

MÜZİK DEĞERLENDİRMELERİ

Editör: Doç.Dr. Erhan ZETEROĞLU

yaz
yayınları

Müzik Değerlendirmeleri

Editör

Doç.Dr. Erhan ZETEROĞLU

yaz
yayınları

2025

Müzik Değerlendirmeleri

Editör: Doç.Dr. Erhan ZETEROĞLU

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5838-73-5

Ekim 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Mikrotonalite ve Çello: Teorik, Tarihsel ve Pedagojik Yaklaşımlar.....	1
<i>Ali KALKAN</i>	
Koro Kültürü ve Koro Yönetimine Giriş.....	20
<i>Mehmet Şahin AKINCI</i>	
Kurgu ile Gerçeğin Arasında: Henri Casadesus ve Viyola Konçertoları.....	45
<i>Cansu YILMAZ AKIŞ</i>	
Türkülerde Selin Metaforik Temsilleri	62
<i>Aytunç AYDIN</i>	
Müzik Performans Kaygısı: Nedenleri, Performans Sürecine Etkisi ve Yönetme Yaklaşımları.....	77
<i>Didem DÖĞER GÜNDÜZ</i>	
GSL Öğrencilerinde “Bağlamada Arızalı Sesler” Ünitesine Ulaşılma Durumlarının Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi	101
<i>Umut YAYMAK</i>	
Yapısal Analiz Bağlamında Edirne Yöresi Halk Oyunlarının Tür-Biçim– Alt Tür–Alt Biçim Sınıflaması.....	116
<i>Mert CANER</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

MİKROTONALİTE VE ÇELLO: TEORİK, TARİHSEL VE PEDAGOJİK YAKLAŞIMLAR

Ali KALKAN¹

1. GİRİŞ

Mikrotonalite, geleneksel Batı müziğinde yaygın biçimde kullanılan 12 eşit aralıklı sistemin ötesinde yer alan ve sesler arasındaki daha küçük aralıkları kapsayan müziksel bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Konuya ilişkin tanımlardan biri, *Oxford Dictionary of Music*'te (1978) yer almakta olup, burada mikroton kavramı “yarım ses aralığından daha küçük ses aralıkları” şeklinde ifade edilmiştir. Söz konusu kavram, Batı dışı müzik kültürlerinde uzun süredir varlık göstermesine karşın, Batı müzik teorisi içerisinde özellikle 20. yüzyıldan itibaren yoğun biçimde incelenmeye başlanmıştır. Bu bağlamda mikrotonalite, yalnızca teknik bir inceleme alanı değil; aynı zamanda farklı müzik kültürleri arasında etkileşim yaratan disiplinlerarası bir alan olarak değerlendirilmektedir (Oxford, 1978).

Mikrotonal düşüncenin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, Antik Yunan döneminde Aristoxenos ve Pythagoras tarafından önerilen oran sistemlerine kadar uzanmakla birlikte, bu yaklaşım modern müzikoloji literatüründe özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Ayyar (1953), mikrotonal frekans varyasyonlarını ayrıntılı biçimde analiz etmiş; bu varyasyonların akustik ve matematiksel temellerini ortaya koyarak, mikrotonaliteyi teorik bir ilgi alanı olmaktan çıkarıp bilimsel araştırma nesnesine dönüştürmüştür. Keislar (1987) ise

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi, ali.kalkan@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4973-2785.

tarihsel gelişim sürecinde farklı mikrotonal sistemleri sınıflandırmış; bu sınıflandırma aracılığıyla mikrotonalitenin yalnızca Batı müzik teorisinin bir alt disiplini olmadığını, bağımsız ve bütüncül bir araştırma sahası olarak değerlendirilebileceğini ileri sürmüştür.

20. yüzyılda mikrotonal müziğin hem bestecilik süreçlerinde hem de icra pratiklerinde yeni olanaklar sunduğu gözlemlenmektedir. Balzano (1980), mikrotonal sistemlerin grup teorisi çerçevesinde açıklanabilir olduğunu savunarak bu olguyu yalnızca akustik bağlamda değil, aynı zamanda matematiksel ve yapısal yönleriyle ele almıştır. Dean (2009) ise eşit olmayan temperaman sistemlerinin genişletilmesinin mikrotonaliteye zemin hazırladığını vurgulamış; bu yaklaşımın çağdaş besteciler nezdinde tonalitenin yeniden tanımlanması yönünde bir araç olarak kullanıldığını belirtmiştir.

Bu çalışma, mikrotonalite olgusunu özellikle çello çalgısı ekseninde ele almakta ve konunun hem teorik hem de uygulamalı yönlerine ilişkin kapsamlı bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır. Akustik özellikleri itibarıyla mikrotonal ifadeye uygunluk gösteren çello, bu yönüyle araştırma nesnesi olarak seçilmiştir. Dolayısıyla mikrotonalite bağlamında yürütülecek araştırmaların, çello icracılığı ve besteciliği açısından yeni yöntemsel açılımlar sağlaması beklenmektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde mikrotonalitenin tarihsel temelleri, çello repertuarındaki karşılıkları, notasyon sistemlerine ilişkin problemler ve çağdaş uygulama örnekleri detaylı biçimde incelenecektir.

2. ANTİK DÖNEM VE İLK TEORİLER

Mikrotonal müzik anlayışının kökenleri, yalnızca modern dönemde ortaya çıkan bir yaklaşım olarak değerlendirilemez; aksine bu düşünce, Antik Çağ'a uzanan ve köklü teorik temellere

dayanan bir tarihsel gelişimin sonucudur. Seslerin sistemli biçimde düzenlenmesi fikri, ilk olarak Antik Yunan düşünürleri ve teorisyenleri tarafından ele alınmış, bu bağlamda Pythagoras (M.Ö. 6. yy) müziksel aralıkları matematiksel oranlar temelinde açıklayarak Batı müzik teorisinin kurucu öğelerini oluşturmuştur. Pythagoras'ın tanımladığı saf oranlar (2:1, 3:2, 4:3 gibi), yalnızca oktav ve beşli gibi temel ilişkileri değil, aynı zamanda daha küçük aralıkların da sayısal olarak hesaplanmasına imkân tanımış; bu oran temelli yaklaşım, günümüzde mikrotonaliteye dayanak oluşturan düşünsel çerçevenin erken bir örneği olarak kabul edilmiştir (Keislar, 1987).

Pythagoras'ın yanı sıra Aristoxenos (M.Ö. 4. yy), müziksel olguların değerlendirilmesinde işitmeye dayalı ölçütleri ön plana çıkararak, algının matematiksel modellere indirgenemeyeceğini savunmuştur. Diatonik, kromatik ve enharmonik cinsler üzerine geliştirdiği teoriler, mikrotonal farklılıkların sistemli biçimde ele alınmasını sağlamış; özellikle enharmonik cins içerisinde yer alan çeyrek ton yapısı, yarım sesin üçe bölünmesi esasına dayanarak mikrotonal düşünce açısından önemli bir kuramsal açılım sunmuştur (Ayyar, 1953).

Mikrotonalite, yalnızca Batı geleneği ile sınırlı kalmayıp, farklı kültürel bağlamlarda da tarihsel süreklilik içerisinde varlığını sürdürmüştür. Özellikle Arap-Türk makam sistemleri ile Hint raga geleneği, çeyrek tonlardan daha küçük aralıkların kullanımına dayanan zengin ve köklü bir mikrotonal yapıyı barındırmaktadır. Örneğin Türk musikisinde yer alan “koma” kavramı, 1/9 veya 1/12 tam ses gibi Batı sisteminde bulunmayan daha küçük ses aralıklarını tanımlamakta; bu yönüyle 12 eşit aralıklı sistemin dışında kalan özgün bir ses estetiği ortaya koymaktadır. Benzer biçimde Hint müziğinde kullanılan *śruti* kavramı, bir oktavın 22 eşit olmayan mikro aralığa bölünmesini öngörmekte ve bu yönüyle mikrotonaliteye ilişkin alternatif

kuramsal modellerin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır (Balzano, 1980).

Bu kapsamda değerlendirildiğinde, mikrotonal düşünce yalnızca 20. yüzyıl bestecilerinin geliştirdiği deneysel bir alan olmaktan öte; Antik Yunan felsefesi ile Doğu müzik geleneklerinin etkileşimi sonucu oluşan, çok katmanlı ve tarihsel süreklilik gösteren bir düşünsel çerçeve olarak ele alınmalıdır. Söz konusu tarihsel arka plan, çağdaş mikrotonal bestecilik ve teorik yaklaşımların doğru biçimde anlaşılabilmesi için temel bir zemin oluşturmaktadır.

3. ORTA ÇAĞ VE RÖNESANS'TA MİKROTONALİTE YAKLAŞIMLARI

Orta Çağ döneminde Batı müzik teorisi büyük oranda kilise modları ve Gregorian ezgiler çerçevesinde şekillenmiş olmakla birlikte, mikrotonal düşüncenin izlerinin bu dönemde de gözlemlenebildiği görülmektedir. Dönemin teorisyenleri, temel olarak Pythagorasçı oranlara bağlı kalarak saf aralıklar üzerine odaklanmışlar; ancak uygulamada ortaya çıkan küçük farklılıklar, mikrotonal çeşitliliğe zemin hazırlamıştır. Bu kapsamda Boethius'un (6. yy), Antik Yunan müzik teorilerini Latinceye aktararak Batı Avrupa'da mikrotonaliteye dair tarihsel bilincin sürdürülmesine katkı sağladığı ifade edilmektedir (Rasch, 1991).

Rönesans dönemine gelindiğinde ise, çok sesli müziğin yaygınlaşması sonucunda saf aralıkların eşzamanlı olarak korunması giderek zorlaşmış; bu durum eşit olmayan temperaman sistemlerinin geliştirilmesine neden olmuştur. Meantone temperaman sistemi, özellikle majör üçüncülerin saf kalmasını sağlama amacıyla diğer aralıkları mikrotonal düzeyde değiştirmeyi öngören bir sistem olup, uygulamada mikrotonal farkların doğrudan işitilebilir hale gelmesine neden olmuştur. Bu bağlamda dönemin bestecileri, özellikle klavye müziği

bağlamında, söz konusu mikrotonal farklılıkları bilinçli bir ifade aracı olarak kullanmışlardır (Dean, 2009).

Rönesans dönemine ait teorik metinlerde enharmonik ilgilerin sürdüğü de dikkate değerdir. Bu metinlerde, diyez ve bemol işaretlerinin aynı sesleri temsil etmediği; örneğin Do Majör ile Si diyez Majör tonlarının özdeş kabul edilmediği yönündeki yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Söz konusu yaklaşım, modern mikrotonalite kuramlarında yer alan “eşit olmayan aralıklar” düşüncesinin tarihsel arka planını oluşturan önemli bir öncül niteliği taşımaktadır.

4. 17.–19. YÜZYILDA MİKROTONALİTEYE YÖNELİK YAKLAŞIMLAR

17. yüzyıldan itibaren Avrupa’da müzik dili hızla gelişim gösterirken, bu sürece paralel olarak akort sistemleri de yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Rönesans döneminde yaygın biçimde kullanılan meantone temperaman sisteminin yerini, zamanla daha esnek ve kapsamlı sistemlerin aldığı görülmektedir. Bu bağlamda özellikle Werckmeister tarafından geliştirilen *well-tempered* sistemler, tüm tonalitelere çalınabilirliği mümkün kılmakla birlikte, aralıkların eşit olmayan biçimde dağıtılması sayesinde mikrotonal farklılıkların korunmasına da olanak tanımıştır. Bu durum, J. S. Bach’ın *Das Wohltemperierte Klavier* adlı eserinde somut biçimde duyulabilir hale gelmiş ve söz konusu sistemin müzikal pratikteki etkisini açık biçimde ortaya koymuştur (Balzano, 1980).

17. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan süreçte, Batı müziğinde armonik dilin genişlemesi, daha karmaşık akort gereksinimlerini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde saf entonasyon ile eşit temperaman sistemleri arasındaki farklar giderek daha fazla tartışma konusu olmuş; mikrotonal aralıklar yalnızca teorik bir inceleme alanı değil, aynı zamanda uygulamada karşılaşılan bir

sorun olarak değerlendirilmiştir. Özellikle orkestra içinde sabit perdeli enstrümanlarla yaylı çalgılar arasında ortaya çıkan küçük entonasyon farklarının sürekliliği, mikrotonaliteyi pratikte çözülmesi gereken bir problem hâline getirmiştir (Keislar, 1987).

17. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde ise mikrotonalite, salt bir akort meselesi olmanın ötesine geçmiş ve estetik bir tercih olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde besteciler, özellikle artan kromatik yoğunlukla birlikte daha küçük ses aralıklarını keşfetmeye yönelmişlerdir. Söz konusu yönelim, 20. yüzyılda mikrotonal müziğin bağımsız bir ifade alanı olarak ortaya çıkmasına doğrudan katkı sağlayan bir tarihsel zemin oluşturmuştur.

5. 20. YÜZYILDA MİKROTONALİTE VE BESTECİLER

20. yüzyıl, mikrotonal müziğin yalnızca akort sistemlerine ilişkin teknik bir uzantı olmaktan çıkarak, bağımsız bir yaratım ve ifade alanı olarak kabul edildiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu süreçte pek çok besteci, geleneksel 12 eşit aralıklı sistemin sınırlarını aşarak yeni estetik olanaklar keşfetmeye yönelmiş; mikrotonalite, özellikle Avrupa ve Amerika'daki modernist müzik eğilimleri içerisinde belirgin bir arayış alanı halini almıştır.

Bu bağlamda öne çıkan bestecilerden biri Alois Hába'dır. Hába, çeyrek ton, beşte bir ton ve altıda bir ton sistemlerine dayalı olarak geliştirdiği kompozisyonlar ve kuramsal çalışmalar aracılığıyla mikrotonaliteyi akademik müzik literatüründe tartışılır hale getirmiştir. Söz konusu çalışmaları, yalnızca yeni akort sistemlerinin ortaya konulmasıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda bu sistemlere uyumlu olarak tasarlanmış özel piyanoların üretimine de öncülük etmiştir (Dean, 2009).

Amerikan müzik ortamında mikrotonal düşünceye yön veren önemli figürlerden biri ise Charles Ives'tir. Ives, özellikle erken dönem eserlerinde yer verdiği çeyrek tonlu deneylerle Kuzey Amerika'da mikrotonaliteye ilişkin farklı bir yönelimin öncüsü olmuş; bu yaklaşım, ilerleyen yıllarda Harry Partch gibi bestecilerin alışılmışın dışında enstrümanlar ve mikrotonal diziler geliştirmelerine doğrudan zemin hazırlamıştır. Partch, 43 eşitsiz aralıktan oluşan özgün sistemi üzerine kurduğu müzik diliyle, mikrotonaliteyi radikal biçimde temsil eden önemli besteciler arasında yer almıştır (Keislar, 1987).

Avrupa bağlamında ise Julian Carrillo'nun çalışmaları dikkat çekicidir. Carrillo, "Sonido 13" adını verdiği sistemde sesin on üçüncü bölünmesine dayalı olarak geliştirdiği teoriyi, çeşitli kompozisyonlarında uygulayarak Batı müziği içerisinde mikrotonal yapıların doğrudan işitilebilirliğini mümkün kılmıştır. Onun bu yönelimi, mikrotonaliteyi yalnızca kuramsal bir çerçeve içerisinde değil; aynı zamanda estetik ve ifade temelli bir yaklaşım olarak da konumlandırmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mikrotonalite, teknolojik gelişmelerin etkisiyle elektronik müzik ile etkileşime girmiştir. Özellikle bilgisayar destekli müzik yazılımları, bestecilere farklı aralık sistemlerini deneme ve uygulama konusunda önemli bir esneklik kazandırmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda mikrotonal müzik, yalnızca alternatif bir ifade biçimi olmanın ötesinde; teknolojik yeniliklerle bütünleşmiş, çağdaş müzik teorisinin merkezinde yer alan dinamik bir araştırma alanı haline gelmiştir (Anders, 2010).

5.1. Çelloda Mikrotonalite Deneyimleri ve Uygulamalar

Çello, tarihsel gelişimi ve yapısal özellikleri itibarıyla geniş bir tını yelpazesi ve esnek pozisyon sistemi sunması sayesinde mikrotonal araştırmalar için son derece elverişli bir

çalgı olarak öne çıkmaktadır. Özellikle perdesiz yapısı, geleneksel 12 eşit aralıklı sistemin dışındaki seslerin icrasına olanak tanımakta; bu özelliğiyle çello, mikrotonaliteye hem teorik hem de pratik düzeyde katkı sunan bir çalgı işlevi görmektedir.

Çelloda uygulanan mikrotonal teknikler, genellikle pozisyon kaydırmaları, doğal harmonik üretimleri ve yay tekniklerinin çeşitlendirilmesi yoluyla gerçekleştirilmektedir. Çeyrek ton ve daha küçük aralıkların elde edilmesi için, parmakların klavye üzerindeki konumlarının esnekliği önemli rol oynamaktadır. Bununla birlikte, doğal harmoniklerin —özellikle oktavın 7., 11. ve 13. bölümleri— kullanımı, Batı müziği içerisinde alışılmadık mikrotonal seslerin işitilmesine olanak tanımaktadır (Ader, 2009).

20. yüzyıl boyunca pek çok besteci, çello için yazdığı eserlerde mikrotonal yapıların sınırlarını araştırmış ve bu çalgının sunduğu olanakları genişletmiştir. Örneğin Krzysztof Penderecki, “Threnody for the Victims of Hiroshima” adlı eserinde yaylı çalgıların mikrotonal kümelerini dramatik bir ifade unsuru olarak kullanmıştır. Benzer şekilde György Ligeti, “Lontano” ve “Ramifications” gibi yapıtlarında yaylılar aracılığıyla mikrotonal dokuları zengin bir ses örgüsüne dönüştürmüştür (Rasch, 1991).

Günümüzde çağdaş çellistler, mikrotonaliteyi yalnızca notaya dökülmüş eserlerde değil; aynı zamanda doğaçlama, elektro-akustik performanslar ve dijital destekli uygulamalarda da etkin biçimde kullanmaktadır. Özellikle elektronik ses işleme teknolojileri, çellonun mikrotonal üretim kapasitesini genişletmiş ve bu sayede yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (Montagu, 2006). Bu bağlamda çellonun rolü yalnızca teknik bir taşıyıcı değil; insan sesi benzeri bir mikrotonal ifade alanı yaratması bakımından estetik açıdan da önem arz etmektedir.

Son yıllarda mikrotonal pedagojinin gelişimiyle birlikte, bu yaklaşımların çello eğitimi içinde de yer almaya başladığı gözlemlenmektedir. Öğrencilere alternatif diziler, çeyrek ton etütleri ve farklı akort sistemlerine dayalı egzersizler sunularak; hem işitsel algının hem de icraya yönelik teknik yeterliliklerin mikrotonalite bağlamında geliştirilmesi amaçlanmaktadır (Whelden, 2015).

Mikrotonaliteye yönelik eğitsel yaklaşımlar, yalnızca yeni ses alanlarının keşfini değil; aynı zamanda öğrencilerin işitsel duyarlılık, teorik kavrayış ve çalgısal beceri düzeylerinde derinleşmesini sağlamaktadır. Batı müziğinde uzun süredir merkezî bir konumda bulunan 12 eşit aralıklı sistem, pedagojik bağlamda temel bir yapı sunsa da; mikrotonal çalışmalar, bu sistemin sınırlarını aşarak daha zengin ve çok katmanlı bir müzikal anlayışın gelişimine katkıda bulunmaktadır (Keislar, 1987).

Öğrenciler açısından mikrotonaliteyle karşılaşmak, işitme eğitiminin kapsamını genişleterek bu alana yeni bir boyut kazandırmaktadır. Çeyrek ton, sekizlik ton gibi küçük aralıkların duyumsanması, bireylerin tonal sınırların ötesine geçen daha gelişkin bir işitsel farkındalık geliştirmesine olanak sağlamaktadır. Bu durum, özellikle perde esnekliği sunan yaylı çalgıların pedagojik bağlamda ele alınmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Çello eğitimi özelinde, mikrotonal etütler ve alternatif diziler, öğrencilerin hem intonasyon doğruluğunu artırmakta hem de parmak pozisyonlarına ilişkin esnekliği geliştirmektedir (Dean, 2009).

Bununla birlikte, mikrotonal müzik eğitimi yalnızca teknik becerilerin gelişimiyle sınırlı değildir; aynı zamanda öğrencilerin yaratıcı potansiyelini açığa çıkaran bir bestecilik alanı olarak da değerlendirilmektedir. Alışılmış tonal çerçevelerin dışına çıkmak, bireylerin yeni melodik ve armonik ilişkiler

kurabilme kapasitesini artırmakta; bu doğrultuda mikrotonal etütler, yalnızca teknik bir kazanım değil, aynı zamanda öğrencilerin kendi müzikal dillerini oluşturabilmelerine imkân tanıyan pedagojik bir araç işlevi görmektedir (Balzano, 1980).

Mikrotonalite, ayrıca kültürlerarası bir öğrenme ortamı oluşturması bakımından da dikkate değerdir. Zira dünya müziklerinin önemli bir bölümü, Batı müziğine özgü 12 eşit aralıklı sistemin ötesinde mikrotonal temellere dayanmaktadır. Örneğin Türk müziğindeki makam sistemi ya da Hint müziğinin raga anlayışı, öğrencilerin yalnızca teknik beceri değil, aynı zamanda kültürel duyarlılık geliştirmesine de katkı sunmaktadır. Bu bağlamda mikrotonalite, evrensel müzik eğitiminin vazgeçilmez bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Ayyar, 1953).

Sonuç olarak, mikrotonal çalışmalar müzik eğitimine üç temel düzeyde katkı sağlamaktadır:

1. **İşitsel gelişim:** Daha duyarlı, ayrıntılı ve sınırları genişletilmiş bir kulak eğitimi.
2. **Teknik beceri:** Çalgı üzerinde esnek pozisyonlama ve geleneksel sistemlerin ötesinde ses üretimi.
3. **Yaratıcı ifade:** Bestecilik ve doğaçlamaya dayalı özgün yaklaşımların gelişimi.

Bu üç temel alanın bütüncül bir yaklaşımla ele alınması, mikrotonaliteyi yalnızca bir uzmanlık alanı değil, aynı zamanda çağdaş müzik pedagojisinde sürdürülebilir ve dönüştürücü bir unsur haline getirmektedir.

5.2. Notasyon, Grafik ve Tablo Kullanımları

Mikrotonal müziğin eğitim ve icra süreçlerinde en çok tartışılan konulardan biri, notasyonun aktarımıdır. Geleneksel Batı notası, 12 eşit aralıklı sisteme göre şekillenmiş olduğundan, mikrotonal yapıların tam anlamıyla yansıtılmasında yetersiz kalır.

Bu nedenle 20. yüzyılın ortalarından itibaren farklı grafiksel ve tablolu notasyon denemeleri geliştirilmiştir (Rasch, 1991).

5.2.1. Alternatif Notasyon Sistemleri

Mikrotonal besteciler, özellikle çeyrek ton ve daha küçük aralıkların işaretlenebilmesi için çeşitli semboller önermiştir. Örneğin, Gardner Read'in sistematik yaklaşımı sayesinde, mikrotonal işaretlerin nota üzerinde standartlaştırılmasına yönelik önemli adımlar atılmıştır. Ancak bu semboller çoğu zaman besteciye özgü kalmış, evrensel kabul gören bir birlik sağlayamamıştır (Whelden, 2015).

5.2.2. Grafiksel Gösterimler

Mikrotonaliteyi görselleştirmek amacıyla grafiksel notasyon da yoğun biçimde kullanılır. Grafikler, ses frekanslarının süre ve yoğunluk parametreleriyle birlikte sunulmasını sağlayarak öğrencilerin soyut mikrotonal yapıları görselleştirmelerine yardımcı olur. Bu yöntem, özellikle çello gibi mikrotonal uygulamaya elverişli çalgılarda, sesler arasındaki mikro aralıkların kavranmasında oldukça işlevseldir (Ader, 2009).

Eğitim bağlamında tablolar, mikrotonal dizilerin sistematik olarak aktarılmasına katkı sağlar. Örneğin, farklı mikrotonal dizilerin (çeyrek ton, beşli-ton ya da 19 eşit aralıklı sistem) karşılaştırmalı tabloları öğrencilerin teorik kavrayışını destekler. Ayrıca yaylı çalgılar için parmak pozisyonu tabloları, mikrotonal perdelerin fiziksel uygulanabilirliğini kolaylaştırır (Kirnbauer, 2015).

5.2.3. Çello Eğitimine Uygulama

Çello üzerinde mikrotonal notasyon ve tabloların kullanımı, özellikle pozisyon değişimleri ve parmak kaydırmalarının ölçülülüğü açısından kritik önemdedir. Öğrencilerin yalnızca kulağa değil, aynı zamanda görsel ve

kinestetik algıya da hitap eden grafiksel ve tablolu sistemler, öğrenme sürecinde çok boyutlu bir yaklaşım sunar.

Sonuç olarak, mikrotonal müziğin eğitimsel aktarımında notasyon, grafik ve tablo kullanımının üç yönlü katkısı bulunmaktadır:

1. Soyut yapıları somutlaştırma
2. Çalgı eğitimini destekleme
3. Öğrenmeyi kültürlerarası boyuta taşıma

5.3. Çello Repertuvarında Mikrotonal Uygulamalar

Mikrotonal müziğin en dikkat çekici yönlerinden biri, geleneksel Batı çalgılarında yeni ifade alanları açmasıdır. Bu bağlamda çello, perdesiz yapısı ve geniş tını potansiyeliyle mikrotonal uygulamalara en elverişli yaylı çalgılardan biri olarak öne çıkmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren, besteciler çellonun doğal harmonik dizisinden ve parmak kaydırma olanaklarından yararlanarak bu çalgıyı mikrotonalite bağlamında yeniden konumlandırmışlardır (Montagu, 2006).

5.3.1. Çelloda Mikrotonal Uygulama Teknikleri

Çello üzerinde mikrotonal seslerin elde edilmesine yönelik teknikler, hem icra hem de pedagojik açıdan çeşitlilik göstermektedir. Bu tekniklerin başlıcaları aşağıda sıralanmıştır:

- **Pozisyon Kaydırma (Glissando) Teknikleri:** Küçük aralıkların sürekli ve kontrollü biçimde kaydırılarak elde edilmesini sağlar; mikrotonal geçişler açısından temel bir ifadelendirme aracıdır.
- **Doğal Flajölet Kullanımı:** Çellonun doğal harmonik dizisine dayalı olarak çeyrek tonlara yakın frekansların üretimi mümkündür. Özellikle 7., 11. ve 13. harmonikler, geleneksel tonal yapının dışında mikrotonal zenginlik sunar.

- **Alternatif Parmak Pozisyonları:** Geleneksel dizilimin ötesine geçilerek, çeyrek ton veya beşli-ton aralıkların elde edilmesine olanak tanır. Bu teknik, klavye üzerindeki mikroskobik yer değiştirmeleri esas alır.
- **Yay Kontrolü ve Tını Şekillendirme:** Farklı yay basınçları ve hızları kullanılarak frekans zenginliğinin artırılması ve mikrotonal geçişlerin daha belirgin hale getirilmesi sağlanır.

Söz konusu teknikler, yalnızca mikrotonal aralıkların icrasına hizmet etmez; aynı zamanda çellistin tınısal paletini genişletmesine ve yeni ifade olanakları geliştirmesine katkı sunar.

5.3.2. Repertuvar Örnekleri

Modern çello repertuvarında mikrotonal yaklaşımlar giderek artan bir biçimde yer edinmiştir. Iannis Xenakis ve Krzysztof Penderecki gibi besteciler, çelloyu mikrotonal kitle efektlerinin bir taşıyıcısı olarak kullanmış ve bu sayede çalgının geleneksel ifade sınırlarını dramatik biçimde genişletmişlerdir. Bununla birlikte çağdaş Türk bestecileri, makam sisteminden beslenen mikrotonal düşüncüyü Batı müziği çerçevesinde yeniden yorumlamış ve çello repertuvarına özgün mikrotonal pasajlar kazandırmışlardır.

5.3.3. Eğitimsel Yansımalar

Mikrotonal eserlerin çello repertuvarına dâhil edilmesi, eğitim sürecine çok yönlü katkılar sağlamaktadır. Bu eserler aracılığıyla öğrencilerin yalnızca işitsel hassasiyetleri gelişmekle kalmaz; aynı zamanda mikrotonaliteye özgü teknik beceriler de edinilmiş olur. Özellikle konservatuvar düzeyinde mikrotonal çello çalışmalarının sistematik biçimde ele alınması, hem çağdaş müzik estetiğinin anlaşılmasına hem de Batı dışı mikrotonal geleneklerle kavramsal bir bağ kurulmasına imkân tanımaktadır (Keislar, 1987).

5.4. Çağdaş Bestecilerin Yaklaşımları ve Çello İçin Yazım Teknikleri

20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren mikrotonalite, yalnızca teorik tartışmaların değil; aynı zamanda çağdaş bestecilik pratiklerinin de merkezinde konumlanmıştır. Bu dönemde gelişen mikrotonal anlayış, başta yaylı çalgılar olmak üzere, çalgı yazısını dönüştüren estetik ve yapısal bir paradigma haline gelmiştir. Özellikle çello gibi timbral çeşitliliği yüksek, sürekli perdeli ve esnek pozisyon sistemine sahip bir çalgı, mikrotonal yapıların deneysel düzlemde araştırılması açısından son derece elverişli bir zemin sunmuştur.

Bu süreçte çağdaş besteciler, çellonun doğal armonik dizisini ve pozisyon sistemini mikrotonal ifadeye yönelik olarak yeniden kurgulamış; böylece çeyrek ton, sekizlik ton ve daha küçük aralıkları içeren deneysel müziksel örgüler ortaya çıkmıştır. Glissando ve doğal flajole teknikleriyle birleşen bu yaklaşım, yalnızca melodik hatların değil, aynı zamanda tınısal dokuların da genişlemesine katkı sağlamıştır.

Elektronik müzikle kurulan etkileşim ise, mikrotonalite yazımının çelloya uygulanmasında yeni boyutlar açmıştır. Özellikle canlı elektronik işleme teknikleri, icracının yalnızca yorumlayıcı değil, aynı zamanda bir ses tasarımcısı işlevi de üstlenmesini mümkün kılmış; bu bağlamda çello, mikrotonal yapının hem bireysel hem de toplu düzeyde taşıyıcısı haline gelmiştir.

Mikrotonalite kavramı, *Oxford Dictionary of Music*'te (1978), “geleneksel yarım ton aralığının altındaki ses bölümlerinin müzikte bilinçli kullanımı” biçiminde tanımlanmakta; bu tanım, çello yazısında geliştirilen çağdaş estetik yönelimlerin anlaşılması açısından temel bir referans noktası oluşturmaktadır. Mikrotonalite bu bağlamda yalnızca

alternatif bir akort düzeni değil; aynı zamanda bir ifade dili, biçimsel strateji ve estetik yönelimin somut yansımasıdır.

Balzano'nun (1980) grup teorisi çerçevesinde ortaya koyduğu yaklaşım, mikrotonal müzikte yapının yalnızca duyumsal değil, aynı zamanda matematiksel ilişkilerle tanımlandığını göstermektedir. Bu durum, mikrotonaliteyi süsleyici bir öge olmaktan çıkararak, kompozisyonel yapının kurucu bir unsuru haline getirmiştir. Çello için yazılmış mikrotonal eserlerde bu tür yapıların sıkça kullanılması, seslerin aritmetik temellere dayalı düzenlenişini somutlaştıran örnekler sunmaktadır.

Dean (2009), eşit aralıklı sistemin ötesine geçilerek geliştirilen alternatif akort düzeneklerinin, özellikle solo çello repertuvarında, icracıya enstrümantal doğayı yeniden keşfetme imkânı tanıdığını belirtmektedir. Bu bağlamda mikrotonal yapıların deneysel biçimde test edildiği bu eserler, aynı zamanda bestecilik sürecini bir “akustik laboratuvar”a dönüştürmektedir.

Benzer biçimde, Anders'in (2010) geliştirdiği kural temelli hesaplama modelleri, mikrotonalite yazımında sezgisel yönelim ile yapısal belirleyiciliği birleştiren hibrit stratejilerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu tür sistematik modeller, doğaçlamaya açık yapılarla birleştirildiğinde, çellonun mikrotonal ifade kapasitesi daha da çeşitlenmiştir.

Sonuç olarak, çello, mikrotonal bestecilik bağlamında hem teknik sınırların zorlandığı hem de estetik imkanların yeniden tanımlandığı bir çalgı olarak öne çıkmaktadır. Mikrotonaliteye dayalı yazım teknikleri, yalnızca icracının bireysel becerilerini değil; aynı zamanda çağdaş müzik pedagojisi, teori ve bestecilik anlayışının bütüncül biçimde dönüşmesini mümkün kılan çok katmanlı bir gelişim alanı olarak değerlendirilmektedir.

6. SONUÇ

Mikrotonalite ile çello arasındaki ilişki, yalnızca teknik arayışlara indirgenemeyecek denli kapsamlı; estetik, kültürel ve pedagojik boyutları içeren çok katmanlı bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir. Tarihsel bağlamda farklı kültürlerde gelişen makam, dizge ve perde anlayışları, günümüzde mikrotonal müziğe yönelen ilgiyi besleyen temel kaynaklar arasında yer almakta; bu zemin üzerinde şekillenen çağdaş yaklaşımlar, çello repertuvarında yeni bir ifade düzlemi yaratmaktadır.

Çellonun geniş tınısal yelpazesi, sürekli perdeli yapısı ve esnek icra teknikleri, mikrotonaliteye yönelik deneysel ve akademik çalışmalarda önemli bir çalgısal avantaj sunmaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde de ortaya konulduğu üzere, mikrotonal yapıların kompozisyonel dil olarak kullanımı, yalnızca bestecilik pratiğini dönüştürmemekte; aynı zamanda müzik eğitimi bağlamında işitsel duyarlılığı artıran, kültürler arası farkındalığı pekiştiren ve çalgı tekniklerini çeşitlendiren bir işlev üstlenmektedir.

Bu süreçte notasyon sistemleri, grafiksel temsiller ve tablolar, mikrotonal yapılarla çalışmayı hem pedagojik hem de pratik düzeyde erişilebilir kılmakta; özellikle çellistler için alternatif tekniklerin öğrenilmesini ve uygulanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu yöntemler, öğrencilere hem görsel hem de işitsel düzeyde çok boyutlu bir öğrenme deneyimi sunmakta ve geleneksel tonal yaklaşımların ötesine geçilmesine olanak tanımaktadır.

Akademik literatürde mikrotonaliteye ilişkin çalışmaların giderek çeşitlenmesi ve farklı besteci yaklaşımlarının bu alanı zenginleştirmesi, çello icrasında ve müzik eğitiminde daha kapsayıcı bir repertuvarın oluşmakta olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda mikrotonalite, yalnızca deneysel bir müzikal alan

değil; çağdaş müzik teorisinin, kompozisyonunun ve eğitiminin kalıcı bir bileşeni olarak konumlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ader, M. (2009). Microtonal storm and stress: Georgy Rimsky-Korsakov and quarter-tone music in 1920s Soviet Russia. *Tempo*, 63(249), 27–44.
- Anders, T., & Miranda, E. R. (2010). A computational model for rule-based microtonal music theories and composition. *Perspectives of New Music*, 48(2), 47–77.
- Ayyar, R. V. (1953). Microtonal variations of frequencies. *Current Science*, 22(1). (Not: PDF’de sayfa numarası görünmüyor; dergi/sayı doğrulandı.)
- Balzano, G. J. (1980). The group-theoretic description of 12-fold and microtonal pitch systems. *Computer Music Journal*, 4(4), 63–84. <https://doi.org/10.2307/3679444>
- Dean, R. T. (2009). Widening the unequal-tempered spectrum: Some compositional strategies. *Contemporary Music Review*, 28(2), 121–136.
- Keislar, D. (1987). History and principles of microtonal keyboards. *Computer Music Journal*, 11(1), 18–28.
- Kennedy, M. (1978). *The Concise Oxford Dictionary of Music* (2nd rev. ed.). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Kirnbauer, M. (2015). “Viertönigkeit” instead of microtonality: The theory and practice of sixteenth- and seventeenth-century “microtonal” music. In P. de Assis (Ed.), *Experimental Affinities in Music*. Leuven, Belgium: Leuven University Press.
- Montagu, J. (2006). The creation of new instruments. *The Galpin Society Journal*, 59, 3–11.
- Rasch, R. (1991). Review of Gardner Read’s *20th-Century Microtonal Notation*. *Perspectives of New Music*, 29(1), 258–262.

Whelden, R. (2015). On a logical principle useful in music theory.
Perspectives of New Music, 53(2), 189–200.

KORO KÜLTÜRÜ VE KORO YÖNETİMİNE GİRİŞ

Mehmet Şahin AKINCI¹

1. KORO KÜLTÜRÜ VE KORO KÜLTÜRÜNÜN ÖGELERİ

Carlo Gesualdo'nun Madrigal'lerinden Johann Sebastian Bach'ın Missa ve Coral'lerine, Wolfgang Amadeus Mozart'ın Requiem'inden müzik tarihinde ilk defa bir senfonide yer alan Ludwig van Beethoven'ın 9. Senfonisindeki korolu bölüm olan "Ode an die Freude" (ode to joy) isimli eserine, Giuseppe Verdi'nin ülkesinin işgal altında olduğuna çok üzülmesi, bu isyanı ve kabul edilemezliği "Nabucco" operasında içten duygularla "Va pensiero" başlığıyla "Esirler Korosu" olarak bilinen koro ile sunmasından koro müziğinin modern ve güncel temsilcisi Eric Whitacre'nin "Leonardo Dreams of his Flying Machine" isimli bir o kadar güç ve azimle seslendirilen koro eserlerine kadar uzan vokal repertuvarın, içerikleri incelendikçe ve tartışıldıkça sayısı artabilecek öğelerin birleşiminden meydana gelen yüce bir sanat olduğu görülebilir. Müzik eğitimi, ses eğitimi, koro ve koro eğitimi, koro yönetimi, koro yönetiminin türleri, koro yönetimi uygulamalarına giriş ve ileri seviye öncesi pratikler, koro yönetiminde ileri seviye, koro müziği festivalleri, koro müziği bestecileri, koro müziği beste ve koro performansı yarışmaları koro kültürünün içeriğinde öne çıkan belli başlı alt başlıklardır. Bu çalışmada koro, koro müziği ve kültürü, koro

¹ Doç. Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü), mehmetshinakinci@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-2404-330X.

yönetimine ilişkin bazı konular genel yapıları ile incelenerek sunulmaya çalışılmıştır.

1.1. Müzik Eğitimi

Profesyonel kapsamda: Müzik teorisi, müzik teorisi ile ilişkili kurallar kapsamında uygulamalı nota okuma çalışmaları, bireysel-toplu çalgı çalmayı öğrenme/öğretme, bireysel-toplu ses-vokal kullanmayı öğrenme/öğretme, müzik tarihi, müzik felsefesi, müzik sosyolojisi, müzik teknolojisi, müzik pedagojisi, müzik kültürü, müzik araştırmacılığı, müzik toplulukları yönetimi ve bestecilik gibi müzik alanında kazanımlar sağlayan alanların, çeşitli yaş ve sınıf kademelerine göre önceden hazırlanmış belirli eğitim planı ve öğretim programına bağlı biçimde, amatör veya profesyonel yaklaşımlarla ve bu alanda öğreticilik yapabilecek yeterlikte öğreticilerle çeşitli eğitim takvimlerine bağlı olarak-olmayarak sürdürülmesi amacıyla gerçekleştirilen faaliyetlere müzik eğitimi denir.

Profesyonel müzik eğitimi almakta olan bireyler yukarıdaki tanımlamada da belirtildiği gibi müzik alanına özgü birçok ders almakta ve bu alanlarda kazanımlar edinmeye çalışmaktadırlar. Profesyonel müzik eğitimi çalışmalarında verilmekte olan müzik eğitimi derslerinden birisi de koro-toplu söylemedir. Koro-toplu söyleme dersi, içeriği itibariyle çeşitli teorik bilgilerin ve uygulamalı çalışmaların sürdürüldüğü bir alandır. Profesyonel müzik eğitimi sunan kurumlarda verilmekte olan koro-toplu söyleme derslerinde öğrenciler, farklı müzik türlerindeki (Klasik Batı Müziği, Türk Halk ve Sanat Müziği, Ulusal-Uluslararası Kapsamda Popüler Müzikler vb.) eserleri çalışmakta ve bazen sahnede çeşitli dinleti-konserlerde bu eserleri seslendirmektedirler. Koro alanında belirli bir seviyede teorik kazanımlar edinmiş ve uygulamalı-performanslar sunma deneyimine erişmiş olan müzik bölümü öğrencileri “koro

yönetimi” isminde dersler olarak da çalışmalarını sürdürebilmektedir.

Koro yönetimi ile ilişkili önemli alanlardan birisi ses eğitimidir. Müzikal performanslarda sesini bireysel olarak kullanmayı kısmi olarak veya iyi derecede öğrenmiş olan bireylerle koro eğitimi ve yönetimi çalışmaları yapılabilir. Koro eğitimi ve yönetiminin sağlıklı-etkili-sürekli şekilde ilerlemesinde gerekli ön koşullardan birisi müzik ve ses eğitimi yeteneği belirli seviyeye ulaşmış olan bir topluluğun oluşturulmuş olmasıdır. Belirli seviyede müzik eğitimi deneyimi ve ses kullanma becerisi henüz oluşmamış vokal topluluklar ile de koro eğitimi ve yönetimi çalışmaları yapılabilir. Fakat bu durumda koro eğitmeni daha uzun süreli eğitim planları, öğretim programları düzenleme zorunluluğunda olacak ve tasarlanan çalışma faaliyetleri daha farklı ilerleyebilecektir.

1.2. Ses Eğitimi

Ses eğitiminin tanımlanmasında öncelikli olarak bireyin ses eğitimi alma amacının etkili olduğu söylenebilir. Bireysel/toplu fark etmeksizin ses-vokal alanında öğreticilik, profesyonel anlamda performansçı veya müzik eğitmeni olma (müzik öğretiminin içeriğinde kısmi olarak vokal eğitim ve vokal müzik eserleri öğretildiği için) amaçlarına daha yakın olan bu çalışmada dikkate alınabilecek ses eğitimi şu şekilde açıklanabilir: Belirli zaman aralığı/eğitim takvimine ve bir eğitim programına bağlı olarak, alanında uzman ses eğitimcilerinden ses eğitimi almak isteyen bireylerin nefeslerini doğru kullanma, doğru konuşma, müzikal alanda sesini doğru-yeterli kullanma becerilerinin artırılmasını sağlama ve bu amaçlarla ilişkili olarak alanında uzman eğitimciler tarafından belirli sürelerde vokal-müzikal performans değerlendirmelere tabi tutulma, değerlendirmeler sonrasında varsa yetersiz olan becerilerin

geliştirilmesine için ek öğretiler sunma ve bu sayede bireyin vokal gelişimini takip etmeye yönelik çalışmalardır.

Ses eğitimi çalışmaları, içeriği ve ses eğitimi verilen müzik türü fark etmeksizin öğretim açısından genel kabul görmüş belirli bir akış-program ile devam etmektedir. Eğitimdeki bu akış: Doğru fiziksel duruş (doğru postür becerisi), vücudumuzda ses üreten sistem ve organları tanıma, nefes çeşitlerini öğrenme, doğru nefes kullanımı ve pratikleri, sesi materyal olarak üretme ve doğru ses kullanımı için ses tekniğini geliştirme çalışmaları, ses eğitimi amacına göre müziksel işitme eğitimi ve gerekli olan diğer teorik alanlara ilişkin bilgi kazanımı destekleri, oluşabilecek kaygıyı düşürme ve performans başarısını artırmak için eğitim psikolojisinden destek alarak motivasyon çalışmaları, doğru seçilmiş repertuarı yeterli biçimde çalışma ve seslendirme olarak açıklanabilir (Akıncı, 2024, s.152).

Ses eğitimi çalışmaları bireysel olarak farklı amaç ve türlerde yapılabilmekte iken toplu olarak da yapılmaktadır. Müzik alanında profesyonel nitelikte sürdürülmekte olan toplu ses-koro eğitiminde de bireysel ses eğitiminde olduğu gibi farklı amaçlar, nitelikler, koro müziği türleri, amaç ve seviyelere uygun repertuar, aşamalı olarak hazırlanmış ve riayet edilmesi zorunlu olan eğitim-öğretim programları vardır. Genellikle tek bireyle sürdürülmekte olan bireysel ses eğitimi çalışmalarına nazaran koro-toplu ses eğitimi ve hatta koro-topluluk yönetimi çalışmalarının; ön hazırlıkları ve pratiklerinin daha zor nitelikte olduğu için sabır isteyen, ayrıntılı çalışma dönemlerini zorunlu kılan, pedagojik açıdan sınıf ve müzikal topluluk yönetimi bilgilerinin doğru kullanımını ve öğrenilmesini gerekli kılan, baskıcı-zorlayıcı hakimiyet kurma anlayışından uzak olmayı gerektiren, dikkatli biçimde yönetim hakimiyeti ve deneyimi kullanmayı gerektiren bir alan olduğu söylenebilir.

1.3. Koro ve Koro Eğitimi

İnsanlar fiziksel ve bilişsel olarak kendilerini fark edip kapasitelerini keşfetmeye başlayınca üretmeye, biriktirmeye, bunlarla birlikte kültürü oluşturup kültürel olarak gelişmeye, birleşmeye ve benzeşmeye başlamışlardır. Kültürün içinde gelişen birçok alanda olduğu gibi kendi içinde sanatsal faaliyetler de gelişmiştir. Bu gelişimin ürünleri bazen somut ve bazen de soyut niteliklerde olmuştur. Kültürel birikim özellikleri ve anlık performanslarla oluşan ürünlerin sunulması açısından soyut nitelikleri daha ağır basmakta olan müzik eserleri, geçmişten günümüze enstrümantal ve vokal olarak bireysel ve toplu biçimlerde sunulmuştur ve sunulmaya devam etmektedir.

Toplu biçimde-birlikte vokal eserleri söyleme ve koro eserleri bestelemenin, tarihi olarak çok eskilere uzandığı söylenebilir. Tarih bilgileri sunan kaynaklardan edinilen izlenimlere göre: birlikte konuşma, birlikte ezgili-ezgisiz dualar etme, iş yaparken çalışma anında kelimecik-kelime veya kelime gruplarının kısa ezgili özelliklerde birlikte söylenmesi ve daha da artırılabilir birçok bilinçli-bilinçsiz oluşmuş bu yaşantılarda meydana gelmiş olan vokal performanslar, ilkel koro faaliyetlerinden sadece birkaç tanesi olarak gösterilebilir. Müzik teorisi ve müzik yazısı ilerleyerek kesinleşme süreçlerine devam etikçe bu tür koro faaliyetleri daha estetik ve işitsel olarak da daha müzikal biçimlere kavuşmuştur. Bu bilgilerden yola çıkılarak “Koro” şöyle tanımlanabilir: İnançla etkileşim açısından dini veya din dışı kapsamda olabilen, belirli müzikal kurallar çerçevesinde bilinçli olarak bir araya gelen bireylerden oluşan, vokal müzik eserlerini birliktelik içinde öncelikli olarak sanatsal ifade amacı ile seslendirmek için var olan, içinde sosyal iletişim-işkileri barındıran, profesyonel ve amatör özelliklerde olup üyelerinin belirli seviyede ses kullanma yeterliğinde olması gereken ve farklı müzik türlerinde vokal müzik eserlerini seslendiren vokal topluluklara koro denir.

Vokal müzik eserlerinin seslendirilmesinde çeşitli öğelerin etkili olduğu söylenebilir. Bunlardan birisi bestecisinin bestesinde yazdığı-belirttiği şekillerde aslına bağlı kalarak seslendirmeler-yorumlar sunmaktır. Diğer de bestecinin bıraktığı notasyonu temele alarak yorumcunun kendi müzikal tercih ve kısmi müzikal katkılarla eserlerin yorumlanmasıdır. Bireysel performanslarda “bireysellik” kavramı ile ilişkili biçimde tercih, müzikal deneyim, eserden kaynaklı duygulanım ve hissiyattan yola çıkılarak performanslar-yorumlar sıklıkla sunulmaktadır.

Bazı vokal müzik eserleri çalgılarla veya solo insan sesi ile seslendirilmekte iken, müzikal olarak daha estetik-doğru ve sanatsal nitelikte performansın sunulabilmesi açısından “yönetime-yönetilme”ye ihtiyaç duyabilmektedirler. Solo olarak seslendirilen vokal eserlerin bir yönetici tarafından yönetilmesi gerekliliğinin vokal olarak toplu seslendirilenlere nazaran daha az olduğu söylenebilir. Birliktelik içinde vokal eser söylemek için yan yana gelmiş iki vokalistin bile eserleri müzikal seslendirim açısından farklı düşünerek yorumladıkları fark edilebilir bir olmaktadır. Vokal eserlerin ikiden çok daha fazla sayıda birey tarafından seslendirilmesi sırasında sunulacak olan toplu vokal performansın, belirli bir müzikal-sanatsal başarı-birliktelik içinde seslendirilmesi için performansı yönetecek bir yönetici-şefe ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yönetici-şefin yöneteceği topluluğun müzikal açıdan yeterli oranda başarılı ve sanatsal niteliği etkili seslendirmeler yapması için ise yöneticinin yeterli oranda müzik topluluğu yönetimi bilgisine ve deneyimine sahip olması gerekmektedir.

2. KORO YÖNETİMİ

Besteciler bestelerini yaratıcılıklarının etkisiyle kendi müzikal tasarılarından yola çıkarak oluşturmaktadırlar. Bestelerini notaya alma süreçlerinde ise evrensel müzik yazısı

kurallarına uymaktadırlar. Ölçü sistemi, tempo göstergesi ve varsa müzikal ifadelerin evrensel terimlerle yazılarak belirtilmesi bu süreçte riayet edilen kurallardan sadece birkaç tanesidir. Bu sayede besteler herkes tarafından anlaşılır ve bestecisinin bestelemiş olduğu şekilde ifade edilerek çalınabilir-söylenebilir niteliklerde olmaktadır.

Solo ses-vokal veya solo çalgının seslendireceği eserlerde, müzikal performansı sunacak olan bireyler genellikle bestenin notalarına uyarak ve bazen de kendi müzikal yorumlama katkılarını ekleyerek eserleri rahatlıkla seslendirebilmektedirler. Fakat toplu-birlikte çalma ve söyleme çalışmalarında performansın başarılı olması için önemli gerekliliklerden birisi, eserin yönetilmesi, bir yöneticisinin olması gerekliliğidir. Bunun nedeni: Bestelerin notasyonlarında seslendirilmek üzere yazılmış olan müzikal göstergelerin, her birey tarafından farklı yorumlanması-algılanması ihtimalinin çok güçlü olmasıdır. Müzik eserinde belirtilmiş olan genel ritmik akışın düzenli-birliktelik içinde sürdürülmesinde, tempo değişikliklerinin eserin hangi bölümlerinde, ne kadar hızda veya yavaşlıkta olduğuna karar verilmesi ve seslendirilmesinde tüm müzisyenlerin farklı tespit ve algılarla karar verebilir olmaları, eserin toplu biçimde seslendirilmesinin başarısızlığında risk oluşturabilecek durumlara örnek olarak verilebilir. Toplu-birlikte seslendirilecek olan eserlerin başarılı seslendirilmesinde etkili olan bu tür zorlaştırıcı ve gerekli öğeler, müzik eserlerinin yöneticilerinin-şeflerinin olması ile çözülebilir kolaylığa ulaşmaktadır. Enstrümanların birlikte-toplu biçimde seslendireceği eserler “orkestra şefi” tarafından yönetilmektedir. Vokal olarak toplu-birlikte, koro halinde seslendirilmek üzere seçilen veya koroların seslendirmesi için bestelenmiş koro müziği besteleri “koro şefi” veya “koro yöneticisi” olarak tanımlanan müzisyenler tarafından yönetilmektedir. Vokal toplulukların vokal eserleri seslendirmesi

sırasında gerçekleşen-oluşan müzikal görev ve faaliyete de “koro yönetimi” denilmektedir.

Vokal müzik eserlerini toplu biçimde seslendirmek üzere korosunu-topluluğunu kuran veya var olan bir vokal topluluk-koro ile çalışmaya başlayan; zorunlu olmamakla vokal topluluk-koro çalışmalarında kullanmak üzere belirli oranda piyano-klavye kullanma becerisine sahip olan veya içinde bulunduğu müzik türüne uygun bir çalgıyı koro-topluluk çalışmalarında kullanma yeterliğinde olan; sesini vokal müzikal performanslarında kullanan bireylerin yaş ve dönemlere göre değişebilen ses özelliklerini, sınırlarını ve gelişimini bilen; vokal topluluğunun toplu ses kullanma becerilerini geliştiren ve üyelerinin ses sağlıklarını çeşitli uygulamalarla kontrol eden; topluluğun-koronun müzikal bir bütünlük olmasının yanında sosyal oluşum olması itibarıyla üyeler arası sağlıklı iletişimi ve disiplini koordine eden; vokal topluluğunun-korosunun ses kullanma becerileri ve müzik alanında deneyimli olma yeterliklerine uygun repertuarı seçen; toplu-birlikte-koro halinde seslendirmek için bestelenmiş veya seçilmiş vokal eserleri, öncelikle bestecisinin bestelediği biçime dikkat ederek ve koro eserlerinin vokal müzik yazısına uyarak seslendirilmesinde görevli olan; mümkünse eserlerin bazı bölümlerinde eserin sanatsal ve müzikal olarak daha etkili boyutta yorumlanmasına öz müzikal direktifleri ile katkılarda bulunan; vokal müzik eserlerinin form ve armonileri hakkında analizler yapabilmeyen bu analizleri gerektiğinde çalışmalarda kullanan; korusu-topluluğu ile çalışıp tamamladığı eserleri belirli dönemlerde müzik severlere sahne vb. yerlerde dinletebilmek için planlamalar yapan, çalıştıran ve sunan; ilgili olduğu müzik türünde koro repertuarını belirli yeterlikte tanıyan ve bu alanda kendisini geliştirmeye devam eden; koro yönetici-şefi olmadan önce müzikal geçmişinde varsa korist olarak bulunduğu topluluklarda edindiği müzikal tecrübeleri ve koro üyesi olma

psikolojisinden kalan deneyimleri içinde bulunduğu döneme yansıtarak koristlerini anlamaya ve var olabilen problemleri empati ile çözmeye çalışan; koro müziğini topluluk üyelerine ve ilgililere sevdirmeye amacını önemseyen ve çevresindeki diğer ilgili koro yönetici-şef adaylarını koro yöneticisi olmaya teşvik eden, yol gösteren; ülkesinde ve ülkesinin dışındaki tüm koro şefleri-yöneticileri ile akademik-sanatsal iletişime açık olan vokal müzik yöneticilerine koro yöneticisi-koro şefi denir.

2.1. Koro Yönetiminin Türleri

“Koro yönetimi” vazifesinin tek-başlıca kurallar bütünü olmaktan ziyade çeşitli açılardan etkilenecek değişebilen ve yenilenebilen bir sorumluluk olduğu söylenebilir. Bu ifade eskiden beri süregelen, uygulanan yöntem ve tekniklerin terk edilmesi ve unutulması anlamına gelmemektedir. Özellikle güncellenen koro müziği besteleme çalışmaları içeriğinde belirgin olan müzik formlarındaki ve armoni kurallarındaki modern uygulama ve arayışlar sayesinde, eserlerin yönetimi ve sanatsal yorumlanma düşünceleri de değişebilmekte, bu değişiklikler koro-topluluk yönetimine de yansıyabilmektedir.

Koro yönetimi çeşitli açılardan farklı kollara ayrılabilen ve kendi içinde farklı teknik-anlayışla yönetim uygulamalarını devam ettirmektedir. Koro yönetiminin genel olarak aşağıda belirtilmiş olan öğelerden etkilendiği söylenebilir: Koronun-topluluğun; amatör/profesyonel nitelikli olma durumu; yaş seviyesi olarak çocuk/genç/olgun ve karma bireylerden oluşması; seslendireceği repertuvar ve içinde bulunduğu müzik türü; çalgı eşlikli-orkestralı veya çalgı eşiksiz eserler seslendirme durumu; çoksesli-tek sesli yapıda olması ve koro üyelerinin müzik eğitilmiş olma-olmama durumları.

Bu çalışmada koro şefi-yöneticisi olma yolunda uygulama çalışmalarına başlamış olan koro yöneticisi-şefi adaylarına rehberlik etmesi için başlangıç adımları irdelenerek tespit

edilmiş, koro yönetimi faaliyetlerine giriş olması tasarısıyla bir model önerisi olarak sunulmuştur. Amatör veya profesyonel nitelik açısından fark etmeksizin koro şefleri-yöneticileri, her açıdan bir başka koro yöneticisinden farklı yönetim ve uygulama faaliyetlerini izlenimleri sonrasında benimseyebilir. Bir koro şefi-yöneticisi bir el işaretini farklı bir müzikal yönetim aşamasında kullanırken başka bir koro şefi-yöneticisi o el işaretini farklı bir müzikal anda-yönetimde kullanabilir. Bu çeşitliliğin, her koro yöneticisi-şefinin farklı müzikal eğitim aşamalarından geçerek ilerlemesinden, farklı ekoller içinde yetişmesinden, farklı öğretmenlerle yönetim pratikleri yapmasından, bu birikimleri bireysel-öz muhakemesinde işleyip kendi yönetim çalışmalarını yaparak öz birikimlerini-kendi stilini edinmesinden veya çalıştığı koro şefi-yöneticisinden edindiği yönetim anlayışını hiç değiştirmeden aynen uygulamasından kaynaklandığı söylenebilir.

2.2. Koro Yönetimi Uygulamalarına Giriş

“Koro yönetimi” anlam olarak sadece koro müziği-vokal müzik eserlerinin performans vb sunumlarda yönetimi anlamına gelmemektedir. Koro yönetiminin: Üyelerin bir araya getirilerek koronun oluşturulması, koro disiplininin oluşturulup devam ettirilmesi, koroda sosyal iletişimin sağlıklı sürdürülmesi, koroda vokal seslendirmelerin-performansların başarılı olması için gerekli ön hazırlıkların yapılması ve ilerisinin planlanması, koronun gerçekleştirmesi planlanan etkinliklerinin düzenlenmesi, koordineli biçimde sunulması ve bunlara benzer daha birçok sorumluluktan oluşan faaliyetleri kapsamakta olduğu söylenebilir.

Koro yönetimi alanında belirli bir teknik yetkinlik ve sağlam bir güvene bağlı müzikal birikimi olan koro şefleri-yöneticileri, bu deneyimlerini uygulamalı olarak bir koro-vokal topluluk üzerinde uygulayarak bireysel müzikal kapsamda

kendilerini geliştirmeye ve müzik kültürel açıdan koro müziğine katkıda bulunmaya başlamaktadırlar.

Aşağıda verilmiş olan açıklamalardaki bilgiler uygulanması açısından bir zorunluluk arz etmemektedir. Verilmiş olan başlık ve içeriklerinin, özellikle koro şefi-yöneticisi olma yolunda ilk adımlarını atma ve bu alanda var olan birikimini ilerletme amacı olan aday şeflere-yöneticilere yol gösterici bir rehber olması düşünülmüştür. Aşağıda verilmiş olan aşamalardaki bazı başlıklar atlanabilir, bazılarına eklemeler yapılabilir ve uygulama sırası değiştirilebilir esnekliğe sahiptir.

Eğitimin her aşamasında “planlama” gerekli olduğu gibi koro-topluluk eğitimlerinde de planlamalar söz konusudur. Planlama faaliyetleri koro şefinin-yöneticisinin koro-topluluk ile çalışmalara başlamasından önce hazırlanabileceği gibi koro-topluluk ile bir süre tanışıp, topluluğun toplu vokal müzik eserlerini sunma becerilerinin tespit edilmesi-ön görülerde bulunulmasından bir süre sonra da yapılabilir.

Her koro şefi-yöneticisi önceden var olan bir koro-topluluk ile şef olarak çalışma imkanına sahip olamayabilir. Eğer mevcut bir koro-topluluk yoksa topluluğun oluşturulması için ön hazırlıkların yapılması, oluşturulması ve çalışmaların sürdürülmesi de yine koro şefi-yöneticisine ve varsa yardımcılara düşmektedir. Koro-topluluklar, koro şefleri-yöneticilerine gelen davet-taleplerle ve koro şefleri-yöneticilerin bireysel girişimleri ile oluşturulabilmektedir. Koro-topluluk oluşturma ve çalışmaları düzenleme faaliyetleri, genel bir anlayışla aşağıda açıklanmıştır.

Mevcut olan bir koro var ise:

Hangi türde eserler seslendirdiğinin, korist-topluluk üyesi sayısının, önceki dönem çalışmalarının ve koronun tarihsel gelişiminin, var olan bu topluluk ile çalışılmaya devam edilecekse

koroda bulunmaya devam edecek bireylerin sayısının ve koro üyelerinin müzikal becerilerinin incelenmesi;

Koro üyeleri ile tanışma sonrası üyelerin vokal kullanma becerilerinin mümkünse tek tek incelenmesi; müzikal olarak başarılı performansların gerçekleştirilmesinin ön adımı olarak topluluğundaki üyelerin ses renklerini tanımak amacıyla bireysel ses pratikleri yapılması ve koro üyelerinin ses türlerinin not alınarak liste haline getirilmesi (bu çalışma özellikle çoksesli korolarda bulunan bazı “joker ses” olarak değerlendirilebilecek seslerin belirlenmesi için de önemlidir. Joker ses: Tiz veya pes ses türünde geniş bir ses aralığına sahip olan bireylerdir. Bazı çoksesli eserlerde joker sesler topluluğun ses türlerine göre farklı ses gruplarında yer alıp eserin çokseslilik açısından daha iyi tınlamasına imkanlar sunabilmektedirler), yaptığı bu çalışma ile koro-topluluk için yapacağı repertuvar seçiminde, hangi ses türlerinin yetersiz, geliştirilmesi gereken veya yeterli düzeyde olduğunu belirlemesi, bu saptama ile hangi seslerin daha fazla ses tekniği çalışmaları yapması gerektiğine de karar verebilmesi için notlarından faydalanması;

Mevcut olan bir koro-topluluk yok ise:

Koro şefinden-yöneticisinden bir topluluk oluşturulması istendiyse, bu talebi yapan yetkili veya koro oluşumu sorumluları ile ön görüşmenin yapılması gereklidir. Bu görüşmede: Koronun hangi müzik türünde eserler çalışma anlayışında olacağının, tahmini koro üyesi kapasitesinin, koronun nasıl bir fiziki ortamda ve hangi gün-saat aralığında çalışacağının, koronun çalışma süreçlerinde yardımcı olabilecek yeterlikte teknik veya müzikal destek sunabilecek bir yetkili olup olmayacağının, koroda çalışılması karar verilen müzik türünde hangi destekleyici enstrümanların temin edileceği ve koronun gelecek akademik-sanatsal hedeflerinin konuşulması ve planlanması;

Koro oluşumuna ilişkin duyuruların planlanması ve yapılması, başvuruların duyuruda belirtilen süreçlerde alınması, koroda bulunmak için başvuranların koro şefi-yöneticisi tarafından yapılacak olan bir müziksel işitme becerisi ve vokal kullanım becerisi tespitiyle belirlenmesi, sonuçların başvuru takviminde belirtildiği şekilde duyurulması;

Koro üyelerinin kesin belirlenmesi sonrasında, koro-topluluk çalışmalarına aktif olarak başlama öncesinde son bir tanışma-bilgilendirme toplantısının yapılması. Bu toplantıda mümkünse koro-topluluk üyelerinin çalışma ortamındaki yerleşim düzeninin kesinleştirilmesi (üyelerin çalışma yerleri çeşitli zamanlarda koro şefi-yöneticisi tarafından ihtiyaçlara göre yenilenebilir) gerekmektedir.

Yukarıda belirtilen aşamaların sağlıklı ve yeterli biçimde sağlanması süreçlerinden koro şefleri-yöneticileri, bilgi ve deneyimine ihtiyaçları olabileceği için diğer deneyimli koro şefleri-yöneticilerinden de öneriler alabilirler. Bu faaliyetlerin tamamlanması sonrasında aşağıdaki aşamalara geçilebilir.

2.2.1.Koro Şefi-Yöneticisinin Koro-Topluluk Karşısındaki Fiziksel Duruşu

Koro şefi-yöneticisi, topluluğundaki görevlerine göre değişebilen şekillerde fiziki hareketlilik gösterir. Koro çalışmalarında vokal pratikler öncesinde yapılmakta olan vücudu gevşetme ve kasları açma çalışmalarında, olabildiğince esnek ve yapılacak hareketleri örneklerle gösterme vazifesinden dolayı koro çalışma alanında olabildiğince değişken konumlar ve şekiller alır. Genellikle piyano ve bazen de farklı çalgılar eşliğinde yapılmakta olan vokal ısıtma ve ses açma çalışmalarında ise çalgının fiziksel özellikleri ve bulunulan ortamda kullanılma durumu ile ilişkili olarak vücudunu ve konumunu şekillendirir. Çalışmalarda ve topluluğun karşısında çalgıların kullanımı sırasında da zihinsel ve fiziksel olarak

olabildiğince hâkim ve topluluğu yönetici konumda olduğunu belli eden bir kararlılık içinde fiziksel duruşa sahip olduğunu vücut dili ile de belli edebilmelidir. Aynı durum koro eserlerinin çalışılması veya yönetilmesi sırasında ayakta veya şef-yöneticilere özel kullanılmakta olan sandalye-taburelerde oturur vaziyette de geçerli olmalıdır.

2.2.2. Koro Şefi-Yöneticisinin Korosu-Topluluğu ile Vokal Çalışmalar Öncesi Vücut Gevşetme Pratikleri

Koro çalışmalarında ses ısıtma egzersizleri ve eserlerin doğrudan vokal olarak çalışılmaya başlanmasından önce fiziksel gevşeme ve kasların açılmasına uygun bazı hareketlerin yapılmasının, koro-topluluk üyelerini vokal pratiklere hazırlayan en sağlıklı yöntem olduğu söylenebilir. Topluluk üyelerinin yaş ve profesyonellik niteliklerine göre değişebilen çeşitlilikte olan bu egzersizler koro şefi-yöneticisi tarafından koroya uygun biçimde hazırlanmalı ve düzenli sıklıkta yapılmalıdır. Bu egzersizler koro üyelerinin çalışma öncesinde çalışmaya zihinsel ve fiziksel hazırlanmasına katkı sağlayabilecek ve bireylerin günlük duygu durumları ile olumlu-olumsuz şekillenebilen psikolojik durumlarına da rahatlık sağlayabilecektir.

Koro şefleri-yöneticileri bu aşamada içeriğinde müziksel işitme, vücut gevşetme-kasları ısıtma ve çalışma öncesi algıları-dikkati toplama-motive etme oyunlarından da faydalanabilir. Bu tür oyunları internet aracılığı ile keşfedebilir, koro kültürü çevresindeki diğer koro şeflerinden-yöneticilerinden öğrenebilir veya kendileri de yaratabilirler. Bu tür oyunların oynanması için fiziki ortam ve var olan-olacak teknik donanım-materyalin araştırılması, sağlanması ve hazırlanması da önceden planlanmalıdır.

2.2.3. Koro Şefi-Yöneticisinin Korosu-Topluluğu ile İlk Nefes Çalışma Pratikleri

Vokal müziğin temel kavramının “nefes” ögesi olduğu herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Nefesi doğru almayı öğrenen ve vokal performanslarında nefesi doğru biçimde kullanan korist ve koroların özellikle entonasyon sorunları yaşamayacağı söylenebilir. Doğru nefes kullanımı oluşacak olan toplu vokal ses gücünü olumlu etkileyerek nüansların etkili sunulmasına katkılar sağlayacaktır.

Koro çalışmalarında vokal ısıtma ve ses genişliğini artırma egzersizlerine geçmeden önceki aşama, sesin sağlıklı yaratılması ve sesin entonasyon açısından yerinde-doğru üretilmesi için temel destekçi olan nefes çalışmaları aşamasıdır. Bu aşamada her koro şefi-yöneticisi kendi akademik ve koro kültürü birikimlerinden yola çıkarak egzersizlerini planlamaktadır. Bu planlamalar koronun profesyonellik seviyesine göre de şekillendirilebilmekte ve çeşitlendirilebilmektedir. Hatta koro eserlerinde sesini ve birlikte seslendirme bilincini yorumlama tekniğine de yansıtabilmiş olan topluluklarda nefes çalışmaları daha seyrek süreçlerde pratik edilebilir.

2.2.4. Koro Şefi-Yöneticisinin Korosu-Topluluğu ile İlk Vokal Çalışma-Ses Açma Pratikleri

Koro yöneticisi-şefinin dikkatle tamamlaması ve sıklıkla yapması gereken çalışmaların başında, eserlerin çalışılması süreci öncesinde topluluğunun sesini ısıtması ve mümkünse ses genişliklerinin aktif kalması-genişlemesi için pratikler yapması gelmektedir. Bu pratikler koronun içinde bulunduğu dönemde çalıştığı eserlerin ses genişlikleri ve eser içindeki bazı vokallerin doğru kullanılması ihtiyacı ile de benzeştirilerek çalışılabilir. Bazı durumlarda bazı ses gruplarına özel ses egzersizi çalışmaları planlamak gerekebilir. Ses açma-ısıtma çalışmalarının eserlerin

çalışılmasına başlanmadan önce sağlıklı biçimde tamamlanması için koro şefleri-yöneticilerinin koro çalışma zamanlarını iyi planlaması gerekmektedir.

2.2.5. Koro Şefi-Yöneticisinin Korosu-Topluluğu ile Tekerleme Çalışma Pratikleri

Bazı koro eğitimcilerinin-şeflerinin uyguladığı yöntemlerdendir. Tekerlemelerin çalışılmasındaki amaç öncelikle konuşmadaki artikülasyon hatalarını düzeltmeye çalışmaktır. Belirli bir ritmik akış içinde birlikte nefes alıp birlikte düşünmeyi ve konuşmayı sağlamak, bu sayede müzik eserlerinde yakalanması hedeflenen birlikte müzik yapma anlayışını konuşmada da gerçekleştirmeyi planlamaktadır. Uygulanması halinde koroda canlı, etkin ve neşeli bir ortama fırsat sağlanabilecek hem de tekerlemeler sayesinde koro üyeleri yaş fark etmeksizin farkında olmadan yukarıda sayılan alanlarda birikimler ve kazanımlar edinmiş ve koro-birliktelik algısını zihinsel olarak daha iyi algılayabilme becerisine ulaşabileceklerdir.

2.2.6. Koro Şefi-Yöneticisinin Korosu-Topluluğu ile İlk Müzik Eseri Çalışma Pratikleri

Yukarıda açıklanmış olan aşamaları dikkatli adımlarla düzenli biçimde takip eden ve uygulayan koro şefleri-yöneticilerinin, koro bilincine ulaşmada belirli bir yol almış topluluğu ile birliktelik içinde uyumlu vokal seslendirmeler yapma becerileri daha da artabilecektir. Tek sesli veya çoksesli olma durumuna bakılmaksızın koronun eserleri başarılı ve uyumlu seslendirebilmelerinin temeli bir önceki aşamaların yeterli tamamlanması ile daha da mümkün olabilecektir. Bu başlıktaki aşamada koronun-topluluğun seslendireceği eserlerin müzik türleri, zorluk dereceleri ve koronun profesyonellik niteliklerine göre değişebilecek şekilde sırası ile: eserin tonalitesi hakkında incelemeler ve bilgilendirmeler yapılması, eserlerin

notalarının ritmik okumalarının yapılması, solfejlerinin yapılması, yabancı dilde ise sözlerin telaffuzlarının konuşularak çalışılması, Türkçe ise sözleri ile ritmik okumalarının çalışılması, sözlerin ve müziğin birleştirilerek koro şefi-yöneticisinin istediği şekilde bölümlere ayrılarak eserin çalışılması, çoksesli bir eser ise buraya kadar belirtilmiş olan aşamaların her vokal parti için tekrar edilmesi ve partilerin sıra sıra birleştirilerek dinlenmesi, müzikal dinamiklerin istenirse eserin bir önceki aşamalarında veya eserin çalışılma süreci tamamlandıktan sonra en son aşamada incelenerek eserin yorumuna eklenmesi gibi çalışmaların yapılmasının önemi büyüktür.

2.2.7.Koroya-Topluluğa Uygun Eser Seçimi ve Çalışma Döneminin Planlanması

Koroya-topluluğa uygun eser seçimi ve toplulukla çalışma döneminin planlanması iç içe faaliyetlerdir. Koroya uygun eser seçiminde öncelikli olarak çalışma dönemi, sonra sırasıyla koronun müzikal performans deneyimi ve varsa koronun-topluluğun sunması planlanan etkinlikler (konserler, dinletiler, yarışmalara katılma vb) etkilidir. Koronun müzikal, vokal performans sunma yetkinliği ve koro kültürü, bireylerin öz denetim-öz yeterlik açısından bilinçli korist olma becerileri arttıkça, koro şeflerinin-yöneticilerinin koro çalışma planını hazırlaması ve uygulaması daha kolay bir faaliyet olabilecektir.

Eser seçimine ilişkin diğer önemli konu, koronun-topluluğun öncelikle tek sesli eserleri koro olarak yeterli biçimde toplu seslendirme becerisine ulaşmasından sonra çok sesli eserler seslendirilmeye geçilmesinin tercih edilmesidir. Koronun toplu söyleme becerisine yeterlik açısından uygun olmayan, güçlük derecesi yüksek eserler seçmekten ziyade, söyleyebileceklerine emin olunan eserlerin seçimine önem verilmesi, beklenen başarının sağlanması açısından önemli bir gerekliliktir. Korodaki koristlerin o toplulukta bulunmaktan mutlu olması, koro

üyelerinin koroda-toplulukta zorla bulunuyor olmaması, koro-topluluk tarafından benimsenen bir şef-yönetici ile çalışılıyor olması, koro-topluluk üyelerinin seslendirmekten zevk alacakları eserleri çalışıyor olması topluluğun başarısı ile ilgili her nicel-nitel veriyi olumlu yönde etkileyecektir.

2.2.8. Koro Şefi-Yöneticisinin Korusu-Topluluğu ile Çalgı Eşliğinde İlk Çalışma Pratikleri

Koro müziği repertuarında eserler çalgı eşlikli ve çalgı eşiksiz bestelenmiş eserler olarak ikiye ayrılmaktadır. Repertuarın bu özelliği hangi müzik türünde olduğu ile de şekillenmektedir. Çoksesli müzikal ve armonik yapıda olan Klasik Batı Müziği türünde olan koro eserleri eşlikli ve eşiksiz olarak ikiye ayrılmakta iken genellikle tek sesli müzikal yapı ve dizisel özelliklerde olan Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği gibi türlerdeki koro eserleri ve repertuar genellikle çalgı eşliklidir. Hangi müzik türünde olduğuna bakılmaksızın koro-toplu vokal müziğinde amaç, eşlikli veya eşiksiz biçimde eserleri en uygun sanatsal ve müzikal özelliklerde yeterli biçimde seslendirebilmektir. Eşlikli koro müziği eserleri, koristleri doğru müzikal performanslar açısından destekleyebilecek ve müzikal sunumlara kolaylık ve güzellikler katabilecek özelliktedir.

Koro-topluluk ile çalgı eşliğinin birlikte çalışma pratiklerine başlamadan önce koro-topluluk şefi, eşlik edecek olan çalgıyı çalan eşlikçi ile kendisi pratiklerini tamamlamış olmalıdır. Koro-topluluk da çalgı eşliği ile çalışılacak olan eseri, çalgı ile eşlikli çalışmaya başlamadan evvel tamamlamış olmalıdır. Bu süreçler ayrı ayrı sağlıklı olarak tamamlandıktan sonra koro ve çalgı eşliği birliktelik içinde daha kolay-faydalı prova yapmış olabilecek, prova zamanının etkili kullanımı sağlanmış ve koristler seslerini daha sağlıklı kullanmış olabileceklerdir.

Çalgı eşliği, eserlerin müzikal bir özelliği-parçası ve sanatsal yapısını yücelten bir nitelik olmasının yanında, koroların doğru müzikal performanslarına güç veren bir öge-gereklilik olarak da değerlendirilebilmektedir. Eşlikli eserlerin seçiminde koronun-topluluğun profesyonel müzikal deneyimi de etkilidir. Deneyimli koro-vokal müzik toplulukları için koristleri çalgı ile destekleme gerekliliği bulunmaz iken daha az deneyimli olan koro-topluluklar için çalgı eşlikleri, doğru müzikal performansı destekleyici nitelikte olmaktadır.

2.2.9. Ulusal ve Uluslararası Boyutta Önem Kazanmış Başarılı Koroların Dinletilmesi ve İzletilmesi

Profesyonel veya amatör olma niteliklerine bakılmaksızın tüm koro ve toplulukların, eserler seslendirdikleri müzik türlerinde kendilerinden başka performanslar sunan toplulukların canlı müzikal sunumlarını veya sesli-görüntülü kayıt edilmiş müzikal sunumlarını izlemeleri-dinlemeleri önemlidir. Bu tür sesli-görüntülü müzikal izleme-dinleme faaliyetlerinin doğru-yeterli yapılabilmesi için koro şefi-yöneticisinin gerekli ön hazırlıkları yapması gerekmektedir. Koro şefinin korosuna-topluluğuna müzikal deneyimler katabilecek sunumları izletmesi-dinletmesi, izleme-dinleme faaliyetleri sırasında müzikal açıklamalar-karşılaştırmalar yaparak da öğretime devam etmesi, gerekli olduğu durumlarda koro-topluluk üyelerine dinleme-izleme ödevleri vermesinin, koronun özellikle müzikal ifade yeteneklerine katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir.

2.2.10. Koro Üyelerinin Bilinçli Korist-Topluluk Üyesi Olabilmelerinde Gerekli Olan Uyarı ve Motivasyon Bilgilendirmeleri

İnsani özellikler ve ihtiyaçlar nedeni ile bireyler bulundukları ortamlarda duygusal, psikolojik ve fiziksel olarak rahat olmak ister ve yaşamlarındaki her ortamda bu ihtiyaçların yeterli durumda sağlanıyor olmasını temenni ederler. Birden fazla

korist-topluluk üyesi bireyin bulunduğu ortamlar olan koro ve topluluklarda da aynı durumun geçerli olduğu söylenebilir. Birden fazla sayıda bireyin bulunduğu ve ortak iş yapılan oluşum alanı olan koro ve topluluklardaki bireylerin, koro ortamlarında uyulması önceden belirlenmiş olan kurallara riayet etmesi, diğer bireylerle iyi geçinmesi ve sıcak sosyal ilişkiler kurmasında önemli görev koro şeflerine-koro yöneticilerine düşmektedir.

Koristlerden oluşan sosyal ve sanatsal ortamlarda, koristlerin-topluluk üyelerinin sağlıklı ve beklenen iyilikte iletişim içinde olmaları için gerekli olan kuralların ve beklentilerin, koro şefleri-yöneticileri tarafından hem yazılı hem de sözlü olarak bildirilmesi, gerekli olan zaman sıklıklarında bu kuralların güncellenmesi ve hatırlatılması gerekmektedir. Olumsuzluk yaşıtan veya yaşatma ihtimali olan korist-topluluk üyelerinin bir süre sabırla gözlemlenmesi ve duruma müdahale edilmesi gereken süreçlerde bu tür olumsuzlukların yalnızca koro şefi-yöneticisi tarafından çözülmesi gerekmektedir. Yaşanan veya yaşanabilecek olumsuzluklara gerekli olan müdahalenin koro şefi-yöneticisi dışında hiç kimse tarafından yapılmamasına dikkat edilmeli ve bu tür yaşanabilecek olumsuzluk durumlarında da koro içinde olabilecek sosyal hareketlilik gözlemlenmelidir.

Koro üyelerinin koro şefi-yöneticisi tarafından çalışılan eserlere yönelik bireysel çalışmalar gerçekleştirmesi ve bunu alışkanlık-sorumluluk haline getirmesine yönelik bilgilendirmeler yapılmasında (koronun yaş grubuna ve profesyonellik-amatörlük durumlarına göre yapılacak bilgilendirmeler “ödevlendirme” olarak da ifade edilebilir) fayda vardır. Koro şefi-yöneticisi ile çalışılmayan ortamlarda koronun-topluluğun çalışma alışkanlığının oluşabilmesi için koristlerin-topluluk üyelerinin bilinçlendirilmesi ve motive edilmesi gerekmektedir. Bu süreçte ulusal veya uluslararası başarısı belirgin olan koro-topluluklar örnek olarak anlatılmalı, çalışma

düzenleri örneklenmeli, disiplin içinde olmaları sayesinde edindikleri kazanımlar açıklanmalıdır.

3. TÜRKİYE’DE VE KUZEY KIBRIS TÜRK CUMHURİYETİ’NDE GERÇEKLEŞTİRİLMEKTE OLAN KORO MÜZİĞİ FESTİVAL VE ŞENLİKLERİ

Yurt dışında ve yurt içinde düzenlenmekte olan koro festivalleri aracılığıyla, koro müziği sanatının yaşatılmasına, güncel-önemli koro müziği repertuarı örneklerinin yaygınlaşmasına, koroların-koristlerin ve şeflerinin diğer korolar ile iletişim kurmasına ve bilgi-deneyim paylaşımlarına katkı sağlanmakta, bu tür festivallerin-şenliklerin gerçekleştirildiği şehir-bölge ve ülkeye sanatsal kazanımlar sunulabilmektedir.

Her sene gerçekleştirilmekte olan koro festivalleri-şenlikleri olmakla ve düzenli-düzensiz aralıklarla gerçekleştirilen festivaller-şenlikler de mevcuttur. Koro müziği festivallerinde-şenliklerinde sadece koroların sahne performansı sunulmamakta, bazı festivallerde-şenliklerde koro müziği alanında paneller, konferanslar, eğitim seminerleri ve eğitici atölyeler de gerçekleştirilmektedir. Ülkemizde ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nde koro müziği alanında gerçekleştirilmekte olan festivaller-şenlikler aşağıda verilmiştir.

Afyonkarahisar 23 Nisan Çocuk Koroları Festivali

Akdeniz Üniversitesi Koro Festivali

Çanakkale Uluslararası Koro Festivali

Doğu Akdeniz Üniversitesi KKTC Uluslararası Korolar Festivali

İstanbul Sansev Uluslararası Çoksesli Korolar Festivali

İzmir Uluslararası Çoksesli Korolar Festivali

Korofest Denizli Korolar Festivali
Merkezefendi Belediyesi Çoksesli Korolar Festivali
Mersin Nevit Kodallı Çoksesli Korolar Festivali
Muğla Uluslararası Koro Festivali
Uluslararası İstanbul Koro Festivali
Uluslararası Pamukkale Üniversitesi Korolar Festivali
Türkiye Korolar Şenliği (Türkiye Polifonik Korolar Derneği)
Türk Müziği Korolar Festivali
Pera Uluslararası Korolar Festivali
23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı Çanakkale Çocuk
Koroları Şenliği
Bolu Korolar Şenliği
Kapadokya Koro Festivali
Türkiye Polifonik Kadın Koroları Festivali

Yukarıda verilmiş olan koro festival-şenlik isimleri, düzenli aralıklar ve sıklıkla yapılan festivaller olarak koro kültüründe çoğunlukla bilinen ve tanınan festivallerdir. Bu festivallerin dışında çeşitli dernekler, vakıflar, belediyeler, il milli eğitim müdürlükleri, gençlik spor il müdürlükleri gibi kurum ve kuruluşlar tarafından belirli sıklıklarla gerçekleştirilen bölge ve şehirleri kapsayan festivaller de yapılmaktadır.

4. ÖNERİLER

Koro müziği ulusal ve uluslararası kapsamda tüm müzik kültürü alanlarında yüzyıllardır birikimlerini sürdürmektedir. Sanatsal kaygılarla zihinsel olarak tasarlanıp insanların kendi bedenlerinden vokal olarak ürettikleri bilinçli-düzenli seslerden oluşan koro müziği, bu açıdan bakıldığında diğer müzik üretim

alanları-türleri açısından daha yüce bir konumda-mertebede olmayı hak etmektedir. Milattan önce dini nitelikleri ağır basmış olan koro müziği, müzik tarihsel dönemlerin etkisi ile şekillenmiş, bir sonraki döneme sıklıkla yenilenecek geçmiş, sanatta modern akımların etkisi ile de sınırları her açıdan zorlayarak duygusal değişimleri daha fazla öne çıkaran yapıya kavuşmuştur.

Ulusal kapsamda incelendiğinde müzik eğitimi, koro eğitimi, ses eğitimi, koro şefleri-yöneticilerinin eğitimi ve ulusal koro müziği repertuvarı eğitiminin ulusal koro müziğinin gelişiminde önemli olan unsurlardan olduğu kabul edilebilir. Bunlarla birlikte makamsal yapıda olan Türk Müziği'ni teorik olarak incelemenin, Türk Müziği makam yapıları ile oluşturulmuş tek sesli-çoksesli koro eserlerini analiz etmenin, bu alanda önem kazanmış besteci ve düzenlemecileri tanımanın ve çalışma stillerini keşfetmenin, ulusal koro müziğinin gelişimi alanında yapılması gerekenlerden sadece birkaç tanesi olduğu söylenebilir.

Ulusal koro müziğinin doğru ve beklenen şekilde ilerlemesinde en yetkili bireyler ise besteciler, düzenlemeciler ve koro şefleri-yöneticileridir. Koro müziğini ulusal açıdan doğru analiz edip ilerletmek, koro-topluluklar ile çalışmak, ulusal koro müziğinin örneklerini korosu-topluluğu ile sunmak-yorumlamak, mümkünse çevresinde bu alanda gelişmek isteyenlerle deneyimlerini paylaşmak, koro kültürünün gelişimini önemseyerek akademik iş ağını tüm koro eğitimcileri-şefleri ile aktif tutabilmek, koro şeflerinin-yöneticilerinin önemli görevleri arasındadır.

Koro şefi-koro yöneticisi adayları koro yönetimi tekniklerini ve bu alanda müzikal birikimlerini, ulusal ve uluslararası kapsamda gerçekleştirilmekte olan sertifika programları, kurslar, seminerler, atölyeler ve buna benzer eğitici

akademik faaliyetlere gözlemci katılımcı veya aktif katılımcı şeklinde bulunarak geliştirebileceklerdir. Bu katılımlarda edindikleri bilgileri ve deneyimleri var olan korolarına-topluluklarına uygulayabilirler.

Koro şefleri-yöneticilerinin repertuvarlarına klasikleşmiş, beğeni ve sanatsal güzellik açısından genel kabul almış eserleri sıklıkla seçmelerinden ziyade, yeni yayınlanan koro müziği eserlerini de alarak koro müziğinin yeni bestecilerini-düzenlemecilerini, beste örneklerini ve düzenlemelerini de tanıtmış olmalarında fayda vardır. Bu sayede kendi içinde aynı şekilde dönen ve ilerlemeyen koro müziği repertuvarının ilerletilmesi, zenginleştirilmesi, çeşitlendirilmesi ve yeni besteci-düzenlemecilerin artmasına katkıda bulunmuş olabileceklerdir.

Ülke içinde ulusal koro müziğinin gelişimine odaklanan, bu alanda festivaller-şenlikler düzenleyen ve performanslar sunan toplulukları değerlendiren jüriler, dernek kurulları, dinleme heyetleri ve sanatsal kurulların koro müziği alanında önemli olan isimleri minnet duyguları ile bünyesinde bulundurması çok değerli ve saygı gereği önemlidir. Bu tür festival ve şenliklerde etkinliği gerçekleştiren yetkili-otoriteler tarafından Türkiye’de bulunan çok sayıda müzik eğitimi kurumunda görevli olan farklı koro eğitimcisi, araştırmacısı ve düzenlemecisinin onure edilmesi, koro müziğine olan katkılarına teşekkür edilmesi nezaketiyle bu tür etkinlik kurullarına davet edilmesi, bu etkinliklerde sadece aynı isimlerle değil farklı akademisyen-eğitimci-şeflerle de ortaklaşa çalışmalar yapılması, fikirler alınması ve ulusal koro müziğinin gelişimine bu tür hassasiyetler ile yaklaşılması sayesinde, ulusal koro müziğinin değeri, önemi ve toplumdaki ilgisi daha da artırılmış olacaktır.

KAYNAKÇA

Akıncı, M. Ş. (2024). Ses eğitiminin başlangıç aşamalarında kullanılabilecek Türkçe kaynaklar ve repertuvar önerisi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 66, 151-163.

KURGU İLE GERÇEĞİN ARASINDA: HENRI CASADESUS VE VİYOLA KONÇERTOLARI

Cansu YILMAZ AKIŞ¹

1. GİRİŞ

Henri Casadesus (1879–1947), 20. yüzyılın başlarında Fransız müzik çevrelerinde özellikle antik enstrümanlar topluluğu kurucusu ve viyola sanatçısı olarak tanınmış bir isim olmuştur. Casadesus, müzik tarihinde adı duyulmuş bestecilerin üslubuna sadık kalarak yeni eserler üretmesiyle ve bu eserleri dönemin büyük bestecilerine atfederek ortaya koymasıyla bilinmektedir. Johann Christian Bach, Georg Friedrich Handel ve Carl Philipp Emanuel Bach gibi bestecilere atfedilen, sonradan yanlış olduğu anlaşılan viyola konçertoları, Henri Casadesus tarafından uygulanan dönemsel üslup taklitlerinin özgün örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bu besteleme tarzı, bazı müzikologlar tarafından etik tartışmalar çerçevesinde ele alınmış, bir kısım araştırmacı tarafından ise bu yaklaşım viyola repertuvarını genişletmeye yönelik bir katkı olarak yorumlamıştır. Dolayısıyla Casadesus’nun bu eserleri, yalnızca besteci kimliğiyle değil, dönemin tarihsel repertuar algısını şekillendiren bir müzikal strateji olarak da ele alınabilmektedir.

Eski dönem bestecilere ait eserler atfetme eğilimi yalnızca Henri Casadesus ile sınırlı olmamıştır; Fritz Kreisler ve Gaspar Cassadó da bu bağlamda öne çıkan isimler arasında yer almışlardır. 1860–1935 yılları arasında müzikal sahteciliklerin

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Bölümü, cansu.yilmaz@comu.edu.tr, ORCID:0000-0003-3747-6718.

görece yaygın olduğu bilinmektedir. Bu nedenle söz konusu durum, müzikologlar açısından şaşırtıcı bulunmamaktadır. Bunun temel nedenlerinden biri, önceki müzik dönemlerine ilişkin belgelerin ve kaynakların büyük ölçüde kaybolmuş olmasıdır. Bu da yanlış atıfların tespit edilmesini oldukça güçleştirmiştir.

Viyola repertuvarında görece yer etmiş J.C.Bach viyola konçertosu ve G.F.Handel viyola konçertosu olarak bilinen iki önemli eser aslında Casadesus tarafından dönemsel özelliklere dikkat edilerek bestelenmiş olsa da çoğunlukla adı geçen bestecilerin viyola eserleri olarak bilinmektedir.

Casadesus, sadece pastiş besteleri ile öne çıkmamış, aynı zamanda C.Saint Seans ile birlikte kurmuş olduğu “Société des Instruments Anciens”² ile de müzik tarihinde dikkat çekmiş bir isim olmuştur. Bu topluluk aracılığıyla bir araya getirmiş olduğu antik enstrümanlar, Casadesus’un geçmiş dönem müzik tarihine ve stiline olan ilgisine işaret eden başka bir örnek oluşturmaktadır.

Araştırmada Henri Casadesus’un biyografisine yer verilecek, viyola repertuvarında yer etmiş bu iki viyola konçertosu hakkında araştırmalar sunulacak, erişim sağlanmış müzikolog ve araştırmacıların genel görüşlerine yer verilecektir.

2. HENRI CASADESUS VE ANTİK ENSTRÜMANLAR TOPLULUĞU

Besteci ve viyolacı Henri Casadesus 30 Eylül 1879’da Paris’te Luis Casadesus ve Mathilde Senechal’in dokuz çocuğundan dördüncüsü olarak dünyaya gelmiştir. Babası, kafe orkestralarını yöneten ve çocuklarına müzik sevgisini aşılayan kendi kendini yetiştirmiş bir müzisyendi. Çocuklarından sekizi

² Antik Enstrümanlar Topluluğu

profesyonel müzik kariyerine devam etmiştir. Casadesus ilk müzik eğitimine Albert Lavignac (1846-1916) ile, ilk viyola çalışmalarına ise Theophile Laforge (1863-1918) ile başlamıştır. Garen (1971)'e göre tamamen bir viyolacı olarak değerlendirilen Casadesus 1899 yılında Paris Konservatuarı yarışmasında birincilik ödülü kazanmıştır (29). Henri bu enstrümanda kısa sürede ün kazanmış: Lucien Capet ve George Enescu'nun liderliğindeki dörtlülerde bir süre viyola çalmıştır. Arthur Honegger, Viyola ve Piyano için Sonat'ını (1920) Casadesus'a ithaf etmiştir (Bynog, 2021:94).

Viyola ve kompozisyon alanında kendini göstererek, 1947'deki ölümünün üzerinden yaklaşık seksen yıl geçmesine rağmen bugün hala geçerli olan katkılarıyla önemli bir müzik figürü olarak öne çıkmıştır. Riley (1980); “Conservatoire National de Musique de Paris”ın 1894'te viyolayı ayrı bir müfredata layık bir enstrüman olarak tanınması ve öğrencilerin ana enstrümanları olarak viyola ile mezun olmalarını mümkün kılmasından sonra, giderek artan sayıda Fransız viyolacının kendi ülkelerinde ve yurtdışında kayda değer bir üne kavuşmuş olduğuna değinmiştir. Bu viyola virtüözleri arasında Theophile Laforge, Pierre Monteux (1875-1964), Henri Casadesus (1879-1947), Paul-Luis Neuberth (1881-?), Louis Bailly (1882-1974) ve Maurice Vieux (1870-1951)'nin yer aldığından bahsetmiştir (255).

Casadesus, 1893'te kurulan, L.V.Beethoven, W.A.Mozart, R.Schumann gibi adı duyulmuş birçok bestecinin yaylı dörtlülerinin tanınmış kayıtlarını yapan Capet Quartet'in ilk üyelerinden birisi olmuş ve 1903 yılına kadar bu dörtlüde çalışmalarını sürdürmüştür.



Görsel 1. Henri Casadesus (Web 1).

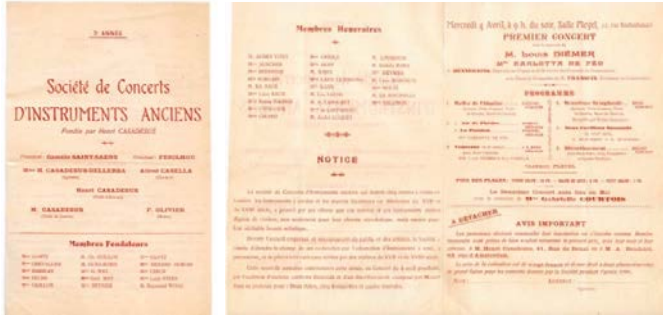
Henri Casadesus, C.Saint-Saëns (1835-1921) ile birlikte viola da gamba ve viyola d'amore gibi enstrümanlarla konserler veren bir beşli olan “Société des Instruments Anciens”ı kurmuştur (Görsel 2). Topluluk 1901 ile 1939 yılları arasında konserler düzenlemiş ve nadir enstrümanları bir araya toplamıştır (Reed, 2015:1). Enstrümanlar en ünlü çalgı yapımcılarından alınmış, o döneme ait orijinal çalgılardır. Sadece klavsen Pleyel markadır ve Bach'ın klavseninin birebir kopyasıdır. Casadesus, topluluğunun hazır olduğunu düşündüğünde C.Saint-Saens'a dinletmiş, Saint-Saens ise Onursal Başkan olmayı kabul ederek topluluğun kuruluşunu resmileştirmiştir.³



Görsel 2. 1901 yılında Henri Casadesus tarafından kurulan “Société des Instruments Anciens” (Web 2).

³ <https://casadesus.com/societe/>

Casadesus, tüm yaşantısı boyunca önceki dönemlerin müziğine ilgi duyan bir viyola icracısı olmuş, Antik Enstrümanlar Topluluğu’nu kurarak ünlü bestecilerin çok da bilinmeyen eserlerin icrasını gerçekleştirerek duyurmayı istemiştir. Bu ilkeden hareketle Barok Dönem enstrümanlarıyla Doğu ve Batı Avrupa’da, Kuzey Amerika’da, Orta Doğu’da ve Rusya’da konserler vermiş, yaklaşık 350.000 km yol katedilen bu turnelerde nadir ve antik enstrümanlardan oluşan dikkate değer bir koleksiyon oluşturmuştur.



Görsel 3. “Société des Instruments Anciens”a ait konser programı (Web 2)

Bu konserlerde Henri “viola d’amore”, kardeşleri Marcel ve Marius zaman zaman çalgıları değişerek “gamba” ile “pardessus de viola” ve kız kardeşi Regina Patorni Casadesus ise “klavsen” çalmışlardır. Repertuvarlarında genellikle erken Klasik Dönem’den eserlere yer vermişler, bu nedenle halkı memnun etseler de müzik eleştirmenlerini memnun edememişlerdir. (Haskell, 1996:50). Henri, bu topluluk ile icra etmek adına eser araştırmaları gerçekleştirmiş, ancak ilk zamanlar eser bulmakta oldukça zorlanmış ve kendisi pastiş eserler üretmiştir.



Görsel 4. Casadesus ailesinin Barok topluluğu (Haskell,1996).

Casadesus 1926 yılında yaşadığı finansal sıkıntılar nedeniyle, 144 parçalık çalgı koleksiyonunun büyük bir kısmını satmak durumunda kalmıştır. Boston Senfoni'nin destekçilerinden oluşan bir grup tarafından satın alınan çalgılar Boston Senfoni Orkestrası'na bağışlanmıştır. Enstrüman koleksiyonu halen Boston Senfoni Müzesi'nde sergilenmektedir.

“Bağış kabul edilmiş ve enstrümanlar Boston'a gönderilmiştir. Enstrümanlar için ne kadar ödendiğine dair bir kayıt bulunamamıştır. Ancak Boston'a ulaştıkları sırada yapıldığı anlaşılan bir değer biçme çalışmasında koleksiyonun değeri 37.965\$ olarak hesaplanmıştır. 23 Ekim 1926'da Casadesus'un enstrümanları, Senfoni Salonu'nun birinci balkonundaki (şu anki Yönetim Ofisi'nin bulunduğu yer) bir odaya yerleştirilerek halka sergilenmiştir. Boston Sunday Post gazetesi serginin açılışını dönemin karakteristik abartılı haberiyle duyurmuştur (Yeo, 2012:184).”

Yeo'nun değinmiş olduğu Boston Sunday Post'un haberinde; bir grup destekçinin Boston Senfoni Orkestrası'nın kurucusu Binbaşı Henry L. Higginson (1834-1919)'ın anısına, genel olarak türünün en iyi sergisi olarak kabul edilen eski müzik aletlerinden oluşan nadir bir koleksiyon hediye ettiğinden ve bu koleksiyonun Fransız müzisyen Henri Casadesus'tan satın

alındığından bahsedilmiştir. Çalgıların çoğunluğunu satılmış olmasına rağmen topluluk, faaliyetlerini İkinci Dünya Savaşı öncesine kadar sürdürmüştür.

3. HENRI CASADESUS'UN VİYOLA KONÇERTOLARI

Berck'in "Viola d'amore Bibliographie"⁴ adlı kitabında viola d'amore çalgısı için bestelenmiş/düzenlenmiş eser listelerine yer verilmiştir. 25 yıllık bu araştırma kapsamında 85 farklı formda 470 bestecinin 1850 kadar eserinin (yayınlanmış ve yayınlanmamış) kaynak bilgileri ve viola d'amore çalgısı için bestelenmiş 310 bestenin listesi yer almaktadır. Bu dizin hem icracılar hem de müzikologlar için bulunmaz bir nimet olarak değerlendirilmektedir. Besteciler arasında en fazla sayıda kayıta Henri Casadesus'un sahip olması yalnızca kendi özgün bestelerine değil, aynı zamanda tarihsel üslupta kaleme aldığı pastişlere ve diğer bestecilerin eserleri üzerinde gerçekleştirdiği düzenlemelere de önemli ölçüde dayanmaktadır (aktaran Watanabe, 1987:159). Kendi adıyla bir dizi eser bestelemiş olan Henri'nin eserleri arasında operetler ve film müzikleri de bulunmaktadır (Bynog, 2021:94).

Nadir enstrümanların koleksiyoncusu olmasının yanı sıra, o dönemde Henri'nin birçok kayıp konçertoyu keşfettiğine inanılmıştır. Mozart'ın Re Majör keman konçertosu, Handel'in Si minör viyola konçertosu, C.P.E. Bach'ın klavye konçertosu ve J.C. Bach'ın Do minör viyola konçertosu, Henri ve kardeşleri Francis ile Marius tarafından "keşfedilen" konçertolara yalnızca birer örnektir. Herkell (1988)'e göre Henri ve Marius Casadesus bu tanınmış bestecileri o kadar ustaca taklit etmişlerdir ki,

⁴ Viola d'amore bibliyografyası

taklitleri onlarca yıl boyunca fark edilmemiş ya da en azından kesin olarak ifşa edilmemiştir (74).

1860-1935 yılları arasında pastiş oldukça popüler olmuştur. Önceki müzik dönemine ait bilgilerin çoğu kaybolduğu için, fark edilme olasılığının çok az olduğundan bahsetmek mümkündür. Henri gibi başka besteciler de eserler bestelemiş ve bunları geçmişteki büyük bestecilerin eserleri olarak sunmuşlardır. Dönemin ünlü keman icracısı-bestecisi Fritz Kreisler (1875-1962) ve çellisti-bestecisi Gaspar Cassado (1897-1966) bu isimlere örnek olarak verilebilir. Kreisler, kendi bestelemiş olduğu eserleri 17. ve 18. yüzyılın saygın bestecileri tarafından yazılmış olduğunu iddia etmiştir. Bu tarzda bir dizi eser besteleyen Kreisler, Güney Fransa'daki eski bir manastırda bu eserlerin el yazmalarını bulduğunu iddia eden bir hikaye uydurmuş ve 1935 yılına kadar gerçeği açıklamamıştır. White (2022), araştırmasında Kreisler'in bu besteleri için “Works “In the Style of ...”⁵ kullanımını yapmıştır. Bu kullanım; pastiş, taklit veya sahtekarlık kullanımına daha gerçekçi bir bakış açısı sunmuş ve farklı bir yaklaşım yaratmıştır.

Henri, viyola özelindeki eserleri ile ele alındığında, kendi adıyla yayınlamadığı ve repertuvarda yer edinmiş viyola konçertolarına G.F.Handel'in (1918 yılında tamamlanmış, 1924 yılında yayınlanmış) ve J.C.Bach'ın (1947'de yayınlanmış) isimlerini atfetmiştir. 1931 yılında, keman ya da viyola için yazılmış, piyano ve orkestra eşliği olan C.P.E.Bach adıyla da bir konçerto yayınlamıştır (Bynog, 2021:96). Reed (2015)'e göre gerçekçilikten uzak olmalarına rağmen, viyola konçertoları incelenmeye değerdir ve viyola repertuarında yer edinmişlerdir. Çünkü Casadesus'un yetenekli bir besteci olduğu açıktır. Onun müziği hem özgün hem güzeldir (4). Watanabe (1987)'ye göre Casadesus bu eserlerin kendine ait olduğunu daha sonra kabul

⁵ “tarzında” eserler

etmiştir (159). Dürüstlükten uzak ya da sahtecilik olarak değerlendirilebilecek duruma rağmen, Casadesus'un viyola için bestelediği eserler, repertuvarda önemli yer edinmişlerdir.

3.1. G.Handel “Stilinde” Viyola Konçertosu

Herkell (1988)'e göre Henri Casadesus'un en başarılı sahteciliği Handel Viyola Konçertosu'dur. Leberman (1967)'in araştırmasında yer verdiği üzere eserin Casadesus tarafından bestelenmiş olduğuna dair şüpheler mevcuttur, ancak Henri'nin eşi 1963 yılında Walter Lebermann'a bir mektubunda Henri'nin Handel viyola konçertosunu bestelediğini yazmış ve bu şüpheler son bulmuştur (422). Gilman (1926) program notlarında viyola icracısı Samuel Lifschey'in eserin prömiyerine hazırlanırken vermiş olduğu bilgiyi aktarmış; buna göre Casadesus, Lifschey'e eserin orijinal el yazması halini göstermiş, konçertonun Handel'e ait olduğunu, kendisinin sadece orkestrasyonunu yaptığından bahsetmiştir (aktaran Bynog, 2021:95-96). Eserin ilk basımı 1924 yılında ikinci basımı 1925 yılında Max Eschig edisyonu tarafından gerçekleştirilmiştir. Öyle ki eserin erişim sağlanan Eschig edisyonunda da “réalisation de la basse et orchestration par Henri Casadesus”⁶ ifadesi yer almaktadır (Görsel 5). Eserin bu edisyon üzerinden farklı düzenlemeleri olsa da başka bir basıma erişim sağlanamamıştır.

Eserin ilk seslendirilişi 8 Ocak 1912 tarihinde, “Société des Nouveaux”⁷ konserleri kapsamında şef Lodewijk Mortelmans yönetiminde Henri Casadesus tarafından gerçekleştirilmiştir (Bynog,2021:93).

⁶ Bas ve orkestrasyon Henri Casadesus tarafından gerçekleştirilmiştir.

⁷ Yenilikler topluluğu



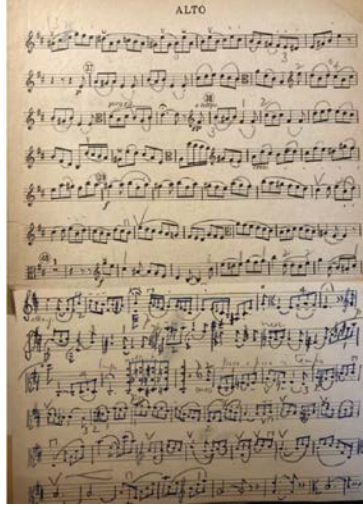
Görsel 5. Casadesus-Handel Si minör Viyola Konçertosu Eschig Edisyonu (Web 3)

Hart (2015), viyola konçertosuna ve Casadesus'un tarzına yönelik şu yorumu yapmıştır:

“Artık bu eserleri Handel ve Bach'ın taklitleri olarak görmüyorum. Aksine, öğrencilere ve profesyoneller için viyola repertuarına güzel katkılar sağlayan özgün Casadesus eserleri olarak görüyorum. Henri Casadesus'un 18.yüzyıl tarzında yazmasının, Paul Coletti'nin caz tarzında yazmasından veya Kenji Bunch'ın folk ve rock unsurlarını eserlerine dahil etmesinden hiçbir farkı olmadığını savunuyorum. Bu viyolacı-besteciler, en iyi bildikleri ve en çok sevdikleri müzikten yola çıkarak besteler yapıyorlar. Belki de Casadesus, günümüzün viyolacı-bestecilerini tanısaydı, kendi eserlerini, kalbine yakın tarzlarda yazılmış kendi müziği olarak özgürce sahiplenirdi (27).”

1924 yılında Handel'in eseri olarak sunulan bu eser için akademik ortak görüş, Henri Casadesus'un daha fazla satış yapmak amacıyla kendi viyola konçertosunu ünlü bestecinin adıyla yayınladığı yönündedir. Garen (1971)'e göre; Casadesus'un Handel'e atfederek bestelediği viyola konçertosu, 1890 ile 1920 yılları arasında “yeni” solo enstrüman için yapay olarak bir literatür oluşturma çabalarının bir sonucu olabilir (20). Viyola repertuarına hileyle girmesine rağmen, Casadesus'un konçertosu popülaritesi, ustalıkla yazılmış olması ve virtüözlüğü

nedeniyle standart hale gelmiştir. Ünlü viyola icracısı William Primrose, 1946 yılında RCA Victor Orkestrası ile bu eseri kaydetmiştir. Ünlü besteci ve viyola icracısı Rebecca Clarke (1886-1979) ise bu konçerto için kendi orijinal kadansını yazmıştır (Castleton 2023:74), (Görsel 6).



Görsel 6. Rebecca Clarke’ın üçüncü bölüm için yazmış olduğu kadans (Castleton 2023:133).

Bynog (2021) bu eserin yaratılış serüvenine aşağıdaki yorumu yapmıştır:

“Konçertonun Handel’in orijinal eseri olduğunu ısrarla savunmasına rağmen, Handel’e atfedilebilecek herhangi bir kaynak bulunmaması ve Casadesus ile ailesinin diğer üyelerinin adının geçtiği çok sayıda sahte eser olması, akademisyenlerin bu konçertoyu tamamen Casadesus tarafından bestelenmiş bir müzik sahtekarlığı olarak değerlendirmesine neden olmuştur. Casadesus’un aldatmacası nedeniyle konçertoyu göz ardı mı etmeliyiz, yoksa zekice yapılmış bir sahte eser olarak daha da değer vermeli miyiz? Ya da yargımızda yalnızca eserin içsel değerini mi dikkate almalıyız? (94).”

Handel viyola konçertosu olarak bilinen ancak Casadesus'a ait bu eser Barok stilden izler taşısa da J.C.Bach viyola konçertosunda da olduğu gibi romantik izler de taşımaktadır. Handel'e yapılan yanlış atıf, eseri analiz etmek ve performans açısından yaklaşmak konusunda da zorluklar yaratmaktadır. 19. yüzyıl armonisi ve viyolanın üst perdelerinin yoğun kullanımı gibi barok tarzına uymayan özellikleriyle bu konçertonun stil açısından barok bir eser olarak değerlendirilebilmesi mümkün olmamaktadır.

Eser si minör tonunda üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, solistin ve orkestranın dönüşümlü olarak çaldığı ritornello⁸ formundadır. İkinci bölüm açılış temasının şekillenmesi ile oluşmuş ağır bir bölümdür. Üçüncü bölüm hızlı ve tekrarların sıklıkla duyulduğu bir dans formundadır. Bynog (2021)'un yorumuna göre; ilk başarısı Handel'e atfedilmiş ve hala onun eseri olduğuna inanan bir kesim olsa da eser, çalması keyifli, güzel işlenmiş bir bestedir. Kimin bestelendiğine bakılmaksızın, özünde olağanüstü bir eser olmaya devam etmektedir (98).

3.2. J.C.Bach “Stilinde” Viyola Konçertosu

J.C.Bach Viyola Konçertosu özellikle öğrencilerin repertuarı için önemli bir rol oynamaktadır. Casadesus bu konçertoyu repertuvara dahil etmeden önce, başlangıç ve ileri düzey konçertolar arasında geçiş sağlayabilecek seviyede konçertonun yeterli sayıda olmadığını söylemek mümkündür. Viyola repertuarının görece sınırlı olması bu noktada Casadesus için bir fırsat olarak değerlendirilebilir.

Henri Casadesus tarafından kaleme alınan ve uzun süre Johann Christian Bach'a ait olduğu sanılan do minör Viyola Konçertosu, tarihsel/dönemsel üslupları taklit ederek bestelenmiş

⁸ Tekrarlı; “nakarat” anlamında geri dönüşlü (Say, 2005:452).

sahte olarak adlandırılabilir yapıtların en bilinen örneklerinden biridir. 20. yüzyılın başlarında, kayıp olduğu iddia edilen Klasik Dönem eserlerini “yeniden keşfetme” adı altında sunulan bu tür pastişler, özellikle Casadesus ve o dönemin benzer eğilimlere sahip müzisyenleri tarafından uygulanmıştır. Yaygın bir tarihsel bilgi, Johann Christian Bach'ın bu eserinin Henri Casadesus ve kardeşi Marius tarafından keşfedildiği yönünde olsa da, eserin stil özellikleri J.C.Bach'ın yaşadığı döneme benzerlikler taşımakla beraber viyola yazımındaki romantik izler ve armonik yapı kapsamında Bach'ın stilinden uzaklaşmaktadır.

Casadesuslar bu eseri 1947 yılında yayınlamışlardır. Günümüzde sıkça tercih edilen edisyonlardan birisi olan “Edition Peters” de bu eseri basmış ve basım notlarında eserin uzun süre J.C. Bach'a ait olduğu inancının desteklenmiş olduğuna; ancak sonraki araştırmalar bu konçertonun aslında Henri ve Marius Casadesus tarafından hazırlanmış tarihsel bir pastiş olduğunu ortaya koymuş olduğuna değinmiştir (Görsel 7-sol). Başka bir edisyon “Edition Salabert” de eseri viyolonsel için düzenleyerek basmış ve kapağında “Henri tarafından yeniden oluşturulmuş ve uyumlu hale getirilmiştir” ibaresine yer vermiştir (Görsel 7-sağ).



Görsel 7. Edition Peters (Web 4) ve Salabert (Web 5)

J.C.Bach'ın stiline yakın ancak romantik izler taşıyan konçerto üç bölümden oluşmaktadır. Öyle ki, Romantik Dönem izleri taşıyan; portamento⁹, vibrato¹⁰ ve legato¹¹nun kullanılarak icra edildiği bir konçerto halini almıştır. Do minör tondaki konçertonun ilk bölümü Allegro molto ma maestoso¹² olarak bestelenmiş, minör tonda ancak hareketlidir. İkinci bölüm (Adagio molto espressivo¹³) ağır bölüm olarak bestelenmiştir. Yumuşak yay geçişleri ve tutarlı bir ses elde etmek açısından icrada duygusal olgunluk gerektiren bir bölüm olarak değerlendirilebilir. Son bölüm ise Allegro molto energico¹⁴ olarak bestelenen hızlı ve akıcı bir bölümdür. Teknik olarak en zorlu bölümdür. Bu bölümün temel özellikleri arasında sık sık kullanılan çift sesler, hızlı tempo, 6/8 ölçüsünde senkoplu ritimler, yüksek pozisyonlara geçiş ve çeşitli yay tekniklerinin kullanımı sayılabilir. Reed (2015), Bach/Casadesus'un do minör viyola konçertosunun özellikle öğrenci viyola repertuarında değerli bir rol oynadığını, Barok ve Klasik Dönem repertuarına bir katkı sağlarken aynı zamanda orta ve ileri seviye zorluk dereceleri arasında bir köprü görevi de gördüğünü ifade etmiştir (13).

4. SONUÇ

Henri Casadesus'un müzik tarihindeki konumu, yalnızca yanlış atıflarla gündeme gelen "sahtecilik" tartışmalarıyla sınırlandırılmayacak kadar katmanlıdır. Henri'nin, J.C. Bach'a ve G.F. Handel'e atmış gibi sunduğu viyola konçertoları, viyola

⁹ İki ses arsında bağlantılı bir geçiş sağlayarak çalma tekniği

¹⁰ Salınım, titreşim

¹¹ Bağlı çalış tekniği

¹² Daha canlı, daha çabuk ama görkemli

¹³ Ağır, çok dokunaklı

¹⁴ Canlı, daha enerjik

repertuvarının gelişimine katkı sağlamıştır. Henri'nin besteleri, hem geçmiş dönem bestecilik üsluplarını taklit ederek ortaya konmuş pastiş eserler olarak görülmekte, hem de sınırlı olan viyola repertuvarını genişletmeye yönelik bir katkı özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda; Henri'nin viyola konçertoları iki farklı sonuçta değerlendirilebilir: sahtecilik ve viyola repertuvarının sınırlı olduğu bir dönemde, yeni eserler aracılığıyla önemli eserler sunuyor olması. Aynı zamanda, araştırmacıların bir kısmı da bu besteleri etik açıdan sorunlu bulmakta, bir kısmı ise repertuvara yapılan katkılar olarak değerlendirmektedir.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında F.Kreisler ve G. Cassadó gibi müzisyenlerin de benzer pastiş bestelerinin olması, Henri'nin pastişlerini dönemin müzik kültürü içerisinde daha anlaşılır kılmaktadır. Bu yönüyle Henri'nin çalışmaları, yalnızca bireysel bir bestecilik olarak değil; bir strateji olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla Henri'nin eserlerinin, yalnızca bir “sahtecilik vakası” olmaması, aynı zamanda 20. yüzyıl başında viyola repertuvarının repertuvar ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik yaratıcı bir müzikal strateji olması söz konusu olabilir.

Casadesus, viyola repertuvarında günümüzde de sıklıkla icra edilen iki önemli konçerto bestelemiştir. Her ne kadar G.F.Handel'in ve J.C.Bach'ın adıyla eser üretmiş olsa da repertuvara katkısı yadsınamazdır. Araştırmada, eserlerin stiline ismi verilen bestecilerin yaşadığı dönem ile az benzerlik göstermekte olduğu sonucuna da ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Bynog, D.M. (2021). *Notes for violists a guide to the repertoire*. New York: Oxford University Press.

- Castleton, C.M. (2023). *Rebecca Clarke, The Violist: Her Career and Performance Practice On An Emerging Solo Instrument In The Early Twentieth.* (Yayın no: 30422290.) (Doktora Tezi, University of Maryland). Digital Repository at the University of Maryland.
- Garen, D.H. (1971). *The Viola Concerto* (Yüksek lisans tezi). University of Houston.
- Hart, S.M. (2015). *The Violist as a Composer.* (<https://doi.org/10.13016/M29D0K>) (Doktora Tezi, University of Maryland). Digital Repository at the University of Maryland.
- Haskell, H. (1988). *The early music revival a history.* London: Thames and Hudson Ltd.
- Lebermann, W. (1967). Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat? *Die Musikforschung*, 20(4), 413–425. <http://www.jstor.org/stable/41116162>
- Reed, A.I. (2015). *The J.C. Bach/Casadesus Viola Concerto through pedagogical lenses.* (Yayın no: 1591638)(Yüksek lisans Tezi, California State University). Published by ProQuest LLC.
- Riley, M.W. (1980). *The history of the viola I.* Michigan: Braun-Brumfield.
- Say, A. *Müzik sözlüğü.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yeo, D. (2012). Serpents in boston: the museum of fine arts and boston symphony orchestra collections. *The Galpin Society Journal*, 65, 177-195.
- Watanabe, R. (1987). [Review of *A Guide to Research in Music Education*, by R. P. Phelps]. *Fontes Artis Musicae*, 34(2/3), 159–162. <http://www.jstor.org/stable/23507449>

White, W.D. (2022). *Violin Performance Influences of Fritz Kreisler*. (Yayın no: 4628) (Doktora Tezi, UNLV Theses, University of Nevada). Dissertations, Professional Papers, and Capstones.

Web 1: <https://casadesus.com/henri-casadesus-2/>

Web 2: <https://casadesus.com/societe/>

Web 3: <https://www.sharmusic.com/products/handel-concerto-in-b-minor-viola-and-piano>

Web 4: https://www.sharmusic.com/products/j-c-bach-concerto-in-c-minor-casadesus-1?srsId=AfmBOoq_oIDid3WDygmqm1tq7vSkiVZDocgttgmpyHnf23u_lbG_2Vf9

Web 5: <https://www.ficksmusic.com/en-ca/products/jc-bach-casadesus-cello-concerto-in-c-minor-salabert>

TÜRKÜLERDE SELİN METAFORİK TEMSİLLERİ

Aytunç AYDIN¹

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Türk halk müziği sözlerinde kullanılan metaforların çözümlemesine odaklanılmakta, inceleme özellikle “sel” metaforu üzerinden yürütülmektedir. Ezgi, makam ve ritim gibi müzikal unsurlar kapsam dışında bırakılmış; böylece araştırma, Türk halk müziği geleneğinin sözlü boyutunu ön plana çıkarmayı amaçlamıştır.

Nasıl ki hayali tarif etmek kolay değilse, metaforu açıklamak da zordur; zira metafor yaratıcılığın bir başka tezahürüdür (Spitzer, 2004, aktaran: Mustan Dönmez & Karaburun, 2013: s.1082). “Metafor, Türkiye sahasında yapılan çalışmalarda önceleri bir söz sanatı olarak görülmüş ve istiare (eğretileme) karşılığında kullanılmıştır” (Şahan, 2020, aktaran: Görkem, 2021: s.634). Metafor, Aristoteles’ten günümüze dek dilsel incelemenin konusu olmuştur. Klasik yaklaşım metaforu edebî dilde rastlanan, retorikçi güçlendiren bir sanat olarak ele alırken; bilişsel anlambilim, bu tür kullanımları birey ve toplumun dünyayı anlamlandırma biçimlerini açığa çıkaran kavramsal sistemler bağlamında değerlendirmektedir. Bu bağlamda metafor, basit bir anlam-sözcük-nesne eşleşmesi düzeyinde açıklanamayacak ölçüde karmaşık bir üretim alanıdır (Çelik, 2021: s.112). Klasik anlayış çerçevesinde metafor, sanat üretiminde başvurulan bir edebî araç olarak düşünülmüş ve bu

¹ Doç. Dr., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, aytuncaydin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7413-1754.

yönüyle dilin işleyişinde zorunlu bir unsur sayılmamıştır. Buna karşılık modern yaklaşımlar, metaforu basit bir dil süsü olmanın ötesinde, insan zihninin işleyişi ve düşünsel süreçlerinin temel bir boyutu olarak yorumlamaktadır (Zoltan Kövecses, 2010, aktaran: Sağ Yener, 2023: 317). “Metaforlar, özellikle sosyal bilim araştırmalarında sıklıkla başvurulan ve insanların kavramlarailişkin algılarını öğrenmek için kullanılan mecazlardır” (Şahin, 2023: s.585).

Metaforlar, kültürün kolektif hafızasında yer alan değerleri, deneyimleri ve anlam dünyasını yansıtarak bireylerin dünyayı kavrayış biçimlerini şekillendiren dilsel araçlardır.

Türk halk müziğinde doğal felaketler, bireysel ve toplumsal hafızada bıraktıkları derin izler aracılığıyla sözlü gelenekte güçlü bir anlatım unsuru olarak işlenmiş, özellikle metaforik ve sembolik dil aracılığıyla kolektif duygulara tercüman olmuştur. Bu bağlamda, “sel” de söz konusu doğal felaketleri yansıtan önemli metaforik unsurlardan biridir.

2. TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ REPERTUVARINDA BULUNAN “SEL” İLE İLGİLİ TÜRKÜLER

1. COŞKUN BİR SEL GİBİ AKTIM DURULDUM

THM Repertuar Sıra No: 124

Yöresi: Orta Anadolu-Uzun Hava

Dörtlük: 1.

Coşkun bir sel gibi aktım duruldum

Ağla anam gülün soldu gidiyo

Yandı ciğer can evimden vuruldum

“Coşkun bir sel” insanın ruh dünyasındaki taşkın, kontrol edilemeyen duyguları temsil etmektedir. Selin akışı, öfke, aşk, özlem ya da hüznün gibi yoğun duyguların insana hâkim olduğunu anlatmaktadır. “Duruldum” ifadesi ise bu taşkınlığın zamanla sönümlenmesi, kişinin dinginliğe, kabullenişe ulaşmasıdır.

2. YAĞMUR YAĞAR HER DERELER SEL ALIR

THM Repertuar Sıra No: 175

Yöresi: Kütahya-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Yağmur yağar (amanin aman) her dereler (gadinım) sel alır (ey)

Gurbete gidenin yarin el alır (ey)

El almasa (amanin aman) yanar yanar (gadinım) kül olur (ey)

Doğal bir olayın (yağmur ve sel) tasviri yapılmaktadır. Ancak bu yalnızca doğayı anlatmamaktadır. İnsanların yaşamını doğrudan etkileyen, felaket ve kayıp getiren bir durumu işaret etmektedir.

Yağ mur ya ğar

a ma nin a ma n her de re le r

ga dı nı m sel a lır ey

3. HER ANA DOĞURMAZ BÖYLE MOLLAYI

THM Repertuar Sıra No: 444

Yöresi: Kırıkkale-Uzun Hava

Dörtlük: 2.

Sel geldi de mana özü bürüdü

Çaldı bireyi de evler yörüdü

Köyümüzde molla mehmet biridi

Buldum ama cansız imiş neyleyim

Dörtlüğün tamamı sel felaketi ile ilgili olup bu felaketin sonucunda ölüm ile biten hüznü olaya yöneliktir. Sel burada sadece tabiat olayı değil, kaderin yıkıcı yüzünü temsil etmektedir. İnsanların elinden sevdiğini, canını alan bir güçtür. Selin “mana özünü bürmesi”, yalnızca evi barkı değil, köyün ruhunu, anlamını, yaşama sevincini kararttığını göstermektedir. Yani felaketin manevi etkisi vurgulanmaktadır. Selin evi “çalması” ve “yörütmesi”, felaketin hırsız gibi insanın elindekini alıp götürdüğünü, düzenini bozduğunu göstermektedir. Burada ölüm, kişisel acı ile toplumsal yıkımın iç içe geçtiği selin en trajik sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. SELLER ALDI DERMENİMİN BENDİNİ

THM Repertuar Sıra No: 823

Yöresi: Edirne-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Seller aldı (aman) dermenimin bendini

Yaktım kül eyledim kendi kendimi (gel gel aman)

Çok aradım (aman) bulamadım dengimi

İnan olmaz şu güzelin sözüne (gel gel aman)

Bent, insanın kendi emeğiyle kurduğu düzeni, hayatın denetim altına alınmış hâlini simgeler. “Sellerin bendi alması” metaforu, insanın kurduğu düzenin büyük bir güç tarafından bozulması, hayattaki planların altüst olmasını ifade etmektedir.



5. BU YARAYI DOSTTAN ALDIM EZELİ

THM Repertuar Sıra No: 1205

Yöresi: Sivas-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Bu yarayı dosttan (dosttan) aldım ezeli

Eser şu bağrıma yel dertli dertli

O dost benden ayrı (ayrı) gezdi gezeli

Akar gözlerimden sel dertli dertli

Burada sel, artık doğa olayı değil, gözyaşının mecazıdır. Gözyaşlarının miktarı, gücü ve sürekliliği sel metaforuyla büyütülmektedir.



6. ÇARŞAMBA'YI SEL ALDI

THM Repertuar Sıra No: 2040

Yöresi: Samsun-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Çarşamba'yı sel aldı

Bir yar sevdim el aldı (aman aman)

Keşke sevmez olaydım

Elim koynumda kaldı (aman aman)

Doğrudan bir doğal felaketi, yani Çarşamba yöresini vuran sel ifade edilmektedir. Ama aynı zamanda bireysel ve toplumsal kayıpları da işaret eder.



7. ZULMET DERYASINDA KAPILDIM SELE

THM Repertuar Sıra No: 2123

Yöresi: Sivas-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Zulmet deryasında kapıldım sele

Girdim bir mekâna candan içeri

Safi kıl gönlünü dalma hayale

Girdim bir mekana candan içeri

Dörtlükte sel, kişinin kendi isteği dışında sürüklendiği dünyevî arzuların sembolüdür. Zulmet denizi içinde bir sel, insanı maneviyattan uzaklaştırmaktadır.



8. SEL ÖNÜNE SÖĞÜT DİKTİM BİR SIRA

THM Repertuar Sıra No: 2522

Yöresi: Eskişehir-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Sel önüne söğüt diktim bir sıra

Deli gönül efkarlandı bu sıra

Ben seni gönülledim kalma kusura

Var git oğlan var git ben senin olamam

Selin önüne söğüt dikmek, aslında boşuna çabalamak, yani hayatın önüne set çekmeye çalışmak anlamına gelmektedir. Bu, imkânsız bir aşkın ya da engellenemez kaderin mecazı olarak yorumlanabilir.



9. EZRAİL SERİME ÇÖKTÜĞÜ ZAMAN

THM Repertuar Sıra No: 3181

Yöresi: Sivas-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Ezrail serime çöktüğü zaman

Kırılır kanadım kol yavaş yavaş

Mevlam nasip etsin din ile iman

Akar gözlerimden sel yavaş yavaş

Burada sel, ölüm anında dökülen gözyaşının mecazıdır. Gözyaşı o kadar çoktur ki bir sele dönüşmüştür.



10. YAĞMUR YAĞAR DERELERİ SEL ALIR

THM Repertuar Sıra No: 3428

Yöresi: Burdur-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Yağmur yağar dereleri sel alır

Nazlı yarı gurbet elde el alır

Nasıl ki sel yağmurla birlikte dereyi taşıyıp önüne geleni sürüklerse, gurbet de sevgiliyi alıp götüren karşı konulmaz bir güçtür. Dörtlükte yağmurun seli doğurması, gurbetin de sevgiliyi elden almasıyla paralel kurgulanmıştır. Doğadaki nedensellik, toplumsal/duygusal hayata yansıtılmıştır.



11. BEKLERİM SELAMIN SEHER ZAMANI

THM Repertuar Sıra No: 3616

Yöresi: Sivas-Kırık Hava

Dörtlük: 2.

Aşk ataşı gül sinende taşarsa (hey can taşarsa)

Firgat gelir ela gözler yaşarsa

İrmak kenarına yolun düşerse

Bırak boz bulanık selinen gönder

Burada sel, doğrudan aşkın ateşiyle birleşen gözyaşının mecazıdır. Ayrılığın getirdiği hüznün, gözyaşını sele dönüştürür. İçte tutulan acı, sele yüklenip gönderilir. Burada sel bir “mesaj taşıyıcı” metaforudur: gözyaşlarını ve duyguları ulaştıran bir doğa unsuru niteliğindedir.



12. GÖNÜL DAĞI YAĞMUR BORAN OLUNCA

THM Repertuar Sıra No: 3717

Yöresi: Kırşehir-Kırık Hava

Dörtlük: 1.

Gönül dağı yağmur boran olunca

Akar can özümde sel gizli gizli

Bir tenhada can cananı bulunca

Sinamı yaralar yar oy yar oy yar oy

Dil gizli gizli dil gizli gizli

Dörtlükte duygular öyle güçlüdür ki, gözle görünmeyen ama içten içe akıp giden bir sele benzetilir. Bu sel, hem aşkın coşkusunu hem de özlemin acısını içermektedir.



13. KÜP İÇİNDE TENTENE

THM Repertuar Sıra No: 4796

Yöresi: Sivas-Kırık Hava

Dörtlük: 4.

Derelerde sel olur da (halayı dönderelim dönderelim)

Sel birikir göl olur da (bir selam gönderelim)

Yarinden ayrı düşen de (halayı dönderelim dönderelim)

Bir gün gelir el olur da (bir selam gönderelim)

Dereyi dolduran sel, insanın gönlünü dolduran ayrılık acısını çağrıştırmaktadır. Başlangıçta taşkın, yıkıcıdır. Selin göle dönüşmesi, ayrılığın kalıcı bir hâle gelmesini simgelemektedir. Yani anlık bir taşkın değil, sürekli bir hasrete dönüşmüştür.



14. MOĞURÇUR DERESİ

THM Repertuar Sıra No: 4830

Yöresi: Erzurum

Dörtlük: 2.

Yağmur yağar bu derede sel eyler (amman aman sel eyler aman aman)

Sey eyler de gale dibini çöl eyler (amman aman çöl eyleraman aman)

Çöl eyler de bizim yare göz eyler (amman aman göz eyler aman aman)

Sel, aşkın yıkıcılığını, sevdanın insanın düzenini bozmasını sembolize etmektedir. Kale dibini çöl etmesi, insanın kalbinin ıssızlaşmasını işaret etmektedir. Kale metaforu, hem toplumsal güvenliği hem de bireysel iç dünyayı simgelemektedir. Selin kale dibini çöl etmesi, gönlün savunmasız kalması olarak yorumlanabilir.

Yağ mur ya ğar bu de re de sel ey ler

a man a ma n sel ey ler a man a ma n

sel ey ler de Ga le di bi ni çöl ey ler

a man a ma n çöl ey ler a man a ma n

3. SONUÇ

Bu çalışmada, Türk halk müziği sözlerinde kullanılan metaforların çok boyutlu anlam dünyası ele alınmış ve özellikle “sel” metaforu üzerinden bir çözümleme yapılmıştır. Giriş bölümünde vurgulandığı üzere, metafor yalnızca dildeki süsleyici bir unsur değil; bireyin ve toplumun dünyayı anlamlandırma biçimini ortaya koyan güçlü bir kavramsal mekanizmadır. Bu bakış açısı, türkülerdeki metaforik anlatımların, sadece sanatsal estetik üretimler değil, aynı zamanda kültürel belleğin taşıyıcıları olduğunu göstermektedir.

Araştırmada incelenen örnekler, sel metaforunun Türk halk müziğinde farklı bağlamlarda kullanıldığını ortaya koymuştur. Kimi türkülerde sel, aşkın ve özlemin yoğunluğunu, insanın iç dünyasındaki taşkın duyguları ifade ederken; kimi türkülerde gözyaşının sürekliliğini ya da ayrılığın derin acısını

simgelemektedir. Bazı örneklerde ise sel, toplumsal boyuta taşınmış; felaketlerin yıkıcı etkisi, ölüm, göç ya da köylerin yok oluşu gibi tarihsel ve toplumsal hafızada iz bırakan olaylarla ilişkilendirilmiştir. Bu çeşitlilik, sel metaforunun hem bireysel hem de toplumsal anlam katmanlarını iç içe geçirdiğini ortaya koymaktadır.

Bulgular ayrıca göstermektedir ki, metaforların kültürel işlevi yalnızca bireysel duyguların aktarımıyla sınırlı değildir. “Sel”, kimi zaman kaderin karşı konulmaz gücünü, kimi zaman toplumsal düzenin altüst oluşunu, kimi zaman da insanın içsel dünyasında yaşadığı gelgitleri sembolize etmektedir. Böylelikle sel, doğadaki fiziksel bir olay olmaktan çıkarak, insan yaşamının kırılma noktalarını anlamlandıran kültürel bir sembole dönüşmektedir.

Sonuç olarak, “sel” metaforu Türk halk müziğinde doğayı aşan bir temsil alanına sahiptir. Hem bireysel ruh hâllerini hem de toplumsal deneyimleri dile getiren çok katmanlı bir metaforik alan oluşturur. Bu yönüyle sel, Türk halk müziği sözlerinde yalnızca bir doğal afetin tasviri değil, aynı zamanda kültürün hafızasında yer eden ortak deneyimlerin, duyguların ve değerlerin ifadesi olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, metaforların kültürle ilişkisini açık biçimde göstermekte ve Türk halk müziğinin sözlü geleneğinin, toplumsal belleği yansıtan güçlü bir ifade alanı olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Çelik, Ö. Ü. A. E. (2021). Halk Türkülerinde “Gönül” Düğüm Sözcüğünün Metaforik Görünümleri: Bilişsel Anlambilim Çerçevesinde Bir Çözümleme. *Milli Folklor*, 33(129).
- Dönmez, B. M., & Karaburun, D. (2013). Türk Halk Müziği Sözlerinde “Metaforik Anlatım Geleneği”.
- Görkem, B. (2021). Türkülerde ‘evlilik geçiş dönemi’ metaforu olarak ‘köprü’. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 61(2), 631-646.
- Şahin, T. (2023). Ahıska Türklerinin göç, göçmen, sürgün, Vatan ve Türkiye kavramlarıyla ilgili metaforik algıları: Fenomenolojik bir araştırma örneği. *International Journal of Social Inquiry*, 16(2), 581-601.
- Yener, Z. S. (2023). Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Mutluluk ve Üzüntü Metaforları. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (22), 315-347.

MÜZİK PERFORMANS KAYGISI: NEDENLERİ, PERFORMANS SÜRECİNE ETKİSİ VE YÖNETME YAKLAŞIMLARI

Didem DÖĞER GÜNDÜZ¹

1. GİRİŞ

Kaygı, bireylerin gelecekteki belirsizlikler veya olumsuz olaylar karşısında hissettikleri yoğun endişe ve korku durumudur. Psikolojik bir terim olarak kaygı, genellikle stresle ilişkili duygusal bir yanıt olarak tanımlanır ve bireylerin düşüncelerinde, duygularında ve davranışlarında farklı şekillerde kendini gösterebilir. Kaygı, kısa vadede motivasyon sağlayabilirken, uzun vadede kişinin yaşam kalitesini olumsuz etkileyebilir (American Psychiatric Association, 2013; Barlow, 2002). Kaygı, bilinçli, rasyonel kaygılar veya bilinçsizce daha önceki anksiyete yaratan deneyimleri veya somatik duyumları tetikleyen ipuçları tarafından tetiklenebilir (Kenny ve Osborn, 2006).

Spielberger (1966) kaygıyı, iki ana kategoriye ayırmaktadır: durumluk kaygı ve sürekli kaygı. Bu iki kaygı türü, süresi ve şiddeti açısından kişiden kişiye değişiklik göstermektedir. Sürekli kaygı, bireyin olayları ve olguları anlama ve algılama biçimine bağlı olarak devamlılık gösteren bir kaygı türüdür. Öte yandan, durumluk kaygı, kişinin olumsuz bir uyarıcı ile karşılaştığında başlayan ve bu durumun sona ermesiyle birlikte kaybolan, dolayısıyla devamlılık arz etmeyen bir kaygı türüdür. Müzik performansı sırasında yaşanan kaygı

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, didemdoger@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5230-3810.

genel olarak durumluk kaygı olarak değerlendirilebilir. Müzik performans kaygısı, müzik eğitimi alan profesyonel ve amatör müzisyenlerin sahneye çıkmadan önce veya sahne performansı sırasında hissettikleri kaygı ve stres durumunu ifade eder. Sahneye çıkmak ve performans sergilemek, birçok müzisyen için stresli bir deneyim olabilir. Performans kaygısı, müzikal ifadenin önündeki en büyük engellerden biri haline gelebilir ve bu durum, müzisyenlerin yaratıcı potansiyellerini sınırlayabilir. Müzik performans kaygısı, genellikle bireylerin performans beklentileri, izleyici geri bildirimi ve kendi yeteneklerine dair belirsizlikleri ile ilişkilidir (Kenny, 2011).

Kenny ve Osborne (2006), performans kaygısını ve özellikle müzik performans kaygısını anlamak için Barlow'un (2000) kaygı modelini incelemenin yararlı olduğunu vurgulamaktadır. Bu model, kaygının gelişiminde etkili olan üç temel savunmasızlık boyutunu içermektedir. Bunlar:

1. *Genelleştirilmiş biyolojik savunmasızlık:* Bireylerin genetik mirası ile ilgili olan bu faktör, doğuştan gelen kaygı düzeylerini etkileyebilir.
2. *Genelleştirilmiş psikolojik savunmasızlık:* Bu, bireyin kontrol duygusunun azalmasıyla ilişkilidir. Birey, yaşamındaki olaylar üzerinde yeterince kontrol sahibi olmadığını hissettiğinde kaygı düzeyi artabilir.
3. *Özel psikolojik savunmasızlık:* Bu boyut, bireyin neyin tehlikeli olduğunu öğrenme süreci ile ilgilidir. Kişi, belirli durumlarda hangi unsurların tehdit oluşturduğunu anlamaya çalışırken kaygı geliştirebilir.

Bu bağlamda, sürekli kaygı düzeyi yüksek olan bireyler; genetik mirasları nedeniyle kaygıya yatkın olabilirler. Ayrıca, mükemmellik beklentisi taşıyan ancak bu beklentilerini karşılayacak destekten yoksun bir aile ortamında büyümüşlerdir. Uzun süre rekabetçi bir ortamda performans değerlendirmesine

maruz kalan bu bireyler, kendi performanslarını da bu rekabet içinde değerlendirdikleri için kaygı düzeyleri artar. Bu durum, müzik performans kaygısının belirtileri olarak ortaya çıkan fizyolojik, davranışsal ve bilişsel tepkilerin tetiklenmesine yol açabilir. Sonuç olarak, bu üç savunmasızlık boyutu, bireylerin müzik performansındaki kaygı düzeylerini şekillendirir ve bu kaygı, çeşitli tepkilere neden olabilir.

Müzik performansı, birçok müzisyenin kendini ifade etme biçimidir. Ancak, performans kaygısı, müzisyenlerin sahneye çıkma isteğini ve performans kalitesini olumsuz etkileyen önemli bir faktördür. Performans kaygısı, çeşitli belirtilerle kendini gösterebilir ve bu durum, müziği meslek edinen bireylerin kariyer gelişimlerini etkileyebilir.

Performans kaygısı amatör, profesyonel ve müzik eğitimi almakta olan öğrencilerin veya müzisyenlerin tümünde görülebilmektedir. Belmonte- Useros (2017), hem profesyonel hem de eğitim aşamasındaki müzisyenler arasında yüksek kaygı seviyelerinin, genellikle müzik öğrencilerinin profesyonelleştiği akademik merkezlerde başladığını ifade eder. Araştırma sonuçları müzik performans kaygı düzeylerinin eğitim durumlarına göre farklılıklar gösterdiğini ispatlar. Ryan ve Andrews (2009), deneyimli koro şarkıcılarının daha düşük kaygı seviyelerine sahip olduğunu ve yaştan ziyade deneyimin kaygı üzerinde önemli bir değişken olduğunu bulmuşlardır. Kenny ve Osborne (2006), az müzik eğitimi almış akademisyenlerin, daha fazla eğitim almış aynı yaştaki öğrencilere göre daha düşük kaygı seviyeleri gösterdiğini bildirmiştir. Castiglione ve ark. (2018) tarafından yapılan çalışmada amatör ve profesyonel müzisyenlerden oluşan 100 kişilik grupta, benlik uyumsuzluklarının amatörlerle kıyasla profesyonel müzisyenlerde müzikal benlik aracılığıyla daha güçlü bir etki yaratarak performans kaygısını belirgin biçimde artırdığını göstermektedir.

Müzik eğitimi hedeflerinin en önemli boyutlarından biri sahneye çıkıp performans sergilemektir. Birey, edindiği bilgi ve becerileri topluluk önünde sergilemeye yönelik olarak yetiştirilmekte; bu durum ise eğitimci açısından öğrencinin sahneye hazırlanması şeklinde değerlendirilmektedir. Müzik eğitiminin türü ne olursa olsun, performans olgusunun ortak payda olduğu düşünüldüğünde çeşitli bağlamlarda farklı uygulamalarla karşılaşmaktadır. Öğretmenler için sınıf içi sunumlar ve dersler, öğrenciler için yılsonu gösterileri, hobi amaçlı yürütülen kursların konser ve dinletileri ya da profesyonel müzik eğitimi sürecinde gerçekleştirilen sınavlar, performansın ortaya çıktığı temel durumlar arasında yer almaktadır (Baydağ ve Başoğlu, 2018). Bu doğrultuda çalışmada, performans kaygısına neden olan faktörler, performans kaygısının performans sürecine etkisi ve kaygıyı yönetmek için literatürde yer alan yaklaşımlar ele alınmıştır.

2. MÜZİK PERFORMANS KAYGISINA NEDEN OLAN FAKTÖRLER

Müzik performans kaygısı, bireysel, psikolojik, fizyolojik ve çevresel faktörler gibi birçok etmenin etkileşimiyle ortaya çıkan çok boyutlu bir olgudur. Bu durum, özellikle profesyonel müzisyenler ve müzik eğitimi sürecindeki öğrenciler için performansın niteliğini önemli ölçüde etkileyebilmektedir (Kenny, 2011; Çırakoğlu, 2013). Performans kaygısına ilişkin yapılan araştırmalar, bu kaygının temelinde genel olarak değerlendirilme ve eleştirilme endişesi, yeterli hazırlık yapılmadığı düşüncesi ve özgüven eksikliği gibi unsurların yer aldığını göstermektedir (Yıldırım, 2020).

Performans öncesi veya esnasında sahne, izleyici, hata yapma korkusu, olumsuz düşünceler gibi unsurlar vücuda tehdit sinyalleri göndererek fizyolojik belirtilerin ortaya çıkmasına

neden olur. Performans kaygısının fizyolojik belirtileri stres ve kaygı belirtileriyle aynıdır. Kaygıya eşlik eden titreme, terleme ve kalp çarpıntısı gibi fizyolojik belirtiler kaygı döngüsünü daha da pekiştirmektedir (Demirtaş, 2019; Steptoe, 2001). Fizyolojik etkiler konusunda Mills (2015) tarafından yapılan bir incelemede, kaygının vücutta adrenalin salınımı ve kalp atış hızını artırma gibi çeşitli tepkilere yol açtığı ve bu durumun performansı olumsuz etkilediği belirtilmektedir. Performans kaygısının belirtileri üzerine Hembree (1988) tarafından yapılan başka bir çalışma, kaygının hem fiziksel (kalp çarpıntısı, terleme) hem de duygusal (endişe, korku) belirtilerle kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır. Zinn ve ark., (2000) müzik performans kaygısının öncelikle otonom sinir sistemi tarafından tetiklendiğini ve bu durumun psikofizyolojik bir süreç olduğunu belirtmişlerdir.

Kişilik yapısı performans kaygısında belirleyici bir diğer unsurdur. Yaş, cinsiyet, çalınan müzik aleti türü, müzikal geçmiş, müzikal algı, mükemmeliyetçilik ve duygular gibi faktörler, müzik performans kaygısı düzeylerini az ya da çok etkileyebilen kişisel değişkenler grubunu oluşturmaktadır (Rocha, 2020). Franklin (2002)'e göre müzik performans kaygısının en iyi yordayıcısı sürekli kaygı ve cinsiyettir. Rocha (2020), beynin hipotalamus bölgesinin anksiyete ile ilişkili olduğunu, kalıtsal (genetik) yatkınlık nedeniyle kadınların anksiyeteye daha duyarlı olduklarını; zihinsel, ruhsal ve sosyal açıdan kadınlar ile erkekler arasında farklılıklar bulunduğunu ifade etmiştir. Bu nedenle yapılan birçok çalışmada kadın müzisyenlerin erkeklere göre performans kaygısı nedeniyle daha fazla sorun yaşadıkları görülmektedir (Barros ve ark., 2024; Biasutti ve Concina, 2014; Britsch, 2005; Gül ve ark., 2024; Osborne ve Kenny, 2008; Osborne ve Franklin, 2002; Wesner, 1990). Özellikle düşük özgüven, kaygıya yatkınlığını artırmaktadır (Kenny, 2011; Sinden, 1999). Benzer şekilde, öz

yeterlik algısı düşük olan, yani kendi becerilerini yeterli görmeyen müzisyenlerde performans kaygısının daha yüksek düzeyde ortaya çıktığı belirlenmiştir (McCormick ve McPherson, 2003). Türkiye’de yapılan diğer çalışmalar da bu durumu desteklemektedir (Gürpınar, 2016; Jelen, 2017). Kenny ve Osborne (2006), ise çocukların genellikle sahip oldukları becerileri başkalarına keyifli bir biçimde sergileme eğiliminde olduklarından, 7 yaşına kadar olan ilk çocukluk döneminde müzik performans kaygısının, yetişkinler ya da yaşlı bireylerde olduğu kadar sık gözlenmediğini ifade eder.

Kaygı düzeyini artıran önemli bir neden de performans öncesi hazırlığın yetersiz olmasıdır. Özellikle çalınacak eserden emin olunmaması veya yeterli prova yapılmaması, müzisyenlerde performans öncesi kaygıyı yoğunlaştırmaktadır (Nacaroglu, 2019). Işkın (2018), mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin hazırlık düzeyi ve sahne deneyiminin performans kaygısı ile yakından ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Ayrıca genç yaşta ve sahne deneyimi az olan müzisyenlerde performans kaygısının daha sık görüldüğü bildirilmiştir (Rodríguez, 2023; Ryan ve Andrews, 2009).

Müzisyenlerin, seyirci, jüri ya da meslektaşlar tarafından olumsuz değerlendirilme kaygısı, performans kaygısının en yaygın nedenlerinden biridir (Nicholson, 2015). Kenny ve Osborne (2006), sahne korkusu, yetersizlik hissi ve olumsuz değerlendirme korkusunun en yaygın kaygı kaynakları olduğunu ifade etmektedir. Çırakoğlu (2013) çalışmasında, öğrencilerin performans kaygısının önemli bir kaynağının sahnede olumsuz değerlendirilme korkusu olduğu belirtmektedir. Mükemmeliyetçi yapıda özellikler taşıyan kişilerde bu endişe, daha yoğun yaşanabilmektedir (Racine ve ark., 2025; Yıldırım, 2020). Mükemmeliyetçi eğilimler, müzisyenlerde performans kaygısının önemli bir psikolojik belirleyicisidir. Hatasız performans sergileme arzusu, hata yapma korkusunu

beraberinde getirmekte ve kaygıyı pekiştirmektedir (Bahadır ve Özbek, 2016; Sinden, 1999; Stoeber ve Eismann, 2007).

Performans kaygısı sosyal ve kültürel etmenlerden de etkilenmektedir. Aileden ya da öğretmenden gelen aşırı beklenti, sosyal baskı ve rekabet ortamı, kaygı düzeyini artıran nedenler arasında sayılabilir (Avcı ve Sağer, 2021; Yıldırım, 2020). Bunun yanı sıra, hata toleransının düşük olduğu kültürlerde müzisyenlerin daha fazla kaygı yaşadığı görülmektedir (Yoshie ve ark., 2009). Türkiye’de yapılan araştırmalarda da özellikle aileden gelen beklentilerin ve eğitim kurumlarındaki rekabet ortamının öğrencilerin performans kaygısını artırdığı görülmektedir (Bahadır ve Özbek, 2016; Can ve Akbal, 2021). Osborne ve Kenny (2008), müzik performansları sırasında yüksek düzeyde kaygı yaşayan genç müzisyenlerin olumsuz sosyal değerlendirmelere çok fazla önem verdiğini belirtmiştir.

Literatürde görüldüğü üzere müzikte performans kaygısı çeşitli nedenlerle ortaya çıkmaktadır. Performans kaygısının varlığı müzisyenlerin performanslarına yansımakta ve müzisyenler bu durumdan genellikle olumsuz bir şekilde etkilenmektedir.

3. PERFORMANS SÜRECİNE ETKİSİ

Performans kaygısını tetikleyen faktörler, farklı düzeylerde gözlemlenebilmekte ve bu durum müzisyenlerin performans sonuçlarını olumlu ya da olumsuz biçimde etkileyebilmektedir. Performans kaygısının özellikle yüksek düzeylerde olması, teknik seviye, müzikalite, enstrüman ya da ses kontrolü gibi pek çok açıdan performans üzerinde olumsuzluğa neden olmakta ve performans kalitesini olumsuz yönde etkilemektedir. Kenny ve Osborne, (2006) kaygının, müzisyenlerin yeteneklerini tam olarak sergilemelerini engelleyebileceğini ve kaygılı anlarda, yanlış nota çalma veya

zamanlama hatası yapma olasılığının artabileceğini belirtir. Ayrıca, kaygı müzisyenlerin sahne üzerindeki dikkatlerini dağıtarak, müziğe odaklanmalarını zorlaştırabilir ve bu durum da yine performansın kalitesini olumsuz etkiler (Hembree, 1988). Performans kaygısı, müzisyenlerin kendine olan güvenlerini azaltarak sahneye çıkarken duydukları korku ve endişeyi artırabilir ve kapasitesinin altında bir performans sergilemesine neden olabilir (Giderdi Alptekin, 2012).

Performans kaygısının bir yansıması olarak ortaya çıkan fiziksel belirtiler (terleme, titreme, kalp atış hızında artış gibi), enstrüman hakimiyeti, solist veya nefesli enstrüman çalanlarda ses kontrolü, müzikal ifade, dikkat dağınıklığı, öz-güven gibi sorunlar yaratmaktadır (Ay, 2022). Yoshie ve ark., (2009), fizyolojik stres tepkilerinin, el titremesi, kas gerginliği gibi faktörlerle teknik kontrol kaybı olasılığını arttırdığını ifade etmektedir.

Kaygı, müzisyenlerin sosyal etkileşimlerini de olumsuz yönde etkiler. Kaygılı müzisyenler, diğer müzisyenlerle veya izleyicilerle etkileşimde bulunmaktan kaçınabilirler (Järveläinen ve ark., 2015). Doğan (2021) çalışmasında, kaygılı müzisyenlerin sosyal ilişkilerinde zorluklar yaşadıklarını ve bu durumun müzikal işbirliklerini olumsuz etkilediğini belirtilmiştir.

Ülkemizde yapılan birçok çalışmada müzik performans kaygısının olumsuz etkilerinden bahsedilmektedir. Çelik ve ark., (2018) çalışmasında, müzisyenlerin kaygı düzeyleri ile performans başarıları arasındaki ilişkiyi incelemiş ve yüksek kaygının performans düşüklüğüne yol açtığı sonucuna varmıştır. Güneş ve Yıldız (2020) tarafından gerçekleştirilen bir araştırmada, müzik eğitimi alan öğrenciler arasında yüksek kaygı düzeyine sahip bireylerin performans sırasında konsantrasyon sorunları yaşadıkları belirlenmiştir. Yılmaz ve

ark., (2017) tarafından yapılan bir diğer çalışmada, sürekli olarak yüksek kaygı düzeyi yaşayan müzisyenlerin depresyon ve anksiyete bozuklukları geliştirme riskinin arttığı gözlemlenmiştir. Sürekli olarak yüksek düzeyde kaygı yaşayan müzisyenler, depresyon ve anksiyete bozuklukları gibi uzun vadeli psikolojik sorunlar geliştirme riski taşırlar (Kenny, 2011). Bu tür psikolojik sorunlar, müzisyenlerin yaşam kalitelerini ciddi şekilde etkileyebilir

Bazı müzisyenler içinse performans kaygısı motivasyon kaynağı olabilir (Hamann ve Sobaje, 1983). Kaygının belirli bir düzeyi, müzisyenleri daha iyi hazırlanmaya teşvik ederek, performansa yönelik hazırlık ve çaba sarf etmelerini artırabilir (Kobori ve ark., 2011). Ayrıca, kaygı, müzisyenlerin kendilerini geliştirmelerine yol açabilir; kaygıdan doğan baskı, müzisyenlerin daha fazla pratik yapmalarını ve kendilerini geliştirmelerini sağlayabilir (Kenny ve Osborne, 2006). Kaygı bazı bireyler için ise itici bir güç olabilmekte ve onları daha fazla çaba sarf etmeye ve daha iyi bir performansa götürebilmektedir (Ölçücü ve Dereceli, 2023).

Kaygı, bazı müzisyenlere kendi sınırlarını ve zayıf yönlerini tanıma fırsatı verir. Bu farkındalık, performanslarını iyileştirmek için gerekli adımları atmalarına yardımcı olabilir. Performans kaygısının zamanla azalması, müzisyenlerin sahne deneyimi kazandıkça güvenlerini artırabilir ve gelecekteki performansları için olumlu bir temel oluşturabilir. Hamann ve Sobaje, (1983) çalışmalarında, özellikle ustalık seviyesinde olan öğrenci performansları için kaygının olumlu etkilerinin olduğunu bulmuştur. Bu olumlu etkiler, müzisyenlerin performans kaygısını yönetmelerine ve kariyerlerini geliştirmelerine yardımcı olabilir.

Osborne ve ark., (2020), müzisyenlerin performans sırasında kaygıyı bastırmak yerine “kaygıyı hissetmek ama

dışarıya belli etmemek” gibi duygusal hedefleri olabildiği; bu hedeflerin bazılarının performansı motive edici şekilde etkileyebileceğini ifade eder. Bazı çalışmalar ise, performans kaygısının müzisyenleri daha disiplinli çalışmaya ve prova yapmaya yönlendirdiğini göstermektedir (Osborne ve Franklin, 2002). Özellikle genç müzisyenlerde, kaygının daha hazırlıklı olmayı teşvik ederek performans kalitesine dolaylı katkı sağladığı gözlenmiştir. Hafif düzeyde hissedilen kaygı, sahnedeki yoğunlaşmayı artırırken, müzikal ifadeye canlılık ve duygusal derinlik de katabilmektedir (Kenny ve Osborne, 2006).

Ayrıca, sahne heyecanının bazı durumlarda yaratıcılığı ve yorum gücünü desteklediği ileri sürülmektedir. Biasutti ve Concina (2014), kaygının doğaçlama ve sanatsal ifade üzerinde pozitif bir rol oynayabileceğini belirtmiştir. Benzer şekilde Yoshie ve ark., (2009), özellikle deneyimli müzisyenlerin kaygıyı performansa kanalize ederek sahne hâkimiyetlerini artırabildiklerini ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, müzik performans kaygısı her zaman performansı olumsuz etkileyen bir faktör değildir. Belirli bir düzeydeki kaygı, uyanıklığı artırarak, motivasyonu güçlendirerek ve sahneye enerji katarak müzisyenin performansını destekleyebilir. Bu nedenle, performans kaygısına yalnızca bir engel olarak değil, doğru yönetildiğinde faydalı bir unsur olarak da bakmak mümkündür. Araştırmacılar, çok yüksek kaygının performansa zarar verdiğini, ama orta veya hafif düzeydeki kaygının uyanıklık, motivasyon ve enerji sağlayarak performansı destekleyebileceğini savunmaktadır.

Literatürde yapılan çalışmalarda, performans kaygısının olumlu etkilerine de değinilmiş olmasına karşın, müzisyenlerin hem performansları hem de genel yaşam kaliteleri üzerindeki olumsuz etkileri açıkça ortaya koyulmuştur. Performans sonucunda ortaya çıkan olumsuzlukların azaltılması mümkündür

ve bu durum, etkili bir hazırlık süreci, artan sahne deneyimi, olumlu duygu ve düşüncelerin geliştirilmesi gibi birçok kaygı yönetim tekniklerinin uygulanması yoluyla kontrol altına alınabilir. Kaygının yönetilmesi, müzisyenlerin hem sahne performanslarını artırmalarına hem de genel yaşam kalitelerini iyileştirmelerine yardımcı olabilir.

4. YÖNETME YAKLAŞIMLARI

Müzik performans kaygısıyla başa çıkma yöntemleri genel olarak geleneksel ve bilimsel olmak üzere iki kategori altında incelenmektedir. Geleneksel yöntemler; bireyin yeterli düzeyde hazırlık yapması, sık sık performans sergilemesi, farklı ortamlarda sahne deneyimi kazanması ve performansın gerçekleşeceği mekânda önceden prova yapması şeklinde özetlenebilir. Bilimsel yöntemler ise; Alexander tekniği, müzik terapisi, hipnoterapi, ilaç tedavisi ve sistematik duyarsızlaştırma gibi yöntemleri kapsamaktadır (Topoğlu, 2013; Teztel ve Aşkın, 2007; Sağlam ve Girgin, 2018).

Müzisyenlerin, performans kaygısının olumsuz etkilerini hafifletmek için hem klasik hem de popüler geleneklerde en sık kullandıkları başa çıkma stratejileri alkol, antidepresanlar, anksiyete ilaçları, beta blokerler, derin nefes alma, dikkat dağıtma yöntemleri, aile ve/veya arkadaşlarla bu konuda konuşma, müzik öğretmeniyle görüşme, bir doktora/psikologa/psikiyatriste danışma, performans mekanına aşina olma, hipnoz, pratik saatlerini artırma, simüle edilmiş performans pratiği, reçetesiz ilaç kullanımı, olumlu iç konuşma ve gevşeme teknikleridir (Burin ve ark., 2020).

Literatürde, performans kaygısını yönetmek için birçok yöntem önerilmektedir. Bilişsel ve davranışsal terapiler performans kaygısı ile baş etmeden kullanılan yöntemlerdendir. Bilişsel ve davranışçı terapilerin temel amacı, duyguları ve

işlevsiz davranışları ele almaktır (McGrath, 2012). Kendrick ve ark., (1982) tarafından yapılan deneysel çalışma, davranışsal ve bilişsel-davranışçı terapi uygulamalarının müzik performans kaygısı üzerinde olumlu etkiler yarattığını göstermiştir. Deney grubunda hem performans kalitesi hem de kaygıya ilişkin görsel belirtilerde anlamlı gelişmeler gözlenmiş, özellikle bilişsel-davranışçı terapinin kişisel etkililik beklentisini artırmada daha güçlü bir etkiye sahip olduğu belirlenmiştir.

Kenny (2011), hazırlık ve pratik yapmanın kaygıyı azaltmada önemli bir rol oynadığını belirtmektedir. İyi bir hazırlığın, müzisyenlerin kendilerine güven duymalarını sağlayarak sahne korkusunu azaltmalarına yardımcı olabileceğini savunur.

Görselleştirme tekniklerinin kaygıyı yönetmedeki etkinliği üzerine yapılan bir başka çalışmada ise, müzisyenlerin başarılı bir performansı zihinde canlandırmalarının, kaygı seviyelerini düşürdüğü bulunmuştur (Weinberg ve Gould, 2015). Bu teknik, müzisyenlerin sahneye çıkmadan önce kendilerine güven duymalarını sağlamaktadır.

Kaygı ile başa çıkabilmek için kullanılan yöntemlerin bir diğeri hipnoterapi yöntemidir. Hipnoterapi bilinçaltına yönelik çalışmalarla kaygıyı azaltmayı amaçlar. Bu yöntem, hipnoz anında kullanılan telkinler aracılığı ile dikkati yoğunlaştırarak kişiye problemini çözmeye yönelik alanında uzman kişi tarafından uygulanan bir yöntemdir (Teztel ve Aşkın, 2007). Bilgin (2023) tarafından yapılan bir çalışma sonucunda, hipnoterapi uygulamalarının müzisyenlere farkındalık kazandırdığı ve performans kaygısına neden olan belirtileri giderdiği belirtilmiştir.

Alexander Tekniği (Alexander Technique – AT), kişinin alışılmış bedensel alışkanlıklarını fark etmesine ve gereksiz kas gerginliğini bırakmasına yardımcı olan bir psiko-fiziksel

yöntemdir. Hareket alışkanlıkları ve duruş üzerinde çalışır; sahne esnasında veya prova sırasında bireyin bedenini daha serbest, dengeli ve doğal kullanmasını sağlamayı amaçlar (Klein ve ark., 2014). Yapılan çalışmalarda bu tekniğin, müzik performans kaygısıyla başa çıkabilmede etkili olduğu ve kaygı düzeyini azalttığı görülmüştür (Davies, 2020; Hoberg, 2008; Özgür, 2019).

Brendel ve Dörnyei (2017) tarafından yapılan bir başka çalışmada, nefes egzersizlerinin ve gevşeme tekniklerinin performans kaygısını azaltmadaki etkisi incelenmiştir. Araştırma, nefes egzersizlerinin kaygıyı azalttığını ve müzisyenlerin daha rahat bir performans sergilemelerine yardımcı olduğunu göstermiştir. Chang (2001) ise müzik performans kaygısına yönelik yoganın etkilerini incelemiştir. Yaşları 18–41 arasında değişen 19 müzisyen üzerinde yürütülen deneysel çalışmada, deney grubuna uygulanan meditasyon egzersizlerinin performans kaygısını azalttığı gözlemlenmiştir.

Performans kaygısını hafifletmek amacıyla yatıştırıcı ilaçlardan da yararlanılmaktadır. Müzikal ortamlarda müzik performans kaygısının tedavisinde en sık kullanılan ilaç grupları “beta blokerlar” ve “benzodiazepin”lerdir (Rocha, 2020). “Benzodiazepin” kullanımı tartışmalıdır; çünkü her ne kadar nispeten hızlı etki başlangıcı ve iyi tolere edilebilir bir profile sahip olsa da, uzun süreli kullanımı bağımlılık sendromuna, ilaca tolerans gelişimine ve dolayısıyla kötüye kullanım ile kontrolsüz kullanıma yol açabilmektedir (Guaiana, 2016). “Beta bloker” lar ise; performans kaygısını kontrol etmede oldukça etkilidir ancak bilişsel ve davranışsal semptomlar üzerinde etkisi yoktur bu nedenle psikolojik başa çıkma stratejileriyle birlikte kullanılması önerilmektedir. (Brantigan ve ark., 1982; Steenen, 2016).

Müzikte performans kaygısı, birçok sanatçının karşılaştığı zorlu bir durumdur. Uygun yöntemler ile bu kaygı kontrol altına alınabilir. Performans kaygısını yönetebilmek, müzisyenlerin yaratıcılıklarını serbest bırakmalarına ve sahnede daha özgür bir şekilde kendilerini ifade etmelerine olanak tanır. Kaygının yönetimi, sadece performans kalitesini artırmakla kalmaz, aynı zamanda müzisyenlerin müzikal yolculuklarında daha tatmin edici bir deneyim yaşamalarına da yardımcı olur.

5. SONUÇ

Müzik performans kaygısı, bireysel, psikolojik, fizyolojik ve çevresel değişkenlerin etkileşimiyle ortaya çıkan çok boyutlu bir olgu olarak literatürde geniş bir biçimde ele alınmaktadır. Yapılan araştırmalar performans kaygısının öz güven, müzikal ifadenin niteliği, teknik yeterlilik ve sahne üzerinde sergilenen davranışlar gibi birçok açıdan anlamlı ölçüde etkilediğini göstermektedir. Kaygı, yüksek düzeylerde olduğunda müzikal performansı sınırlayıcı ve yıkıcı bir işlev görürken; hafif düzeylerde yaşanması, motivasyonu arttıran, dikkati odaklayıcı ve performansın enerjisini yükselten bir unsur olarak işlevsel hale gelebilmektedir. Bu bağlamda, performans kaygısı hem olumsuz hem de yapıcı etkileriyle, müzikal performans süreçlerinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Performans kaygısının yönetiminde, geleneksel yöntemler ile bilimsel temelli yaklaşımların birlikte kullanımı önerilmektedir. Bilişsel-davranışçı terapiler, Alexander tekniği, gevşeme ve nefes egzersizleri, görselleştirme yöntemleri ve hipnoterapi gibi bilimsel müdahaleler; iyi bir hazırlık, daha fazla sahne deneyimi ve öz-yeterlik algısının güçlendirilmesi gibi geleneksel stratejilerle bütünleştirildiğinde kaygının olumsuz etkilerini azaltmada etkili olabilmektedir. Yapılan çalışmalarda

kaygıyı azaltmada kullanılan yöntemlerden biri olarak ilaç kullanımına da değinilmekte ancak; farmakolojik müdahalelerin tek başına kalıcı çözümler sunmadığı, psikolojik ve pedagojik yaklaşımlarla desteklenmesi gerektiği belirtilmektedir. Müzik performans kaygısı nedenleri öğrenciler ve profesyonel müzisyenler için farklılık gösterebilmektedir. Bu nedenle etkili tedavi yaklaşımlarının her alt grubunun ihtiyaçlarına göre uyarlanması gerekmektedir (Kenny, 2005).

Müzikte performans kaygısı, birçok sanatçının karşılaştığı zorlu bir durumdur. Literatürdeki çalışmalar, performans kaygısının nedenlerini, belirtilerini ve etkilerini anlamak için önemli bilgiler sunmaktadır. Uygun yönetim stratejileri ile bu kaygı kontrol altına alınabilir. Performans kaygısının üstesinden gelmek, müzisyenlerin yaratıcılıklarını serbest bırakmalarına ve sahnede daha özgür bir şekilde kendilerini ifade etmelerine olanak tanır.

Sonuç olarak, müzik performans kaygısının yalnızca bireysel düzeyde değil, aynı zamanda pedagojik ve kurumsal düzeyde de ele alınması gerekmektedir. Eğitimcilerin ve ailelerin destekleyici tutumları, öğrencilerin sahne deneyimlerinin çeşitlendirilmesi ve performansa yönelik olumlu algının güçlendirilmesi, kaygının yönetiminde kritik bir rol üstlenmektedir. Bu çerçevede, müzik performans kaygısı araştırmalarının disiplinler arası bir perspektifle sürdürülmesi; hem bireysel müdahale yöntemlerinin çeşitlenmesine hem de müzik eğitimi politikalarının daha kapsayıcı biçimde yapılandırılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.). American Psychiatric Publishing.
- Avcı, N. A., & Sağer, T. (2021). Türkiye'deki viyola icracılarının müzik performans anksiyetesi (MPA) üzerine bir inceleme. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 6(12), 298–321.
- Ay, K. (2022). *Müzik performans kaygısının korno sanatçıları örneklemini üzerinden nitel olarak incelenmesi* (Unpublished doctoral dissertation). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Bahadır, N., & Özbek, Ö. (2016). Ergenlerin müzikal performans kaygıları ile ailelerinin beklentileri arasındaki ilişki. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 4(2), 223–236.
- Barlow, D. H. (2000). Unraveling the mysteries of anxiety and its disorders from the perspective of emotion theory. *American Psychologist*, 55(11), 1247–1263. doi:10.1037/0003-066X.55.11.1247
- Barlow, D. H. (2002). *Anxiety and its disorders: The nature and treatment of anxiety and panic* (2nd ed.). Guilford Press.
- Barros, S., Marinho, H., França, A. B., & Pereira, A. (2024). Music performance anxiety: A study of anxiety predictors in higher education music students in Portugal. *International Journal of Music Education*, 42(3), 473–488. doi:10.1177/02557614241280040
- Baydağ, C., & Başoğlu, B. M. (2018). Müzik eğitimi perspektifinde performans kaygısına genel bir bakış [An overview of performance anxiety from the music education perspective]. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 5(25), 2204–2212.

- Belmonte-Useros, E. B. (2017). *Canto. Bases y método* (1st ed.). Almad Ediciones de Castilla-La Mancha.
- Biasutti, M., & Concina, E. (2014). The role of coping strategy and experience in predicting music performance anxiety. *Musicae Scientiae*, 18(2), 189–202. doi:10.1177/1029864914523282
- Brantigan, C. D., Brantigan, T. A., & Joseph, N. (1982). The effect of beta blockade and beta stimulation on stage fright. *American Journal of Medicine*, 72(1), 88–94.
- Brendel, B., & Dörnyei, K. (2017). The impact of breathing exercises on performance anxiety in musicians. *International Journal of Music Education*, 35(2), 231–244. doi:10.1177/0255761416659518
- Burin, A. B., Barbar, A. E. M., Nirenberg, I. S., & Osório, F. L. (2020). Music performance anxiety: Perceived causes, coping strategies, and clinical profiles of Brazilian musicians. *Trends in Psychiatry and Psychotherapy*, 41(4), 348–357. doi:10.1590/2237-6089-2018-0104
- Britsch, L. (2005). Investigating performance-related problems of young musicians. *Medical Problems of Performing Artists*, 20(1), 40–47.
- Can, Ü. K., & Akbal, B. (2021). Türkiye’de müzik performans kaygısı üzerine yapılmış lisansüstü çalışmaların incelenmesi. *Turkish Studies*, 16(1), 85–101.
- Castiglione, C., Rampullo, A., & Cardullo, S. (2018). Self representations and music performance anxiety: A study with professional and amateur musicians. *Europe’s Journal of Psychology*, 14(4), 792–805. doi:10.5964/ejop.v14i4.1554

- Çelik, H., & İkiz, M. (2018). Performans kaygısı ve müzik başarısı arasındaki ilişki. *Müzik Eğitimi Dergisi*, 5(2), 45–56.
- Chang, J. C. (2001). *Effect of meditation on music performance anxiety* (Unpublished doctoral dissertation). Columbia University, Teachers College, USA.
- Çırakoğlu, O. C. (2013). Sahnedeki düşman: Müzisyenlerde performans kaygısı üzerine bir gözden geçirme. *Türk Psikoloji Yazıları*, 16(32), 95–104.
- Davies, J. A. (2020). Technique classes improve pain and performance factors in tertiary music students. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*, 24(1), 1–7. doi:10.1016/j.jbmt.2019.04.006
- Demirtaş, K. (2019). Müzik performansı sırasında yaşanan fiziksel belirtiler. *Sanat ve Bilim Dergisi*, 7(1), 112–125.
- Doğan, S. (2021). Müzik performansı ve sosyal etkileşim. *Müzik ve Toplum Dergisi*, 3(1), 21–35.
- Giderdi Alptekin, A. (2012). Müzik performans anksiyetesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 137–148.
- Guaiana, G., & Barbui, C. (2016). Discontinuing benzodiazepines: Best practices. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 25(3), 214–216. doi:10.1017/S2045796016000032
- Gül, G., Çakan Uzunkavak, M., & Engür, D. (2024). Exploring music performance anxiety among fine arts high school music department students in Turkey. *International Journal of Music Education*, 42(2), 284–298. doi:10.1177/02557614241265369

- Güneş, E., & Yıldız, A. (2020). Müzik öğrencilerinde kaygı düzeyleri ve performans. *Eğitim Bilimleri Dergisi*, 12(3), 98–115.
- Gürpınar, E. (2016). Relationship between self-confidence, test anxiety and musical skills of candidates attending music teacher skills test. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1–18.
- Hamann, D. L., & Sobaje, M. (1983). Anxiety and the college musician: A study of performance conditions and subject variables. *Psychology of Music*, 11(1), 37–50. doi:10.1177/0305735683111005
- Hembree, R. (1988). Correlates, causes, effects, and treatment of test anxiety. *Review of Educational Research*, 58(1), 47–77. doi:10.3102/00346543058001047
- Hoberg, A. (2008). *Reducing performance anxiety in woodwind playing through the application of the Alexander technique principles* (Unpublished master's thesis). University of Pretoria, South Africa.
- Işkın, S. (2018). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda öğrencilerin performans kaygısı ve öz-yeterlik algısının çalgı başarısına etkisi* (Unpublished master's thesis). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Jelen, B. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının müzik performans kaygısı ve piyano performans öz yeterlik düzeylerinin incelenmesi. *İdil Dergisi*, 6(39), 3389–3414.
- Kendrick, M. J., Craig, K. D., Lawson, D. M., & Davidson, P. O. (1982). Cognitive and behavioral therapy for musical-performance anxiety. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 50(3), 353.

- Kenny, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. Oxford University Press.
- Kenny, D. T. (2005). A systematic review of treatments for music performance anxiety. *Anxiety, Stress, and Coping*, 18(3), 183–208.
- Kenny, D. T., & Osborne, M. S. (2006). Music performance anxiety: New insights from young musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2–3), 103–112. doi:10.2478/v10053-008-0049-5
- Klein, S. D., Bayard, C., & Wolf, U. (2014). The Alexander technique and musicians: A systematic review of controlled trials. *BMC Complementary and Alternative Medicine*, 14, 414. doi:10.1186/1472-6882-14-414
- Kobori, O., Yoshie, M., Kudo, K., & Ohtsuki, T. (2011). Traits and cognitions of perfectionism and their relation with coping style, effort, achievement, and performance anxiety in Japanese musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, 25(5), 674–679.
- McCormick, J., & McPherson, G. (2003). The role of self-efficacy in a musical performance examination. *Psychology of Music*, 31(1), 37–51.
- McGrath, C. E. (2012). *Music performance anxiety therapies: A review of the literature* (Master's thesis). University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Mills, J. (2015). The effects of performance anxiety on musicians: A review of the literature. *Music Education Research*, 17(4), 478–491. doi:10.1080/14613808.2014.999356
- Mor, S., Day, H. I., & Flett, G. L. (1995). Perfectionism, control, and components of performance anxiety in

- professional artists. *Cognitive Therapy and Research*, 19(2), 207–225. doi:10.1007/BF02229695
- Nacaroğlu, D. (2019). *Müzik öğretmeni adaylarının kullandıkları öğrenme stratejilerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Unpublished master's thesis). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Nicholson, D. R. (2015). *Anxiety in musicians: On and off stage* (Unpublished master's thesis). University of Memphis. Retrieved from https://digitalcommons.memphis.edu/context/honors_theses/article/1006
- Osborne, M. S., & Franklin, J. (2002). Cognitive processes in music performance anxiety. *Australian Journal of Psychology*, 54(2), 86–93. doi:10.1080/00049530210001765187
- Osborne, M. S., & Kenny, D. T. (2005). Development and validation of a music performance anxiety inventory. *International Journal of Stress Management*, 12(4), 408–441. doi:10.1037/1072-5245.12.4.408
- Osborne, M. S., & Kenny, D. T. (2008). The role of sensitizing experiences in music performance anxiety in adolescent musicians. *Psychology of Music*, 36(4), 447–462.
- Osborne, M. S., Munzel, B., & Greenaway, K. H. (2020). Emotion goals in music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*, 11, 1138. doi:10.3389/fpsyg.2020.01138
- Ölçücü, B., & Dereceli, E. (2023). Sporda kaygı ve sportif performans. In E. A. Uluç & M. Yıldız (Eds.), *Spor Bilimleri Alanında Güncel Yaklaşımlar II* (pp. xx–xx). Özgür Yayınları. doi:10.58830/ozgur.pub394.c1793
- Özgür, C. (2019). Alexander tekniği'nin müzik performansı ve performans kaygısı üzerine etkileri. *Akademik Sosyal*

Araştırmalar Dergisi, 7(96), 342–348.
doi:10.29228/ASOS.36746

- Racine, P., Vachon Laflamme, S., Gaudreau, P., & Langlois, F. (2025). Please don't stop the music! A new look at the performance anxiety of musicians with the model of excellencism and perfectionism. *Psychology of Music*. Advance online publication. doi:10.1177/03057356241300538
- Rocha, S. F. (2020). Musical performance anxiety (MPA). IntechOpen. Retrieved May 16, 2020, from <https://www.intechopen.com/online-first/musical-performance-anxiety-mpa>
- Rodríguez, C. L. (2023). *Performance anxiety in young musicians: A case study of music educators' experiences* (Doctoral dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College). LSU Digital Commons. doi:10.31390/gradschool_dissertations.6128
- Ryan, C., & Andrews, N. (2009). An investigation into the choral singer's experience of music performance anxiety. *Journal of Research in Music Education*, 57(2), 108–126. doi:10.1177/0022429409336132
- Sağlam, B., & Girgin, D. (2019). Müzik performans kaygısı: Belirtileri, nedenleri, baş etme stratejileri. *Sınırsız Eğitim ve Araştırma Dergisi*, 4(2), 189–199. doi:10.29250/sead.569751
- Sinden, L. M. (1999). *Music performance anxiety: Contributions of perfectionism, coping style, self-efficacy, and self-esteem* (Publication No. 0609) [Doctoral dissertation, Arizona State University]. *Dissertation Abstracts International*, 60(3-A).

- Spielberger, C. D. (1966). Theory and research on anxiety. In C. D. Spielberger (Ed.), *Anxiety and behavior* (pp. xx-xx). Academic Press.
- Steenen, S. A., van Wijk, A. J., van der Heijden, G., van Westrhenen, R., de Lange, J., & de Jongh, A. (2016). Propranolol for the treatment of anxiety disorders: Systematic review and meta-analysis. *Journal of Psychopharmacology*, 30(2), 128-139. doi:10.1177/0269881115612236
- Steptoe, A. (2001). Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 291-307). Oxford University Press.
- Stoeber, J., & Eismann, U. (2007). Perfectionism in young musicians: Relations with motivation, effort, achievement, and distress. *Personality and Individual Differences*, 43(8), 2182-2192.
- Tezcel, G., & Aşkın, C. (2007). Sahne heyecanının Türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, 4(2), 3-10.
- Topoğlu, O. (2013). Müzisyenlerde sahne korkusu, sahne korkusunun nedenleri ve sahne korkusuyla baş etmede kullanılabilecek stratejiler. *Fine Arts*, 8(1), 43-55.
- Weinberg, R. S., & Gould, D. (2015). *Foundations of sport and exercise psychology* (6th ed.). Human Kinetics.
- Wesner, R. B., Noyes, R., Jr., & Davis, T. L. (1990). The occurrence of performance anxiety among musicians. *Journal of Affective Disorders*, 18(3), 177-185. doi:10.1016/0165-0327(90)90034-6
- Yıldırım, A. C. (2020). *Performans kaygısı ve buna bağlı ortaya çıkan stres sorunlarının piyanistler üzerindeki etkilerinin*

incelenmesi ve değerlendirilmesi (Unpublished proficiency in art report). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- Yılmaz, R., Çetin, M., & Akman, O. (2017). Müzisyenlerde performans kaygısının psikolojik etkileri. *Psikoloji Dergisi*, 10(2), 55–70.
- Yoshie, M., Kudo, K., & Ohtsuki, T. (2009). Effects of psychological stress on state anxiety, electromyographic activity, and performance in pianists. *Medical Problems of Performing Artists*, 24(3), 120–127.
- Yoshie, M., Kudo, K., Murakoshi, T., & Ohtsuki, T. (2009). Music performance anxiety in skilled pianists: Effects of social-evaluative performance situation on subjective, autonomic, and electromyographic reactions. *Biological Psychology*, 82(3), 207–215. doi:10.1016/j.biopsycho.2009.07.001
- Zinn, M. L., McCain, C., & Zinn, M. A. (2000). Music performance anxiety and the high risk model of threat perception. *Medical Problems of Performing Artists*, 15(2), 65–71.

GSL ÖĞRENCİLERİNDE “BAĞLAMADA ARIZALI SESLER” ÜNİTESİNE ULAŞILMA DURUMLARININ ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ¹

Umut YAYMAK²

1. GİRİŞ

Bağlama, “Kopuz geleneğinin Anadolu’da devamı olan ve özengen müzik eğitiminde sıklıkla tercih edilen, temsil ettiği tür olan Türk Halk Müziği’nin (THM) başat sazı olmakla beraber farklı müzik türlerinde renk çalgısı olarak kullanılan geçmişİ çok eski dönemlere dayanan inanç, kültür ve tarih derinliği olan çalgı aletidir” (MEB, 2016 s,3). “Anadolu insanının çağlar boyu sahip olduğu kültür ve geleneğinin aktarıcısı olan bağlama; ait olduğu toplumun kimi zaman eğlence aracı, kimi zaman eğitim metası kimi zamanda inanç malzemesi olmuştur. Türkiye’de özellikle 60’ lı yıllarda köyden kente göç furyası ile birlikte şehirleşmeye başlayan bağlama 90’lı yıllardan itibaren konser, albüm ve faaliyetlerde daha özgür bir ifade alanı bulmaya başlamıştır. Günümüzde sadece temsil ettiği tür olan Türk halk müziği örneklerinde kullanılmayıp belirli dönemlere damgasını vurmuş çoğu müzik tarzında aranan ve istenen çalgı haline gelmiştir.

¹ Bu çalışma, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitim Anabilim Dalında yapılmış ‘Güzel Sanatlar Liseleri 11 ve 12. Sınıf Öğrencilerinin Bağlama Eğitimi Öğretim Programının İncelenmesi ‘ adlı doktora tezi çalışmasından türetilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi,Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, umutyaymak@cumhuriyet.edu.tr, 0000-0001-6701-1132.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte her alanda yapılan reform çalışmaları kültür ve sanat alanında da kendini göstermiştir. Bu anlamda geleneksel müziğimiz olan Türk halk müziği ve özelinde bağlama çalgısı hem fiziksel hem de kullanılış amaçları açısından çeşitli değişimlere uğramış ve gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Öyle ki 1940' lı yıllarla birlikte başlayan ve Muzaffer Sarısözen önderliğinde yürütülen yurttan sesler topluluğu ile türk halk müziği ve özelinde bağlama çalgısı çok önemli değişimler geçirmiştir. Böylesine köklü bir geleneğe sahip olan çalgının Türk müzik geleneğine ait değerlerle birlikte öğretilmesi ve anadolu insanının kültür, inanç ve tarih zenginliğinin gelecek nesillere doğru bir şekilde aktarılması, çağa uygun teknikler kullanılarak verilecek eğitimler ile mümkün olmaktadır. Geleneksel çalgımız olan bağlamaya yönelik eğitimler ülkemizin çeşitli kuruluşlarında sürdürülmektedir. Bu eğitim kurumlarının başında mesleki müzik eğitiminin başlangıcı kabul edilen ülkemizin birçok yerinde eğitimlerine devam eden Güzel Sanatlar Liseleri gelmektedir. Bu çalışma da güzel sanatlar liselerinde eğitim gören 11. Sınıf öğrencilerinin bağlama eğitimi müfredatında yer alan “Bağlamada arızalı sesler” ünitesine ait kazanımlara öğrencilerde ulaşılabilme düzeylerinin hangi seviyede olduğunun ortaya çıkarılabilmesi ve kazanımlara ulaşmada aksayan ve işlevsel olmayan yönlerin öğretmen görüşleri ile ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Bu kapsamda, GSL 11. Sınıf bağlama eğitimi ders müfredatında yer alan kazanımlara öğrencilerde ulaşıp ulaşılmadığının tespitine yönelik ilgili okullarda görevli bağlama öğretmenlerine anketler uygulanmış ve anket sonuçlarına ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır.

1.1. Güzel Sanatlar Liseleri Güzel Sanatlar Liseleri (GSL)

Güzel sanatlar liseleri bireyde var olan müziksel yeteneği ortaya çıkarma, müziği anlama, müzikal bir hafıza oluşturma amacı ile örgün eğitim kapsamında hizmet veren okullardır. Ülkemizde gerçekleştirilen müzik faaliyetlerinin geleneksel ve modern anlamda ele alınıp ilgililerin bu doğrultuda yönlendirilip eğitilmesinde görev alacak kişileri yetiştirmede etkin rol alan GSL kurumları, gerek ülke sınırları içerisinde gerekse yurt dışında düzenlenen yarışma, festival ve çeşitli sanat etkinliklerinde ülkemizi en iyi şekilde temsil etmektedir. Temelinde özengen fakat mesleki hedefler doğrultusunda eğitimler veren GSL okulları, üniversitelerin müzik eğitimi, müzik teknolojisi, müzik bilimleri ve konservatuarların ilgili lisans programlarına öğrenci hazırlama görevini de yerine getirmektedir.

2024 yılı verilerine göre ülkemizde MEB’ bağlı 105 GSL okulu faaliyet göstermekte olup tüm illerde GSL okulları hizmet vermektedir. GSL okullarında hem genel kültür dersleri hem de alan eğitime yönelik çeşitli dersler verilmektedir. Alan derslerine yönelik eğitimlerin başında ise çalgı eğitimi gelmektedir.

1.2. Çalgı Eğitimi

Çalgı eğitimi, belirli bir plan çerçevesinde hazırlanmış öğretim programına bağlı olarak oluşturulmuş kazanımlar doğrultusunda bireylerde belirli bir çalgı alanında teknik davranışları ve müzikal unsurları kazandırma sürecidir” (MEB, 2016, s.1). Çalgı eğitiminde amaç; bireyin var olan yeteneğinin belirli kurallarla oluşturulmuş bilimsel metotlar vasıtasıyla geliştirilerek çalgısında belirlenen hedeflere yönelik davranış değişikliği oluşturmaktır. Bu amaçla, mesleki eğitime temel oluşturan kurumlardan olan GSL okullarında hem genel kültür

hem de alan eğitimine yönelik dersler çeşitli yöntemler uygulanarak gerçekleştirilmektedir. GSL okullarında alan eğitimine yönelik verilen çalgı eğitiminin başında geleneksel müziğimizin önemli bir parçası olan bağlama çalgısına yönelik verilen ‘Bağlama Eğitimi’dir.

1.3. Bağlama

Bağlama, usta-çırak yöntemi ile gelişerek bugüne ulaşmış günümüzde ise gerek farklı çalış biçimleri gerekse yapısındaki değişim ve gelişimlerle ülkemizde en geniş kullanım alanına sahip geleneksel bir çalgı olmuştur. Öyle ki, ülkemizin farklı kültür özelliklerine sahip bölgelerine ait çalgılarla birlikte kullanılan bağlama sadece belirli bir coğrafyanın çalgısı olmamış kimi zaman Akdeniz’de teke havalarına, Orta Anadolu’da bozlaklara, Karadeniz’de horonlara, Güney Doğu da hoyratlara kimi zamanda farklı kültürlerle ait ezgilerde kendine yer bulmuştur. İnsanoğlu, var olduğu tarih boyunca çeşitli siyasi, sosyal, ekonomik ve toplumsal olaylardan etkilenmiş ve içinde bulunduğu duygu dünyasını aktarmada bağlama çalgısını bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Böylece bağlama, geçmişten günümüze insanoğlu ile hayat bulmuş ve çağlar boyunca oluşmuş ve gelişimini sürdürmeye devam eden kültürün, gelecek kuşaklara aktarımında önemli bir taşıyıcısı olmuştur.

1.4. Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi

GSL okulları, mesleki müzik eğitime temel oluşturan müziğin bilimsel olarak eğitimlerinin verildiği önemli kuruluşlardır. Güzel sanatlar liselerinde uygulanan bağlama eğitiminin, öğrencilerde gerek kültürel değerlere ait bilinçlenmeyi artırmak gerekse müzik anlayışı ve fikirlerinin şekillenmesine katkıda bulunmak gibi çeşitli işlevleri vardır. Öğrenciler bu kurumlarda almış oldukları eğitimlerle, çalgıya ait teknik becerileri en iyi şekilde öğrenen ve çalgısında kendini daha rahat ifade etme özgürlüğüne sahip olan bireyler olarak

yetişmektedirler. Ayrıca bağlama eğitimi ile çalgının tüm özelliklerini bilen, karşılaştığı her türlü eseri icra eden, geleneksel değerlerimizden yola çıkarak ürettiği eserleri çevresine tanıtabilen, ulusal müzikleri tanıyarak geleneksel müziğiyle harmanlayan gençler yetiştirmek hedeflenmektedir.

2. YÖNTEM

Çalışmaya ilişkin verilere anket çalışması yapılarak ulaşılmıştır. Ankete ilişkin katılımcı grubu nitel araştırma geleneği içerisinde gelişen “Amaçlı Örneklem” yöntemlerinden “Ölçüt Örneklem” yöntemi ile seçilmiş GSL okullarında görevli 40 bağlama öğretmeninden oluşmaktadır. Ankete ilişkin veriler SPSS For Windows 21.0 programı ile analiz edilmiş olup verilerin değerlendirilmesinde tanımlayıcı istatistiksel yöntemler olarak frekans (f), sayı (=n), yüzde (%), ortalama (Ortalama), ss (Standart Sapma) kullanılmıştır. Katılımcıların anket sorularına verdikleri puanların hesaplanmasında Dağılım aralığı = En büyük değer- En küçük değer/ Derece sayısı” formülü kullanılmış olup forma ait aralığın 4 puanlık genişliğe sahip olduğu görülmüştür. Ulaşılan aralık üç eşit genişliğe bölünerek 1.00 ile 2.33 arası “Düşük düzey”, 2.34- 3.67 arası “Orta Düzey”, 3.68- 5.00 “arası “Yüksek düzey” olarak belirlenmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, GSL 11. Sınıf öğrencilerinin “Bağlamada Arızalı Sesler” ünitesine ait kazanımlara ulaşılma düzeyleri öğretmen görüşleri ile tespit edilmiş olup bu kapsamda katılımcıların anket sorularına verdikleri puanların çözümlenmesi yapılmış ve elde edilen veriler tablolaştırılarak yorumlanmıştır.

3.1. “Bağlamada Arızalı Sesler” Ünitesine Ait Kazanımlara İlişkin Öğretmen Görüşleri

Tablo 1. “Bağlamada Perde Yerlerini Geliştirecek Alıştırmalar Yapar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin Dağılımı

	Kişi Sayısı	Yüzde	Kazanım Genel Puan	Ortalama	Standart Sapma	m/M
Valid						
Hiç	1	2,5				
Az	3	7,5				
Kısmen	3	7,5	163	4.0750	0,99711	1/5
Büyük Ölçüde	18	45,0				
Tamamen	15	37,5				
Total	40	100,0				

Tabloya göre,“ Bağlamada Perde Yerlerini Geliştirecek Alıştırmalar Yapar” kazanımına katılımcılardan, % 2.5' i (n=1) Hiç, %7.5' i (n=3) Az, % 7.5'i (n=3) Kısmen, % 45'i (n=18) Büyük Ölçüde, % 37.5'i (n=15) Tamamen ulaşıldığı yönünde görüş belirtmişlerdir. Katılımcıların ilgili kazanıma yönelik minimum 1, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 163 olup, elde edilen puanın aritmetik ortalaması alındığında öğrencilerde ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.0750 \pm 0,99711$) düzeyde gerçekleştiği görülmüştür. Bu verilerden hareketle, öğrencilerin klavye üzerindeki perdelerin pekiştirilmesine yönelik çeşitli etüt ve egzersizdağarcığına sahip oldukları yorumu yapılabilir.

Tablo 2. “Bağlamada Sib Sesinin Pes ve Tizdeki Yerini Gösterir” Kazanımına Yönelik Öğretmen Görüşleri

	Kişi Sayısı	Yüzde	Kazanım Genel Puanı	Ortalama	Standart Sapma	m/M
Valid						
Hiç -1	1	2,5				
Kısmen -3	3	7,5	173	4,3250	0,82858	1/5
Büyük Ölçüde-4	17	42,5				
Tamamen-5	19	47,5				
Total	40	100,0				

Tabloya göre, öğretim programında yer alan “Bağlamadaki Sib Sesinin Pes ve Tizdeki Yerini Gösterir” kazanım ifadesine katılımcıların, minimum 1, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 173 olup, elde edilen

puanların aritmetik ortalaması alındığında, öğrencilerde ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.3250 \pm 0,82858$) düzeyde gerçekleştiği görülmüştür. Bu verilerden hareketle öğrencilerin genel olarak bağlama üzerindeki Sıb sesinin pesteki ve oktav perde yerlerini kavrayacak dağarcığa sahip oldukları söylenebilir.

Tablo 3. “Bağlamada Perde Yerlerini Geliştirecek Alıştırmalar Yapar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin Dağılımı

	Kişi Sayısı	Yüzde	Kazanım Genel Puan	Ortalama	Standart Sapma	m/M
Valid						
Hiç	1	2,5				
Az	3	7,5				
Kısmen	3	7,5	163	4.0750	0,99711	1/5
Büyük Ölçüde	18	45,0				
Tamamen	15	37,5				
Total	40	100,0				

Öğretim programında yer alan, “Bağlamada Perde Yerlerini Geliştirecek Alıştırmalar Yapar” kazanımına katılımcıların, minimum 1, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 163 olup, elde edilen puanın aritmetik ortalaması alındığında öğrencilerde ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.0750 \pm 0,99711$) düzeyde gerçekleştiği tespit edilmiştir. Buna göre, öğrencilerin genel olarak bağlamada ses dizileri ve klavye üzerinde yer alan notalara ait perde yerlerinin pekiştirilmesine yönelik belli başlı etüt ve egzersizdağarcığı oluşturdukları söylenilebilir.

Tablo 4.² Si Sesinin Tizdeki ve Pesteki Yerini Gösterir” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin Dağılımı

	Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama	Standart Sapma	m/M
Valid						
Hiç	1	2,5				
Az	3	7,5	162	4,0500	1,01147	1/5
Kısmen	4	10,0				
Büyük Ölçüde	17	42,5				
Tamamen	15	37,5				
Total	40	100,0				

Öğretim programında yer alan “Bağlamada Si² Sesinin Tizdeki ve Pesteki Yerini Gösterir” kazanım ifadesine katılımcıların minimum 2, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 172 olup, elde edilen puanların aritmetik ortalaması alındığında, öğrencilerde ilgili kazanıma ilişkin öğrenmenin “Yüksek” ($4.3000 \pm 0,79097$) düzeyde gerçekleştiği görülmüştür. Bu bağlamda öğrencilerin genel olarak bağlama çalgısında Si² sesinin temel ve oktavdaki perde yerleri ve farklı frekanslarına ait gerekli donanımına sahip oldukları yorumu yapılabilir.

Tablo 5. “Si² Sesinin Yer Aldığı Halk Türkülerini Çalar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşleri

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama	Standart Sapma	m/M
Valid	Kısmen	4	10,0	182	4,5500	0,67748	3/5
	Büyük Ölçüde	10	25,0				
	Tamamen	26	65,0				
	Total	40	100,0				

Tablodaki veriler incelendiğinde katılımcıların ilgili kazanıma yönelik minimum 3, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 182 olup, elde edilen puanın aritmetik ortalaması alındığında, öğrencilerde ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.5500 \pm 0,67748$) düzeyde gerçekleştiği görülmüştür. Bu bağlamda, öğrencilerin büyük çoğunluğunun Si² sesinin yer aldığı halk müziği eserlerine yönelik repertuar geçtikleri, natürel ve koma seslere ait frekansları birbirinden ayırmaya ilişkin temel becerilere sahip oldukları yorumu yapılabilir.

Tablo 5. “Si Seslerini Natürel ve Arızalı Seslerle Birlikte Çalar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin Dağılımı

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama	Standart Sapma	m/M
Valid	Hiç	1	2,5	162	4,0500	1,01147	1/5
	Az	3	7,5				
	Kısmen	4	10,0				
	Büyük Ölçüde	17	42,5				
	Tamamen	15	37,5				
	Total	40	100,0				

İlgili kazanıma yönelik katılımcıların minimum 1, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 162 olup, elde edilen puanların aritmetik ortalaması alındığında, öğrencilerde kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.0500 \pm 1,01147$) düzeyde gerçekleştiği görülmüştür. Bu verilerden hareketle; öğrencilerin genel olarak Si² ve natürel seslerin yer aldığı halk müziği repertuarına sahip oldukları ve eser içerisindeki koma seslerine ilişkin frekans farklılıklarını doğru tespit ettikleri yorumu yapılabilir.

Tablo 6. “Mib ve Mi² Seslerinin Bağlamadaki Perde Yerlerini Gösterir” Kazanımına Ait Öğretmen Görüşlerinin Dağılımı

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama (Ort)	Standart Sapma	m/M
Valid	Az	1	2,5	176	4.4000	0,81019	2/5
	Kısmen	5	12,5				
	Büyük Ölçüde	11	27,5				
	Tamamen	23	57,5				
	Total	40	100,0				

Öğretim programında yer alan “Mib ve Mi² Seslerinin Bağlamadaki Perde Yerlerini Gösterir” kazanımına katılımcıların, minimum 2, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 176 olup, elde edilen puanın aritmetik ortalamasının, öğrencilerde ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.4000 \pm 0,81019$) düzeyde gerçekleştiğini göstermektedir. Buna göre; öğrencilerin bağlama üzerindeki seslerin farklı perdelerdeki yerleri ve frekanslarını

ayrıt etmeye yönelik temel becerilere sahip oldukları söylenilebilir.

Tablo 7. “ Sib,Si² ,Mib, Mi² Seslerinin Bulunduğu Halk Türkülerini Çalar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşleri

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama (Ort)	Standart Sapma	m/M
Valid	Az	1	2,5	168	4,2000	0,75786	2/5
	Kısmen	5	12,5				
	Büyük Ölçüde	19	47,5				
	Tamamen	15	37,5				
	Total	40	100,0				

İlgili kazanıma yönelik katılımcıların minimum 2, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 168 olup, elde edilen puanların aritmetik ortalaması alındığında, öğrencilerde ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.2000 \pm 0,75786$) düzeyde gerçekleştiği görülmektedir. Bu verilerden hareketle, öğrencilerin genel olarak bemol arızası alan notaların yer aldığı halk müziği repertuarına sahip oldukları ve farklı sesler üzerinde bulunan bemol işaretlerine ilişkin frekans farklılıklarını ayırt ettikleri söylenilebilir.

Tablo 8. Mibve Mi² Seslerini Natürel ve Diğer Arızalı Seslerle Birlikte Çalar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşleri

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama (Ort.)	Standart Sapma	m/M
Valid	Az	2	5,0	169	4.2250	0,89120	2/5
	Kısmen	6	15,0				
	Büyük Ölçüde	13	32,5				
	Tamamen	19	47,5				
	Total	40	100,0				

Katılımcıların “Mib ve Mi² Seslerini Natürel ve Arızalı Seslerle Birlikte Çalar” kazanım ifadesine yönelik minimum 2, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 169 olup, elde edilen puanın aritmetik ortalaması alındığında öğrencilerde, ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.2250 \pm 0,89120$) düzeyde gerçekleştiği görülmüştür. Bu verilerden hareketle; öğrencilerin genel olarak “ Mi” sesine ait

koma ve natürel seslerin yer aldığı notaları kullanabildiği ve koma seslere ilişkin frekans farklılıklarını ayırt edebildikleri söylenilebilir.

Tablo 9. “ Fa# Sesinin Bağlamadaki Yerini Gösterir” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin Dağılımı

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama (Ort)	Standart Sapma	m/M
Valid	Kısmen	3	7,5	180	4.5000	0,64051	3/5
	Büyük Ölçüde	14	35,0				
	Tamamen	23	57,5				
	Total	40	100,0				

Katılımcıların öğretim programında yer alan ilgili kazanıma yönelik minimum 3, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 180 olup, elde edilen puanın aritmetik ortalaması alındığında öğrenmenin kazanım açısından “Yüksek” ($4.5000 \pm 0,64051$) düzeyde gerçekleştiği görülmektedir. Buradan hareketle öğrencilerin büyük çoğunluğunun diyez (#) işaretinin anlamını ve bağlama üzerindeki kullanımına yönelik belirli bir dağarcığa sahip oldukları söylenilebilir.

Tablo 10. “ Fa# Sesinin Olduğu Halk Türkülerini Çalar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşleri

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama (Ort)	Standart Sapma	m/M
Valid	Kısmen	3	7,5	179	4.4750	64001	3/5
	Büyük Ölçüde	15	37,5				
	Tamamen	22	55,0				
	Total	40	100,0				

Katılımcıların, ilgili kazanıma yönelik minimum 3, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 179 olup, elde edilen puanların aritmetik ortalaması alındığında öğrencilerde, ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” (4.4750 ± 64001) düzeyde gerçekleştiği görülmüştür.

Bu bağlamda, öğrencilerin çoğunlukla Fa# sesinin yer aldığı halk müziği eserlerine yönelik repertuvar dağarcığına

sahip oldukları natürel ve koma seslere ait frekansları birbirinden ayırmaya ilişkin temel becerilere ulaştıkları yorumu yapılabilir.

Tablo 11. Fa # Sesini Natürel ve Diğer Arızalı Seslerle Birlikte Çalar” Kazanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin Dağılımı

		Kişi Sayısı	Yüzde	Genel Kazanım Puanı	Ortalama	Standart Sapma	m/M
Valid	Kısmen	4	10,0	173	4.3250	65584	3/5
	Büyük Ölçüde	19	47,5				
	Tamamen	17	42,5				
	Total	40	100,0				

İlgili kazanıma yönelik katılımcıların, minimum 3, maksimum 5 puan aralığında verdikleri puanların toplamı 173 olup, elde edilen puanın aritmetik ortalaması alındığında öğrencilerde, ilgili kazanıma yönelik öğrenmenin “Yüksek” ($4.3250 \pm 0,65584$) düzeyde gerçekleştiği görülmektedir. Bu verilerden hareketle; öğrencilerin genel olarak içerisinde “Fa# ve Natürel seslerin yer aldığı eserlere ilişkin repertuar geçtikleri ve çeşitli koma ve natürel seslerieser içerisinde uygulayabilecek -temel becerilere sahip oldukları yorumu yapılabilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, GSL 11. Sınıf bağlama müfredatında yer alan “Bağlamada Arızalı Sesler” ünitesine ait kazanımlara öğrencilerde hangi düzeyde ulaşıp ulaşılamadığının tespitini yapmak üzere GSL okullarında görevli bağlama öğretmenlerine çeşitli anketler düzenlenmiştir. Anketler, yurdun birçok bölgesinde ilgili kurumlarda görevli 40 kişilik bağlama öğretmenine uygulanmış olup aşağıda belirtilen kazanımlara ilişkin katılımcı görüşleri alınarak elde edilen verilerin analizleri yapılmıştır.

- “Bağlamada Perde Yerlerini Geliştirecek Alıştırma Yapar”

- “Bağlamada Sib Sesinin Pes ve Tizdeki Yerini Gösterir”
- “Bağlamada Perde Yerlerini Geliştirecek Alıştırmalar Yapar”
- “Si b Sesinin Tizdeki ve Pesteki Yerini Gösterir”
- Si $\flat^2$ Sesinin Yer Aldığı Halk Türkülerini Çalar”
- “Si $\flat^2$ Seslerini Natürel ve Arızalı Seslerle Birlikte Çalar”
- “Mib ve Mi $\flat^2$ Seslerinin Bağlamadaki Perde Yerlerini Gösterir”
- “Sib, Si $\flat^2$, Mib, Mi $\flat^2$ Seslerinin Bulunduğu Halk Türkülerini Çalar”
- “Mib ve Mi $\flat^2$ Seslerini Natürel ve Diğer Arızalı Seslerle Birlikte Çalar”
- “Fa# Sesinin Bağlamadaki Yerini Gösterir”
- “Fa # Sesini Natürel ve Diğer Arızalı Seslerle Birlikte Çalar”

Kazanımlarına öğrencilerde ulaşılma düzeyine yönelik katılımcılar, bağlama çalgısında bemol, diyez ve natürel sesleri çalgı üzerinde doğru bir şekilde icra ettikleri ve ses değiştirici işaretlerin bulunduğu repertuvara ilişkin belirli bir dağarcığa sahip oldukları yönünde görüş bildirmişlerdir.

Buradan hareketle bağlama çalgısının temel konularından olan ses ve perde düzeninin öğrenciler tarafından kavranıldığı farklı çalgılarda eğitim alan öğrencilerin de geleneksel çalgıya yönelik hazır bulunuşluğa sahip oldukları söylenilebilir. Geleneksel müziğimizin önemli temsil araçlarından olan bağlamanın mesleki eğitime hazırlığın önemli

aşaması olan GSL okullarında veriliyor olması geleneksel çalgımızın modern teknikler kullanılarak icra edilmesine ve çalgının teknik açıdan gelişimi adına önemlidir. Böylesine inanç, kültür ve tarihsel derinliği olan çalgının eğitim müfredatlarında geçte olsa kendine yer bulabilmesi ve halk müziğinde temel çalgı olarak kullanılması geleneksel müziğimizin ve özelinde bağlamanın yaygınlaşması, tanınması ve gelecek kuşaklara aktarılması adına önemli bir gelişmedir.

KAYNAKLAR

- Karasar, N. (2007). Bilimsel Araştırma Yöntemi. (17. Baskı), Nobel Yayın Dağıtım Ltd. Şti. Ankara.
- Meb, (2016). Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Bağlama Dersi Öğretim Programı (10,11, 12. Sınıflar). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Yıldırım, A.Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, 11. Baskı. Ankara.

YAPISAL ANALİZ BAĞLAMINDA EDİRNE YÖRESİ HALK OYUNLARININ TÜR-BİÇİM- ALT TÜR-ALT BİÇİM SINIFLAMASI¹

Mert CANER²

1. GİRİŞ

Türkiye’de halk oyunları alanında tür ve biçim başlıklı birçok önemli çalışma vardır. Bu çalışmaların pek çoğunda sınıflandırma çalışmalarına rastlamak mümkündür. Ancak, yapılan çalışmalar incelendiğinde tür ve biçim üzerine gerçekleştirilen sınıflandırma çalışmalarının genel olarak sadece bir üst başlık halinde kaldığı görülmektedir. Oluşturulan üst başlıklara ait, genelden özele gelerek alt başlıkların oluşturulmadığı ve detaylı bir açıklamanın yapılmamasına ek olarak, örneklem evrenini oluşturan oyunlar üzerinde bilimsel bir analiz sistemine uygun olarak çözümlenmemesine bağlı olarak konu bir bütünlük içerisinde yazıya aktarılamadığı için, çalışmalar yüzeysel olarak kalmakta ve konu kendi disiplini içerisinde bilimsel olma özelliğini tamamlayamamaktadır.

“*Edirne Yöresi Halk Oyunlarının Tür – Alt Tür – Biçim – Alt Biçim İncelemesi*” başlıklı bu çalışmada, Hora ve Karşılama türü halk oyunlarına ait oyunlar özelinde bütüncül ve tutarlı bir analizi yapılarak, bu oyun öbeklerinin Edirne yöresi özelinde türsel açıdan sınıflanması hedeflenmiştir. Yapılan sınıflama

¹ Bu çalışma, 16 - 18 Ekim 2025 tarihlerinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi ve Türkiye Halk Oyunları Federasyonu tarafından gerçekleştirilecek olan Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresinde sözlü sunulmak üzere kabul edilmiştir.

² Doktora öğrencisi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Doktora Ana Bilim Dalı, Türk Halk Oyunları Doktora Programı, canermert22@gmail.com, ORCID: 0000 – 0002 – 8886-3489.

sonucunda bu oyun türlerin içerisinde yer alan alt türlerin belirlenmesi, oluşan biçimlerin tespit edilmesi, biçimlerin altında gruplaşan alt biçimlerin tanımlanması ile geniş ve kapsamlı bir çalışma ortaya konulmuştur.

2. TÜR VE BİÇİM KAVRAMLARI

2.1. Tür Kavramı

Belirli bir kategori içindeki nesneleri, varlıkları veya kavramları tanımlayan ve ortak özelliklere sahip olan daha özel bir gruptur. “Tür” kavramı, genellikle benzer özelliklere sahip olan ve belirli bir kategoriye ait olan nesneleri veya kavramları tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Tür kavramı, çeşitli disiplinlerde belirli bir düzen ve sistematik düşünme sağlar. Bu kavram, organizasyonel yapıların ve sınıflandırma sistemlerinin temelini oluşturur ve araştırmalardan eğitim ve günlük yaşama kadar geniş bir uygulama yelpazesine sahiptir. “Tür” kavramı, birçok farklı alanda ve disiplinde kullanılır ve her alanda kendine özgü bir anlam ve işlevi vardır. Biyolojide tür, genetik olarak benzer olan ve doğal olarak üreyip verimli yavrular verebilen organizmaların grubudur. Örneğin, Homo sapiens (modern insan) bir türdür. Felsefede tür, belirli bir genel kategorinin altındaki daha spesifik kavramlardır. Örneğin, "hayvan" türü altında "kedi" ve "köpek" türleri bulunur. Edebiyat'ta tür, belirli biçim, yapı veya içerik özelliklerine sahip eserlerdir. Örneğin, roman, şiir, deneme vb. Sanat'ta tür, belirli bir estetik veya teknik yaklaşımdır. Örneğin, resim, heykel, performans sanatı. Bilimde tür, belirli bir bilimsel konuyu veya yapıyı ifade eder. Örneğin, fiziksel türler veya biyolojik türler vb. Tür, birçok alanda belirli bir düzen içerisinde sınıflandırmaları sağlayarak bilgi ve kavrayışın organizasyonunu kolaylaştırır. Türler, benzer özelliklere sahip nesneleri veya kavramları gruplandırarak, karmaşık bilgileri anlamayı ve yönetmeyi kolaylaştırır. Tür, çeşitli bağlamlarda

farklı şekillerde tanımlanabilir, ancak genel olarak ortak özelliklere dayalı bir sınıflama sağlar.

2.2. Biçim Kavramı

“Biçim” kavramı, bir şeyin dışsal düzenini, yapısını veya organizasyonunu ifade eder. Farklı disiplinlerde biçim, çeşitli anlamlar ve işlevler taşır. Sanat ve Estetikte biçim, sanat eserinin görünüşü ve düzenini ifade eder. Örneğin, Bir resmin kompozisyonu, bir heykelin şekli, bir mimari yapının tasarımı. Edebiyatıta biçim, edebi eserlerin yapı ve düzenini ifade eder. Örneğin, Şiirlerin ölçüleri, hikayelerin anlatım tarzları. Dilbilimde biçim, Dilsel yapıların ve ifadelerin düzenini ifade eder. Örneğin, Cümle yapısı, kelime biçimleri, dilbilgisel kurallar. Biçim, her alanda bir şeyin nasıl organize edildiğini, yapılandırıldığını ve sunulduğunu ifade eder. Bu, estetik, işlevsellik, düzenleme ve organizasyon açısından önemli bir kavramdır. Tıp ve Sağlık Bilimlerinde biçim, Tıbbi uygulamalar ve sağlık raporlarının düzenini belirler. “Biçim” kavramı, her alanda farklı bir düzeni ve yapıyı ifade eder ve estetikten işlevselliğe kadar geniş bir yelpazede değerlendirilir. Her disiplin, biçim kavramını kendi bağlamında özel anlamlar ve işlevler çerçevesinde kullanır. Tarih Biliminde biçim, Tarihi belgelerin ve olayların düzenlenişini belirtir. Örneğin, Kronolojik sıralama. Biçim kavramının nasıl geniş bir yelpazede kullanıldığını ve farklı bağlamlarda ne kadar önemli olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Her disiplin, biçimi kendi bağlamında ele alarak, yapı, düzen ve organizasyonun çeşitli yönlerini analiz eder ve değerlendirir. Sinema ve Televizyonda biçim, Görsel ve işitsel medyadaki yapısal düzen ve organizasyonu ifade eder. Örneğin, Film senaryosu biçimleri, çekim açıları, montaj teknikleri. Arkeolojide biçim, tarih öncesi ve tarihi dönemlere ait buluntuların düzenleniş biçimini ifade eder. Örneğin, Kazı alanlarının düzeni, buluntu sınıflamaları, yapısal analizler.

Yukarıda verilen bilgiler bağlamında, "biçim" ve "tür" kavramları, farklı disiplinlerde belirli bir düzeni veya yapıyı ifade eder, ancak farklı anlam ve kullanımlara sahiptir. Bu bağlamda, biçim ve tür, birbirini tamamlayan ve iç içe geçen kavramlardır. Türler, biçimlerin hangi kurallara veya standartlara uymasını belirlerken, biçimler türlerin belirli özelliklerinin nasıl sunulduğunu ve organize edildiğini gösterir. Örneğin, Medyada türler, içeriklerin kategorilendirilmesini sağlar. Örneğin, haber bülteni, belgesel türleri farklı medya içeriklerini tanımlar. Medyada, biçim haberlerin ve içeriklerin nasıl sunulduğunu belirler. Örneğin, bir haber raporu yazılı biçimde veya video biçiminde değişiklik gösterebilir. Eğitimde türler, konuların veya yöntemlerin kategorilendirilmesini sağlar.

2.3. Türk Halk Oyunlarında Tür ve Biçim Kavramları

Halk oyunları her ülkenin kendi halk kültürünün içinde oluşan, aynı zamanda geleneksel kültürü oluşturan bir yapıya sahiptir (Erkan, 2012). Bu bağlamda, Geleneksel kültür ulusal kimliğinin en önemli temsiliyeti ve toplumların varlık sebebidir (Demirbağ, 2016) Halk oyunları, içerdiği kültürel kod çeşitliliği ve özgüllüğü barındırır. Bir toplumun kolektif hafızasını canlandırarak o toplumun kültürel değerlerini, anlatılarını, normlarını ve sembollerini yansıtmaktadır (Aşkar, 2024). Geleneksel Türk kültürünün vazgeçilmez bir unsuru olan Türk Halk Oyunları, Türk toplumunun binlerce yıllık yaşantısının bir ürünü, asırlar boyunca milli bir gelenek halinde süregelen bir kültür hazinesi olma özelliğini taşımaktadırlar. Türkiye coğrafyası üzerindeki farklı insan ve çevre unsurları, müzikler, ritmik yapılar, giyiniş biçimleri, halk oyunlarında farklılaşmayı, sınıflanma ihtiyacını dolayısı ile türleri ortaya çıkarmıştır (Uzunkaya, 2005).

Geçmişten günümüze olan tarihsel süreç içerisinde Türk Halk Oyunları üzerine gerçekleştirilen araştırmalara ve

çalışmalara bakıldığında, oynanan oyunlar üzerinde pek çok tür, biçim ve sınıflandırılma yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalar üzerinde görülen çeşitlilik bireylerin temel olarak aldıkları unsurların farklılıklarından kaynaklanmaktadır.

1900 yılı itibari ile gerçekleştirilen çalışmaların neredeyse hepsinde bar, zeybek, karşılama, horon, bıçaklı, oyunlar, sıra oyunları, olan oyunların tamamı birer tür tabiri olarak kullanılmaktadır.

Yapı Kredi Bankası tarafından 1961 yılında düzenlenen seminer’ de Şerif Baykurt’ un *Türk Halk Oyunlarının bölgelere göre dağılışı* isimli bildirisinde ülkemizde görülen türler, maddeler halinde sıralı bir şekilde verilmiştir. Şerif Baykurt’ a göre bu türler; 1-) Halay Bölgesi, 2-) Bar Bölgesi, 3-) Horo ve Karşılama Bölgesi, 4-) Horon Bölgesi, 5-) Kaşık oyunları Bölgesi, 6-) Zeybek Bölgesi (Baykurt, 1996).

Yapı Kredi Bankası tarafından 1961 yılında düzenlenen seminer’ de Ahmet Kutsi Tecer, *Bölgeler ve Tipler* adlı bildirisinde 11 madde özelinde bir sınıflama yapmıştır. Ahmet Kutsi Tecer’ e göre yapılan sınıflama; 1-) Mengi Bölgesi, 2-) Misket Bölgesi, 3-) Sepetçioğlu Bölgesi, 4-) Kaşık Oyunu Bölgesi, 5-) Bar Bölgesi, 6-) Nanay Bölgesi, 7-) Güvende Bölgesi, 8-) Sirta Bölgesi, 9-) Kafkas Oyunları Bölgesi, 10-) Karşılama (Salma) Bölgesi, 11-) Horon Bölgesi (Tecer, 1996).

Metin And 1964 yılında yayımladığı kitabında köylü dansları olarak, 6 madde özelinde (halay bölgesi, horon bölgesi, zeybek bölgesi, sirta ve hora bölgesi, bar bölgesi ve dar bölge oyunları) dansları sıralamış, dar bölge oyunları olarak 7 alt başlığa (Depki ve el vuruşma oyunları, Mengi, güvende, mengi, kaşık oyunları, Sepetçioğlu, karşılama oyunları) yer veren sınıflama çalışmasını, 2012 yılında halk oyunlarını türlerini halay bölgesi, horon bölgesi, zeybek bölgesi, sirta ve hora bölgesi, bar bölgesi olarak 5 madde özelinde güncellemiştir (And, 1964).

1995 yılında, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Ana Bilim dalında Mehmet Öcal Özbilgin tarafından yayımlanan *Türk Halk Oyunlarında tür ve biçim sorunu* isimli yüksek lisans tezi bu bağlamda önemli bir çalışmadır. 20. Yüzyılda yapılan çalışmaları içeren literatür taraması sonucu bu zamana kadar yapılmış çalışmaların aksine isminden ve tezin içeriğinden de anlaşılacağı üzerine halk oyunlarında tür ve biçim sorununa dikkat çekmek ve çözüm getirmek adına oldukça verimli bulunduğu dönemin çok ötesinde olan etkili bir çalışmadır (Özbilgin, 1995).

2002 yılında, Nihal Ötken yapmış olduğu sanatta yeterlilik tezinde türleri, halay, karşılama, zeybek, bar ve horon olarak sınıflandırmıştır (Ötken, 2002).

2002 yılında, Cengiz Aydın *Lise Halk Oyunları Ders Kitabı* 'nda geleneksel dans türlerini, hora, halay, bar, karşılama, horon, kaşık oyunları, teke oyunları ve zeybek olarak sınıflamıştır (Aydın, 2002)

2009 yılında Mustafa Şahin' in yayımlamış olduğu sanatta yeterlilik tezinde Şahin türleri, bar, horon, halay, zeybek ve karşılama olarak sınıflamıştır. Şahin' in çalışmasında kaşık oyunları' nın bir tür olarak kabul edilmediği görüşü belirtilmiştir (Şahin, 2009).

3. HALK OYUNLARINDA YAPISAL ANALİZ METODU

Yapısal analiz metodu, bir oyun kültürüne sahip toplumun danslarında bulunan kavramları tanımlamak ve özellikleri belirlemek için kullanılmaktadır. Yapısal analiz metoduna yöre, dans ancak onu icra eden yerel bireylerin bakış açısı göz önünde tutulduğunda analiz edilirse, oyun davranış kalıpları kalıplarının tanımlanması, oyunların sınıflandırılarak gruplandırılması ve

karşılaştırılması ile dans kültürünün doğasında var olan özellikleri bütüncül bir şekilde ortaya konulabilir. Bu bağlamda Halk oyunları disiplini içinde oyunlar üzerinde yapılacak olan yapısal inceleme, yapısal analiz metodunu Özbilgin aşağıdaki şekilde tanımlamaktadır.

Dansın aynı ritim ve ezgi ile beraber oynanması sırasındaki adım cümleleri topluluğunu “Bölüm” olarak tanımlayan Özbilgin, adım cümlelerinin birleşmesinden bir oyunun bölümlerinin oluştuğunu belirtmiş, bir oyuna ait olan bölümlerin gösterimini ④, ⑤ gibi dairesel çerçeve içerisinde sembolleştirmiştir.

Bir oyun içerisinde aynı veya farklı adımların bileşiminden oluşan adımların toplamını “Adım Cümlesi” olarak açıklayan Özbilgin, bir adım cümlesinin bir müzik cümlesi veya ritim cümlesi kadar uzunlukta olduğunu belirterek, Adım cümlelerinin sembolleştirilmesini A – B gibi büyük harfler ile göstermiştir. Aynı adım cümlesinin tekrar edildiğinde sembolleştirmesi ise; A₂, B₁, B₂ şeklinde yapmıştır. Adım cümlelerinin oyun içerisinde ki sıralanışını üç gruba ayıran Özbilgin bu grupları; sırasal biçimler, kavuşaklı biçimler ve dönüşümlü biçimler olarak gruplamıştır. Özbilgin’ e göre; *Sırasal biçimler: ABC, Kavuşaklı biçimler: ABCB, Dönüşümlü biçimler: ABCD, ABCD* biçiminde sembolleştirilmiştir.

Bir oyunun içerisinde yer alan en küçük hareket birimini adım cümlecisi olarak niteleyen Özbilgin, adım cümlecisini A₁¹, A₂¹ olarak sembolleştirmiştir.

Bir adımın diğer ayakla tekrar edilmesini ise Refle adım olarak tanımlayan Özbilgin, Refle adımı A₁r veya A’₁r olarak sembolleştirmiştir (Özbilgin, 1995).

4. BULGULAR

4.1. Ah Tren Kara Tren Oyunu

Oyun İsmi	Ah Tren Kara Tren
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecığı	A' ₁ , A' ₂ A' _{1r} , A' _{2r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Kız Karşılması
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Kız Karşılması Oyunu

Tablo 1. Ah Ten Kara Tren Oyunu’ nun Yapısal Analiz Tablosu

4.2. Arzu ile Kamber Oyunu

Oyun İsmi	Arzu ile Kamber
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁
Adım Cümlecığı	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄ B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Gayda
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Gayda Oyunu

Tablo 2. Arzu ile Kamber Oyunu’ nun Yapısal Analiz Tablosu

4.3. Bahçelerde Börülce Oyunu

Oyun İsmi	Bahçelerde Börülce
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecığı	A' ₁ , A' ₂ , A' _{1r} , A' _{2r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Kız Karşılması
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Kız Karşılması Oyunu

Tablo 3. Bahçelerde Börülce Oyunu’ nun Yapısal Analiz Tablosu

4.4. Balkan Gaydası Oyunu

Oyun İsmi	Balkan Gaydası
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ , C ₁ ,
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , C' ₁ , C' ₂ , C' ₃ ,
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Gayda
Oyun Alt Biçimi	Üç Bölümlü Gayda Oyunu

Tablo 4. Balkan Gaydası Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.5. Beylerbeyi Karşılması Oyunu

Oyun İsmi	Beylerbeyi Karşılması
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ B' _{1r} , B' _{2r} , B' _{3r} .
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r} , B ₁ : B' ₁ + B' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Kız Karşılması
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 5. Beylerbeyi Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.6. Çoban Kızı Oyunu

Oyun İsmi	Çoban Kızı
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ ,
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} , B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' _{1r} , B' _{2r} , B' _{3r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r} , B ₁ : B' ₁ + B' _{1r}
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Galamata
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Galamata Oyunu

Tablo 6. Çoban Kızı Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.7. Çobani Oyunu

Oyun İsmi	Çobani
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁
Adım Cümlecığı	A' ₁ , A' ₂
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r}
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Üç Ayak
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Üç Ayak Oyunu

Tablo 7. Çobani Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.8. Debreli Hasan Oyunu

Oyun İsmi	Debreli Hasan
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ ,
Adım Cümlecığı	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄ B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Kabadayı
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Kabadayı Oyunu

Tablo 8. Debreli Hasan Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.9. Dere Geliyor Dere Oyunu

Oyun İsmi	Dere Geliyor Dere
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecığı	A' ₁ , A' ₂ , A' _{1r} , A' _{2r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Kız Karşılması
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Kız Karşılması Oyunu

Tablo 9. Dere Geliyor Dere Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.10. Deryalar Oyunu

Oyun İsmi	Deryalar
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ ,
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄ B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Gayda
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Gayda Oyunu

Tablo 10. Deryalar Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.11. Edirne' nin Arda da Bağları Oyunu

Oyun İsmi	Edirne' nin Ardı Bağları
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃
Refle Adım	-
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Karma Karşılama
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 11. Edirne' nin Ardı da Bağları Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.12. Edirne Ağır Karşılama Oyunu

Oyun İsmi	Edirne Ağır Karşılama
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Karma Karşılama
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 12. Edirne Ağır Karşılama Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.13. Eski Kasap Oyunu

Oyun İsmi	Eski Kasap
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ , C ₁ ,
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄ C' ₁ , C' ₂ , C' ₃ , C' ₄ , C' ₅ , C' ₆
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Kasap
Oyun Alt Biçimi	Üç Bölümlü Kasap Oyunu

Tablo 13. Eski Kasap Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.14. Fatoş Oyunu

Oyun İsmi	Fatoş
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ ,
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄ A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Üç Ayak
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Üç Ayak Oyunu

Tablo 14. Fatoş Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.15. Ferace Oyunu

Oyun İsmi	Ferace
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Kız Karşılması
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Kız Karşılması Oyunu

Tablo 15. Ferace Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.16. Gacal Karşılması Oyunu

Oyun İsmi	Gacal karşılması
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Kız Karşılması
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Kız Karşılması Oyunu

Tablo 16. Gacal Karşılması Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.17. Galamatya Oyunu

Oyun İsmi	Galamatya
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ ,
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} , B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' _{1r} , B' _{2r} , B' _{3r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r} B ₁ : B' ₁ + B' _{1r}
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Galamata
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Galamata Oyunu

Tablo 17. Galamatya Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.18. Gel Seyrek Oyunu

Oyun İsmi	Gel Seyrek
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ , C ₁ ,
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄ B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄ C' ₁ , C' ₂ , C' ₃ , C' ₄
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Gayda
Oyun Alt Biçimi	Üç Bölümlü Gayda Oyunu

Tablo 18. Gel Seyrek Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.19. Hanım Ayşe Oyunu

Oyun İsmi	Hanım Ayşe
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ ,
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} , A' _{4r} B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄ , B' _{1r} , B' _{2r} , B' _{3r} , B' _{4r}
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r} , B ₁ : B' ₁ + B' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Karma Karşılama
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 19. Hanım Ayşe Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.20. İstanbul Kasabı Oyunu

Oyun İsmi	İstanbul Kasabı
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ , C ₁ , D ₁
Adım Cümlecği	A ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄ B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄ C' ₁ , C' ₂ , C' ₃ , C' ₄ D' ₁ , D' ₂ , D' ₃ , D' ₄ , D' ₅ , D' ₆
Refle Adım	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Kasap
Oyun Alt Biçimi	Dört Bölümlü Kasap Oyunu

Tablo 20. İstanbul Kasabı Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.21. İstefalka Oyunu

Oyun İsmi	İstefalka
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' ₄
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Üç Ayak
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Üç Ayak Oyunu

Tablo 21. İstefalka Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.22. Kabadayı Oyunu

Oyun İsmi	Kabadayı
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ , C ₁ ,
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄ C' ₁ , C' ₂ , C' ₃ , C' ₄
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Kabadayı
Oyun Alt Biçimi	Üç Bölümlü Kabadayı Oyunu

Tablo 22. Kabadayı Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.23. Kanbana Oyunu

Oyun İsmi	Kanbana
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} ,
Refle Adım	-
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Karma Karşılama
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 23. Kanbana Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.24. Kazibem Oyunu

Oyun İsmi	Kazibem
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁
Adım Cümlecği	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' _{1r} , B' _{2r} , B' _{3r} .
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r} B ₁ : B' ₁ + B' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Karma Karşılama
Oyun Alt Biçimi	İki Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 24. Kazibem Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.25. Paytuşka Oyunu

Oyun İsmi	Paytuşka
Bölüm	Ⓐ,
Adım Cümlesi	A ₁ ,
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ A' ₃ , A' ₄
Refle Adım	-
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Üç Ayak
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Üç Ayak Oyunu

Tablo 25. Paytuşka Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.26. Pomak Gaydası Oyunu

Oyun İsmi	Pomak Gaydası
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ , C ₁ ,
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' ₄ C' ₁ , C' ₂ , C' ₃
Oyun Türü	Hora
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Hora Oyunları
Oyun Biçimi	Gayda
Oyun Alt Biçimi	Üç Bölümlü Gayda Oyunu

Tablo 26. Pomak Gaydası Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.27. Sülman Aga Oyunu

Oyun İsmi	Sülman Aga
Bölüm	Ⓐ
Adım Cümlesi	A ₁ , A ₂
Adım Cümlecisi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} ,
Refle Adım	-
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edime Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Karma Karşılama
Oyun Alt Biçimi	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 27. Sülman Aga Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

4.28. Zigoş Oyunu

Oyun İsmi	Zigoş
Bölüm	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ
Adım Cümlesi	A ₁ , B ₁ , C
Adım Cümlecigi	A' ₁ , A' ₂ , A' ₃ , A' _{1r} , A' _{2r} , A' _{3r} B' ₁ , B' ₂ , B' ₃ , B' _{1r} , B' _{2r} , B' _{3r} , C' ₁ , C' ₂ , C' ₃ , C' _{1r} , C' _{2r} , C' _{3r} ,
Refle Adım	A ₁ : A' ₁ + A' _{1r} B ₁ : B' ₁ + B' _{1r} C ₁ : C' ₁ + C' _{1r}
Oyun Türü	Karşılama
Oyun Alt Türü	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları
Oyun Biçimi	Karma Karşılama
Oyun Alt Biçimi	Üç Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Tablo 28. Zigoş Oyunu' nun Yapısal Analiz Tablosu

5. SONUÇ

Gerçekleştirilen çalışma sonucunda, Edirne Yöresi Halk oyunlarında icra edilen oyun sayısının 28 olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen 28 oyun, Edirne yöresi halk oyunları özelinde 13 adet karşılama türü oyunu, 15 adet hora türü oyunlardan oluşmaktadır.

Karşılama türü 13 adet oyun, 8 adet karma alt türü karşılaşmalar, 5 oyun Kız karşılaşması alt türü oyunlardan oluşmaktadır. 8 adet karma alt türü karşılama oyunlarının 4 adeti bir bölümlü, 3 adeti 2 bölümlü, 1 adeti 3 bölümlü oyunlardan oluşmaktadır. 5 adet kız karşılaşması alt türü oyunlarının ise tamamı bir bölümden oluşmaktadır.

Hora türü 15 oyun, 5 adet gayda alt türü oyunlardan, 2 adet oyun Galamata alt türü oyunlardan, 2 adet oyun kabadayı alt türü oyunlardan, 2 oyun kasap alt türü oyunlardan, 4 adet oyun üç ayak alt türü oyunlardan oluşmaktadır. Gayda alt türünü oluşturan 5 oyun içerisinde iki oyun iki bölümden, üç oyun ise üç bölümden oluşmaktadır. Galamata alt türünü oluşturan iki oyun iki

bölümden, Kabadayı alt türünü oluşturan iki oyundan bir oyun, iki bölümden bir oyun üç bölümden oluşmaktadır. Kasap alt türünü oluşturan iki oyundan bir oyun üç bölümden bir oyun ise dört bölümden oluşmaktadır. Üç ayak alt türünü oluşturan dört oyunun tamamı ise bir bölümden oluşmaktadır.

Toplumların kimliklerini korumaları, geçmişi anlamlandırmaları ve geleceğe dair vizyon oluşturmaları büyük ölçüde kültürel kavramı üzerinden gerçekleşmektedir. Bir topluma ait olan kültürün en önemli belirteçlerinden biri olan halk oyunları kültürü, Kültürel belleğin en canlı ve dinamik taşıyıcılarından biridir. Bu bağlamda gerçekleştirilen çalışma ile kültürel birikimin taşınması ve aktarılması işlevi sürdürülebilir bir hale gelerek gelecek nesillere kolayca ulaşabilecekleri bilimsel bir çalışma bırakılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aşkar, F. (2024). Koreografide Metodolojik Çözümleme: Bu100deN (Danslı Anlatı) ‘Birleşim’ Örneği. *International Journal of Contemporary Educational Studies (IntJCES)*, 10(1), 16-30. Doi: 10. 61 087 / IntJCES. 2024.12i
- Aydın, C. (2002). *Lise Halk Oyunları Ders Kitabı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Baykurt, Ş. (1996). *Halk Oyunlarımızın Tıp ve Form Özelliklerine Göre Tasnifi Hususunda Bazı Düşünceler. Türk Halk Oyunları Semineri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirbağ, İ. (2016). *Geleneksel Türk Kadın Giyiminde Dival İşi ve Örnekleri*, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 9(18), 291-296.
- Erkan, S. (2012). *Beden Dili ve Dans Eğitiminin Oyunculuk Sanatındaki Yeri Üzerine Bir Yöntem Önerisi* (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Ötken, N. (2002). *Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Teme Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi* (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler AnaSanat Dalı Türk Halk Müziği Programı, İstanbul
- Özbilgin, M.Ö (1995), *Türk Halk Oyunlarında Tür ve Biçim Sorunu* (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları AnaBilim Dalı, İzmir
- Şahin, M. (2009). *Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi* (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel

Bilimler AnaBilim Dalı Türk Halk Müziği Programı,
İstanbul.

Tecer, A. K. (1996). *Bölgeler ve Tipler Hakkında. Türk Halk Oyunları Semineri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uzunkaya, E (2005), *Halay Türü Oyunların Özellikleri, Dağılımı ve Hareket Yapılarının Analizi* (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EKLER

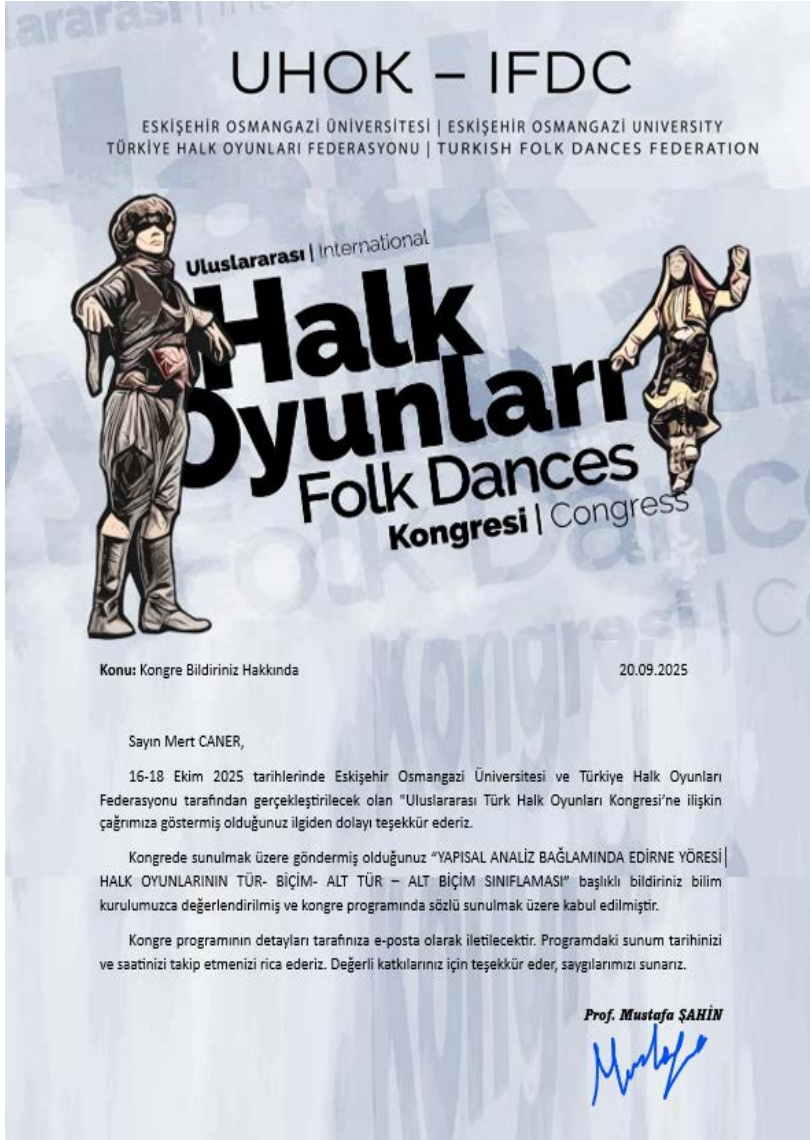
Ek 1. Yapısal Analiz Bağlamında Edirne Yöresi Halk Oyunlarının Tür-Biçim- Alt Tür- Alt Biçim Sınıflama Tablosu

Oyun İsmi	Tür	Alt Tür	Biçim	Alt Biçim
1. Ah Tren Kara Tren	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Kız Karşılaması	Bir Bölümlü Kız Karşılaması Oyunu
2. Arzu ile Kamber	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Gayda	İki Bölümlü Gayda Oyunu
3. Bahçelerde Börülce	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Kız Karşılaması	Bir Bölümlü Kız Karşılaması Oyunu
4. Balkan Gaydası	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Gayda	Üç Bölümlü Gayda Oyunu
5. Beylerbeyi Karşılaması	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	İki Bölümlü Karma Karşılama Oyunu
6. Çoban Kızı	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Galamata	İki Bölümlü Galamata Oyunu
7. Çobani	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Üç Ayak	Bir Bölümlü Üç Ayak Oyunu
8. Debreli Hasan	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Kabadayı	İki Bölümlü Kabadayı Oyunu
9. Dere Geliyor Dere	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Kız Karşılaması	Bir Bölümlü Kız Karşılaması Oyunu
10. Deryalar	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Gayda	İki Bölümlü Gayda Oyunu
11. Edirne' nin Ardı da Bağları	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu
12. Edirne Ağır Karşılama	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu
13. Eski Kasap	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Kasap	Üç Bölümlü Kasap Oyunu
14. Fatoş	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Üç Ayak	İki Bölümlü Üç Ayak Oyunu

Müzik Değerlendirmeleri

15. Ferace	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Kız Karşılama	Bir Bölümlü Kız Karşılama Oyunu
16. Gacal Karşılama	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Kız Karşılama	Bir Bölümlü Kız Karşılama Oyunu
17. Galamatya	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Galamata	İki Bölümlü Galamata Oyunu
18. Gel Seyrek	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Gayda	Üç Bölümlü Gayda Oyunu
19. Hanım Ayşe	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	İki Bölümlü Karma Karşılama Oyunu
20. İstanbul Kasabı	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Kasap	Dört Bölümlü Kasap Oyunu
21. İstefalka	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Üç Ayak	İki Bölümlü Üç Ayak Oyunu
22. Kabadayı	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Kabadayı	Üç Bölümlü Kabadayı Oyunu
23. Kanbana	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu
24. Kazibem	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	İki Bölümlü Karma Karşılama Oyunu
25. Paytuşka	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Üç Ayak	Bir Bölümlü Üç Ayak Oyunu
26. Pomak Gaydası	Hora	Edirne Yöresi Hora Oyunları	Gayda	Üç Bölümlü Gayda Oyunu
27. Sülman Aga	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	Bir Bölümlü Karma Karşılama Oyunu
28. Zigoş	Karşılama	Edirne Yöresi Karşılama Oyunları	Karma Karşılama	Üç Bölümlü Karma Karşılama Oyunu

Ek 2. Kongre Kabul Mektubu



Konu: Kongre Bildiriniz Hakkında

20.09.2025

Sayın Mert CANER,

16-18 Ekim 2025 tarihlerinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi ve Türkiye Halk Oyunları Federasyonu tarafından gerçekleştirilecek olan "Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi'ne ilişkin çağrımıza göstermiş olduğunuz ilgiden dolayı teşekkür ederiz.

Kongrede sunulmak üzere göndermiş olduğunuz "YAPISAL ANALİZ BAĞLAMINDA EDİRNE YÖRESİ | HALK OYUNLARININ TÜR- BİÇİM- ALT TÜR – ALT BİÇİM SINIFLAMASI" başlıklı bildiriniz bilim kurulumuzca değerlendirilmiş ve kongre programında sözlü sunulmak üzere kabul edilmiştir.

Kongre programının detayları tarafınıza e-posta olarak iletilecektir. Programdaki sunum tarihinizi ve saatinizi takip etmenizi rica ederiz. Değerli katkılarınız için teşekkür eder, saygılarımızı sunarız.

Prof. Mustafa ŞAHİN

MÜZİK DEĞERLENDİRMELERİ

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com