıp Ekim Devrimi'ne kadar devam eden süreçtir; bestecinin en yaratıcı dönemidir. Üçüncü dönem ise 1917-1943 yılları arasındaki, stiline değiştiği ve daha az üretken olduğu dönemdir (Martyn, 1990, s. 22). Erken ve son dönem eserleri arasında stil değişimleri olsa da, bu değişim kademeli olup büyük farklılıklar yaratmamıştır. Rahmaninov, 1892-1917 yılları arasında otuz dokuz eser bestelemiş, ancak 1918 sonrasında Amerika'ya yerleşip, yalnızca altı eser bestelemiştir. Bu süreçte, bestecinin melankolik bir ruh hali yansıttığı görülmektedir.

Rahmaninov'un müziği, duygusal derinlik ve teknik ustalıkla tanımlanabilir. Eserlerinde lirik melodik çizgiler, zengin armonik dokular ve yüksek düzeyde teknik beceri gerektiren pasajlar dikkat çeker. 1941 yılında verdiği bir röportajda müziğe bakışını şu sözlerle özetlemiştir:

“Müzik, geçici modaları değil, bestecinin iç dünyasını yansıtmalıdır. Düşüncelerimi dile getirirken nasıl konuşuyorsam beste yaparken de amaçladığım, duygularımı tonal yolla ifade edebilmektir. Özgünlük teknik ustalıktan değil, içten gelen bir özden kaynaklanır; bu da ancak bestecinin kendi kişisel deneyim ve bakış açısını müziğe yansıtmasıyla mümkün olur” (Cunningham, 2001, s. 9-10).

Erken dönem eserlerinde Çaykovski'nin etkileri hissedilse de Rahmaninov yıllar içinde daha yenilikçi bir yaklaşım benimsemiştir. Ayrıca Taneyev'in

kontrpuan yazısının ve Arenski'nin müzikal stilinin izleri de erken dönem eserlerinde belirgindir (Martyn, 1990,s. 9). 1890 yılından itibaren Rahmaninov'un eserlerinde kendine özgü bir stilin şekillendiği gözlemlenmiştir. Özellikle 1895'te bestelediği ilk senfonisinde, esnek ritmik yapılar, derin lirik melodiler ve katmanlı temalar gibi özellikler ortaya çıkmaktadır. Bu özellikler, bestecinin ilerleyen yıllarda eserlerinde sürekli olarak kullandığı ve geliştirdiği unsurlar olmuştur. İlk senfonisinden sonra aldığı olumsuz eleştirilerin ardından, Rahmaninov daha lirik ve duygusal melodilere yönelmiş, orta dönem eserlerinde ise özellikle doku ve tını üzerinde yoğunlaşmıştır (Cunningham, 2001. s. 7)

Rahmaninov'un müziğinde, Rus Ortodoks kilise müziği ve çan sesleri sıkça kullanılmıştır. Bu kullanımlar, eserlerinde tını yaratma ve dramatik etki sağlama amacı taşımaktadır (Örnek: 2. *Piyano Konçertosu, Etüt Op.33 No.7, Prelüd Op.32 No.10*). Rahmaninov'un yapıtlarında Franz Liszt, Hector Berlioz ve Modest Mussorgski gibi pek çok bestecinin sıklıkla başvurduğu “Dies Irae” ilahisi görülmektedir. 13. yüzyıla ait bu gregoryen ilahi, ölüm teması etrafında şekillenen ve kıyamet gününü betimleyen bir metne sahiptir. “Dies Irae”, tarih boyunca Wolfgang Amdeus Mozart, Giuseppe Verdi ve Igor Stravinski gibi birçok besteci tarafından hem melodik yapı hem de dramatik anlatım aracı olarak eserlerde kullanılmıştır. Rahmaninov bu ilahiyi genellikle giriş teması olarak kullanmıştır (Cunningham, 2001, s.15). Hocası Taneyev'in katkısıyla, Rahmaninov yazısında kontrpuan ve füğ tekniğini ustalıkla kullanmış; ancak özellikle son dönem eserlerinde, bu tekniği kromatizmle birleştirerek daha yoğun bir biçimde işlemiştir.

Rahmaninov büyük formlu eserlerinde yapısal becerisini vurgularken, küçük formlu eserlerinde kısa temaları ya da ritmik motifleri geliştirerek, onları zengin dokulu ve güçlü ritmik yapılarla şekillendirmiştir (Young, 2019, s.13).

Ekim Devrimi öncesi Rusya'da yaşamaya devam ettiği yıllarda Rahmaninov'un müzikal yazısında belirgin bir değişim başlamıştır. *Çanlar Op.35* ile başlayan bu değişim, daha sonra *Piyano Konçertosu Op.40 No.4, Şarkılar Op.38* ve *Etudes-Tableaux Op.39* eserlerinde de gözlemlenmiştir. Besteci, melodik yapılarından ziyade tını ve renge yönelmiş, daha yoğun kromatizm kullanarak çağdaşlaşmaya başlamıştır. Ancak romantizmle bağını koparmamış ve bu dönemde eserlerinde yenilikçi bir anlayış sergilemiştir.

Rahmaninov'un eserlerine bakıldığında, tonaliteyi koruyarak zengin bir armonik yapı oluşturduğu ve bu yapıyı yoğun kromatizmle birleştirdiği görülmektedir. Kromatik yapı özellikle orta dönem eserlerinde belirginleşmiş, son dönemlerinde ise bu kullanım daha da yoğunlaşmıştır. Besteci, temaların sunumundan sonra armonik karmaşayı kurgularken, özellikle son dönem eserlerinde kromatik yazıyı yeni ritmik unsurlarla harmanlamıştır. Bu değişim, *Piyano Konçertosu Op.30 No.3* ile başlayıp, *Corelli'nin Bir Teması Üzerine*

Varyasyonlar Op.42 ve Piyano Konçertosu Op.40 No.4 zirveye ulaşmıştır (Martyn, 1990 s.31). Ayrıca, Rahmaninov'un son dönem eserlerinde caz etkilerinin de hissedildiği, bunun büyük ölçüde Amerika'da geçirdiği yıllardan kaynaklandığı söylenebilir (Kıvrak, 2019, s. 20).

Rahmaninov'un müzikal tarzı büyük yenilikler getirmese de tonal çerçeveye sadık kalarak yavaş ama istikrarlı bir şekilde müziğini geliştirmiş; böylece hem ortak armonik dili zenginleştirmiş hem de çağdaşı bestecilere ilham kaynağı olmuştur.

2. CORELLİ'NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42

Rusya'dan ayrılışının ardından Rahmaninov, beste üretiminden çok düzenlemelere yönelmiş ve uzun süre solo piyano için yeni bir eser kaleme almamıştır. Ancak *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42*, göç sonrası yazdığı ilk ve tek solo piyano yapıtı olma özelliği taşır. Besteci bu eseri 1931 yazında Fransa'nın Clairefontaine kasabasında, üç hafta içinde tamamlamış ve 19 Haziran'da son halini vermiştir. Yapıtın ilk seslendirilişi, Rahmaninov tarafından 12 Ekim 1931'de, Montreal'de gerçekleştirilmiş ve eser kendi yayınevi TAIR aracılığıyla basılmıştır (Gertsch, 2014, s.IV).

Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42, Rahmaninov'un en gelişmiş yapısal özelliklere sahip ve en özgür biçimde bestelediği eserlerinden biridir. Bu eserde, 1931 yılında yeniden düzenlediği *Piyano Sonatı Op.36 No.2*, *Piyano Konçertosu Op.40 No.4* ve bazı etütler ile benzer yapısal özellikler gözlemlenmektedir. Lirik anlatım ve duygusal yoğunluk, Rahmaninov'un müziğinde her daim belirleyici unsurlar olmuştur; ancak *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42*, aynı zamanda bestecinin ruhsal bunalımlarının yansımalarını barındırmasıyla da dikkat çekmektedir. O dönemde hala vatani olarak kabul ettiği Rusya'da müziğine yönelik bir boykot çağrısı yapılmış ve bu durum Rahmaninov'u oldukça etkilemiştir. Yaşadığı hayal kırıklığı ve ruhsal çöküntü, eserin tonunda ve yapısal gelişiminde belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Ayrıca, bestecinin diğer eserlerinde sıkça rastlanan Rus halk müziği motiflerine bu eserde rastlanmamaktadır (Martyn, 1990, s.316).

Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42 ve beş yıl önce tamamladığı *Piyano Konçertosu Op. 40 No.4* arasında belirgin bir stil benzerliği vardır; bu eserlerde Rahmaninov'un müzikal dilinin daha modernleştiği gözlemlenmektedir. 1932 yılında Paris'te verdiği konser sırasında, *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*'yi dinleyen Sergey Prokofiev, bu eseri şu şekilde değerlendirmiştir: “Bu eser, 2. ve 3. piyano konçertolarındaki olgun Rahmaninov tarzından belirgin biçimde farklı!” (Martyn, 1990, s. 318) Eserin Washington'da Rahmaninov tarafından seslendirilmesinin ardından, eleştirmen Ruth Howell da şu yorumda bulunmuştur: “Varyasyonlar o kadar fazlaydı ki eser

çok uzun sürdü ve tema giderek zayıfladı; Corelli bile temayı bulmakta zorlanırdı. Eğer eser beş dakika erken sonlansaydı, çok daha etkileyici olurdu. Eser tamamlandığında, Rahmaninov bile sıkılmış gibiydi.” (Scott, 2011, s. 174) Rahmaninov ise eseriyle ilgili şu sözleri söylemiştir:

"Parmak uçlarımdaki damarlarım şişip, morarıyor. Evde bunu pek sorun etmem; ancak bir konser sırasında böyle bir şey olursa, iki dakikadan fazla çalmam mümkün değil. O durumda sadece birkaç akor çalarak idare etmem gerekecek. Bu durum büyük ihtimalle yaşlanmayla ilgili ama benim sonum olur. Bu tür konserler bana uzak olsun." (Bertensson ve Leyda, 2001, s.278)

2.1. LA FOLIA

Rahmaninov'un Fritz Kreisler'e ithaf ettiği eser, 15. yüzyılda ortaya çıkmış, kökeni eski Portekiz'e dayanan ve "La Folia" olarak bilinen geleneksel bir dans ezgisidir (Kınıklı, 2015, s.77). Rahmaninov, bu temayı Antonia Corelli'nin bestelediğini düşünmüş; fakat bestecinin 7 Kasım 1931'de Carnegie Hall'da verdiği bir konserin ardından Joseph Yasser, temanın Corelli'ye ait olmadığını yazmıştır. Ancak, eser basında ve konser programlarında bu şekilde tanıtıldığından, Rahmaninov herhangi bir değişiklik yapmamış; kapakta yer alan "Corelli" ibaresi çıkarılmış olsa da, iç kısımda eserin adı hala *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar* biçiminde yer almaya devam etmiştir (Bertensson ve Leyda, 2001, s. 278).

"Folia", özellikle varyasyon formlarında bestelenmiş eserlerle ünlenmiştir. Bilinen formuyla bu temanın ilk kez kullanımı, 1672 yılında İtalyan besteci Jean Baptiste Lully tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu kullanımın ardından, 1700 yılında Arcangelo Corelli, *Keman Sonatı Op. 5 No. 12*'de söz konusu temayı (Şekil 1) temel alarak tema ve varyasyon biçiminde bestelemiştir. Bu eser, döneminde sıkça seslendirilmiş ve dolayısıyla "La Folia"nın Corelli'ye ait olduğu düşünülmüştür (Kınıklı, 2015, s. 83).

Corelli'nin *Keman Sonatı* sonrası, Antonio Vivaldi *Op.1 No.12*, George Frideric Handel *Suit HWV 437 "Sarabande"*, Johann Sebastian Bach *Köylü Kantatı*, Henry Purcell *Peri Kraliçesi*, Ludwig van Beethoven *5. Senfoni "Andante"*, Fritz Kreisler *Der lächerliche Printz Jodelet* ve Franz Liszt *İspanyol Rapsodisi* gibi eserlerde, "La Folia" temasını kullanmıştır (Kınıklı, 2015, s. 84).

Şekil 1: Corelli Keman Sonatı Op.5 No.12 (La Folia teması)



2.2. ESERİN YAPISAL İNCELEMESİ

Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42, tema ve varyasyon formu esas alınarak bestelenmiş bir eserdir; tema, yirmi varyasyon ve kodadan oluşmaktadır. Tablo 1'de belirtildiği gibi, eser üç bölümden oluşmakta ve hızlı-yavaş-hızlı bölümler olarak sonat formuna benzer bir yapı sergilemektedir.

Tablo 1. Bölümler

1. Bölüm	Allegro, Scherzo (re minör)	Tema, 1-13 Varyasyonlar
2. Bölüm	Adagio (re bemol minör)	Intermezzo, 14-15 Varyasyonlar
3. Bölüm	Final (re minör)	16-20 Varyasyonlar, Koda

Eserin birinci bölümü tema ile açılış yapar ve on üç varyasyonu içerir. Rahmaninov, on altı ölçülük “La Folia” temasını berrak ve sade bir üslupla anlatmıştır. Bu Portekiz dansı, Rahmaninov'un müzikal anlatımında tarihsel önemini korumaktadır.

Eserin hızlı kısmı olan birinci bölümü, yapısal olarak üç kategori altında ele alınabilir. Başlangıç grubunun karakteristik özelliği, temanın tüm dört varyasyonda açıkça algılanabilmesi ve ölçü sayısının değişmeden kalmasıdır.

Şekil 2’de görülen re minör tema, Rahmaninov tarafından dört sesli bir koral biçiminde düzenlenmiş ve üzerine kontrapuntal çizgiler eklenmiştir. Söz konusu tema, dört ölçülük öncül ve dört ölçülük soncul cümleden oluşan periyodik bir yapı sergiler. Erken barok dönemden itibaren bestecilerin yaygın biçimde tercih ettiği I–V–I–VIIⁿ–IIIⁿ–VIIⁿ–vii⁷–I–IV⁶–V frijyen kadans armonik dizilimi, temanın iskeletini oluşturmaktadır. Sekiz ölçüden oluşan bu tema, bir kez daha tekrarlandıktan sonra 1. varyasyona geçiş yapılır.

Şekil 2: Tema (1.-8. ölçüler)



“Poco piu mosso” 1. varyasyon, barok stilin sadeliğinden uzaklaşmaya başlayan bir yapı sergiler. Varyasyonda tema üst seste sürdürülürken, alt partide armoniyi tamamlayan onaltılık notalar eşlik görevini üstlenir. İkinci onaltılıklarda *marcato* olarak belirtilen senkoplu bas partisi, temanın net ifadesini bölmektedir; ancak genel karakter önemli bir dönüşüm yaşamadan etkisini korumaktadır. Temadaki tek değişiklik üçüncü ölçüde görülen ritmik farklılaşmadır. Varyasyonun sonlarına doğru bastaki senkoplu notalar oktavlarıyla duyulur ve Rahmaninov'un kromatik yazı stiline ipuçlarını taşıyan son ölçüyle, tema ile aynı uzunlukta (on altı ölçü) olan 1. varyasyon tamamlanır.

2. varyasyon, 1. varyasyonla aynı tempoda ilerlerken, temayı üst seste değiştirilmiş ritim yapısıyla sunar. 1. varyasyonun *legato* yapısı, bu varyasyonda *staccato*lara dönüşmüştür. Temanın notaları küçük üçlülerle zenginleştirilmiş ve atlamalı bir karaktere bürünmüştür. Orta partide süren eşlik figürleri ve tema arasındaki boşlukları dolduran, üst parti ile paralel hareket eden bas hattıyla birlikte, bu varyasyonda tema daha gergin ve hareketli bir ifadeye sahiptir.

“Tempo di Menuetto” 3. varyasyonda tema hissedilmesine rağmen, ritim yapısı tamamen farklılaşmış ve tema belirginliğini yitirmiştir. Bu varyasyon, diyatonik akor yapıları ile kromatik on altılık ve otuz ikilik notalardan oluşarak çeşitli katmanlar oluşturur. Ana motifin sunumundan sonra gelen on altılık notalar, farklı partilerde art arda duyularak eko etkisi yaratır. Koral tarzda bestelenmiş bu varyasyon, Rahmaninov'un çok katmanlı kompozisyon tekniğinin tipik bir örneğidir. Dinamik farklılıklar ve yankı hissi veren motifler aracılığıyla birbirine kontrast oluşturan sesler, bu varyasyonda öne çıkmaktadır. Öncekiler gibi on altı ölçü devam eden bu varyasyonda, 12. ölçüde ve 14. ölçüde duyulan fa minör ve re bemol majör akorlar dışında, armonik yapı korunmuştur.

4. varyasyon, ana tema ile aynı olan “Andante” temposuna geri döner; müzikal doku da temaya benzer şekilde koral bir yapıya sahiptir. Burada Rahmaninov,

temayı ikinci vuruşlarda zarif ve kromatik süslemelerle donatmış; ancak tema son derece belirgin biçimde algılanabilmektedir. Polifonik bir tema olan 4. varyasyonun temadan farkı, 2. ölçüde do diyez yerine do natural; 13. ölçüde fa majör akor yerine, sol bemol minör akor kullanılmasıdır. Bu varyasyon da öncekiler gibi on altı ölçülük yapıyı korur ve re minör akorla sonlanır. Arada yirmi sekiz yıl olmasına rağmen bestecinin *Chopin'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.22* eseri ile 13. varyasyon arasında dikkat çekici bir yapısal paralellik bulunmaktadır.

Üç ana bölüme ayrılan eserin birinci bölümünün ikinci grubu 5. varyasyonla başlayıp 7. varyasyona kadar uzanır. Bu hızlı tempolu üç varyasyonda tema açıkça algılanamaz; ancak armonik yapının korunması sayesinde melodik çerçeve hissedilebilir. Rahmaninov'un 5. ve 6. varyasyonlarda kullandığı *marcato-staccato* üçlemeler ve ölçü sayısındaki değişimler, bestecinin son dönem eserlerinde sıkça karşılaşılan, gelişen stilinin özelliklerindendir (Martyn, 1990, s. 318).

“Allegro (ma non tanto)” 5. varyasyonda armonik yapı bir önceki varyasyondaki haliyle sabit kalırken, temanın kendisi belirsizleşmektedir. 5. varyasyonda beşli-oktav akorlar ve aralarında *marcato* üçlemeler kullanılmış; periyodik tema yapısı aperiodyk yapıya dönüşmüştür. İlk iki ölçüdeki motifler tekrarlanır, ardından ölçü sayısı değişerek bölünür ve yinelenir. Temayı sadece armonik yapısıyla çağrıştıran bu varyasyonda, temadaki zarif melodik çizgi kaybolarak yerini daha cüretkar ve keskin bir karaktere bırakır. Rahmaninov'un katmanlara ayrılan kompozisyon tekniği burada da görülür; akorlar oktavlar arasında yer değiştirirken, üçlemeler orta katmanda armoniyi tamamlar ve aralardan *tenuto* sesler duyulur. On altı ölçülük bu varyasyonda, ilk kez 3/4'lük ölçü sayısı kullanılmıştır; ancak bazı ölçülerde periyodu tamamlamak için 2/4'lük, bazılarında ise 4/4'lük değişimler görülmektedir. Bu değişimler (3+2) + (3+2) + (3+4) olarak düzenli gelen iki ölçülük gruplarla oluştuğundan, aksak bir his yaratır.

Önceki varyasyonun devamı niteliğinde “L'istesso tempo” 6. varyasyon, *staccato* icra edilen üçlü nota gruplarından oluşur ve bir önceki bölümün ifade biçimini devam ettirir. Bestecinin kromatik dil anlayışını yansıtan bu varyasyonda çok sayıda tonalite dışı sese rastlansa da temel armonik iskelet korunmuş; ancak tema sadece ana çizgileriyle hissedilmektedir. 5. ve 6. varyasyonlar ile Rahmaninov'un 1934 yılında tamamladığı *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43* adlı eserindeki 19. ve 21. varyasyonlar arasında kayda değer kompozisyonel paralellikler görülmektedir.

“Vivace” 7. varyasyon, bas partisinde güçlü, oktav re notasının çalınmasıyla başlar ve bestecinin “Laissez vibrer” yazısı doğrultusunda, hafif pedal değişimleriyle sekiz ölçü süresince uzatılmaktadır. Bas partisinde re notası devam

ederken, her iki elde on altılık notalar çalınır ve ilk sesleri bir vuruş boyunca uzatılır. İlerleyen dörtlük notalar kromatik bir yapıda varyasyonun tamamı boyunca sürer ve eserin melodik hattını şekillendirir. 15. ölçüden itibaren varyasyonun dört ölçülük genişlemesi başlar; bu pasajda art arda eksik akorlar ve arpejler gelir ve önceki motifler değişir. Üç kez tekrarlanan akor dizisinin ardından tekrar basta oktav re duyulur ve varyasyon re minör akorla son bulur.

Birinci bölümün son grubu, 8. varyasyonla başlar ve “Intermezzo”ya kadar devam eder. Barrie Martyn, bu grubun eserin psikolojik ruh halini yansıttığını belirtmiştir (Martyn, 1990, s. 318).

“Adagio misterioso” 8. varyasyonda, ikinci gruptaki cesur karakterin yerine gizemli bir karakter getirilmiş ve ritmik yapı sık *ritardandolarla* kesintiye uğramıştır. Varyasyon, aperiodyk bir tema ve tekrarını içerir. Temel fikir, ilk iki ölçüde tanıtılır, takip eden iki ölçüde yinelenir ve ilk motifin genişletilmesiyle aperiodyk tema oluşur. Temel fıkın sonunu oluşturan ikinci ve dördüncü ölçülerin bitişine eklenen “poco rit.” ifadesiyle ritmik yapı bozulmuştur. Rahmaninov’un kromatizmi her iki elde de belirgin bir şekilde görülmektedir.

“Un poco piu mosso” 9. varyasyon, bir önceki varyasyon gibi gizemli bir atmosferdedir ve temaya ait belirgin bir melodik unsur bulunmamaktadır. Rahmaninov’un geç dönem eserlerinde yaygın olarak kullandığı caz armonileri, bu varyasyonda da kendini gösterir; dokuzlu akorlarla armonik yapı güçlendirilmiştir. Varyasyon boyunca akorlar kromatik bir yapı sergiler ve özellikle 9.-10. ve 18.-19. ölçülerde sağ ve sol eldeki dörtlük notalarda senkoplu kromatizm belirginleşir.

Karanlık ve gizemli atmosfer, “Allegro scherzando” başlıklı 10. varyasyonda yerini daha hafif, esprili ve enerjik bir yapıya bırakmaktadır. Temanın önceki zarif ve ağır karakterine dair izler bu varyasyonda görülmezken, armonik yapı esas olarak korunmuştur. Tema yalnızca bir kez duyulur; ardından birden dört sese kadar artan çok sesli kromatik inici gamlarla genişletilerek kodettaya ulaşılır. Kodetta, 19. ölçüde “poco più mosso” başlamakta ve sol elin senkoplu bas çizgisinde 10. varyasyonun melodik materyaline göndermede bulunmaktadır. Ayrıca varyasyonda ölçü yapısındaki değişkenlik dikkat çeker; varyasyon 4/4 ile başlamakta, ilerleyen ölçülerde ise 2/4, 3/4 ve tekrar 4/4 gibi zaman birimleri arasında geçişler görülmektedir.

11. varyasyon “Allegro vivace”, 10. varyasyonun canlı havasını sürdürmektedir. 2. ölçüde re bemol majör akorun duyulmasıyla armonide bir kırılma yaşanır. Ritmik yapı aksanlarla desteklenirken, arpejler 9. varyasyona gönderme yapar. İkinci cümlede temaya kromatik gamlar eklenmiş; kromatizm bu varyasyonda da belirgin şekilde kullanılmıştır.

Önceki varyasyonla aynı tempoda ve devamı niteliğinde icra edilmesi belirtilen “L’istesso tempo” 12. varyasyon, Rahmaninov’un karakteristik müzikal dili açısından dikkat çekici bir örnektir ve özellikle *Etude-Tableaux Op.33 No.1* (Şekil 3) ile yapısal benzerlikler gösterir. Bu iki eserde de sol elde belirgin oktav hareketleri ile sağ elde eşlik eden akor yapıları öne çıkar. Ancak, aralarındaki yaklaşık yirmi yıllık bestelenme süresi nedeniyle, 12. varyasyonda Rahmaninov’un geç dönem stiline özgü yoğun kromatik kullanımı iki eserin en belirgin ayırım noktasıdır.

Şekil 3: 12. varyasyon, 1.-4. ölçüler

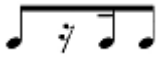


Şekil 4: *Etude-Tableaux Op.33 No.1*, 1. cümlesi (1.-4. ölçüler)



12. varyasyon yirmi ölçüden oluşur ve başlangıçta sol elde gelen tema, aksanların yardımıyla belirginleşerek 13. ölçüde sağ ele aktarılır. Aksanların orta sese kayması ve bas partide duyulan kromatik oktavlarla dört ölçü süren bir genişleme gerçekleşir; bu genişlemenin ardından varyasyon sona erer.

“Agitato” 13. varyasyon, eserde ilk kez kullanılan 9/8’lik zaman ölçüsüyle dikkat çeker; bazı bölümlerde ise 6/8’lik ölçüye geçişler gözlenir. Temayla doğrudan ilişkili olmayan bu bölüm, özellikle ritmik yapısıyla ön plana çıkar.

Ritmik yapı (), yedili, dokuzlu ve on birli akorlarla birlikte işlenmiştir. Varyasyonda melodik tema belirgin olmasa da ritmik yapı sayesinde *scherzando* benzeri bir karakter sergiler. Geniş kromatik yapı kullanımına karşın, tonal merkezde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Varyasyon, bas partideki oktav re ile başlar ve ardından güçlü, fermata ile işaretlenmiş bir re minör akorla sonlanır. Bu kapanış niteliğindeki güçlü son akor, her ne kadar nota üzerinde ayrı

bir bölüm olarak belirtilmese de, bu varyasyonun bir yapısal bütünlüğü noktaladığını düşündürmektedir.

Eserin ikinci bölümü, doğaçlama karakterli "Intermezzo" ile açılış yapar ve 15. varyasyonun bitişine dek sürmektedir. "Intermezzo" ve bunu izleyen iki varyasyon "Andante" tempo işaretini taşımakta ve ilk bölümden oldukça farklı bir müzikal karakter sergilemektedir. 13. ile 14. varyasyonlar arasında yer alan bu geçiş bölümüne numara verilmemiş olması, onun yavaş bölüm öncesi bir hazırlık işlevi taşıdığını düşündürmektedir.

"Intermezzo", yaklaşan re bemol majör tonalitesine zemin hazırlamakta olup, re minör tonalitesinden uzaklaşmaya başlar. Rahmaninov'un çok katmanlı yazı stilinin bir örneği olarak, sağ ve sol elde unison şekilde süslemeli bir tema yer almakta, bu temanın içine kırık arpejlerle ikinci bir katman eklenmektedir. Tema, doğrudan ana tema olmasa da, onun belirli motiflerinin geliştirilmiş bir versiyonudur. Beş ölçü süresince devam eden bu yapıdan sonra farklı bir motif ortaya çıkar. 8. ölçüde ilk motif fa minör tonalitesinde yeniden duyulur. Tonal açıdan oldukça karışık olan "Intermezzo", kısa bir virtüöz pasajın ardından re bemol majöre yönelerek 14. varyasyona geçiş yapar.

"Andante (come prima)" 14. varyasyon, eser boyunca ilk kez re minör dışına çıkarak re bemol majör tonalitesiyle dikkat çeker. Bu varyasyon, temanın özgün yapısına oldukça yakın bir biçimde kurgulanmış; koral dokuda ve zenginleştirilmiş armonik bir altyapıyla, bir oktav daha pes tonda sunulmuştur. On altı ölçüden oluşan bu varyasyonun ilk sekiz ölçüsü, majör biçimde temanın yapısını doğrudan yansıtır. Ancak 11. ölçüde do bemolle başlayan armonik kaymalar ve ton dışı seslerin devreye girmesiyle, yapı değişmeye başlar. 15. ölçüde kısa süreliğine re minör akor kullanılarak temanın orijinal tonalitesine göndermede bulunulsa da, varyasyon re bemol majör ile devam etmektedir. Temayla biçimsel benzerlik göstermesi, farklı bir tonaliteye geçişi ve önceki varyasyonların tematik açıdan uzak yapılarının ardından gelmesi nedeniyle bu varyasyon, eserin yapısal merkezi olarak değerlendirilebilir.

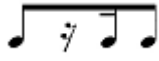
15. varyasyon, 14. varyasyonun temposu ve tonalitesiyle devam eder. *Nocturne* benzeri melodik yapısı lirik bir temaya dayanır; ancak temanın orijinal formundan sapılarak yalnızca ana hatları korunur. Rahmaninov'un zarif bir şekilde işlediği bu tema, bestecinin lirizme olan yaklaşımını örnekleyen bir melodik yapı sunmaktadır. Tema, yedi ölçü boyunca sürer ve ardından beş ölçü kadar uzatılır. Bu yapının tekrarından sonra varyasyon sonlanır. 9/8'lik ölçü yapısında, varyasyondaki notaların benzer eksende (yukarıya ya da aşağıya kayarak) dönüşümü, eserin doğaçlama bir karakter kazanmasına yol açar. Kromatizmin belirgin şekilde görüldüğü bu varyasyon, re bemol majör tonalitesinde tamamlanır.

Eserin üçüncü bölümü 16. varyasyonla açılış yapmaktadır. Bu final bölümü, aşamalı olarak yükselen gerilim ve heyecanla doruk noktasına ulaşan, bir dizi varyasyon ile bunları takip eden ve tekrar sakinleşen bir kodadan meydana gelmektedir. Bölümde, koda dışındaki tüm varyasyonlar hızlı tempo özelliği taşımakta ve re minör tonalitesinde bestelenmiştir.

Re bemol majörden, “Allegro vivace” 16. varyasyona geçişte, re bemol majör tonalitesinden herhangi bir tonal hazırlık olmaksızın doğrudan eserin ana tonalitesi olan re minöre dönmüştür. Enerjik ve ritmik yapısıyla dikkat çeken bu varyasyon, Rahmaninov’un katmanlı yazı tekniğini barındırmaktadır. Üç ana katmandan oluşan bu yapının birinci katmanı, *staccato* ve *tenuto* işaretli atlamalardan meydana gelirken; ikinci katman, *tenuto* aralıklar arasına yerleştirilen onaltılık-sekizlik motiflerdir. Üçüncü katman ise hızlı, üçlemeli pasajlardan oluşmaktadır. Varyasyonun tamamında bu katmanlar bazen arka arkaya, bazen de parçalanmış biçimde kullanılmıştır.

Bir ölçüden oluşan bir geçiş ile 16. varyasyona bağlanan “Meno mosso” 17. varyasyon, başlangıçta 4/4'lük ölçüyle başlarken, varyasyon süresince 2/4 ve 6/4'lük olarak değişir. Varyasyon boyunca sol elde *ostinato* devam etmektedir. Keskin ve ritmik bir karakter taşıyan *ostinato* yapısı, iki temel motiften oluşmaktadır; bunlardan ilki üçleme arpej dizisi, diğeri ise genellikle beşli akorlarla ifade edilen ve iki tekrar içeren motiftir. Sağ elde başlayan tema, bu beşli akorların ikinci tekrarına denk geldiğinden, ritmik bir kayma hissi yaratmaktadır. Varyasyon boyunca sol elde düzenli ve vurgulu bir ritmik yapı sunulur; sağ elde ise lirik bir melodi duyulmaktadır. Bu melodi, ana temanın ilk motifinden türetilmiş olmakla birlikte, varyasyonun genelinde tema ile doğrudan bağlantılı başka bir unsur yer almamaktadır. 20. ölçüde “poco meno mosso” ifadesiyle başlayan kodetta, üçlemelerden oluşan motiflerin otuz ikilik notalara dönüştüğü bir yapıya bürünür. Dört ölçü süren kodetta ile varyasyon tamamlanır.

“Allegro con brio” 18. varyasyonda, bestecinin sıkça kullandığı ve bu eserde

ilk kez 13. varyasyonda duyulan ritmik yapı () burada tekrar görülmektedir. Bu ritmik yapı, varyasyon boyunca kesintisiz biçimde sürdürülür. Melodik olarak ana temayla doğrudan ilişki kurmayan bu varyasyon, belirgin ritmik yapısı sayesinde dans benzeri bir karakter sergiler. Sekizer ölçülük iki bölümden oluşan varyasyonda, ikinci kısım birincinin aynen tekrarıdır.

18. 19. ve 20. varyasyonlar, 9/8 ölçü sayısını paylaşmakta ve birbirine kesintisiz şekilde bağlanmaktadır. Bu varyasyonlar, kademeli olarak hızlanan tempolarıyla, koda öncesi dramatik bir yükseliş yaratmaktadır.

18. varyasyonda *staccato* akorlarla başlayan yapı, “Piu mosso. Agitato” 19. varyasyonda aksanlı akorlarla sürmektedir. İkinci sekizlikteki on altılık notalar,

bu varyasyonda otuz ikilik arpej figürlerine dönüşerek hareketliliği arttırmaktadır. Sekiz ölçü boyunca devam eden bu motifin ardından sağ elde yoğun kromatik on altılıklarla gelişen gerilim, sol eldeki destekleyici akorlarla pekişir. Bu pasajın karakteri, Chopin'in *Piyano Sonatı Op.35 No.2*'nin dördüncü bölümünde olduğu gibi, mistik ve hayaletimsi bir atmosfer yaratmaktadır (Martyn, 1990, s.319). Altı ölçülük kromatik dizi, sol minör akorla doruk noktasına ulaşır ve ardından gelen üç ölçülük kromatik inişli akor dizisi, 19. varyasyonu kesintisiz biçimde 20. varyasyona bağlar.

20. varyasyon, hızlanan yapı doğrultusunda *ff* dinamikleri ve aksanlı oktavlarla zirve noktasına ulaşır. Önceki iki varyasyonda da görülen ritmik yapı, 9/8'lik ölçü sayısı ile bu varyasyonda da korunmuştur. On altı ölçü boyunca devam eden motif, 17. ölçüde kodettaya bağlanır ve dört ölçü sürer; ardından yedi ölçülük bir uzamayla tamamlanır. Kodettanın genişlemesiyle birlikte 21. ölçüde ses yoğunluğu artar; *ff* dinamikte, dört sestten oluşan akorlar belirginleşerek oktavların yerini alır. 25. ölçüde aynı ritmik yapı korunurken, bas partisinde ısrarla tekrarlanan re oktavı duyulur ve bu yapı, 20. varyasyonu kodaya yöneltir.

Tekrarlanan re oktavlarının ardından “Andante” koda başlar. Virtüöz karakterli varyasyonlardan sonra gelen bu bölüm, sade yapısıyla bir sonsöz işlevi görür ve tüm eserin özünü yansıtır. 20. varyasyonun sonunda, uzatılmış oktav tonik pedalı (re), bir geçiş unsuru olarak kodaya bağlanır. Diğer varyasyonların belirgin ritmik yapılarının aksine, koda daha serbest ve doğaçlamaya yakın bir karaktere sahiptir. Sağ elde duyulan tema ilk ölçüde ortaya çıkar, gelişerek 14. ölçüye kadar devam eder. Bu noktada “La Folia” temasının ilk motifi ortaya çıkar, iki ölçü sonrasında ise aynı motif, re minörde tekrar duyulur. Koda, *pp* dinamikte son bulur.

Rahmaninov'un *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42* adlı eseri, bestecinin hem biçimsel yapı hem de müzikal anlatım açısından belirgin stil değişimini göstermektedir. Eserin genel havasında bestecinin içinde bulunduğu psikolojik durumun etkileri sezilse de Rahmaninov'un diğer çalışmalarına kıyasla bu yapıt duygusallığın geri planda kaldığı ve yapısal mantığın ön plana çıktığı en nesnel örneklerden biridir.

3. CORELLİ'NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42'NİN YORUMCULUK BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42, Rahmaninov'un geç dönem stilistik özelliklerini yansıtan; hem teknik hem de müzikal açıdan oldukça zorlu bir yapıt olarak piyano repertuarının önemli eserleri arasında yer almaktadır. Rahmaninov, dönemin önemli bestecilerinden ve yakın dostu Nikolay Metner'e eseri seslendirdiği bir konserin ardından yazdığı mektupta, eserin icrasına dair yaşadığı zorlukları şu ifadelerle dile getirmiştir: “Eseri

yaklaşık on beş kez çaldım, ancak yalnızca bir tanesi başarılıydı. Kendi bestemi icra edemiyorum; bu oldukça can sıkıcı bir durum. Performans sırasında kendimi dinleyicilerin öksürüklerine göre ayarlıyorum; eğer öksürük fazlaysa bazı varyasyonları atlıyorum, değilse sırayla çalışıyorum. Hangi şehirde olduğunu hatırlamıyorum, ancak küçük bir kasabada seyirciler o kadar çok öksürdüler ki yalnızca on varyasyonu seslendirebildim. En uzun icram New York'taydı; on sekiz varyasyon çaldım.”(Scott, 2011, s.175) Günümüzde ise eserin tamamı seslendirilmektedir; ancak bestecinin nota üzerinde belirttiği üzere 9, 12 ve 19. varyasyonların icrası, piyaniste bırakılmıştır.

Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42, “La Folia” temasının sunulduğu “Andante”, yalın bir anlatım ve koral bir yapı sunar. Teknik açıdan karmaşık olmasa da, üst sesteki temanın nota üzerindeki bağlara sadık kalınarak, eşlik partileriyle dengeli biçimde icrası büyük önem taşır. Temanın abartıdan uzak, sade bir yorumla sunulması karakterine uygun olacaktır.

1. varyasyon, temadan daha canlı bir tempoya sahiptir ve 2. varyasyonla aynı hızda icra edileceğinden tempo seçimine dikkat edilmelidir. Sağ elin hem temayı hem eşliği çalması sebebiyle ses dengesi dikkat gerektirir. Ayrıca, bas seslerin ikinci kısımda oktavlara çıkması dinamik artışa neden olur ve bu durum üst sese de yansıtılmalıdır. Bu varyasyon kesintisiz biçimde 2. varyasyona bağlanır.

2. varyasyonda tema, ritmik açıdan daha yoğun ve değişmiş bir yapıyla üst partide duyulmaktadır. Katmanlı yazım bu bölümde de sürerken, ilk sekiz ölçüde sol el temanın ritmik yapısıyla birlikte ilerler, orta sesler ise eşlik görevi üstlenir. Vuruşlardaki *staccato* ve *tenuto* işaretleri, sesler arası ayrımı vurgular; bu nedenle temanın belirginliği kadar eşlik partilerinin dengesi de önemlidir. Tüm varyasyon boyunca sesler artikülasyon açısından açık duyulmalı, üst partideki tema net biçimde öne çıkarılmalıdır.

Kısa bir duraklamadan sonra başlayan 3. varyasyonda ritmik yapı yankılar şeklinde genişletilmiş olup, bu yankılar dinamik farklılıklarla belirginleştirilmelidir. Şekil 5'te görülen, üç kez tekrarlanan motif, her seferinde bir öncekinden daha hafif duyulmalı; ayrıca 8. ve 16. ölçülerdeki kromatik otuz ikilik geçişler, akorların içinden yumuşakça çıkıyormuş gibi oldukça düşük bir tonda icra edilmelidir.

Şekil 5: 3. varyasyon (1.-8. ölçüler)



4. varyasyonda, önceki varyasyonda olduğu gibi yankı hissi veren akorlar mevcuttur. Tema *mf* devam ederken, süslemeli ve bir oktav yukarıda duyulan akorlar *p* çalınmalıdır. 9. ölçüden itibaren varyasyon teknik açıdan daha karmaşık hale gelir; çünkü tema *pp* olarak devam eder ve yankı etkisi yaratan sesler daha da hafif duyurulmalıdır. Tema birinci ve üçüncü vuruşlarda sürekliliğini korurken, ikinci vuruşlarda giren süslemeli kromatik akorlar aynı pedal içinde yer almalıdır; bu akorların dikkatli dengelenmemesi halinde sesler bulanık duyulabilir. Dolayısıyla bu varyasyonda temayı ortaya çıkarırken, ikinci vuruşlarda yer alan akorlar temanın dengesini zedelememelidir.

5. varyasyon, kesintisiz çalınan üç enerjik ve teknik olarak zorlu varyasyonun ilkidir. Bu nedenle, eserin devamlılığını sağlamak için enerjinin doğru yönetilmesi gerekmektedir. 5. varyasyon iki katmandan oluşur; akorlarla desteklenen *tenuto* oktavlar ve *marcato* işaretli üçlemeler. Dinamik olarak *f* belirtilmiş olsa da, üçlemelerin çıkıcı-doğal akışı dinamikte dalgalanma yaratır. Özellikle ilk dört ölçüde kademeli *crescendo* ve *decrescendo*, 6. ölçüden itibaren ise giderek yükselen bir dinamik yapı oluşturulabilir. Akorlar üçlemeleri bastırmadan, müzikal akışı desteklemelidir. Bazı ölçülerde yer alan bağlar, fiziksel olarak tutulmasa da pedalla birleştirilmelidir. Bağ başlangıcında pedal alınmalı, akorun ardından kaldırılmalıdır. Bağın bulunmadığı ölçülerdeyse pedal ayrı tutulmalıdır. Bu varyasyon ile devamındaki 6. varyasyon çalışılırken omuz

ve kol rahatlığı ile artikülasyon önemlidir; tuşlara parmakların kaldırılarak ve çekilerek basılması, hem hız hem artikülasyon açısından olumlu sonuç verecektir.

6. varyasyon, 5. varyasyonun hemen ardından duraksamadan ve aynı tempoda başlar. Bu varyasyon da üçlemeler üzerine kuruludur; dinamikler yine dalgalar şeklinde ilerler. Teknik açıdan en belirgin zorluk, hızlı tempodaki üçlemelerin hem hafif hem de *staccato* karakterde duyurulmasıdır. Cümle yapısı açısından ilk ölçüde *crescendo*, ikinci ölçüde ise *decrescendo* uygulanması, ifadeyi daha anlamlı kılar. Üçlemeleri çalışma sırasında önce yavaş, *legato* ve melodik hatta dikkat ederek çalmak, varyasyon temposunda çalındığında seslerin dengeli ve hafif çıkmasını sağlayacaktır. Ayrıca üst sesi geçici olarak devre dışı bırakıp, aynı parmaklarla sadece alt sesleri çalmanın teknik hakimiyetin gelişmesi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

7. varyasyon, kesintisiz ve biraz daha hızlı bir tempoyla başlar. Varyasyon, üç katmanlı yapıdadır: üstte *unison* ilerleyen melodik hat, ortada on altılık eşlik partisi ve altta pedalla desteklenen tek ses re notası. Bu bas sesi sekiz ölçü boyunca sürse de ardından gelen kromatik geçişler, tek pedal altında bulanıklığa yol açacağından, pedal titreşimlerle değiştirilmelidir. Dinamik yapı, önceki varyasyonlarda olduğu gibi dalgalar halinde ilerler ve özellikle üst seslerle belirginleştirilmelidir. Varyasyonun sonunda yer alan re minör akor, ilk bölümün kapanışı niteliğinde olup, net ve güçlü biçimde duyulmalıdır.

8. varyasyon, önceki ritmik yapıları bozan bir karakter değişikliğiyle başlar. “Adagio” tempolu ve “misterioso” (gizemli) olarak belirtilen bu varyasyon, özellikle sağ eldeki yoğun kromatizm ve on altılık üçlemelerle belirginleşir. Gizemli bir hava yaratılırken, *ritardando* ve tempoya dönüşler bu atmosferi güçlendirir.

9. varyasyonda bir önceki varyasyonun gizemli karakteri devam ederken, sol elde kromatik akorlar ve bağlar ön plana çıkmaktadır. 9. varyasyon, 10. varyasyona kesintisiz bağlanır; son notadaki do diyez ile re arasındaki geçiş dikkatli yapılmalı ve re biraz daha hafif olmalıdır.

10. varyasyon, enerjik ve teknik olarak zorlu bir bölümdür. İkili bağlar özellikle dikkatle çalınmalı, melodik hattı oluşturan sesler öne çıkarılmalıdır. Bağlar doğru şekilde yapıldığında melodik hat belirginleşecektir. 2. ve 3. ölçülerdeki motifler iki kez tekrarlandığı için ikinci tekrar daha hafif çalınarak dinamik çeşitlilik sağlanabilir. 15. ölçüdeki kromatik iniş, iki, üç ve dört sesli gruplar halinde gelişir. Bu pasajı daha anlaşılır kılmak için bağların ilk seslerinde hafif bir vurgu hissedilmeli ve bağ başlangıçlarında kısa nefesler alınmalıdır. Pasajın, yavaş ve *staccato* çalışılmasının teknik olarak faydalı olacağı düşünülmektedir. Ayrıca, nota üzerinde belirtilen *crescendo* dinamik değişimi dikkatle uygulanmalıdır. Şekil 6’da, önerilen parmak numaraları belirtilmiştir.

19. ölçüde tempo hızlanırken, bas seslerin belirginleşmesi ve sağ elin artikülasyonuna dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu pasajda parmakların tuşlara yapışık biçimde değil, hafifçe yukarıdan kontrollü bir şekilde indirilerek çalınması, hem artikülasyonun netliği hem de ses kalitesi açısından daha uygun bir yaklaşım olacaktır.

Şekil 6: Önerilen parmak numaraları (14.-17. ölçüler)



11. varyasyon enerjik bir karaktere sahip olup, ritmik yapısı aksanlarla şekillendirilmiştir. İlk ölçü *f* ile başlasa da sekiz ölçü süresince dalgalı bir yapıda ilerlemektedir. Varyasyon *mf* başlayıp, *crescendo* ile 8. ölçüdeki *f*'ye ulaşmalıdır. Seslerin netliği ve özellikle on altılıkların artikülasyonu bu varyasyonda dikkat edilmesi gereken unsurlardır.

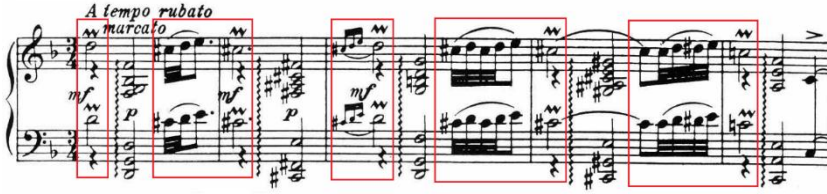
12. varyasyonda melodik hat, sol eldeki oktavlarla duyulur ve oktavların *staccato* özelliğiyle net bir biçimde seslendirilmesi büyük önem taşımaktadır. 4. ve 9. ölçülerdeki dinamikler, sol elin belirgin ve ritmik karakterini kesintiye uğratan, kısa ve dikkat çekici motifler olarak beklenmedik şekilde ortaya çıkmalıdır. Son ölçüye ulaşan bağ pedalın içinde kalmalıdır; bu bağ 5. varyasyondaki ile benzer bir kullanımdır.

13. varyasyonda karşılaşılan temel teknik güçlük, bağın başlangıcında yer alan onaltılık notaların tek bir nota olmasına karşın, bağın sonunda bir akorla devam etmesidir. Bu nedenle, her ne kadar tek sesli olsa da onaltılık nota belirgin bir şekilde duyurulmalı; bağ sonunda gelen akor ise vurgusuz ve dengeli biçimde seslendirilmelidir. Ayrıca, varyasyon boyunca yalnızca tek bir ritmik kalıp kullanıldığı için seslerin niteliği baştan sona korunmalı ve tüm notalar açık bir artikülasyonla duyulmalıdır. Bu artikülasyonu geliştirmek amacıyla, başlangıçta varyasyonun tamamı bağısız ve *staccato* çalışılarak, kademeli olarak tempoda hız artışı sağlanabilir. Varyasyonun tek düze duyulmasını engellemek için nota

üzerindeki dinamiklere ve aksanlı notalara dikkat edilmelidir. 9. ölçüde varyasyon yeniden başlangıçtaki melodik yapıya döndüğünde, bu kez orta sesler (la-do-si) belirginleştirilerek iç seslerin öne çıkarılması müzikal derinliği artırabilir. Varyasyonun sonunda, eserin ikinci bölümünü oluşturan yavaş “Intermezzo” kısmı başlamadan önce kısa bir bekleme yapılmalıdır; bu geçiş, son akorun fermatasıyla nota üzerinde işaretlenmiştir.

“Intermezzo”da temanın ilk iki ölçüsü, farklı bir ritmik kalıpla ve motif olarak yapı içerisinde tekrar kullanılmıştır. Burada katmanların ayrılması ve temanın ortaya çıkması oldukça önemlidir. Şekil 7’de belirtilen birinci ve üçüncü vuruşlardaki sesler sürekliliğini korumalı; ikinci vuruşlardaki akorlar ise hafif bir tınıyla ve *p* dinamiğinde icra edilmelidir. Altıncı ölçüde yer alan virtüöz karakterdeki pasaj ise hem hafif bir dokunuşla hem de net bir artikülasyonla seslendirilmelidir. “Intermezzo”, kesintisiz bir şekilde *decrescendo* eşliğinde 14. varyasyona bağlanmaktadır. Her ne kadar bu geçiş notada açıkça belirtilmemiş olsa da 14. varyasyonun *p* başlaması nedeniyle, “Intermezzo”nun sonunda uygulanan *ritardando*’nun, *decrescendo* ile desteklenmesi, geçişin müzikal anlamını güçlendirecek ve ifade bütünlüğünü artıracaktır.

Şekil 7: Intermezzo, melodik hattı oluşturan sesler (.1.-5. ölçüler)



14. varyasyon, nota üzerinde *cantabile* (şarkı söyler gibi) olarak belirtilmiştir; bu nedenle temayı oluşturan üst sesler vurgulanmalı, alt sesler ise daha hafif çalınarak üst sesleri desteklemelidir. 14. varyasyonun son vuruşunda yer alan üçleme açık bir şekilde duyulmalı ve 15. varyasyon ile bağlantılı olmalıdır.

15. varyasyonda sol el, sağ eli armonik olarak destekleyerek üçlemelerden oluşan bir eşlik sunmaktadır. Üçlemelerin ilk notaları dörtlük olarak işaretlenmiş ve üçlü gruplar halinde bağlanmıştır. Bu bağların hafif ve sürekli duyulabilmesi için, varyasyon boyunca sol bileğin dairesel hareketler yapması önerilmektedir. Varyasyonun akıcılığı için omuz, kol ve bileklerin rahat tutulmasına da dikkat edilmelidir.

16. varyasyon, eserin üçüncü bölümünü başlatarak re minör tonaliteye ve ilk bölümün enerjik ritmik karakterine geri dönmektedir. Bu varyasyonda, üç farklı katman (çift sesli akorlar/dört sesli akorlar, on altılık notalar ve “rüzgar” etkisi yaratan pasajlar) belirgin şekilde birbirinden ayrılmalıdır. İlk katman 6. ölçüde *f* ve *diminuendo* işaretli dört sesli akorlara dönüşmektedir. 9.-12. ölçülerdeki

aksanlı ve *tenuto* sesler özellikle vurgulanmalı, tekrarlanan motifler nedeniyle dinamik değişimler net olmalı ve ritmik yapı korunmalıdır. 16. varyasyonun son akorları 17. varyasyona kesintisiz bağlanır.

17. varyasyon, 16. varyasyona göre daha yavaş tempoda ilerlerken, sağ eldeki lirik tema ile birlikte sol eldeki ritmik yapı bozulmamalıdır. Pedal kullanımı hassasiyet gerektirmekte, çeyrek veya yarım pedal tekniği önerilmektedir. Sağ ve sol eli birbirinde ayırabilmek için sol el ayrıca çalışılmalıdır. Bu varyasyondaki bir diğer dikkat edilecek durum, sağ eldeki uzun bağların ardından gelen notaların aksansız ve bağın devamı olarak çalınmasıdır. 17. varyasyonun sonunda, yapısal olarak benzer ve arası çalınan üç varyasyona geçmeden önce hafif bir yavaşlama ve bekleme uygulanabilir.

Sonraki üç varyasyon birbiriyle bağlantılı bir grup oluşturmakta ve her birinde tempo kademeli olarak hızlanmaktadır. Bu nedenle 18. varyasyona başlamadan önce tempo seçimi önemlidir. Bu varyasyonlarda tema yerine ritmik yapı ön planda olduğundan, bu yapının korunması esastır.

İki bölmeden oluşan 18. varyasyonda da dinamikler dalgalı bir şekilde ilerler, her iki ölçü öncekilerden daha yüksek sesle çalınır ve 7. ölçünün son grubuna hafifçe başlanıp 9. ölçüdeki *f*'ye ulaşılır. İkinci bölme (9. ölçüden itibaren) ilk bölmeye göre daha güçlü bir dinamikle seslendirilmelidir.

19. varyasyon, 18. varyasyonla aynı ritim kalıbını kullanırken, on altılık notalar, otuz ikilik çiftlere dönüşmüştür. Hızlı tempoda otuz ikilik notaların artikülasyonu zor olduğundan, çalışma sırasında bağlar yerine *staccato* çalışmak faydalı olacaktır. Sağ eldeki atlamalı akorlar ile aynı anda gelen sol eldeki geniş aralıklı akorlar teknik zorluk yaratmaktadır; sol elin ayrıca çalışılması önerilir. Dinamik denge için 9.-10. ölçülerde hafif başlanıp, 12. ölçüdeki *crescendo* ile 15. ölçüde *ff* ulaşılmalıdır. Sağ eli rahatlatmak için 15. varyasyondaki gibi yuvarlak bilek hareketi (yavaş çalışırken büyük, normal tempoda küçük) kullanılabilir. 19. varyasyonun son akorları 20. varyasyona bağlanırken keskin ve net duyulmalıdır.

Oktavlar ve geniş aralıklı atlamalardan oluşan yapısıyla teknik açıdan oldukça zorlu 20. varyasyonda iki el *unison* olarak ilerler. Dolayısıyla, yavaş tempoda ve yukarıdan kontrollü biçimde yapılan oktav çalışmaları, varyasyonun icrası açısından oldukça yararlı olacaktır. Notada varyasyon boyunca *ff* olarak belirtilse de içsel dinamik farklılıklar yaratılabilir. Örneğin; 1.-2. ölçülerde *crescendo-decrescendo*, 3.-4. ölçülerde aynı yaklaşım, 4.-9. ölçüler arasında *crescendo* (4. ölçüden itibaren üçüncü grupları daha hafif çalarak), 16. ölçüde *crescendo* ile 17. ölçüdeki akora bağlanma ve dört ölçülük büyük *crescendo* ile 21. ölçüdeki *ff*'ya ulaşma önerilir. 23. ölçüye hafif başlayıp, 25. ölçüdeki ısrarlı re oktavına kadar *crescendo* yapılabilir.

Koda, enerjik üç varyasyonun ardından “Andante” temposuyla sakinleşir ve ana temaya giriş niteliği taşımaktadır. 14. ölçüde fa majördeki ana tema motifi “veda” betimlemesi gibi duyulur; bu geçişin belirgin olması için 13.-14. ölçüler arasında küçük bir nefes alınabilir. Son motifin ardından eser, re minör akorla ve *pp* olarak sona erer; akorun sesleri tamamen kaybolana dek beklenmelidir.

SONUÇ

Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, “son romantik” olarak anılan, Rus romantizminin önemli piyanist ve bestecilerindendir. Dönemindeki yenilikler yerine geleneksel teknikleri tercih eden besteci, herhangi bir akıma dahil olmamıştır. Varyasyon formunda bestelenmiş üç eseri (1903, 1931, 1934) bulunan Rahmaninov'un özellikle son iki eseri olan *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonları Op.42* ve *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43*'te kromatizm, katmanlı yazı ve caz etkileri gibi olgunluk döneminin stil özellikleri görülmektedir.

Corelli'nin Bir Teması üzerine Varyasyonları Op.42 ile bestecinin değişen stili zirveye ulaşmıştır. Önceki dönemlerde bestelediği *Piyano Konçertosu Op. 18 No.2*, *Piyano Konçertosu Op.30 No.3* ile *Prelüdlar* gibi eserlerinde baskın olan lirik anlatım dili, son dönem çalışmalarında yerini daha katmanlı bir yazı tekniği ve yoğun kromatizme bırakmıştır. Ancak bu değişime rağmen, hiçbir zaman tonal ve armonik çerçevenin dışına çıkmamıştır. Hem müzikal hem de teknik açıdan önemli zorluklar içeren *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42*, bestelendiği dönemde konser icralarında bazı varyasyonlar atlanarak seslendirilmiş olsa da, günümüzde repertuvarda sıklıkla yer bulmakta ve genellikle tüm varyasyonlarıyla birlikte icra edilmek

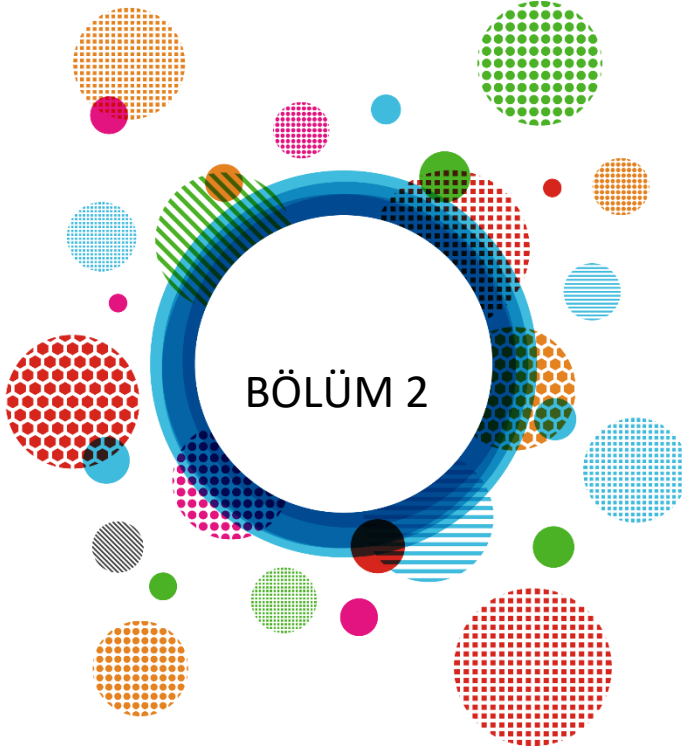
“La Folia” teması, eserin başlangıcında duyurulduktan sonra, varyasyonlar boyunca farklı biçimlerde ele alınmıştır; bazı varyasyonlarda tema, koral bir anlatımla sade ve yoğun bir ifade kazanırken, bazı varyasyonlarda ise virtüöziteye dayalı pasajlarla zenginleştirilmiş ve teknik açıdan süslemeli bir karaktere bürünmüştür. Koral varyasyonlarda temanın vurgulanması, virtüözik varyasyonlarda ise detaylı çalışma oldukça önemlidir. Eserde, Rahmaninov'un son dönem eserlerindeki katmanlı yazının ortaya çıkarılması yorumlamada kritik bir unsurdur. Bu çalışmanın, Rahmaninov'un müzikal üslubunu ve özellikle *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* eserini anlamak, yorumlamak ve seslendirmek isteyen müzisyenlere kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışma, şahsıma ait ve 2021 yılında YÖK tarafından onaylanmış, 681414 numaralı “S. Rahmaninov'un müziği ve Corelli'nin bir teması üzerine varyasyonlar Op.42” başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Metin Çalışması’ndan üretilmiştir. Çalışmamı birlikte tamamladığım değerli danışanım Prof. Osman Özgür Ünal’dı’ya destekleri için teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

- BERTENSSON Sergei, Jay LEYDA, Sergei Rachmaninoff A Lifetime in Music, Indiana University Press, 2001.
- CUNNINGHAM Jr. Robert E. , Sergei Rachmaninoff A Bio Bibliography, London: Greenwood Press, 2001.
- GERTSCH Norbert, Rachmaninow Corelli Variationen Opus 42, M n h: G. Henle Verlag, 2014.
- HARRISON Max, Rachmaninoff: Life, Works, Recordings, London: Continuum Press, 2005.
- KINIKLI Bige Bediz, “Folia’nın Tarihsel Yolculuğu”, Fine Arts, C. 10, S. 2, E-Journal of New World Sciences Academy, 2015, ss. 75-86.
- KIVRAK Başar Can, Transkripsiyon Sanatına Genel Bir Bakış ve Sergey Rahmaninov’un Bu Alandaki Yapıtlarının İncelenmesi, (Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- MARTYN Barrie, Rachmaninoff Composer, Pianist, Conductor, New York: Ashgate Publishing, 1990.
- M MAROğLU İlhan, Müzik Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.
- SAY Ahmet, Müzik Tarihi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2006.
- SCOTT Michael, Rachmaninoff, Gloucestershire: The History Press, 2011.
- YASSER Joseph, “Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music”, Tempo, C. 22 Cambridge: Cambridge University Press, 1951, ss. 11-25.
- YOUNG Jonathan, Rachmaninoff's "Concealed Variation" Principle: Inspiration for Motivic Unity in his Preludes, Op. 32, (Doktora Tezi), Kansas: University of Missouri, 2019.
- https://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/d/d7/IMSLP02058Rachmaninoff_-_Corelli_Variations.pdf (16.01.2021).



Türk Müziği Tarihini Dönemlendirmede Konu Odaklı Bir Yaklaşım

İdris Çakıroğlu¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
Orcid: 0000-0003-3329-1070

Giriş

Tarih biliminde geçmişten günümüze çeşitli şekillerde dönemlendirmeler yapılmıştır. Aurelius Augustinus (354-430), Kitâb-ı Mukaddes'te geçen dünyanın altı günde yaratılmasına dayandırarak tarihi altı döneme ayırmıştır. Fioreli Joachim (1130-1202) bu dönemi üçe indirmiş ve Christop Cellarius (1604-1707) 1300 yıllık bir birikimin ürünü olan “Eski Çağ, Orta Çağ ve Yeni Çağ” dönemlendirme anlayışına son şeklini vermiştir (Alkan, 2017: 285-291). Bu dönemlendirme dünya tarihinde bilinen ve diğer toplumların tarihsel dönemlendirme anlayışları üzerinde etkileri olan bir dönemlendirmedir. Osmanlı tarihçileri, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı tarihini İslam siyaset felsefesi temelinde sistematik olarak dönemler halinde incelemeye başlamışlardır (Malhut, 2021: 329). Mesela, Hayrullah Efendi (1818-1866) “modern Avrupaî üçlü sistemi esas” almış, İslâm ve Osmanlı tarihini: “Eski Çağ Hz. Adem-Hz. Musa; Orta Çağ Hz. Musa-622 Hicret ve Yeni Çağ ise 622 Hicret-1861 Sultan Abdülaziz (1861-1876)” şeklinde dönemlendirmiştir. Tarihi çağlara göre dönemlendiren modern üçlü sistem Cumhuriyet Döneminde de etkilerini sürdürmeye devam etmiştir. Hatta bu “sistem genel geçer bir yapı olarak devam edegelmiştir. Hâlen yaygın bir şekilde kullanılmaktadır” (Alkan, 2014: 50). Tarih alanında çeşitli gerekçelerle bu türden dönemlendirme anlayışları ortaya çıkmıştır. Dönemlendirmelerde genellikle kendinden öncekiler eleştirilmiş ve yenisi ortaya atılmış ya da var olanın üzerine eklemeler yapılarak devam ettirilmiştir. Çünkü, dönemlendirmelerde öznellikler görülmekle birlikte “bu esasen bir kavramsallaştırma, bir üst dil inşa etme, dolayısı ile yorumlamadır.” Dolayısı ile bu öznellikler beraberinde tartışmaları da getirmiştir (Özel, 2012: 66).

Burada önemli olan nokta, hangi yöntem veya gerekçeye dayalı olursa olsun bir dönemlendirmeye ihtiyaç duyulmasıdır. Çünkü dönemlendirme bilimsel bir önkoşuldur ve onu sadece eğitim-öğretim için bir araç olarak düşünmemek gerekir (Goitein, 1968: 224). Dönemlendirmeler, “sınırlı geçerliliğinin farkında olduğumuzda en değerli şeydir” (Goitein, 1968: 228).

Türk müziğinin onlarca asırlık coğrafi ve tarihsel bir birikime sahip olması, bu tarihin dönemlendirilmesi ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Nitekim konuya ilişkin çeşitli çalışmalar yapılmış, Türk müziği tarihini dönemlendirmeye yönelik çeşitli öneriler getirilmiştir. Konuya girmeden önce tarih alanında görülen dönemlendirme ihtiyacına yönelik düşüncelerin neler olduğuna ve nelere dikkat edilmesi gerektiğine genel bir bakışın Türk müziği tarihini dönemlendirme ihtiyacı, yaklaşımları, yöntemleri ve önerileri açısından da faydalı olacağı düşünülmektedir.

Tarih Neden Dönemlendirilir ve Dönemlendirme Yapılırken Nelere Dikkat Edilmelidir?

Tarih alanında dönemlendirmenin bir nevi zorunluluğu üzerine çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. “Dönemlerin hareket noktası kökten değişim tarihlerinin tespitinde ölçütlerimiz; bir myth (efsane), bir dinî sistem veya grup dayanışımı yahut belli siyasi bir ideoloji olabilir” (İnalcık, 2006: 61). Devlet ve toplumsal yapılar gibi uzun soluklu tarihsel konularda çalışan tarihçiler “dönemsel karakteristikler, değişim ve dönüşümlerdeki tarihsel süreklilik ve kopuşlar üzerinden belli dönemlendirmelere” başvururlar ve hatta bu kaçınılmaz ve gerekli olan bir yaklaşımdır (Özel, 2012: 66). Hangi çıkış noktası olursa olsun insan, geçmişten günümüze yaşanan olayları zihninde geliştirip bazı çerçeve ve örneklerle göre bir araya getirip anlamlandırmak ihtiyacını duyar. Belli bir zaman ve mekânda iz bırakmış birçok toplumsal olayı belli çerçeveler içinde anlamlandırmayı ve kavramayı dener. Geçmişte yaşanmış olayları anlamlandıran bu çerçeveler (İnalcık, 2006: 61) dönemlere olan ihtiyacı doğurmuştur. Zaman değişmektedir ve onun etkisi altında olan tarihçi zamana hâkim olmalıdır ki bu nedenle dönemlendirme; tarihçi için vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir. Çünkü insanın “zaman içinde nasıl örgütlendiği ve geliştiği onun sayesinde aydınlanmaktadır” (Le Goff, 2016: 102-103).

Kısaca, dönemlendirmeler tarihi bir olayı veya olguyu oluşturan parçaları, bütünü anlamamızı sağlamakla birlikte onu değerlendirmemize de yardımcı olur. Geniş zamana yayılan olaylar veya olguları “belli mantık ve tutarlılıkla dönemlere ayırmak, tarihsel sürecin tanımlanması ve anlamlandırılması için gereklidir” (Malhut, 2021: 321).

Dönemlendirmeler tarih yazımı için göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir konudur. Tarihin anlaşılması, anlamlandırılması ve sistemli bir şekilde açıklanabilmesi için bir zorunluluktur. Konuyla ilgili yapılan çalışmalar ise konunun önemi ile eş değer olmamakla birlikte başka alanlarda karşılaşılan mevcut dönemlendirme yaklaşımları da genel olarak “sistematik ve metodolojik eksiklikleri dolayısıyla düzensiz bir görüntü çizmektedir” (Malhut, 2021: 325).

Tarih için dönemlendirmenin önemi anlaşılmaktadır ancak dönemlendirme yapılırken dikkat edilmesi gereken bazı önemli noktalar vardır. Tarihçinin dönemlendirme yaklaşımını “hayat görüşü, içinde yaşadığı toplum biriminin inanç ve beklentileri yahut da belli bir sosyolojik formül/teori şekillendirir.” Bu nedenle tarihçi, “bir toplumu her yönüyle şekillendiren, ona dayanışım prensiplerini, tüm hareket ve yaratıcılığını veren temel öge veya öğeleri” tespit etmek zorundadır aksi halde değişim noktalarını tanıması ve anlaması zorlaşır (İnalcık, 2006: 61). Bir tarihsel bütünün dönemlerinin tespiti, buna göre şekillendirilmesi: “o tarihsel bütünün geçirdiği farklı safhaları ve medeniyet tiplerini ortaya çıkarır.” Medeniyetlerin tarihlerinde kendilerine has iç

dinamikleri vardır. Gelişme aşamaları, tarihsel süreçte yaşadıkları etkileşimlere bağlı bir şekilde ilerler. Bu nedenle medeniyet şekilleri ve ritimleri vardır. Belli bir zaman içinde gerçekleşen olayların veya olguların, “farklı kültürler serisi, değerler seti ve kendi özel tipolojisini yansıtan kişilik tipleri” vardır. Bu nedenle dönemlendirmeler, “biraz da bir kültür ve medeniyet içinde farklılaşan kültür modellerini, değerleri ve bunları temsil eden insan tiplerini öne çıkarır ve görmemizi sağlar.” Kültürel bir dönemi ve sonrasının sınırlarını değişimleri ve farklılıklarına bakarak belirleyebiliriz. Kısaca bir dönemlendirmede insan, onun kültürel yapısı, düşüncesi, ekonomik ve siyasi yapısı önemlidir ve bunların farklılıkları, sınırları tam olarak ortaya konulmazsa, o dönemlere ilişkin olayların hangi tarihsel zeminde olduğu yeteri kadar dikkate alınmazsa anlaşılması ve yorumlanması da o ölçüde sınırlanmış olacaktır (Demirci, 2016: 10).

Tarih alanında dönemlendirmenin gerekliliği ve bir dönemlendirme yapılırken nelere dikkat edilmesi gerektiği önemli olduğu için bu konuya özellikle vurgu yapılmıştır. Çünkü dönemlendirmeyi yapacak olan tarihçi, konuyu her yönü ile değerlendirmeye gayret etmelidir. Türk müziği klasik Türk müziği, Türk halk müziği, dini müzik, askeri müzik, nazariyat, besteciler, formlar, çalgılar vb. konuların oluşturduğu bir bütündür. Bu konuların her biri tarihsel süreçte farklı aşamalardan geçerek gelişmiş veya dönüşüme uğramıştır. Dolayısı ile Türk müziği tarihini dönemlendirmede konu odaklı bir değerlendirme bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Türk Müziği Tarihinde Dönemlendirme Yaklaşımları

Türk müziği tarihinde dönemlendirmeye yönelik önemli ölçüde çalışmalar yapıldığı ve yapılmaya devam ettiği literatürden anlaşılmaktadır. Müzik tarihine yönelik kitaplarda, makalelerde ve tezlerde çeşitli dönemlendirme önerileri karşımıza çıkar. Genel itibarı ile bakıldığında Karadeniz’in de tespit ettiği gibi Türk müziği tarihinde dönemlendirmeler, “bestecilere, yüzyıllara, tarihsel olaylara ve uygarlık tarihlerine ya da Avrupa müzik tarihi dönemlendirmelerine benzer” şekilde yapılmıştır (Karadeniz, 2007). Müzik tarihinde yapılan dönemlendirme çalışmaları için konuya yönelik tezlerden (Yaman, 2007; İşboğa, 2008) daha geniş bir literatüre ulaşmak mümkündür. Bu çalışmada, dönemlendirme yaklaşımlarında görülen farklılıklara ve dönemleri belirlemedeki gerekçelere işaret edebilmek için yalnızca Berker (1985), Uslu (2015a), ve Vural’ın (2017) çalışmalarına özetle yer verilmiştir. Diğer çalışmalarda da benzer yaklaşımları görebilmek mümkündür. Kaynakçada bu çalışmalara yer verilmiştir.

Berker, Türk müziğini altı döneme ayırmanın uygun olduğuna işaret ederek dönemleri şu şekilde sıralar:

- Birinci dönem: **“Hazırlık veya Oluşma”** dönemidir ve başlangıcından Abdülkadir Meragi’ye (1360?-1435) kadar uzanır.

- İkinci dönem: “**Klâsik Öncesi veya Preklâsik**” dönemdir ve Meragi’den Itri (1640-1712) dönemine uzanır.
- Üçüncü dönem: “**Klâsik**” dönemdir ve Itri’den Dede Efendi’ye (1778-1846) uzanır.
- Dördüncü dönem: “**Neoklâsik**” dönemdir ve Dede Efendi’den Hacı Arif Bey’e (1831-1884) uzanır.
- Beşinci dönem: “**Romantik**” dönemdir ve Hacı Arif Bey’den Hüseyin Saadettin Arel’e (1880-1955) uzanır.
- Altıncı dönem: “**Reform**” dönemidir ve Arel ile başlar (Berker, 1985: 147).

Berker’in, bu altı dönemi belirleyişindeki etkenler özetle şöyledir: “Hazırlık veya oluşma” dönemi Orta Asya dönemlerinden başlar. Çünkü Berker’e göre milattan hiç olmazsa “on asır evvel” Çin’de bir müzik nazariyatı vardır ve Maurice Courant bu döneme ilişkin bilgileri eski Çin yazmalarından toplayıp *Klâsik Çin Musikisi Tarihi* isimli eserinde yazmıştır. Bu kitapta, “Orta Asya Türklerinin musikiye hizmetlerine ait” bilgiler yer aldığı için “Oluşma” dönemi böylece belirlenmiş olur. Onuncu asırda İslam’ı kabul eden Horasan-Türkistan Türkleri ise artık “Batı Türkleri”dir ve Türk müziği on üçüncü yüzyıla kadar onlar aracılığı ile oluşup gelişmiştir (Berker, 1985: 149-152). İkinci dönem ise on dördüncü yüzyıl sonlarından on sekizinci yüzyıl başlarına kadar olan dönemi kapsar. Timur ve Yıldırım Bayezid’in savaşı ise Türk müziğinin ilerleyişine yarım yüzyıldan fazla engel olmuştur. II. Murad “ilk bilgin ve san’atkar hâkan ilim, edebiyat ve sanat çalışmalarını desteklemiştir. Bu dönemde müzik kuramına dair çeşitli eserler yazılmıştır. Abdülkadir Meragi’ye dair ayrıntılı bilgiler verilmiş, ikinci dönem içerisinde yer alan padişahlardan bestecilere, kuramsal eserlere ve yazarlarına yer verilmiştir (Berker, 1985: 152-157). Üçüncü dönem, on sekizinci yüzyıl başlarından on dokuzuncu yüzyıl ortalarına uzanan dönemdir. Bu döneme ilişkin de önemli siyasi ve tarihi meselelere değinen Berker padişahlara, bestecilere, kuramsal eserlere ve yazarlarına değinmiştir (Berker, 1985: 157-159). Dede Efendi’den Hacı Arif Bey’e uzanan ve “yarım asır süren” dördüncü dönem “klâsik kuralların sarsılmaya başladığı” büyük formlarda eser verme geleneğinin zayıfladığı, halka dönük küçük formda eserlere yönelme başladığından bahsedilmiştir. Bu dönemde yaşamış olan bestecilerin isimleri de verilmiştir (Berker, 1985: 159-160). Berker, Hacı Arif Bey’den Hüseyin Saadettin Arel’e uzanan beşinci dönemi şöyle özetler: “gelişen uygarlığın, insanın san’ata ayıracağı zamanı kısıtlaması yüzünden büyük formda eserlerin yerini küçük formda eserlerin alması, III. Selim zamanından beri üzerinde çalışılan şarkı formunun önüne geçmesi, katı klâsik kuralların yerine halka yakınlığına, içtenliğe, duygu inceliğine ve yüceliğine önem verilmesi, ulusal ve

geleneksel özelliklerin daha önemsenmesi olarak özetlenebilir” (Berker, 1985: 160). Yirminci yüzyılın ilk yarısından Arel’e kadar uzanan dönem olan altıncı döneme “reform dönemi” demesinin nedeni şöyledir: “Türk toplumunun bütün kesimleri, müesseseleri, san’at ve kültür değerleriyle Batıya yönelmesinin ve topyekûn bir Batılılaşma sürecine girilmesinin talihsiz bir sonucu olarak Türk Musikisi üzerinde yapılan değerlendirme hatalarının düzeltilmesi, Türk Musikisinde Batılılaşma yerine Çağdaşlaşmanın hedef alınmasıdır” (Berker, 1985: 161). Berker’in dönemlendirmesinde besteciler, kuramsal eserler ve yazarları, bir takım siyasi, askeri tarihsel olaylar, Batılılaşma gibi konuların etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Uslu’nun, Türk müziği tarihini dönemlendirme önerisi şöyledir:

- Türk Müziğinde Arkeolojik,
- Paleografik,
- Sistemciler,
- Klasik Türk Müziği,
- Popülerleşme, dönemleri.

Uslu, bu dönemlerin, “Türk Müziği tarihinin anlatım ve gelişimine, müzik sanatındaki değişimleri ifadesinde daha uygun olacağını” ve ortaya koyacağını ifade eder. Diğer dönemlendirmelerin “ortak ve zayıf noktaları” vardır ve “tutarsızlıkları dikkate alınarak” yeni bir dönemlendirmeye ihtiyaç duyulmaktadır (Uslu, 2015a: 91). Burada, Uslu’nun diğer dönemlendirmeler için yaptığı tartışmalardan ziyade, dönemlendirme yaklaşımına ve bu yaklaşımındaki belirleyici etkenlere değinilecektir. Klasik Türk müziği dönemi için yerli ve yabancı yazarların “klasik” kavramına atıflarına değinen Uslu, Klasik Türk müziğinin on yedinci yüzyılda başladığının tespit edilebilir olduğunu söyler. Belirleyici özelliği ise “Amellerin kâr’a, Nevbet-i Müretteblerin Mevlevi Ayini biçimlerine dönüşmeleri” gibi, “yeni müzik biçimlerinin, usullerinin, repertuvarın, faslın, makam anlayışının standartlaşması” ile edebiyatta “Türkçeleşmenin başlaması” ve “tercih edilmesinden” dolayıdır (Uslu, 2015a: 94). Uslu daha sonra Klasik Türk müziğinin bir başlangıcı varsa öncesi ve sonrasının olacağına da işaret edip diğer dönemlere işaret eder. “Sistemciler” dönemi için Meragi’nin öneminden bahsederek bu döneme “Meragi ekolü” adının verilebileceğini hatta Meragi’nin örnek aldığı Safiyüddin’i de dahil ederek “Sistemci ekol/Sistemci müzik sanat ekolünü müzik sanatının kurallarıyla belirginleşmeye başladığı dönem olarak kabul” etmenin daha gerçekçi olacağını düşünür. Çünkü bu terim “kendi dönemini ifade eden bir isim olarak daha tercih edilen bir terim olmağa adaydır” (Uslu, 2015a: 95-96). “Paleografik müzik dönemi”nin belirleyici özellikleri Orhun yazıtları, Çin kronikleri, Kindi, Farabi,

İbn-i Sina gibi isimlerdir. Çünkü müzik kültürünün yazıya geçirilmeye başladığı dönemleri kapsar. Bu türden belgelerin bazılarında Türk müzik kültürü ile ilgili bilgilerin yer alması ve bazı isimlerin Türk olması gibi nedenler ile Türk müziği tarihinin “Paleografik” dönemi için başlangıç olarak Orhun yazıtlarına (732) işaret edilmiştir. Bu dönem diğer dillere ait yazıtları da kapsar ve Türklerin İslamlaşmasıyla ortak tarihi olması nedeni ile de önemlidir (Uslu, 2015a: 98-99). Orhun yazıtları ile başlatılabilecek bir dönemin olması önceki dönemlerin varlığına da işaret eder ve Uslu’ya göre “yazılı malzemeye dayanmayan bu dönem için arkeolojik verilere dayanılan bir müzik kültürü yorum ve bilgisinden söz edilebilir.” Orta Asya, Mezopotamya ve Eski Anadolu Uygarlıkları “Arkeolojik müzik dönemi” için kastedilen dönemlerdir (Uslu, 2015a: 99-100). Popülerleşme dönemi çeşitli siyasi, toplumsal değişmelerin yaşandığı bir dönemin ve sonrasının getirdiği “değişimler” olarak görülür ve 1850’lerden beri devam etmektedir. “Batı onikiton müziğinin ülkeye girmesi sanatta popülerleştirmeyi zorunlu hale getirmiştir.” Osmanlı Sarayı “Türk müziği sanatından desteğini çekince, sanatın popülerleşmeye açılımı kaçınılmaz olmuştur” (Uslu, 2015a: 106).

Vural, Türk müziği tarihi için “özgün yedi” dönem önerir ve önerdiği dönemlerde müzik tarihine etki eden siyasi, kültürel ve ekonomik konuları da vurgulamıştır.

- Birinci dönem, **Erken Dönem Türk Müziği (MÖ. 6. yy ile MS. 6. yy arası)**. Vural’a göre bu dönem için Türk müziğine yönelik bilgileri Çin kaynaklarından elde edebiliriz. Bu bölümde arp, ney ve berbat gibi çalgılardan, Tuğ takımlarından ve kahramanlık öyküleri anlatan ozanlardan bahsedilmiştir (Vural, 2017: 93-94).
- İkinci dönem, **Kök-Türk ve Uygur Dönemi Türk Müziği (altıncı yüzyıl ile onuncu yüzyıl arası)**. Bu dönemde, Orhun kitabeleri, askeri müzik (Tuğ), arkeolojik kazılarda bulunan kopuz, “eski bir Türk asker ve ozanının” mezarında bulunan ve milattan sonra yedinci yüzyıla ait olduğu söylenen “yaylı bir kopuz”, Dede Korkut hikayelerini içeren kitap, bu döneme ait olduğu söylenen ve “Türk tarihinde nota kullanımına dair ilk tespit” olan “Dunhuang müzik notasyonu”, Uygurlar döneminde Türk müziğinin Çin’i etkilemeye devam etmesi gibi konulardan bahsedilmiştir (Vural, 2017: 94-97).
- Üçüncü dönem, **Erken İslamiyet Dönemi Türk Müziği (onuncu yüzyıl ile on dördüncü yüzyıl arası)**. Bu bölümde, Karahanlıların son dönemlerinde Türklerin İslamiyet’i kabulü, Farabi (870-950), İbn-i Sina (980-1037), Safiyüddin Urmevi (1216-1294), Selçuklu Devleti (1040-1308), Memlük Türk Sultanlığı, Nevbet, Abdülkadir

Meragi (1353-1435), algılar, nazariyat, ozanlar konularından bahsedilmiştir (Vural, 2017: 97-99).

- Dördüncü dönem, **Erken Evre Osmanlı Türk Müziğı (on dördüncü yüzyıl ile on altıncı yüzyıl arası)**. Bölümde Osmanlının ilk padişahları, kuruluşu, saltanat mücadelelerinden, Yusuf Kırşehir, Kadızâde Tirevi, Bedr-i Dilşad, Mehmet Çelebi Ladikî, Fethullah Mü'min Şirvani gibi kuramcılar ve eserlerinden bahsedilmiştir. Anadolu edvar geleneğinin Kırşehir ile başlangıcı, edvar kitaplarındaki farklılıklar, tarikatların müzik kültürünün yayılmasındaki önemi, devletin sınırlarının ve gücünün genişlemesi, çeşitli padişahların müzik sanatına ilgisi, Pir Sultan Abdal, Ahmet Yesevi gibi isimlerden de bahsedilen diğer konulardır (Vural, 2017: 99-101).
- Beşinci dönem, **Gelişme Evresi Osmanlı Müziğı (on yedinci yüzyıl ile 1826 Arası)**. Bu dönem için Türk müziğı tarihinde on yedinci yüzyılın önemine değinilerek başlatılmıştır. On yedinci yüzyıl ve 1826 arasında dönemin önemli isimlerine değinilmiştir. Nota eserleri, kuramsal eserler, Karacaoğlan, Gevheri, mehter gibi konulardan da bahsedilmiştir (Vural, 2017: 101-102).
- Altıncı dönem, **Son Evre Osmanlı Müziğı (1826-1923)**. Bu bölümde batılılaşma, mehterin kaldırılması, Dede Efendi, Hacı Arif Bey, Leyla Saz, Devletin yaşadığı zorluklar, tango, opera ve kantolara rağbet, İsmail Hakkı Bey, Tanburi Cemil Bey gibi isimlerden bahsedilmiştir (Vural, 2017: 103-104).
- Yedinci dönem, **Cumhuriyet Dönemi Türk Müziğı (1923'ten Günümüze)**. Bu dönem için Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Rauf Yekta Bey gibi müzik bilimcisi ve bestecilerden, Arel-Ezgi-Uzdilek'in ses sisteminden, Mevlevihaneler, Muzika-i Hümayun'un Fasil Heyetlerinin kaldırılmasından Darül Elhan gibi kurumlarda müzik eğitimi yasağından, derleme çalışmaları ve çoksesli müzik çalışmalarından bahsedilmiştir. Saadettin Kaynak gibi bestecilerin çabaları, Türk müziğı konservatuvarlarının yeniden kurulması, ileriki 1960'lı yıllarda arabesk evre, 1990'lı yılların pop müzik evrelerine ayrılacağından da bahsedilmiştir (Vural, 2017: 104-105).

Berker, Uslu ve Vural'ın yaklaşımları özetle yukarıdaki gibidir. Bu tür dönemlendirme yaklaşımlarının her birinin alana ayrı ayrı katkıları olduğu açıktır. Berker'in yaklaşımında klasik Türk müziğı dönemlerinin üst çatısı belirlenmiştir. Uslu, Klasik Türk Müziğı, Sistemciler başlıkları ile aslında bu çalışmada vurgulanmak istenen konu odaklı yaklaşıma işaret etmektedir. Vural

ise kopuz, Karacaoğlan, derleme çalışmaları gibi kavramlarla Türk halk müziğine de işaret etmiştir. Ancak bu katkılar haricinde bu yaklaşımların Türk müziğinin bütün konularını kapsamadığı ve ayrıca üst başlıklarının da uygun olmadığı düşünülmektedir. Bu durum, Türk müziği tarihinde 6 asırdan fazla geçmişi olan mehter konusu üzerinden şöyle örneklendirilebilir. Berker'in dönemlendirmesinde geçen romantik dönemde mehteri konumlandırabilir miyiz ya da romantik dönem mehter için uygun mudur? Hüseyin Saadettin Arel ile başlatılan reform döneminde mehterin yeri neresidir? Dolayısı ile Berker'in dönemlendirmesinin yalnızca klasik Türk müziği için uygun olduğunu söyleyebiliriz. Uslu'nun yaklaşımında da benzer bir durum görülür. Mesela sistemciler başlığı ile Safiyyuddin Urmevî ve Urmevî Ekolünün takipçisi olan müzik nazariyatçıları kastedilmektedir. Dolayısı ile sistemciler başlığında mehterin yeri neresidir veya bu başlık mehter için uygun mudur? Bu üst başlık yalnızca kuramsal eserler ve yazarları için daha uygun görülür. Vural'ın erken evre, gelişme evresi ve son evre olarak işaret ettiği dönemlerde mehtere de yer verilmiştir. Gelişme evresi olarak işaret edilen asırlar 1600-1826 arasındadır. Ancak 1453'te İstanbul'un fethinde, 1516-1517 senelerindeki Memlûk Seferinde, 1526'da Mohaç Seferinde ve hatta daha önceki asırlarda pek çok savaşlarda mehterin elde edilen başarılarıdaki yeri ve önemi bilinmektedir. Bu nedenle “erken ve gelişme evreleri” nin mehterin tarihsel durumu ile uyumlu olmadığını söyleyebiliriz. Ancak “son evre” başlığı 1826 da mehterin kaldırılması ile tarihsel bağlam açısından uyumludur. Mehter örneğinde olduğu gibi diğer konular üzerinden de benzer tartışmalar, eleştiri ve öneriler yapılabilir. Burada vurgulanmak istenen, Türk müziği kavramının bir üst çatı olarak dini müzik, askeri müzik, besteciler, eserler/formlar, nazariyat, çalgılar, Türk halk müziği, klasik Türk müziği vb. konuları barındıran bir kavram olmasıdır. Bu konuların her biri tarihsel süreçte farklı aşamalardan geçip, gelişim gösterip veya değişimlere uğradıkları için her birinin ayrı ayrı dönemlendirilmesi Türk müziğinin her yönü ile tarihsel sınırlarını daha net belirlemeye ve anlaşılır kılmaya yardımcı olacaktır. Bunun da konu odaklı bir yaklaşım ile mümkün olduğu anlaşılmaktadır.

Konu Odaklı Dönemlendirme Yaklaşımı

Türk müziği tarihi denildiği zaman akla ilk olarak “klasik” veya “halk” müzikleri gelmiş olsa da bu kavram daha önce de vurgulandığı gibi besteciler, formlar, nazariyat (kuramsal eserler, makamlar, usuller vb.), çalgılar, nota yazıları, dini müzik, askeri müzik vb. önemli konuları içerisinde barındıran bir kavramdır. Bu konuların her biri tarihsel süreçte farklı aşamalardan geçerek gelişme göstermiş veya değişime uğramışlardır. Dolayısı ile Türk müziği tarihine yönelik bir dönemlendirme için bu çalışmada vurgulanmak istenen nokta, Türk müziği çatısı altında yer alan her bir konunun kendi içerisinde

dönemlendirilmesidir. Peki konu odaklı bir dönemlendirme nasıl yapılır? Bu soruyu bir örnek üzerinden cevaplamak faydalı olacaktır. Konular temelinde yapılacak bir dönemlendirmede belirleyici husus, her bir konunun kendi tarihsel bağlamı ve içeriğine göre değerlendirilmesidir. Burada içerik ve tarihsel bağlam kavramları askeri müzik konusu üzerinden şöyle bir örnek ile izah edilebilir: Askeri müzik tarihinde İslamiyet'ten önce Hunlar, Göktürkler, Uygurlar gibi Türk devletlerinde adına Tuğ denilen teşkilatlar vardır. İslamiyet'ten sonra Selçukiler döneminde Nevbet, Osmanlılar döneminde 1826'ya kadar Mehter sonrasında Bando, Cumhuriyet döneminde de önce Bando sonra Mehter teşkilatları yer almıştır. Dolayısı ile İslamiyet'ten önce veya Orta Asya Türk Devletleri gibi bir üst başlık ile Tuğ, İslamiyet'ten sonra veya Selçukiler devrinde Nevbet, Osmanlılar devrinde Mehter ve Bando, Cumhuriyet döneminde Bando ve Mehter şeklinde bir dönemlendirme yapılabilir. Burada İslamiyet'ten önce ve sonra veya bahsedilen devletler konunun tarihsel bağlamına işaret eder. Tuğ, nevbet, mehter ve bando ise içeriği göstermektedir. Böylelikle içerik ve tarihsel bağlama göre yapılmış konu odaklı bir dönemlendirmede üst ve alt başlıklar da belirlenmiş olmaktadır. Böyle bir yaklaşım, coğrafi ve tarihsel olarak onlarca asırlık birikimi olan bu geleneğin dönemlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Aksi halde, daha önce de belirtildiği gibi dönemlendirmede konunun “hangi tarihsel zeminde aktığı yeterince dikkate” alınmazsa “anlaşılması ve yorumlanması da o nispette sınırlı” (Demirci, 2016: 10) kalabilir ve tarihsel bağlamından uzaklaşabilir. Mesela, “Ali Ufkî ve külliyyatının Osmanlı-Türk müziğinin genel tarihi akışı içinde net bir yerde konumlandırılmamasını” (Fırat, 2019: 150) bu duruma örnek olarak verilebilir. Eğer Ali Ufkî ve külliyyatı Türk müziği tarihinde “nota yazıları”, “repertuvar” veya daha uygun bir başlık altında değerlendirilirse hem konumu şekillenebilir hem de müzik tarihinde önemli bir dönüm noktasına işaret ettiği daha iyi anlaşılabilir. Birçok formda örnekler veren Ali Ufkî'nin “varsayı” başlığı altında verdiği 41 tane eser notasıyla (Baştepe, 2023: 232) sadece nota yazıları değil “eserler” konusu için de önemli bir yeri vardır.

Türk müziği çatısı altında yer alan bütün konuları dönemlendirme önerisi bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır. Bu nedenle bu kısımdan itibaren askeri müzik, besteciler, eserler/formlar, dini müzik, nota yazıları, nazariyat konularına yönelik dönemlendirme önerileri sunulacaktır. Şüphesiz, öneride bulunan her bir konuda uzman olan araştırmacılar daha nitelikli dönemlendirme önerisinde bulunabilirler. Konulara girmeden önce konu odaklı dönemlendirme yaklaşımını Tablo 1. üzerinde görmek faydalı olacaktır.

Tablo 1. Konu Odaklı Dönemlendirme Yaklaşımı		
Türk Müziği	Askeri Müzik	Orta Asya Türk Devletleri Dönemi: Tuğ Selçuklular Dönemi: Nevbet Osmanlılar Dönemi: Mehter ve Bando Cumhuriyet Dönemi: Bando ve Mehter
	Besteciler	15 ve 17. asırlar: Meragi'den İtri'ye 17 ve 19. asırlar: İtri'den Hacı Arif Bey'e 19 ve 20. asırlar: Hacı Arif Bey'den Sadettin Kaynak'a vb.
	Eserler/Formlar	1. Dönem (1500-1550) 2. Dönem (1550-1600) 3. Dönem (1600-1650) 4. Dönem (1650-1690) 5. Dönem (1690-1710) 6. Dönem (1710-1780) 7. Dönem (1780-1815) 8. Dönem (1815-1850)
	Dini Müzik	İslamiyet'ten önce dini müzik: Hunlar, Göktürkler, Uygurlar İslamiyet'ten sonra dini müzik: Selçukiler, Osmanlılar ve Cumhuriyet dönemleri Veya, İslamiyet'ten önce: Şamanizm İslamiyet'ten sonra: Cami ve tekke müzikleri
	Nota Yazıları	Harf Yazıları Dönemi Harf-Şekil Yazıları Dönemi Nota Yazıları Dönemi Tabulaturalar Dönemi
	Nazariyat	İlmî Oluşum Öncesi Dönem Nazari Oluşum Dönemi Sistemci Okul ve İlim Erbabı Dönemi Anadolu Okulu ve İş Erbabı Dönemi Yirminci Yüzyılda Tadilat ve Yenilenme Dönemi

Askeri Müzik

Askeri müzik, Türk müziği tarihinin önemli konularından birisidir ve bu konuya yönelik bir dönemlendirme kendi tarihsel bağlamı çerçevesinde genel ve alt başlıklar çerçevesinde şöyle yapılabilir:

- Orta Asya Türk Devletleri Döneminde: Tuğ
- Selçuklular Döneminde: Nevbet
- Osmanlılar Döneminde: Mehter ve Bando
- Cumhuriyet Döneminde: Bando ve Mehter

Askeri müzik tarihi ile ilgili çalışmalara (Gazimihal, 1955; Sanal, 1964; Elbaş, 2019) bakıldığında yukarıda işaret edilen şekilde bir dönemlendirmenin kendi

içerik ve tarihsel bağlamıyla şekillendiği ortaya çıkmaktadır. Hazırlayıcı, olgunlaşma, reform gibi üst başlıklarla da genel bir dönemlendirme yapılabilir ancak İslamiyet öncesindeki ve sonrasındaki Türk devletlerinin en belirgin hatta bağımsızlıklarını “temsil” ve “tescil” eden teşkilatlar olması nedeni ile tuğ, nevbet, mehter ve bandonun devletler genel başlığında değerlendirilmesinin daha uygun olacağını söyleyebiliriz. Daha önce de vurgulandığı gibi, Türk müziği kavramını oluşturan her bir konu kendi içerisinde dönemlendirilmelidir. Çünkü her bir konunun tarihsel süreçte farklı aşamaları, gelişme veya değişimleri vardır.

Besteciler

Besteciler konusu Türk müziği tarihinin önemli konularından bir diğeridir. Bu çalışmada da klasik öncesi, klasik dönem, klasik sonrası/yeni dönem veya Berker’in dönemlendirmesinde olduğu gibi “Hazırlık” veya “Oluşma”, “Klasik Öncesi” veya “Preklasik”, “Reform” gibi üst başlıkların besteciler için uygun olabileceği düşünülmekle beraber önemli dönüm noktalarının belirleyiciliğine işaret etmekte yarar vardır. Örneğin Abdülkadir Meragi, Hafız Post, Buhurizade Mustafa Itri, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Hacı Arif Bey, Saadetin Kaynak gibi isimler Klasik Türk müziğinde önemli izleri olan bestecilerdir (Özalp, 2000) ve önemli dönüm noktalarına işaret ederler. Dolayısı ile besteciler üzerinden asırlar (Öztuna, 1987) çerçevesinde bir dönemlendirme şöyle yapılabilir:

- 15 ve 17. asırlar: Meragi’dan Itri’ye
- 17 ve 19. asırlar: Itri’den Hacı Arif Bey’e
- 19 ve 20. asırlar: Hacı Arif Bey’den Sadettin Kaynak’a vb.

Burada bir dönemlendirme için üst ve alt başlıkların içerik ve tarihsel bağlam açısından belirleyiciliğinin ne derece önemli olduğunu şu örnekler üzerinden de gösterebiliriz:

Civan Ağa’nın Nihavend Şarkısı’nda Üçleme (7-8)



Şekil 1. Üçleme Örneği (Alimdar, 2016: 516).

Udi Arşak Bey’in Ferahfeza Saz Semaisi’nde Kromatik (H2/2)



Şekil 2. Kromatik Örneği (Alimdar, 2016: 516).

Tanburî Cemil Bey'in Şedaraban Semaisi'nde Hızlı Pasaj (H4/17-20)



Şekil 3. Hızlı Pasaj Örneği (Alimdar, 2016: 516).

Alimdar'ın vermiş olduğu bu örnekler, besteciler konusu için neden “reform” veya daha uygun olarak “batılı etkiler” gibi bir üst başlığa işaret ettiğini gösteren önemli örneklerdir. On dokuz ve yirminci yüzyıl eserleri ile önceki dönem eserleri incelendiğinde üçlemeler, kromatik geçişler, hızlı pasajları görebilmek pek mümkün değildir. Bu türden örnekler, özellikle, on dokuz ve yirminci yüzyıllardan günümüze kadar toplumsal yaşamda önemli etkileri olan “batılılaşmanın” veya “batı gibi” olmanın müzik alanındaki yansımaları gösteren örneklerdir.

Eserler/Formlar

Bir müzik türünü ifade edebilecek en önemli kavramın formlar/eserler olduğu aşîkârdır. Türkü denildiğinde akla ilk gelenin halk müziği veya başka bir ifade ile “yöresel Türk müziği” (Baştepe, 2023: 338); kâr, beste, saz semaisi vb. denildiğinde klasik Türk müziğinin gelmesi gibi. Formlar bu özellikleri ile Türk müziği tarihinin önemli konularından birisidir. Fırat'ın (2019: 159) Feldman'dan naklederek örnek verdiği “peşrev ve semai” formlarına ilişkin dönemlendirme yaklaşımı, aslında bu çalışmada vurgulanan konu odaklı bir dönemlendirmenin önemine işaret eder. Feldman, peşrev ve semai formları için sekiz önemli dönemden şöyle bahseder:

- 1. Dönem (1500-1550) Acemler–Hindûyân (I. Selim ve I. Süleyman Dönemlerinde Fars Müzisyenler) Sürekli tekrar ve kopya edilen yarım ya da bir ölçülük nağme anlayışı.
- 2. Dönem (1550-1600) Türk ve Yabancı Müzisyenler (Hasan Hac, Emir-i Hac, Gazi Giray Han) Bir ölçüyü aşan daha uzun nağmeler.
- 3. Dönem (1600-1650) Türk ve Fars Müzisyenler (IV. Murad, Solakzâde, Mıskalî Ahmed Bey, Şâh Kulu, Haydar Can) Azalan tekrarlı nağmeler ve 5-10 ölçülük uzun inici nağmeler. Terkib ayırımı.
- 4. Dönem (1650-1690) IV. Mehmed, Muzaffer, Neyzen Ali Hoca, Angeli, Osman Dede Tekrarlı nağmeler neredeyse yok olur. Yeni makam anlayışına uygun seyir. Uzun nağmeler. Tempo yavaşlamasının ve nağme yoğunluğu artışının başlangıcı.

- 5. Dönem (1690-1710) Kantemiroğlu Modern seyir anlayışı. Geçkinin yaygınlaşması. Daha uzun peşrevler. Düşük tempo ve yoğun nağme tercihi.
- 6. Dönem (1710-1780) I.Mahmud, Kevseri Nağme yoğunluklarında ve geçkilerde belirgin bir artış.
- 7. Dönem (1780-1815) III. Selim, Tanburi İsak Tüm peşreve yayılan melodik genişleme ve geçkinin ikincil plana geçmesi.
- 8. Dönem (1815-1850) Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Osman Bey Modern dönem, usullerin sabitlenmesi, hanelerin eşit uzunluğa gelmesi ve bileşik makamların öne çıkması.

Fırat’a göre bu dönemlendirme tarzı “ufuk açıcı bir üslup analizi” sergiler “ancak bu önemli dönem analizinde sunulan analitik yaklaşım ile yazarın sezgilerine dayalı kabulleri bir nebze birbirine karışmış görünmektedir” (2019: 156).

Klasik Türk müziği dönemi için yerli ve yabancı yazarların “klasik” kavramına atıflarına değinen Uslu, Klasik Türk müziğinin on yedinci yüzyılda başladığının tespit edilebilir olduğunu söyler. Belirleyici özelliği ise “Amellerin kâr’a, Nevbet-i Müretteblerin Mevlevi Ayini biçimlerine dönüşmeleri” gibi, “yeni müzik biçimlerinin, usullerinin, repertuvarın, faslın, makam anlayışının standartlaşması” ile edebiyatta “Türkçeleşmenin başlaması” ve “tercih edilmesinden” dolaydır (Uslu, 2015a: 94).

Dini Müzik

Dini müzik de Türk müziğinin önemli konularından birisidir. Süleyman Çelebi’nin Hz. Muhammed’e olan sevgisini dile getirdiği Vesîlet’ün-Necât’ı yani Mevlid’i, Buhûrîzâde Mustafa İtrî’nin Segâh Tekbir’i ve Salât-ı Ümmiyesi gibi örnekler Türk toplumsal yaşamında yer edinmiş örneklerdir ve bu tür örnekler dini müziğin toplumsal yaşamdaki yerini ve önemini göstermektedir. Türk müziği tarihi ve dini müzik konulu (Ak, 2011; Göher, 2016; Turabi, 2020) çalışmalara bakıldığında dini Türk müziği açısından İslamiyet’in kabulü ile yani İslâmiyet’ten önce ve sonraki dönemler dikkat çeker. İslâmiyet’ten önce Hunlar, Göktürkler, Uygurlar’da dini müzik niteliğindeki “ayinlerin”; “şaman, kam, ozan, baksı, yakut” gibi kişiler tarafından belli ritüellerle yapıldığı söylenir. Selçukiler döneminde Hz. Peygambere duyulan sevgi ve özlemin bir sonucu olan örnekler (Uslu, 2015b) ayrıca dikkat çeker. Selçukilerin son dönemleri ve Osmanlılar döneminde tarikatların ritüellerinde müzik vazgeçilmez bir yerde durur. Mesela, Mevleviler “Ayin-i Şerif”lerini, Bektaşiler de “Ayin-i Cem”lerini

müzikle icra eden iki önemli tarikatlılardır. Camilerde ezan, kamet, Kuran tilavetleri, tekkelerde ise naatlar, duraklar, nefesler, şuğullar gibi formlar seslendirilmiştir.

Tarihsel bağlam ve içerikleri açısından bakıldığında dini Türk müziği için şöyle bir dönemlendirme yapılabilir:

- İslamiyet’ten önce dini müzik: Hunlar, Göktürkler, Uygurlar
- İslamiyet’ten sonra dini müzik: Selçukiler, Osmanlılar ve Cumhuriyet dönemleri

Veya,

- İslamiyet’ten önce: Şamanizm
- İslamiyet’ten sonra: Cami ve tekke müzikleri.

İslamiyet öncesinde dini müzik “kam, şaman” gibi kişilerce belli ritüeller çerçevesinde yapılmıştır. Uygur Türklerinin de Budizm, Maniheizm inançlarını kabul ettikleri bilinmektedir. İslamiyet’ten sonrası için ise özellikle “cami ve tekkelerde” oluşan müzik türleri ve tarikatlar dikkat çeker. Bu nedenle İslamiyet öncesi için “Şamanizm, diğer dini etkiler”; İslamiyet sonrası için “cami ve tekke müzikleri, tarikatlar” gibi alt başlıklar belirlenebilir.

Nota Yazıları

Türk müziğinde, tarihsel süreçte, farklı nota yazılarının kullanıldığı eldeki verilerden anlaşılmaktadır. Tohumcu’nun (2006: 207) nota yazılarına ilişkin çalışmasının “notlar” kısmında yer alan ifadeleri üst ve alt başlıkların oluşması açısından önemli ifadelerdir. Türklerin tarihsel süreçte kullandıkları nota yazılarını sıralarken nelere dikkat edildiğini şöyle izah eder:

“Kronolojik düzenlenen bu genel bakış kısmı, konunun yüzyıllara göre sıralandırılması yardımıyla daha net ve açık bir şekilde gözlemlenmesini sağlamak amacıyla yazılmıştır. Detaylı anlatımlarda kronolojik sıralama takip edilmemiş, kullanılan ifade sistemleri; oluşum ve anlatım özelliklerine göre düzenlenen ana gruplandırmalar kapsamında açıklanmıştır.”

Bu alıntı ile vurgulanmak istenen, dönemlendirmelerde belirleyici olan konunun içeriğidir. Yani, bir konu yüzyıllara göre de değerlendirilebilir ve içerik son derece önemlidir.

Tohumcu (2006: 188-208), çalışmasının üçüncü bölümü olan Türk Makam Müziğinde Kullanılan Müzik Yazıları başlığında nota yazılarını dört başlık altında değerlendirmiştir ve bu yaklaşımının nota yazıları için yapılacak bir dönemlendirmeye ışık tutacağı düşünülmektedir.

- **Harf Yazıları** başlığı altında: Kullanılan Harfler ve Rakamlar. Genel Ebced Yazısı. “Ebced Sistemi Esaslı Anlatımlar: Kîndî Ebced Yazısı, Yahya İbn Ali İbn Yahya ve Farâbî’de Ebced Yazısı, Sistemci Okulda Ebced Yazısı: Safiüddin Abdülmümin Urmevi’de Ebced Yazısı, Abdülkadir Meragi’de Ebced Yazısı, Sistemci Okul Ebced Yazısının Diğer Kuramcılarda Uygulanışı. Şeyh Abdülbaki Nasır Dede Ebced Yazısı. “Ebced Sistemi” Kaynaklı Anlatımlar: Şeyh Kutb-î Nâyi Osman Dede Harf Yazısı, Kantemir (Kantemiroğlu) Harf Yazısı.
- **Harf-Şekil Yazıları** başlığı altında: Ermeni Khaz Yazısı: Tanburi Küçük Artin Harf-Şekil Yazısı, Grigor Gapasakalin (Kayserili Karasakalyan) Khaz Sistemi Perde İsimleri, Hamparsum Harf-Şekil Yazısı. Stenografik Mustafa Nezih Albayrak Yazısı.
- **Nota Yazıları** başlığı altında: Ali Ufkî ve Avrupa Nota Yazısının Türk Makam Müziğinde Uygulanması, 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Avrupa Nota Yazısı, 19-21. Yüzyıllar Arasında Avrupa Nota Yazısını Kullanarak Oluşturulmuş Osmanlı-Türk Makam Müziği Aralık ve Perde Dizgeleri.
- **Tablaturalar.**

Tohumcu’nun, Türk müziği tarihinde kullanılan nota yazılarına yönelik yaklaşımında görülen; Harf Yazıları, Harf-Şekil Yazıları, Nota Yazıları ve Tablaturalar üst başlıkları, kendi içerik ve tarihsel bağlamı çerçevesinde ortaya çıkmış önemli bir örnek olarak görülmüştür ve nota yazıları konusunda bu başlıklara göre bir dönemlendirme yapılabilir.

Nazariyat

Türk-İslâm coğrafyasında nazariyata dair temellerin dokuzuncu asırdan sonra Kindî, Farabî, İbnî Sina gibi isimlerin çalışmaları ile atıldığı söylenebilir ancak bu temellerin kökleri çok daha eski dönemlere kadar uzanır. Dokuzuncu asır, öncesi ve sonrasından günümüze kadar gelen bu tarihsel birikim nasıl dönemlendirilebilir? Tıraşçı (2017), beş bölüme ayırarak yaptığı çalışmasında sorunun cevabını vermektedir. Bu bölümler aynı zamanda nazariyat konusunda önemli bir dönemlendirme yaklaşımına da işaret eder niteliktedir.

- İlmî Oluşum Öncesi Türklerde ve Araplarda Mûsikî
- Urmevî Öncesinde Nazarî Oluşum Dönemi X-XIII. yy
- Sistemci Okul ve İlim Erbabı XIII-XV. yy
- Anadolu Okulu ve İş Erbâbı Dönemi XV-XIX. yy
- Yirminci yüzyılda Mûsikî Nazariyatı Tadilat ve Yenilenme Dönemi.

Özetle, birinci bölümde, İslâm öncesi Hunlar, Göktürkler, Uygurlar dönemlerinden bahsedilmiştir. Daha sonra Araplarda Cahiliye, Hz. Peygamber ve Dört Halife, Emevîler ve Abbasiler dönemleri ele alınmıştır. İkinci bölümde, Kindî, Farabî, İhvân-ı Safâ, İbni Sînâ ve diğer nazariyatçılara yer verilmiştir. Üçüncü bölümde, Safiyyüddin Urmevi'den Mahmud bin Abdülaziz'e ve diğer nazariyatçılardan bazılarına yer verilmiştir. Dördüncü bölümde, Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'den Hâşim Bey'e kadar Anadolu dönemi kuramcılarından bahsedilmiştir. Beşinci Bölümde, Rauf Yektâ Bey'den Gültekin Oransay'a ve diğer bazı nazariyatçılara yer verilmiştir.

Tıraşçı'nın çalışmasının bölümlerinde dikkat çeken nokta, yüzyıllara göre kronolojik bir sıra ile birlikte esas belirleyici olanın nazariyat sahasında Sistemci Okul, Anadolu Okulu, Tadilat ve Yenilenme dönemi gibi başlıkların içerik ve tarihsel bağlama göre değerlendirilmiş olmasıdır. Nazariyat konusu için yapılacak bir dönemlendirmede üst ve alt başlıkların neler olabileceğini de göstermektedir.

Sonuç

Türk müziği tarihinde dönemlendirme çalışmaları 1980'li yıllarda başlamış ve günümüze kadar devam etmiştir. Bu çalışmalarda dönemlendirmeler “olgunlaşma”, “hazırlayıcı”, “klasik”, “klasik öncesi”, “reform”, “paleografik”, “arkeolojik”, “sistemci ekol” vb. üst başlıklar çerçevesinde yapılmıştır. Bu üst başlıkların Türk müziği çatısı altında yer alan dini müzik, askeri müzik, nota yazıları, besteciler, formlar, nazariyat vb. bütün konular için uygun değildir. Çünkü klasik öncesi, klasik, klasik sonrası gibi bir üst başlık besteciler, formlar/eserler konusu için; sistemci ekol nazariyat konusu için; tuğ, nevbet, mehter askeri müzik konusu için uygun birer üst veya alt başlık olabilir. Hazırlayıcı, olgunlaşma-gelişme, reform gibi daha genel başlıklar her bir konu daha özel dönemlere işaret edebilir. Mesela askeri müzik tarihinin hazırlayıcı dönem başlığı altında tuğ, olgunlaşma-gelişme dönemi başlığı altında nevbet ve mehter, reform dönemi başlığı altında da bando yer alabilir. Ancak önceden belirlenmiş üst başlıklarla dönemlendirme yapmak yerine konular kendi içerik ve tarihsel bağlamları gözetilerek dönemlendirilirse daha anlamlı hale gelmiş olurlar.

Sonuç olarak, Türk müziği tarihinde dönemlendirme yapılırken göz önünde bulundurulması gereken önemli noktalar vardır. Öncelikle, müzik tarihini önceden belirlenmiş çeşitli üst başlık kalıplarına yerleştirmeye çalışmak yerine, konu odaklı bir şekilde içerik ve tarihsel bağlamı önceleyerek kendi bağlamı çerçevesinde oluşan üst ve alt başlıklara göre dönemlendirmek gerekmektedir. Aksi taktirde mesela mehter, nevbet, tuğ gibi askeri müzik tarihinin dönemleri “sistemci ekol” konusu içerisinde nasıl açıklanabilir ya da sistemci ekolü nevbet müziği içerisinde nasıl konumlandırabiliriz? Dolayısı ile Türk müziği kavramı

içerisinde yer alan askeri müzik, dini müzik, besteciler, formlar, nota yazıları, nazariyat, çalgılar, eğitim vb. bütün konuları her biri kendi içerisinde ayrı ayrı dönemlendirilmelidir. Bu dönemlendirmeleri ifade edebilecek nitelikli üst başlıklar için ise her bir konuda içerik ve tarihsel bağlamın öncelenmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- AK, A. Ş. (2011), Türk Din Mûsikîsi Câmi ve Tekke Mûsikîsi, 2. Basım, Ankara: Akçağ.
- ALİMDAR, S. (2016), Osmanlıda Batı Müziği, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ALKAN, N. (2014), “Tarihin Çağlara Ayrılmasında ‘Üçlü Sistem’ ve Türk-İslâm Tarihinin Çağ Taksim Meselesi.” Türk Tarih Eğitimi Dergisi 2, 43-64. Erişim 28.02.2024. doi: 10.17497/tuhed.185606.
- ALKAN, N. (2017), “Tarihin Çağlara Ayrılmasında “Üçlü” Sistemin “Hristiyan Batı Avrupa” Kökleri.” Türkiye’de Tarih yazımı, hazırlayan Vahdettin Ergin ve Ahmet Şimşek içinde 285-299. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- BAŞTEPE, K. (2023), “Mecmûa-i Sâz ü Söz’deki Varsağların Usûl Yönünden İncelenmesi.” Eurasian Journal of Music and Dance, 23, 229-246. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1281186>
- BAŞTEPE, K. (2023), “Nota Aktarımı Açısından Yöresel Türk Müziğinde Modernleşme.” Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi, 7, 336-354.
- BERKER, E. (1985), “Türk Musikisinde Dönemler.” Erdem, 1, 147-168.
- DEMİRCİ, M. (2016), “İslam Tarihinin Dönemlendirilmesi Problemi.” Fırat Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Dergisi, 1, 3-44.
- ELBAŞ, O. (2019), Mehter, Ankara: Liba Yayınevi.
- FIRAT, H. B. (2019), “Dönemlendirme Çalışmaları ve Osmanlı-Türk Müziği Tarihyazımı: Bir Bilanço Denemesi.” Yıllık: Annual of İstanbul Studies, 1, 145-164. Erişim 29.02.2024. doi: 10.53979/yillik.2019.8
- GAZİMİHAL, M. R. (1955), Türk Askerî Muzıkları Tarihi, İstanbul: Maarif Basımevi.
- GOITEIN, S. D. (1968), “A Plea For Periodization of İslamic History.” Journal of The American Oriental Society, 88, 224-228. Erişim 29.02.2024. doi: 10.2307/597197.
- İNALCIK, H. (2006), “Osmanlı Tarihinde Dönemler.” Türkler, editörler Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca içinde 61-72. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- İŞBOĞA, O. (2008), “Türk Mûsiki’nde Tarih Sınıflandırmaları.” Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi.
- KARADENİZ, Ş. (2007), “Türk Müziğinde Dönem Anlayışı.” Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

- LE GOFF, J. (2016), Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart mı?, Çeviren: Ali Berktaç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MALHUT, M. (2021), “Tarihyazımında Dönemlendirme Meselesi.” Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 26, 321-350.
- ÖZALP, N. (2000), Türk Müsikîsi Tarihi I-II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ÖZTUNA, Y. (1987), Türk Müsikîsi Teknik ve Tarih, İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası.
- ÖZEL, O. (2012), Dün Sancısı, Türkiye’de Geçmiş Algısı ve Akademik Tarihçilik. 2. Baskı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- SANAL, H. (1964), Mehter Musikisi Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- TIRAŞÇI, M. (2017), Türk Müsikîsi Nazariyatı Tarihi, İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- TOHUMCU, Z. G. G. (2006), Müziği Yazmak Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu, İstanbul: Nota Yayıncılık.
- TURABİ, A. H. (2020), Türk Din Müsikîsi, 5. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.
- USLU, R. (2015a), “Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi.” İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, 2, 91-109.
- USLU, R. (2015b), Selçuklu Topraklarında Müzik, 3. Baskı, İstanbul: T.C. Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü.
- GÖHER, F. (2016), İslamiyet’ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- VURAL, T. (2017), “Türk Müzik Tarihi Dönem Anlayışına Yeni Bir Yaklaşım.” Zeitschrift für die Welt der Türken, 3, 89.-107.
- YAMAN, B. G. (2007), “Türk Müziğinin Devirleri.” Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi.



Görme Yetersizliği Olan Bireylerin Türk Müziği Eğitiminde Kaynak Sorununa Braille Çözüm*

***Özlem Doğan¹ & Mehtap Ulubaşoğlu² &
Süleyman Ekici³***

* “Türk Müziği Eğitiminde Görme Engelli Öğrenciler İçin Erişilebilir Kaynak Oluşturulması” başlıklı ve 11919 kodlu bu proje, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Proje Birimi tarafından desteklenmiştir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
ORCID: 0000- 0003-1784-3904

² Öğretim Elemanı Dr. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
ORCID: 0000-0003-3544-6785

³ MEB Müzik Öğretmeni, ORCID: 0009-0002-9481-7953

Giriş

Bu çalışma^{**} görme yetersizliği olan bireyler için Türk müziği nazariyatı ve repertuarı alanında Braille kaynak oluşturmayı amaçlamıştır. Türk müziği alanında, görme yetersizliği olan bireyler için kaynak temini oldukça önemli bir sorundur. Braille yazı sistemiyle hazırlanmış kaynaklar, yalnızca bireysel okuryazarlığın değil, aynı zamanda eğitime, kültüre ve bilgiye erişimin de temelini oluşturur. Bu kaynaklar, görme engelli bireylerin bağımsız bilgi edinme, akademik başarıya ulaşma ve toplumsal yaşama eşit katılım haklarını destekler. Ancak müzik alanında, bu kaynaklar oldukça sınırlıdır.

Görme engelli bireyler için müziğin icrası ve eğitimi, görsel nota bilgisi üzerine kuruludur. Bu bağlamda Braille müzik notası, görme engelli bireylerin müziği öğrenme, icra etme ve besteleme süreçlerinde vazgeçilmez bir sistemdir.

Louis Braille, görme engellilerin yalnızca metin değil, müzik bilgisine de erişebilmesi için 1829 yılında Braille müzik sistemini geliştirmiştir. Braille müzik alfabesi, edebi Braille sisteminden farklıdır. Her sembol, belirli bir nota, ritim değeri veya müziksel işareti temsil eder. 6 noktalı hücre sistemi sayesinde notalar, perde, ritim ve müziksel ifadeler eksiksiz şekilde aktarılabilir. Batı müziği için yıllardır kullanılan bu sistem, farklı ülkelerde resmi Braille nota kütüphaneleri aracılığıyla desteklenmektedir. Türkiye'de ise Braille müzik notasıyla ilgili sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır ve bunların büyük kısmı Batı müziği repertuarına odaklanmaktadır (Özdemir, 2018; Karakaş, 2020). Türk müziği alanında ise makamsal yapı, usûl sistemi ve geleneksel nota yazım biçimlerinin Batı müziğinden farklı olması nedeniyle Braille sisteme entegrasyonu karmaşık hale gelmektedir. O nedenle Türk müziği eser ve nazariyat bilgisinin titizlikle Braille yazıya dönüştürülmesi, karmaşık eserlerin ezberlenmesine olanak tanır ve görme engelli bireylerin bağımsız öğrenmesini sağlar. Buradan hareketle görme engelli bireyler için müzik eğitiminde yalnızca işitsel değil, dokunsal öğrenmenin öneminden yola çıkılarak Braille kaynak temini, bu çalışmanın temel nedeni olarak ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada, “Eğitimde fırsat eşitliği herkes için elzemdir” ilkesinden yola çıkılarak, ülkemizdeki müzik eğitim kurumlarının Türk müziği ders müfredatında yer alan makam nazariyat bilgisi ve 109 adet örnek eser, dijital ortamda, Braille yazı formatına dönüştürülerek, görme yetersizliği olan bireylerin erişimine açılmıştır. Çalışma sonucunda görme yetersizliği olan öğrenci, eğitimci ve müziğe ilgi duyan bireylere Türk müzik repertuar ve nazariyatına erişim imkânı

^{**} Bu çalışma 18-21 Eylül 2024 tarihinde gerçekleşen EDU Kongrede “Türk Müziği Eğitiminde Görme Yetersizliği Olan Bireylerin Kaynak Sorununa Bir Çözüm” başlığı ile sunulmuş ve tam metin olarak yayınlanmıştır. Kitap bölümü olarak tasarlanan bu versiyonda bazı güncellemeler yapılmıştır.

sağlanmıştır. Çalışma kapsamında Braille yazı ile oluşturulan kaynak, Türk müzik nazariyatı ve repertuarı olarak iki cilt hazırlanmıştır. Bu çalışma, görme engelli bireylerin Türk müziğine kolaylıkla erişimini sağlayan örnek bir çalışmadır. Braille sistemine dayalı olarak oluşturulan dijital repertuar ve nazariyat bilgisi, eğitimde fırsat eşitliğini destekleyerek kültürel üretim ve katılım için öncü bir çalışma olmuştur. Bu tür girişimler, erişilebilirlik, kapsayıcılık ve kültürel sürdürülebilirlik ilkeleri çerçevesinde yüksek düzeyde bir sosyal fayda üretme potansiyeline sahiptir.

Çalışmanın İçeriğine Dair...

Müzik eğitimi, bireylerin estetik duyarlılıklarını geliştirmesinin yanı sıra duyu, motor ve bilişsel becerilerini de destekleyen çok yönlü bir öğrenme alanıdır. Ancak bu süreç herkesin eşit erişimi bulunmamaktadır. Özellikle görme yetersizliği olan bireyler için, müzik eğitiminin temel bileşenlerinden biri olan nota okuma süreci büyük zorluklar barındırmaktadır. Türk müziği alanında bu durum daha da belirginleşmektedir çünkü klasik Batı müziği repertuarında Braille nota örnekleri bulunmasına rağmen, Türk müziğine dair benzer bir birikim çok sınırlıdır. O nedenle çalışma kapsamında hazırlanan Braille kaynaklar, Türk müziği eser ve nazariyat bilgisi üzerinden yapılmıştır.

Bu çalışmada örneklem grubu olarak lisans düzeyinde eğitim veren müzik bölümlerinin müfredatı esas alınmıştır. Bu kapsamda başvuru kaynağı eser, ülkemizde Türk müziği eğitimi veren kurumların müfredat programında genel olarak kullanılan İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm ve Velveleleri* isimli kitabıdır. Özkan'ın kitabı Türk müziği nazariyatına dair oldukça kapsamlı bir eserdir. Bu kitapta, Türk müziği alanında günümüze değin kullanılmış olan ve halen kullanılmakta olan 400'e yakın makam nazariyat bilgisi ve eser örneği yer almaktadır. Braille yazıya dönüştürülen makam nazariyat çalışması Özkan'ın kitabındaki sırayla, basit makamlar, bileşik makamlar ve şed makamlar olmak üzere 3 grup altında toplanmıştır. Bütün bu ana başlıklar içerisinde seçilen makamlar, ülkemizde Türk müziği eğitimi veren kurumların müfredat programı temel alınarak belirlenmiştir ve bu makamlara dair genel nazariyat bilgileri 1. ciltte sunulmuştur. Cilt içeriğini oluşturan makam Listesi Ek. 2'de tablo şeklinde sunulmuştur. II. Ciltte ise belirlenen 109 eser notası Braille alfabeye dönüştürülmüştür. Eser listesi Ek.3'te sunulmuştur.

Ülkemiz müzik eğitim kurumlarının müfredat programında genellikle tercih edilen 100 eserin, Braille yazıya çevrilmesine karar verilmiş ancak çalışma başlangıcında yapılan literatür taraması ve alandaki görme yetersizliği olan müzik eğitimcileri ve öğrencileri ile yapılan ön görüşmelerde, Türk müziği eserlerinin yanı sıra Türk müziği nazariyat bilgisine erişimin sınırlı olduğunun da altı çizilmiştir. Bu nedenle müfredatta yer alan 100 Türk müziği eserinin yanı sıra Türk müzik nazariyatında önemli bir yere sahip olan İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk*

Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm ve Velveleleri isimli kitabından, alana katkıda bulunacak makamlara dair bölümler de Braille yazıya çevrilmiştir. Eserler tespit edilirken 100 eser üzerinde karar verilmiş ancak 1. Ciltte yer alan basit ve şed makamlara dair seyir örnekleri verilirken, bileşik makamlar için eser örneği verilmesi gereği ortaya çıkmış o nedenle ilk belirlenen 100 esere ilave olarak 9 eser daha Braille notaya çevrilmiştir.

Türkiye’de Müzik Eğitimi Alanında Braille Kaynak Sorunu

Görme yetersizliği olan bireyler için Braille nota sistemi, müzik öğreniminde vazgeçilmez bir araçtır. Ancak Türkiye’de bu sistemle hazırlanmış müzik eğitimi materyalleri hem nicelik hem nitelik açısından yetersizdir. Bu eksiklik, özellikle Türk Müziği, Batı müziği eğitimi, çalgı eğitimi ve teorik derslerde büyük bir engel teşkil etmektedir. Akademik alanda konu ile ilgili çok sayıda çalışma yapılmıştır. Örnek çalışmalardan bazıları aşağıda sunulmuştur.

Ermiş ve Kapçak tarafından hazırlanan (2022) “Türkiye’de Müzik Eğitimi Alanında Görme Engelli Öğrenci ve Öğretmenlere Yönelik Yapılan Akademik Çalışmaların İncelenmesi” başlıklı makalede konu ile ilgili akademik çalışmalar incelenmiş, doktora düzeyinde bir çalışmanın yapılmadığı vurgulanmış, görme yetersizliği olan öğretmen ve öğrencilere yönelik çalışmaların artırılması önerisinde bulunulmuştur.

Yazar ve Tecimer tarafından hazırlanan (2020) “Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Öğretmenlik Sürecinde Karşılaştıkları Sorunlar” başlıklı makalede, görme yetersizliği olan müzik öğretmenlerinin, normal gelişim gösteren öğrencilere ders vermekte zorlandıkları ve öğretmenlerin kaynak temininde yaşadıkları problemler dile getirilmiştir.

Doğan ve Nart tarafından hazırlanmış (2020) “Eğitim Müziği Dağarının Görme Engelliler Tarafından Kullanımı İçin Braille Sisteminde Dijital Nota Arşivinin Hazırlanması (Ulusal Marşlar Örneği)” başlıklı bilimsel araştırma projesinde, ulusal marşlar, Braille notaya dönüştürülerek dijital nota arşivi hazırlanmış ve ‘engelsiznota.org’ web adresinden erişime açılmıştır. Bu çalışma marşlara yönelik olarak önemli bir açığı kapatmıştır.

Özsökmen tarafından hazırlanan (2019) “Görme Engelli Öğrencisi Olan Konservatuar Eğitimcilerinin Eğitim Sürecine İlişkin Görüşlerinin Betimlenmesi” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında görme engelli öğrencisi olan konservatuar eğitimcilerinin yaşadığı sorunlar, eğitim sürecindeki eksiklikler saptanmıştır.

Öz tarafından (2019) hazırlanan “Türkiye’de Görme Engelli Öğrencilerin Müzik Eğitiminde Karşılaştıkları Sorunlar ile İlgili Öğrenci Görüşleri” başlıklı

yüksek lisans tez çalışmasında, görme engelli öğrencilerin müzik eğitiminde karşılaştıkları sorunlarla ilgili bir araştırma yapılmıştır.

Bağrıyanık tarafından (2019) hazırlanan “Üniversitelerde Mesleki Müzik Eğitimi Alan Görme Engellilerde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar (Ankara İli Örneği)” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Braille kaynaklara erişim sorunu en temel sorunlardan biri olarak ortaya konmuştur.

Sazlı ve Şakalar (2018) tarafından hazırlanmış “Görme Engelli Müzisyenlerin Besteleme Teknikleri ve Dijital Uygulamalar” başlıklı makalede, Braille nota basımı için bir merkez kurulması önerisi verilmiştir.

Özel tarafından (2018) hazırlanan “Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Görme Engellilerin Müzik Eğitiminde Braille Nota Sisteminin Kullanımı ve Türkiye’deki Durumun İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, ABD’de Braille nota kaynaklarının yeterli ve yaygın olduğu, ülkemizde ise yetersiz ve yaygın olmadığı tespit edilmiştir.

Devrim, Güneş ve Göçer tarafından (2018) hazırlanmış olan “Üniversite Kütüphanelerinde Erişilebilirlik Bilgi Hizmetleri: Görme Engeli Olan Kullanıcıların Müzik Notalarına Erişimi” başlıklı makale çalışmasında, ülkemizdeki üniversitelerde görme engelli öğrenciler için sunulan eğitimin kaynak yetersizliğinden dolayı diğer öğrencilerle aynı standartta olmadığı tespit edilmiştir.

Varış ve Hekim tarafından (2017) hazırlanan “Özel Gereksinimli Bireyler ve Müzik Eğitimi” başlıklı makale çalışmasında, öğretim materyallerinin yetersizliği yine öne çıkmıştır.

Dilsiz tarafından (2017) hazırlanmış “Görme Engelli İlköğretim Okullarında Müzik Dersi Sürecine İlişkin Öğretmen Görüşleri” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Braille nota ile yazılmış kaynakların ve metotların yetersizliği saptanmıştır.

Şendurur tarafından (2016) hazırlanan “Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Görme Engelli Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersi Sürecine İlişkin Görüşleri” başlıklı makalede Braille notalara erişimdeki güçlükler dikkat çekmektedir.

Karaman tarafından (2016) hazırlanan “Görme Engelliler Okullarında Çalışan Müzik Öğretmenlerinin Müzik Dersi Öğretim Programının ve Ders İçi Etkinliklerin Uygulanışına İlişkin Görüşleri (Adana İli Örneği)” adlı yüksek lisans tez çalışmasında görme engelli öğretmenler için ders kitaplarının ihtiyacı karşılamadaki yetersizliği, ders kitaplarındaki etkinliklerin ses kaydı ile birlikte olması gereği ortaya konmuştur.

Pirgon ve Babacan tarafından (2013) hazırlanan “Görme Engelli Öğrencilerin Piyano Eğitimi Üzerine Durum Çalışması” başlıklı makalede en temel problemlerden birinin kaynak sorunu olduğuna dikkat çekilmiştir.

Baydağ tarafından (2013) hazırlanan “Görme Engelli Bireylerin Sosyalleşme sürecinde Verilen Müzik Eğitiminin, Müzikal Motivasyon, Müziksel İlgi ve Müzik Yaşantılarına Etkisi” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, görme yetersizliği olan çocukların özellikle psikolojik ve ruhsal gelişiminde müziğin önemi vurgulanmış, yeterli kaynak temini ve özel eğitim üzerinde durulmuştur.

Akpınar tarafından (2012) hazırlanan “Görme Engellilerde Braille İşaret Sistemi ve Müzikte Kullanılabilirliği” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Türkiye’de müzik eğitimi alanında öğretmen ve öğrencilere yönelik olarak yapılan çalışmaların artırılması öne çıkmıştır.

Demirci tarafından (2012) hazırlanan “Türkiye’de Görme Engelliler Ortaokullarında Öğretmen görüşlerine göre Müzik Dersi Kazanımlarının Gerçekleşebilme Durumu” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında müzik dersinde Braille kaynak kullanımının müziksel algı ve yaratıcılığı pozitif yönde etkileyeceği önerisinde bulunulmuştur.

Sazlı ve Yurtseven tarafından (2010) hazırlanan “Müzikte Braille: Görmeyenlerin Eğitimindeki Yeri ve Kurumsal Çözüm Önerileri” adlı makalede, görme engelliler için genellikle ezbere dayalı bir eğitim anlayışı yerine yazılı materyalden nota okumanın ve analiz yapabilmenin ne derece önemli olduğu üzerinde durulmuştur.

Doğar tarafından (2004) hazırlanan “Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Açından Karşılaştıkları Güçlükler” başlıklı yüksek lisans tezinde, eğitim ve öğretim araçlarının yetersizliği ortaya konmuştur.

Yapılan tüm bu çalışmalar, alandaki sınırlılığı ortaya koymaktadır. Ülkemizde müzik alanında mevcut olan Braille kaynakların çoğu Batı müziği ile ilgilidir. Türk müziğine özgü yeterli Braille kaynak bulunmamaktadır. Bu durum, görme yetersizliği olan bireylerin müfredatla eş zamanlı ilerlemelerini zorlaştırmakta ve bireylerin bağımsız çalışma becerilerini sınırlamaktadır. Tüm bu sınırlılıklara ilaveten Türkiye’de müzik eğitimi alanında Braille nota çevrimi yapabilecek uzman sayısı da oldukça azdır.

Türk Müziğine Erişimde Kaynak Sorunu

Türk Müziği, makam, usûl, perde, koma sistemi ve tavır gibi kendine özgü yapılarıyla Batı müziğinden ayrılır. Bu farklılıklar, Braille nota sisteminin Türk müziğine doğrudan uyarlanmasını engellemekte ve sistemin Türk müziği bağlamında yeniden ele alınmasını zorunlu kılmaktadır.

Türk Müziği'nde yaklaşık 600'e yakın makam tanımlanmıştır. Her biri belirli bir seyir (yükselme/iniş düzeni), güçlüsü, dizisi ve karakteristik özellikleri ile birbirinden ayrılır bu nedenle Türk müziğinde her makamın kendine özgü yapısı vardır.

Görme yetersizliği olan bireyler, uygun destek ve erişilebilir materyallerle Türk müziğini hem icra edebilir hem de derinlemesine anlayabilirler. Bu süreçte toplumun, kurumların ve müzik dünyasının kapsayıcı olması büyük önem taşımaktadır. Türk müziği, makam sistemi, usul yapısı ve sözlü gelenek gibi özgün öğeler barındırır. Bu müzik türü, yüzyıllar boyunca meşk sistemi aracılığıyla usta-çırak ilişkisi içinde aktarılmıştır. Geleneksel öğrenme yöntemlerinin hâlen etkili olduğu bu müzik türü, görme yetersizliği olan bireyler için çeşitli avantajlar sunabilir. Ancak çağdaş eğitim yaklaşımlarında kullanılan yazılı materyaller ve görsel unsurlar, bu bireylerin erişimini zorlaştırmaktadır. Braille müzik notası, görme yetersizliği olan bireylerin nota okumasına olanak tanımakla birlikte, Türk müziği için Braille nota uyarlamaları sınırlı sayıdadır. Dolayısıyla bu eksiklik, müzik eğitime erişimi de zorlaştırmaktadır. Türk müziğinde tarihsel olarak yaygın olan meşk yöntemi, görsel malzeme kullanımına gerek olmadan işitsel yolla öğrenmeyi esas alır. Bu yönüyle görme yetersizliği olan bireyler için de oldukça uygundur. Ancak bire bir eğitim olanaklarının sınırlı olması bu yöntemin yaygınlaşmasına imkân vermemektedir.

Görme yetersizliği olan bireylerin Türk müziğine erişimi, yalnızca bireysel çaba değil, aynı zamanda yapısal ve toplumsal düzenlemeleri de gerektiren bir süreçtir. Geleneksel meşk yönteminin sağladığı doğal avantajlara rağmen, çağdaş eğitim sisteminin görsel ağırlıklı yapısı erişimi zorlaştırmaktadır. Bu nedenle, çok yönlü erişilebilirlik politikalarıyla bireylerin müziksel gelişimlerinin desteklenmesi gerekmektedir. Erişilebilir bir müzik eğitimi, bireysel yaratıcılığı teşvik ederken, toplumsal bütünleşmeye de katkı sağlayacaktır.

Görme yetersizliği olan bireylerin Türk müziğine erişimi konusunda yapılan bu çalışma, müzik öğrenim ve öğretimine yönelik kapsamlı bir kaynak olarak alana hizmet etmektedir. Bu çalışma için özel olarak alınan Braille ekran okuyucu vasıtasıyla repertuar ve nazariyat bilgisi Braille sisteme dönüştürülmüştür. Yaklaşık iki yıl süren çalışma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin web adresi üzerinden tüm görme engelli bireylerin hizmetine sunulmuştur. Dijital erişim adresi Ek.1'de sunulmuştur.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmanın sonucunda iki ciltten oluşan tamamı kabartma yazılı Braille kaynak, görme yetersizliği olan bireylerin erişimine sunulmuştur. I. Cilt, Türk Makam Nazariyatı, II. Cilt ise saz eserlerinden oluşmaktadır. Bu çalışmanın, görme yetersizliği olan bireyler için Türk müziği alanında büyük bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde Braille müzik işaretlerinin belirlenmesi konusunda Uluslararası alanda gerçekleşen çalışmalara Türkiye’den katılım sağlanmamıştır. Son olarak “Dünya Körler Birliği”nin 1992 yılında İsviçre’de uluslararası Braille müzik işaretlerinin belirlenmesi konusunda gerçekleştirdiği konferansta Türkiye’den katılımcı bulunmadığı için ortaya çıkan kılavuzda, Türk müziği Braille işaretleri yer almamıştır. Bu yüzden Batılı yazılımcıların geliştirdiği görsel dijital içeriği Braille sisteme dönüştüren programlar, Türk müziğine dair işaretleri tanıyamamaktadır. O nedenle iki yıl gibi bir süreç içerisinde gerçekleştirilen bu çalışmanın birçok aşamasında çeşitli zorluklarla karşılaşmış, alanda uzman kişilerin desteği ve önerileri göz önüne alınarak bazı düzenlemeler yapma zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Örneğin Türk makam müziğine has olan büyük usullü eserler, kendi içerisinde eserin aslına bağlı kalınarak yeniden bölümlere ayrılmıştır. Bu ön bilgiler detaylarıyla 1. cildin girişinde kullanıcılara sunulmuştur. Ülkemizde 1986 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Özel eğitim ve rehberlik dairesi başkanlığınca kurulan bir komisyon çalışması ile hem uluslararası çalışmalar takip edilmiş hem de Türk müziği işaretleri belirlenmiştir. 1991 yılında da yapılan çalışmaların bir çıktısı olarak Milli Eğitim Bakanlığı ders aletleri yapım merkezince yayımlanmıştır. Bu doğrultuda koma değerlerinin yazımına dair tespit edilen kaynak referans alınmıştır.

Türk müziği alanında Braille nota basımı son derece sınırlıdır ve maliyetlidir. Eğitim kurumlarında Braille nota okuma bilen öğretmen sayısı oldukça azdır. O nedenle Braille müzik eğitimi, konservatuvar ve müzik öğretmenliği bölümlerine entegre edilmelidir. Ulusal nota arşivleri, Braille formatında da yayın yapılmalıdır. Uluslararası platformlarla iş birliği kurularak dijital Braille Türk müziğine erişim için kaynaklar yaygınlaştırılmalıdır.

Klasik Türk müziği eğitimi alan görme yetersizliği olan bireyler bazı temel sorunlarla karşı karşıyadır. Örneğin; Erişilebilir nota kaynakları yetersizdir. Mevcut Türk müziği eserlerinin çoğu basılı veya dijital görsel formatta olup Braille uyarlamaları yoktur. Eğitimcilerin Braille nota bilgisi oldukça sınırlıdır. Eğitimcilerin Braille müzik sistemine dair teknik bilgi eksikliği nedeniyle, eğitim süreci çoğunlukla sözlü aktarım temellidir. Teknolojik altyapı eksikliği nedeniyle Braille nota yazıcıları, Braille ekranlar ve nota dönüştürücü yazılımlar Türk müziğine göre optimize edilmemiştir. Türk müziğinde makam ve usûl sisteminin

karmaşıklığından dolayı Türk müziğinin karakteristik yapısı, Braille nota sistemine aktarımı teknik olarak güçleştirmektedir.

Görme yetersizliği olan bireylerin Türk müziği eğitimine aktif ve eşit katılımı, ancak erişilebilirlik ilkesi doğrultusunda yeniden yapılandırılmış bir eğitim sistemi ile mümkündür. Braille nota sisteminin Türk müziğine uygun hale getirilmesi, hem bireysel gelişimi destekleyecek hem de Türk müziği mirasının daha kapsayıcı bir biçimde aktarılmasını sağlayacaktır.

Kaynakça

- Akpınar, H. (2012). *Görme Engellilerde Braille İşaret Sistemi ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.
- Bağrıyanık, Ö. (2019). *Üniversitelerde Mesleki Müzik Eğitimi Alan Görme Engellilerde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar (Ankara İli Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. Ulusal Tez Merkezi.
- Baydağ, C. (2013). *Görme Engelli Bireylerin Sosyalleşme Sürecinde Verilen Müzik Eğitiminin, Müzikal Motivasyon, Müziksel İlgi ve Müzik Yaşantılarına Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. Ulusal Tez Merkezi.
- Demirci, Z. (2012). *Türkiye’de Görme Engelliler Ortaokullarında Öğretmen Görüşlerine Göre Müzik Dersi Kazanımlarının Gerçekleşebilme Durumu*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. Ulusal Tez Merkezi.
- Devrim, M., Güneş, G. & Göçer, Y. (2018). *Üniversite Kütüphanelerinde Bilgi Erişilebilirlik Hizmetleri: Görme Engeli Olan Kullanıcıların Müzik Notalarına Erişimi*. Engellilik Araştırmaları Konferansı: Düünden Bugüne Engellilik.
- Dilsiz, Z. (2017). *Görme Engelli İlköğretim Okullarında Müzik Dersi Sürecine İlişkin Öğretmen Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Doğan, C. & Nart, S. (2020). *Türk Eğitim Müziği Dağarının Görme Engelliler Tarafından Kullanımı İçin Braille Sisteminde Dijital Nota Arşivi Hazırlanması (Ulusal Marşlar Örneği)*. Bartın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bilimsel Araştırma Projesi Sonuç Raporu.
- Doğar, C. (2004). *Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Açidan Karşılaştıkları Güşlükler*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ermiş, E & Kapçak, Ş. (2022). *Türkiye’de Müzik Eğitimi Alanında Görme Engelli Öğrenci ve Öğretmenlere Yönelik Yapılan Akademik Çalışmaların İncelenmesi*. Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 54. s. 1158-1177
- Karakaş, M. (2020). *Erişilebilir Müzik Eğitimi: Braille Nota Kullanımı*. Engellilik ve Eğitim Araştırmaları Dergisi, 3(1), 23-35
- Karaman, N. A. (2016). *Görme Engelliler Okullarında Çalışan Müzik Öğretmenlerinin Müzik Dersi Öğretim Programının ve Ders İçi Etkinliklerin*

- Uygulanışına İlişkin Görüşleri (Adana İli Örneği).* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. Ulusal Tez Merkezi.
- Öz, B. (2019). *Türkiye'deki Görme Engelli Öğrencilerin Müzik Eğitiminde Karşılaştıkları Sorunlar ile İlgili Öğrenci Görüşleri.* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özdemir, N. (2018). *Görme Engelli Öğrenciler İçin Braille Nota Sistemine Giriş.* Müzik Eğitimi Dergisi, 6(2), 45-58.
- Özel, B. (2018). *Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Görme Engellilerin Müzik Eğitiminde Braille Nota Sisteminin Kullanımı ve Türkiye'deki Durumun İncelenmesi.* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. Ulusal Tez Merkezi.
- Özsökmen, A. (2019). *Görme Engelli Öğrencisi Olan Konservatuar Eğitimcilerinin Eğitim Sürecine İlişkin Görüşlerinin Betimlenmesi.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar. <https://hdl.handle.net/11630/7164>
- Pirgon, Y. & Babacan, E. (2013). *Görme Engelli Öğrencilerin Piyano Eğitimi Üzerine Durum Çalışması.* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 29, 191- 206.
- Sazlı, K. & Şakalar, Y.G. (2018). *Görme Engelli Müzisyenlerin Besteleme Teknikleri ve Dijital Uygulamalar.* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, cilt 11, sayı 55, s. 1112-1122
- Sazlı, K. & Yurtseven, G. (2010). *Müzikte Braille: Görmeyenlerin Eğitimindeki Yeri ve Kurumsal Çözüm Önerileri.* IX Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı.
- Şendurur, Y. (2016). *Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Görme Engelli Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersi Sürecine İlişkin Görüşleri.* Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, İpekyolu Özel Sayısı.
- Varış, Y.& Hekim, M. (2017). *Özel Gereksinimli Bireyler ve Müzik Eğitimi.* Gazi Eğitim Bilimleri Dergisi, cilt 3, sayı 3, s. 29-42.
- Yazar, B. & Tecimer, B. (2020). *Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Öğretmenlik Sürecinde Karşılaştıkları Sorunlar.* Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, yıl 8, sayı 108, s. 456-480

Ek. 1

<https://guzelsanat.erciyes.edu.tr/tr/braille-dokuman-arsivi>

Ek. 2

I.Cilt Makam Listesi Tablosu

Tablo 1. Makam İsimleri Tablosu

BASİT MAKAMLAR	ŞED MAKAMLAR	BİLEŞİK MAKAMLAR
Basit Suz'nak Makamı	Buselik Makam Şedleri	Acem Kürdi Makamı
Basit Şehnaz Buselik Makamı	Çargah Makam Şedleri	Bestenigar Makamı
Hicaz Makamı	Nihavend Makamı	Beyati Araban Makamı
Hicaz Uzzal Makamı	Ruhnevaz Makamı	Eviç Makamı
Zirgüleli Hicaz Makamı	Zirgüleli Hicaz Makam Şedleri	Ferahfeza Makamı
Hüseyni Makamı	Arazbarlı Kürdili Hicazkar Makamı	Ferahnak Makamı
Karcıgar Makamı	Basit Mahur Makamı	Hisar Buselik Makamı
Muhayyer Makamı	Bileşik Mahur Makamı	Hüzzam Makamı
Neva Makamı	Hicazkarlı Kürdili Hicazkar Makamı	Muhayyer Kürdi Makamı
Tahir Makamı	Kürdi Makam Şedleri	Müstear Makamı
		Neveser Makamı
		Nikriz Makamı
		Saba Makamı
		Sazkâr Makamı
		Segah Makamı
		Şehnaz Makamı

Ek. 3

II. Cilt Eser Listesi

1. Tanburi Cemil Bey “Mahur Peşrev”
2. Nikolaki “Mahur Saz Semai”
3. H. Saadetin Arel “Nihavend Minimini Peşrev”
4. Refik Fersan “Acemkürdi Peşrev”
5. Artaki Candan “Beyati Peşrev”
6. Tatyos Efendi “Uşşak Peşrev”
7. Udi İbrahim “Acemaşiran Saz Semai”
8. Tanburi İzak “Beyati Saz Semai”

9. İsmail Hakkı Bey “Acemkürdi Saz Semai”
10. Tatyos Efendi “Rast Peşrev”
11. Cevdet Çağla “Acemkürdi Saz Semai”
12. İsmail Hakkı Bey “Acemkürdi Peşrev”
13. Lavtacı Andon “Hüseyni Peşrev”
14. Tanburi Cemil Bey “Nikriz Longa”
15. Tanburi Ali Efendi “Suzidil Peşrev”
16. Kantemiroğlu “Sazkar Peşrev”
17. Veli Dede “Hicaz Hümayun Peşrev”
18. Cinuçen Tanrıkorur “Çargah Peşrev”
19. Sadi Işılay “Segah Saz Semai”
20. Nedim Ağa “Sultaniyegah Saz Semai”
21. Seyfettin Osmanoglu “Hüzzam Peşrev”
22. Nikolaki “Mahur Saz Semai”
23. Tanburi Cemil Bey “Hicazkar Peşrev”
24. Lavtacı Andon “Hüseyni Saz Semai”
25. Neyzen Aziz Dede “Uşşak Saz Semai”
26. Tatyos “Hüseyni Saz Semai”
27. Alaeddin Yavaşca “Acemaşiran Medhal”
28. Sedat Öztoprak “Evc Saz Semai”
29. Tanburi Cemil Bey “Muhayyer Peşrev”
30. Tanburi Cemil Bey “Muhayyer Saz Semai”
31. İsmail Hakkı Bey “Ferahfeza Peşrev”
32. Tanburi Cemil Bey “Ferahfeza Saz Semai”
33. Refik Talat Alpman “Hicaz Saz Semai”
34. Refik Talat Alpman “Mahur Saz Semai”
35. Rauf Yekta Bey “Beyatiaraban Saz Semai”
36. Tanburi Cemil Bey “Kürdilihicazkar Peşrev”
37. Tatyos Efendi “Kürdilihicazkar Saz Semai”

38. Sedat Öztoprak “Şehnaz Saz Semai”
39. Cinuçen Tanrıkorur “Ferahnak Saz Semai”
40. Fahri Kopuz-Sedat Öztoprak “Suzidil Saz Semai”
41. Kuçek Derviş Mustafa Dede “Bayati Ayin 4. Selam Hicaz Son Peşrev”
42. Hacı Arif Bey “Sultaniyegah Peşrev”
43. Hacı Arif Bey “Sultaniyegah Saz Semai”
44. Kampos “Uşşak Peşrev”
45. Süleyman Erguner “Beyati Niyaz Peşrev”
46. II. Bayezid “Rahatül-ervah Peşrev”
47. Muallim İsmail Hakkı Bey “Tebriz Peşrevi”
48. Nuri Halil Poyraz “Hicazkar Saz Eseri”
49. Asdik Ağa “Muhayyerkürdi Peşrev”
50. Anonim “Rast Ondört”
51. Vasilaki “Kürdilihicazkar Peşrev”
52. Refik Fersan “Şedaraban Peşrev”
53. Tanburi Cemil Bey “ Şedaraban Saz Semai”
54. III. Selim “Pesendide Peşrev”
55. III. Selim “Pesendide Saz Semai”
56. Kemani Ali Ağa “Şehnaz Peşrev”
57. Ömer Altuğ “ Nihavend Saz Semai”
58. Şerif MuhiddinTargan “Hüzzam Saz Semai”
59. Kantemiroğlu “Pençgah Saz Semai”
60. .Gavsi Baykara “Nihavend Saz Semai”
61. Ali Ufki “Nikriz Peşrev”
62. Eyyubi Mehmet Çelebi “Arazbar Peşrev”
63. Kantemiroğlu “Bestenigâr Peşrev”
64. Dilhayat Kalfa “Siphir Peşrev”
65. Suphi Ezgi “Gerdaniye Kız Saz Semai”
66. Suphi Ezgi “Zavil Saz Semai”

67. Tanburi İsak Efendi “Gerdaniye Saz Semai”
68. Neyzen Aziz Dede “Yegah Saz Semai”
69. Emin Efendi “Nihavent Peşrev”
70. Behram Ağa “Neva Peşrev”
71. Refik Fersan “Nihavent Peşrev”
72. Refik Fersan Nihavent “Saz Semai”
73. Nefiri Behram Ağa “Beyati Peşrev”
74. Osman Dede “Beyati Saz Semai”
75. Suphi Ziya Ezgi “Beyati Saz Semai”
76. Osman Dede “Çargah Peşrev”
77. Nikolaki “Buselik Peşrev”
78. Behram Ağa “Buselik Saz Semai”
79. İsmail Hakkı Bey “Buselik Saz Semai”
80. Aziz Dede “Hicaz Peşrev”
81. İsmail Hakkı Bey “Hicaz Peşrev”
82. Osman Dede “Hicaz Peşrev”
83. Reftar Kalfa “Hicaz Peşrev”
84. Lavtacı Andon “Hicaz Saz Semai”
85. Andon Efendi “Hicaz Hümayun Saz Semai”
86. Osman Dede “Hicaz Saz Semai”
87. Andon Efendi “Hüseyini Peşrev”
88. Gavsı Baykara “Hüseyini Peşrev”
89. Nikolaki “Hüseyini Peşrev”
90. Reftar Kalfa “Hüseyini Peşrev”
91. Neyzen Salih Dede “Hüseyini Peşrev”
92. Andon Efendi Hüseyini Saz Semai”
93. Dilhayat Kalfa “Hüseyini Saz Semai”
94. Nikolaki “Hüseyini Saz Semai”
95. Tamburi Cemil Bey “Neva Peşrev”

96. Behram Ağa “Neva Saz Semai”
97. Kantemiroğlu “Neva Saz Semai”
98. Refik Fersan “Neva Saz Semai”
99. Salih Dede “Uşşak Peşrev”
100. Numan Ağa “Uşşak Saz Semai”

İlave dokuz eser listesi

1. H. Saadettin Arel “Aşk- Efza Saz Semai”
2. İsmail Hakkı Bey “Evcara Saz Semai”
3. Yılmaz Öztuna “Ferahnuma Peşrev”
4. İsmail Hakkı Bey “Hisar Buselik Saz Semai”
5. Kemençeci Nikolaki “Müstear Peşrev”
6. İsmail Hakkı Bey “Neveser Peşrev”
7. H. Saadettin Arel “Ruhnüvaz Saz Semai”
8. Aziz Dede “Saba Saz Semai”
9. Suphi Ezgi “Suz’nak Saz Semai”



Toplumsal Yas ve Kriz Dönemlerinde Müzik Sektörünün Bastırılması: Türkiye Örneğinde Kültürel ve Siyasal Bir Analiz

Fatih Coşkun¹

¹ Dr. Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü,
fatih.coskun@ege.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3546-7415>

Giriş

Toplumsal kriz dönemleri, bir toplumun yalnızca siyasal ve ekonomik sistemini değil, aynı zamanda kültürel ifade biçimlerini de derinden etkiler. Bu süreçlerde devletin ve toplumun refleksleri yalnızca güvenlik önlemleri veya ekonomik müdahalelerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda kolektif duygulanım biçimleri, yas tutma pratikleri ve kamusal davranış kodları da yeniden tanımlanır. Türkiye gibi geleneksel-modern, seküler-dindar gerilimlerinin sürekli devinim hâlinde olduğu ülkelerde bu yeniden tanımlama süreci, özellikle sanat ve eğlence alanlarında daha görünür ve sembolik biçimler alır. Birçok sektörde faaliyetler devam ederken müzik ve eğlence sektörünün ani ve sert şekilde durdurulması, bu alanların devlet-toplum ilişkisinde taşıdığı özel sembolik anlamla ilgilidir.

Depremlerden terör saldırılarına, savaşlardan büyük ulusal trajedilere kadar birçok olayın ardından canlı müzik etkinliklerinin iptal edilmesi, konserlerin “bir süreliğine uygun görülmemesi” veya eğlence mekanlarının “saygı” gerekçesiyle faaliyetlerine ara vermesi, çoğu zaman sorgusuz sualsiz toplumsal bir kabule dönüşür. Oysa bu refleksin arkasında yalnızca bireysel vicdan ya da toplumsal duyarlılıkla açıklanamayacak kadar karmaşık bir zihniyet altyapısı bulunmaktadır (Yalçın, 2020). Bu çalışma, Türkiye’de müzik ve eğlence sektörünün kriz dönemlerinde maruz kaldığı bu türden müdahalelerin ardındaki kültürel, politik ve ideolojik nedenleri tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmada, Türkiye’deki müzik sektörünün kriz dönemlerinde neden bu denli sembolik bir “suskunluk alanı” hâline getirildiği, toplumsal yas pratiklerinin sanatsal ifade özgürlüğüyle nasıl çeliştiği ve bu müdahalelerin ardındaki egemen kültürel değerlerin nasıl inşa edildiği analiz edilecektir. Aynı zamanda müziğin sınıfsal konumu, toplumsal kontrol mekanizması olarak kullanımı ve kültürel politikadaki işlevi, literatür desteğiyle birlikte ele alınacaktır (Adorno, 1938)

Problem Durumu

Araştırmanın temel problemi şudur: Neden Türkiye’de toplumsal travmaların ardından ilk müdahale edilen alan müzik ve eğlence sektörüdür ve bu müdahalenin ardında yatan sosyal, kültürel, siyasal sebepler nelerdir?

Amaç ve Önem

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye'de toplumsal yas ve kriz dönemlerinde müzik ve eğlence sektörünün neden diğer sektörlerden orantısız şekilde farklılaşarak etkilenmesinin sebeplerini analiz etmektir. Özellikle konserlerin iptal edilmesi, eğlence mekanlarının kapatılması veya müzikal faaliyetlere ara verilmesinin neredeyse otomatik bir refleks hâline dönüşmesinin nedenleri sorgulanmaktadır.

Müzik, bir yandan bireyin ve toplumun duygularını ifade etme biçimi olarak görülürken, öte yandan tarihsel olarak sürekli denetim altına alınan bir alan olmuştur (Stokes, 1992). Bu çalışmada, Türkiye'deki mevcut durumun yalnızca güncel politikalarla değil, aynı zamanda Osmanlı'dan bugüne gelenekselleşen “duygu rejimi” ve “toplumsal denetim” anlayışlarıyla bağlantılı olduğu varsayılmaktadır (Navaro-Yashin, 2002; Çınar, 2019).

Bu bağlamda çalışmanın yan soruları şunlardır:

- Toplumsal yas dönemlerinde müziğin susturulması, hangi tarihsel kodlara ve kolektif bilinçaltına dayanır?
- Türkiye'de müzisyenlik ve eğlence sektörü, neden “saygı” veya “suskunluk” talebinin odak noktası hâline getirilir?
- Bu süreçte toplum, medya, devletin söylemleri nasıl şekillenmektedir?
- Bu durumun müzisyenler ve sektör çalışanları üzerindeki sosyoekonomik etkileri nelerdir?

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma metoduna dayalı olarak hazırlanmıştır. Temel veri kaynakları, 2000 sonrası Türkiye’de yaşanan büyük çaplı kriz ve yas dönemlerinde alınan kamusal kararlar, basın açıklamaları, konser iptalleri, sanatçıların beyanları ve medya arşivleri olmuştur. Ayrıca sosyal medya platformlarında sanatçılara yöneltilen eleştiriler, linç kampanyaları ve kamuoyu tepkileri de söylemsel analiz çerçevesinde değerlendirilmiştir. Özellikle Stuart Hall’un (1997) temsil teorisi, Antonio Gramsci’nin hegemonya kuramı (1971) ve Stanley Cohen’in “ahlaki panik” kavramsallaştırması (2002) yol gösterici olmuştur.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Türkiye'de müzik ve eğlence sektörünün özellikle toplumsal yas ve kriz dönemlerinde nasıl ve neden olumsuz etkilendiğini anlamaya yönelik nitel bir analiz sunmaktadır. Ancak her akademik çalışma gibi bu çalışma da de bazı sınırlılıklar içermektedir.

Öncelikle, çalışma ampirik bir saha araştırmasına değil, ikincil kaynaklar ve mevcut literatür üzerinden yapılan kavramsal bir analize dayanmaktadır. Bu durum, doğrudan sektör çalışanlarının ya da karar alıcıların görüşlerine başvurma imkânını sınırlandırmıştır. Geniş ölçekli saha araştırmalarıyla desteklenmemesi, bulguların daha çok teorik düzeyde kalmasına neden olabilir. Ayrıca, her kriz döneminin dinamikleri farklı olduğundan, örnek olaylar genel eğilimleri temsil etse de tüm toplumsal tepkileri kapsama iddiası taşımaz.

İkinci olarak, çalışma Türkiye bağlamıyla sınırlıdır ve kültürel-politik yapının özgünlüğü nedeniyle elde edilen sonuçların diğer ülkeler için genellenebilirliği sınırlı olabilir. Özellikle Batı toplumlarında toplumsal yas pratikleri ve eğlence kültürünün farklı biçimlerde kurumsallaşmış olması, karşılaştırmalı analizleri sınırlandırmaktadır (Hesmondhalgh, 2008).

Üçüncü olarak, söz konusu dönmlerdeki medya söylemleri ve siyasi açıklamalar üzerinden yapılan değerlendirmelerde içerik analizi yerine nitel temsiller tercih edilmiştir. Bu da daha kapsamlı bir söylem çözümlemesini sınırlı hâle getirmiştir. Bununla birlikte, kullanılan örnekler ele alınan zihniyet yapısının görünür kılınmasına katkı sunacak nitelikte seçilmiştir.

Son olarak, “müzik” ve “eğlence” gibi kavramlar oldukça geniş ve katmanlı olduğu için, bu çalışmada özellikle kamusal alanda icra edilen canlı müzik performansları ve kitlesel eğlence etkinlikleri üzerine odaklanılmış, dijital mecralarda üretilen içerikler ise kapsam dışında bırakılmıştır.

Kuramsal Arka Plan: Müzik, Yas ve Siyaset

Müzik, sosyolojik olarak yalnızca bir eğlence unsuru değildir. Dayanışmayı, acıyı ve kolektif belleği kuran, taşıyan ve dönüştüren bir pratik olarak düşünülmelidir. Simon Frith (1996), müziğin kimlik inşasında merkezi bir rolü olduğunu belirtirken, Jacques Attali (1985) müziği “geleceğin yankısı” olarak tanımlar. Bu bağlamda, kriz dönemlerinde müziğin susması gereken bir olgu olarak görülmesi, onun estetik bir tercihin dışında bir anlam ifade ettiğini gösterir.

Özellikle modern ulus-devletler, yas pratiklerini bir toplumsal bütünlük gösterisi olarak düzenler. Türkiye’de de bu yas kültürü, milliyetçi söylemlerle örülmüş bir birlik çağrısıyla ilişkilidir. Müzik, eğer bu birlik çağrısına “uygun” değilse; örneğin duygusal değilse, eğlenceliyse, ya da seküler yaşam tarzlarını çağrıştırıyorsa bastırılır (Yalçın, 2015).

Kriz Dönemlerinde Müzik Sektörüne Yönelik Uygulamalar

• Deprem ve Doğal Afet Sonrası

2023 Kahramanmaraş merkezli depremler sonrasında Türkiye genelinde neredeyse tüm konser etkinlikleri iptal edilmiş; televizyon programları yayından kaldırılmış ve müzik yayını yapan mekanlar sessizliğe bürünmüştür. Bu durum, birçok müzisyenin ekonomik olarak zor durumda kalmasına yol açmıştır (Sönmez, 2023). Buna karşın diğer sektörlerde (alışveriş merkezleri, spor karşılaşmaları vb.) aynı düzeyde bir kısıtlama uygulanmamıştır. Bu çelişki, müziğe ve eğlenceye yönelik “ayırıcı” bir tutumun göstergesi olarak yorumlanabilir.

• Terör Olayları ve Ulusal Yaslar

Türkiye’de yaşanan her büyük terör saldırısından sonra resmi olarak ulusal yas ilan edilmekte ve bu yas sürecinde müzikli yayınlara ve konserlere ara verilmesi beklenmektedir. Ancak bu beklenti yalnızca popüler müzik sahnesine yöneltilmekte, içeriği “eğlence” olarak kodlanmayan diğer etkinlikler ise çoğunlukla etkilenmemektedir. Bu da müziğin içerik ve anlamına göre “yasaklanabilir” olup olmadığının sosyokültürel ve siyasal kodlarla belirlendiğini göstermektedir.

- **Siyasal Krizler ve Popüler Kültürün Denetimi**

Gezi Parkı olayları, 15 Temmuz darbe girişimi gibi siyasi krizler döneminde de müzisyenler büyük mağduriyet yaşamış; çoğu müzisyen sahne iptalleriyle karşı karşıya kalmıştır (Kocabaşoğlu, 2018). Bu durumun müzisyen camiasında çok olumsuz etkileri olmuştur: yaşanılan bu zor durum karşısında birçok müzisyen kendileriyle ilgisiz alanlarda iş arayışına girerken kimileri de bunalıma girip intihar etmiştir.

Zihniyet Analizi: Eğlenceyi "Ahlaki Sorun" Olarak Kodlamak

Kriz dönemlerinde Türkiye’de eğlence kavramı, genellikle muhafazak r zihniyette bireysel ahlaka ters düşer. Bu nedenle, müzik sektörü kriz dönemlerinde ahlak sınavına t bi tutulur ve yasaklamalarla karşılaşır. Oysa müzik aynı zamanda bir teselli ve dayanışma aracıdır. Yas tutmanın tek yolu sessizlik değildir; bazen bir ağıt, bir ezgi, kolektif duygunun ifadesidir (Kaplan, 2005).

Ekonomik Boyut: Görünmez Emek ve Kırılgnalık

Müzik sektörü, kayıt dışı emek, kısa vadeli sözleşmeler ve sosyal güvenceden yoksunluk gibi yapısal sorunlarla boğuşmaktadır. Kriz dönemlerinde bu kırılgnalık daha da artmakta; “ nce müzik dursun” anlayışı binlerce kişinin geçim kaynağını doğrudan etkilemektedir. Kültür endüstrisinin diğer unsurları (sinema, dizi, tiyatro) ise aynı  l de hedef alınmamaktadır. Bu durum, müzisyenlerin “profesyonel çalışan” değil, “keyif peşinde koşan” kişiler gibi görülmesiyle ilgilidir ( zt rk, 2020).

Bulgular ve Yorum

Yapılan analizler neticesinde üç temel bulgu ön plana çıkmıştır:

- **Muhafazak r/Geleneksel Tutum**

Türkiye’de müziğin, özellikle eğlence amaçlı icra edilen biçimleri kriz dönmelerinde muhafazak r/geleneksel zihniyet nezdinde “ayıpınması gereken bir hafiflik”, “saygısızlık” olarak görülmekte ve sessizlik bir tür erdem olarak yüceltilmektedir (Bora, 2005).

- **Müzik Sektörünün Toplumsal Meşruiyet Sorunu**

Müzik ve eğlence sektörüne dair yaygın kanı, bu alanın ciddi, üretken veya faydalı olmadığı yönündedir. Müzisyenler çoğu zaman “bohem” yaşam tarzlarıyla etiketlenir ve kriz anlarında bu yaşam tarzı “duyarsızlık”

ile eşleştirilir. Oysa müzik, özellikle travma sonrası toplumların kolektif dayanıklılığını artırma konusunda önemli bir rol üstlenmektedir (DeNora, 2000).

• Ahlaki Panik Üretimi ve Toplumsal Kontrol

Stanley Cohen'in (2002) tanımladığı şekliyle ahlaki panik, bir grubun ya da sektörün, toplumun ahlaki düzenine tehdit oluşturduğu gerekçesiyle hedefe konulmasıdır. Türkiye'de müzik sektörü, kriz anlarında bu işlevi görmektedir. Toplumsal yasın sembolik temsilcisi olarak sessizlik tercih edilmekte, müzik ise "normalleşmenin" simgesi olarak yasaklanmaktadır.

Tüm bu bulgular değerlendirildiğinde, müzik sektörüne yönelik toplumsal algıların ve kurumsal uygulamaların, yalnızca o anki duygusal iklime değil, aynı zamanda sahip olunan toplumsal, kültürel zihniyetlere, önyargılara, ahlak anlayışına bağlı olarak şekillendiği söylenebilir. Müzik, bir eğlence biçimi olmanın ötesinde, bireyin duygusal varoluşunu, toplumun hafızasını ve kamusal alanın sınırlarını belirleyen güçlü bir araçtır. Bu nedenle kriz anlarında müzik etkinliklerinin yasaklanması aslında toplumun ifade alanlarının daraltır ve müziğe karşı bu olumsuz bakış açısını meşrulaştırır. Toplumsal dokunun devingenliği, yeniden şekillenmesi sekteye uğrar.

Sonuç ve Öneriler

Türkiye'de müzik ve eğlence sektörüne yönelik kriz anlarında uygulanan yasaklamalar yalnızca "hassasiyet" temelli refleksler değil; daha derin toplumsal, kültürel, siyasi sebeplere dayanmaktadır. Sessizliğin erdem sayıldığı, eğlencenin ise duyarsızlıkla özdeşleştirildiği bir kamusal tahayyülde, müzikal üretim ve ifade biçimleri çok ciddi biçimde etkilenmektedir.

Oysa müzik, tarihin her döneminde acının, yasın ve direncin en güçlü taşıyıcılarından biri olmuştur. Bu bağlamda, Türkiye'nin müzik politikalarında daha eşitlikçi, katılımcı ve özgürlükçü bir yaklaşım benimsemesi, sadece müzisyenlerin haklarını değil; toplumun genel demokratik kültürünü de güçlendirecektir. Toplumsal yas, sessizlikle değil; kolektif dayanışma ile aşılır. Bu dayanışmanın dili de çoğu zaman müzik olur.

Öneriler

Bu çalışmanın bulguları doğrultusunda, Türkiye’de müzik ve eğlence sektörüne yönelik yaklaşımın yeniden değerlendirilmesi ve daha kapsayıcı, eşitlikçi bir kültürel ortamın inşası için şu öneriler geliştirilebilir:

- **Toplumsal Yasın Kodlarının Gözden Geçirilmesi:**

Türkiye’de yas süreçlerinin kültürel boyutu sıklıkla geleneksel referanslara dayandırılarak şekillendirilmektedir. Ancak bu kodlar, bireysel ifade biçimlerini sınırlayıcı şekilde uygulanmamalıdır. Müzik gibi yaratıcı alanların yas sürecindeki rolü, sadece susturulan değil, aynı zamanda iyileştiren bir araç olarak görülmelidir (Eyerma & Jamison, 1998).

- **Sektörel Ayrımcılığın Önlenmesi:**

Yas ve kriz dönemlerinde yalnızca müzik ve eğlence sektörünün durdurulması, sektörel bir adaletsizliği doğurmaktadır. Tüm sektörlerin eşit ilkelere göre değerlendirilmesi ve “moral üstünlük” kisvesiyle bir sektörün hedef alınmasının önüne geçilmesi gerekir. Bu, demokratik eşitlik ilkeleri açısından da önemlidir (Rawls, 1971).

- **Sanat ve Kültürün Kriz Dönemlerinde Aktif Kullanımı:**

Toplumun travmalarla baş etmesi sürecinde sanatın dönüştürücü gücünden faydalanılmalıdır. Müzik, edebiyat, tiyatro gibi sanat dalları yalnızca eğlence aracı değil; toplumsal hafızayı onarıcı ve duygusal dayanıklılığı artırıcı araçlardır (DeNora, 2000). Bu bağlamda, kriz anlarında sanatsal faaliyetler desteklenmeli, yasaklanmamalıdır.

- **Politika Geliştiriciler İçin Kültürel Haklar Eğitimi:**

Kamu yöneticilerinin kültürel çeşitlilik, mesleklere yönelik eşit haklar, ifade özgürlüğü ve sanatın toplumsal rolü konularında eğitim almaları sağlanmalı; belediye ve kamu kurumlarında kültür politikaları, çoğulcu ve hak temelli ilkeler çerçevesinde yeniden yapılandırılmalıdır (UNESCO, 2005).

- **Sektör İçin Kriz Dönemi Destek Mekanizmalarının Kurulması:**

Müzik sektörü çalışanları için kriz zamanlarında ekonomik ve psikososyal destek sağlayan özel fonlar oluşturulmalı; bu meslek grubunun yalnız bırakılması önlenmelidir. COVID-19 pandemisinde yaşanan örnekler, bu desteğin önemini açıkça ortaya koymuştur (Klein, 2020).

- **Medya Temsillerinin Eleştirel Şekilde Gözden Geçirilmesi:**

Medyada müzisyenlerin ve eğlence sektörünün “duyarsızlıkla” özdeşleştirilmesi eğilimi, toplumda sanata karşı önyargıyı beslemektedir. Medya kuruluşları, sanatsal faaliyetleri krize duyarsızlık değil, dayanışmanın bir biçimi olarak temsil etmeli; haber dilinde ötekileştirici anlatımlardan kaçınmalıdır (Hall, 1997).

Bu öneriler, yalnızca müzik sektörünü değil, tüm yaratıcı sektörleri ilgilendiren daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir kültür politikası için temel yönelimleri ortaya koymaktadır. Türkiye gibi çok sesli ve çok kültürlü bir ülkede, bu çeşitliliğin yaşatılması ve korunması, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda demokratik bir gerekliliktir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2019). *Müziğin fetiş niteliği ve müzik dinlemedeki gerileme üzerine* (Ş. Öztürk, Çev. & Der.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser 1938 yılında yayımlanmıştır).
- Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. University of Minnesota Press.
- Bora, T. (2005). *Modern Türkiye’de siyasal düşünce: Milliyetçilik* (Cilt 4). İletişim Yayınları.
- Cohen, S. (2002). *Folk devils and moral panics* (3rd ed.). Routledge.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge University Press.
- Frith, S. (1996). *Music and Identity*. In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108–127). SAGE Publications.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks*. International Publishers.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hesmondhalgh, D. (2008). Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity. *Consumption Markets & Culture*, 11(4), 329–343.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Rutgers University Press.
- Klein, N. (2020, May 13). *How big tech plans to profit from the pandemic*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/news/2020/may/13/naomi-klein-how-big-tech-plans-to-profit-from-coronavirus-pandemic>The Guardian
- Kocabaşoğlu, U. (2018). Türkiye’de kültür politikaları ve müzik sektörü: Baskı mekanizmaları üzerine bir inceleme. *Toplum ve Bilim*, 144, 76–98.
- Öztürk, M. (2020). Türkiye’de müzisyenlerin güvencesizliği ve kriz dönemlerinde geçim sorunları. *Kültür ve İletişim*, 23(2), 153–174.

- Rawls, J. (1971).** *Bir adalet teorisi* (Çev. S. T. Uluç). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Sönmez, A. (2023). Deprem sonrası müzik etkinliklerinin durdurulması: Kültürel sektörlerin eşitsizliği. *Sanat ve Toplum*, 18(1), 41–59.
- Stokes, M. (2010). *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. University of Chicago Press.
- UNESCO. (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Yalçın, M. (2015). Kamusal yas ve toplumsal temsil: Türkiye'de ulusal yas pratiklerinin kültürel analizi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 13(25), 203–225.

