

# MÜZİK ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Furkan AKTAKKA

yaz  
yayınları

# Müzik Alanında Akademik Tartışmalar

**Editör**

Dr.Öğr.Üyesi Furkan AKTAKKA

**yaz**  
yayınları

2026

## **Müzik Alanında Akademik Tartışmalar**

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Furkan AKTAKKA

---

### **© 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 978-625-8996-56-2

Haziran 2026 – 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](http://www.yazyayinlari.com)

[yazyayinlari@gmail.com](mailto:yazyayinlari@gmail.com)

## İÇİNDEKİLER

- Türkiye’de Mehter Müziği Alanında Yazılan  
Lisansüstü Tezlerin Bibliyometrik Analizi.....1**  
*Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI*
- Clara Schumann ve Op. 22 Keman Pişano İçin 3  
Romans Eserinin Tarihsel ve Müzikal Analizi .....12**  
*Ezgi YÜRÜMEZ*
- Etüt Formunun Çağdaş Pişano Repertuarındaki  
Dönüşümü: Rakowski ve Lizée.....31**  
*Aysel Gökçe ERYILMAZ*
- Türk Viyola Repertuarında Ruşen Güneş’in Rolü:  
Cengiz Tanç’ın Viyola Konçertosu’nun İncelenmesi .....55**  
*Sevilay TARAKCI*
- Türk Müziği Lisans Giriş Sınavlarında Vurmalı  
Çalgılar: Sınav Standartları Analizi ve Bir Çerçeve  
Ölçme Modeli Önerisi.....75**  
*Kamil KARAOĞLU*

*"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."*

# **TÜRKİYE'DE MEHTER MÜZİĞİ ALANINDA YAZILAN LİSANSÜSTÜ TEZLERİN BİBLİYOMETRİK ANALİZİ**

**Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI<sup>1</sup>**

## **1. GİRİŞ**

Kökleri Altay Türklerine dayanan Türk kültüründe (Kaya, 2012, s.95), Türkler, günlük yaşantılarından askeri düzenine kadar müziği hayatlarının hemen her döneminde kullanmışlardır (Pirgon, 2021, s.123). Askeri gücün öneminin Türklerde ileri bir derecede olması aynı zamanda askeri müzik geleneğinin de zamanla kurumsal hale gelmesine ve mehter kavramının oluşmasına zemin hazırlamış, kültürel öğeler bu müziğin yapılanmasında temel unsurlar olmuşlardır. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda müzik üstatlarının ürünleri mehter müziğinin gelişmesinde mühim katkıları olmuştur (Eralp, 1999, s. 741).

Osmanlı Devleti'nin gerek askeri gerekse siyasi ve kültürel hayatında işlevler üstlenmiş olan ve Türk müziği içerisinde farklı bir konumda yer alan mehter müziği, diğer askeri müzikler içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Özellikle Batı müziği besteleri içerisinde kendisini göstermekle kalmamış, aynı zamanda Türk modası olarak adlandırılan Alla Turca tarzının doğmasına sebep olmuştur (Kalyoncu, 2005, s.310).

---

<sup>1</sup> Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, ORCID: 0000-0002-6354-3999.

Mehter takımı ve icrası özellikle savaş zamanlarında vazgeçilmez unsurlar asında idi. Düşmana korku salan bu icra, incesaz ahengine göre daha enerjik bir müzik olmakla beraber düzensiz bir müzik değildi (Gazimihal, 1955, s. 19). Toplumun gelenek ve görenekleri içerisinde ortaya çıkan mehter müziği, Türk toplumunun teşkilat, fikir hayatı ve kültürel unsurlarında geçirmiş olduğu farklılıklarla birlikte değişime ve dönüşüme uğradığı anlaşılmaktadır (Güner, 2007, s.102). Orta Asya dönemine ait askerî müziklerde makam kullanımına ilişkin doğrudan kanıtlar bulunmadığından, bu konuda ihtiyatlı değerlendirmeler yapmak gerekmektedir. Ancak dönemin çalgı ve ses organizasyonları düşünüldüğünde icranın kısıtlı makamsal yapı ile birlikte beş sesli tonal bir icra içerisinde gerçekleştirildiği düşünülmektedir. İslamiyet'in kabulü ile de icra açısından, çalgı ve ses sistemleri gibi dinamiklerin köklü değişimler geçirdiği görülmektedir. Osmanlı dönemi mehter icralarına bakıldığında makam ve usul gibi Türk müziği için iki temel unsurun yer aldığı görülmektedir.

Osmanlı Devleti'nde Türk müziği eğitim kurumları içerisinde yer alan mehterhane uzun yıllar savaş, siyaset ve kültür alanında hizmet vermiştir. Mehterhane, 1828 yılında 2. Mahmut tarafından kapatılmış yerine saray bando okulu kopyası olan Mızıka-i Hümayun kurulmuştur (Tanrıkorur, 2016, s. 26). Ancak Haydar Sanal mehterhanenin kapatılışı için 1826 tarihini verir (Sanal, 1964, s.284).

Müzikoloji, kültür, eğitim, çalgı gibi farklı unsurlar içerisinde çalışma alanı oluşturan mehter, pek çok akademik çalışmaya konu olmuştur. Mehter alanında kaleme alınan lisansüstü tezler mehtere ait çeşitli dinamiklerle incelenmişlerdir. Bölüm, lisansüstü tezlerin yıl, üniversite, tür, tema gibi bibliyometrik metotlarla incelenmesi, araştırma yoğunluğunun, çeşitliliğinin, tematik yönelimlerin belirlenmesi ve alanda mevcut boşlukların tespit edilmesi

amacına yönelik olarak karma araştırma modeli ile çalışılmıştır. Veriler, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi veri tabanında mehter anahtar kelimesi kullanılarak ulaşılan, konu ile ilintili ve erişime açık olan toplam 27 lisansüstü tez incelenmiştir. Tezlerin konu başlıkları, amaçları, yöntemleri ve bulguları dikkate alınarak açık kodlama yapılmıştır. Elde edilen kodlar benzerlik ve kavramsal yakınlık esasına göre bir araya getirilerek alt temalar oluşturulmuştur. Çalışmada herhangi bir tarih sınırlaması uygulanmamış, tüm tezler evren olarak değerlendirilmiştir. Yüzde hesaplamada  $\% = f/N \times 100$  formülü uygulanmıştır.

## 2. BİBLİYOMETRİK ANALİZ

### 2.1. Tez Türlerine Göre Dağılım

**Tablo 1. Tez Türlerine Göre Dağılım Tablosu**

3. Tür	f	%
Yüksek Lisans	21	77,8
Doktora	5	18,5
Sanatta Yeterlik	1	3,7
<b>Toplam</b>	<b>27</b>	<b>100</b>

Tez dağılımında en fazla oranın yüksek lisans tezlerinde mevcut olduğu görülmekle birlikte sanatta yeterlik tezleri oranının sınırlı kaldığı görülmektedir. Yüksek lisans programlarının ve öğrenci sayılarının fazla olması, doktora derecesinde derin incelemenin amaçlanması, sanatta yeterlik programlarının ise sınırlı kalması yüzdelik dağılımını etkileyen faktörler içerisinde görülebilir.

## 2.2. Yıllara Göre Dağılım

**Tablo 1. Yıllara Göre Dağılım Tablosu**

Yıl	f
1995-2009	5
2010-2014	4
2015-2019	8
2020-2026	10

Mehter müziği alanında yer alan çalışmalarda mevcut boşluğun değerlendirilerek 2014 yılından sonra anlamlı bir artış gösterdiği görülmekle birlikte, müzikoloji, siyasi ve eğitim alanlarında çalışmaların çeşitlendiği söylenebilir. Üniversitelerde lisansüstü programların artış göstermesi, veri tabanı erişimlerinin kolay hale gelmesi ve alana duyulan ilgi gibi nedenler bu dönemden itibaren anlamlı artış nedenleri olarak açıklanabilir.

## 2.3. Üniversitelere Göre Dağılım

**Tablo 2. Üniversitelere Göre Dağılım Tablosu**

Üniversite	f
Haliç Üniversitesi	4
İstanbul Üniversitesi	2
İstanbul Teknik Üniversitesi	2
Hacettepe Üniversitesi	2
Dokuz Eylül Üniversitesi	2
Trakya Üniversitesi	2
Diğer Üniversiteler	13
<b>Toplam</b>	<b>27</b>

Lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımında Haliç Üniversitesi %4'lük oranla ilk sırada yer almaktadır. İstanbul Üniversitesi ile İstanbul Teknik Üniversitesi ise %2'ser oranla Haliç Üniversitesinin ardından gelmektedir. Mehter müziğine yönelik çalışmaların belirli üniversitelerde yoğunlaşırken farklı üniversitelerde de yayıldığı ve çeşitlilik gösterdiği anlaşılmaktadır. Özellikle İstanbul merkezli üniversitelerdeki artış, lisansüstü çeşitliliğin fazlalığı,

donanımlı akademik kadro, kaynaklara ve arşivlere ulaşmadaki kolaylık gibi etkenler yoğunlaşmanın sebepleri ile ilgili olabilir.

## 2.4. Tematik Alanlara Göre Dağılım

**Tablo 3. Tematik Alanlara Göre Dağılım Tablosu**

<b>Tema</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
Mehter Tarihi ve Kurumsal Yapı	9	33,3
İdeoloji	4	14,8
Analiz/ Repertuvar Çalışmaları	4	14,8
Çalgılar ve İcra Teknikleri	4	14,8
Müzik Eğitimi	3	11,1
Kültürel Temsil	2	7,4
Karşılaştırmalı mehter müziği çalışmaları	1	3,7
<b>Toplam</b>	<b>27</b>	<b>100</b>

Müzikoloji alanı içerisinde daha fazla konuma sahip olan tarihsel alan ve kurumsal yapı devamında ideoloji, analiz/ repertuvar, çalgılar ve icra tekniklerinin ön planda olduğu görülmektedir. Araştırmacıların bu alanları gelişim, değişim ve dönüşüm anlamında daha fazla incelediklerini göstermektedir. İdeoloji teması, araştırmalarda bir gelenek unsurunun ötesinde, ulusal bilinçle ilişkilendirilen bir olgu olarak ele alınmıştır. Eğitim teması diğer temalara oranla daha sınırlı sayıda çalışmalara konu olmuştur. Diğer temaların ise az çalışıldığı ve alan için bir boşluk oluşturduğu görülmektedir.

## 2.5. Tema Alt Alanlarına Göre Dağılım

**Tablo 4. Tematik Alt Alanlara Göre Dağılım Tablosu**

<b>Tema</b>	<b>Alt Tema</b>	<b>f</b>
Mehter Tarihi ve Kurumsal Yapı	Mehter teşkilatı, askerî musiki tarihi,	8
İdeoloji	Osmanlıcılık, Yeni Osmanlıcılık, belediye mehterleri	4
Analiz/ Repertuvar Çalışmaları	Giuseppe Donizetti, W. A. Mozart, Bestekarlar, Marşlar	4
Çalgılar ve İcra Teknikleri	Boru, trompet, piccolo, askerî sazlar	4
Müzik Eğitimi	Bando eğitimi, askerî müzik eğitimi	3
Kültürel Temsil	Algı, metafor, sembol, temsil	1
Karşılaştırmalı Mehter Müziği Çalışmaları	Mehter ve dünya askerî müzikleri	1

## 2.6. Temaları Kapsayan Tezlerin Dağılımı

**Tablo 5. Temaları Karşılayan Tezlerin Dağılımı Tablosu**

Mehter Tarihi ve Kurumsal Yapı	Boztaş (2009) Çerkez (1995) Küçükçapraz (2019) Tekin (2017) Dilber (2023) Karagül (2019) Yardım (2010) Karaarslan (2009)
İdeoloji	Bayram (2020) Çakıroğlu (2021) Akçay (2024) Aşkın (2025)
Analiz ve Repertuvar Çalışmaları	Usta (2020) Demirci (2011) Ürün (2022) Erçakır (2025) Kaptan (2020)
Çalgılar ve İcra Teknikleri	Çam (2020) Demir (2015) Öztürk (2018) Kılçaslan (2012)
Eğitim	Caf (2001) Gülsu (2022) Yıldırım (2026)
Kültürel Temsil	Takmaz Ardıç (2023) Piker (2026)
Karşılaştırmalı	Anişhan (2025)

### **3. SONUÇ**

Tez literatürünün büyük oranda tarihsel ve kurumsal eksende şekillendiği, icra, eğitim, kültürel ve karşılaştırmalı yaklaşımların ise henüz yeterli düzeyde temsil edilmediği sonucuna ulaşılmıştır. 2014 yılı sonrasında mehter müziği alanındaki yüksek lisans çalışmalarında anlamlı bir artış olduğu, alanın uluslararası boyutta derinlik kazanması adına doktora ve sanatta yeterlik alanlarında da kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmiştir. Ulusal düzeyde yaygınlık kazandığı gözlemlenen üniversite dağılımında belirli üniversitelerin alana katkılarının daha fazla olduğu görülmüştür. Tematik alanlardaki tema olgusunun zenginleşmesi için, Cumhuriyet dönemi mehter müziği ve eğitim politikaları, mehter müziği repertuarının makamsal analizi, taşra mehteri, sosyolojik ve disiplinlerarası çalışmalarla boşluğun doldurulmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

## **KAYNAKÇA**

- Eralp, T. N. (1999). Osmanlı'da mehter. Osmanlı Ansiklopedisi içinde (Cilt X, s.741-755). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askerî muzıkları tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Güner, S.S. (2007). Osmanlı musikisi ve mehter. *Karadeniz Araştırmaları*, 14, 101-130.
- Kalyoncu, N. (2005). Alla Turca stiline genel bir bakış. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, XVIII (2), 309-322.
- Kaya, E.E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *İdil Dergisi*, 1(3), 93-105.
- Pirgon, Y. (2021). İslâmiyet öncesi Türklerde askeri müzik. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi (JOHASS)*, 4 (1), 121-134.
- Sanal, H. (1964). Mehter musikisi, bestekâr mehterler- mehter havaları. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

## **Çalışmada İncelenen Tezler**

- Akçay, F. (2024). *21. yüzyılda siyaset-müzik ilişkisi ve sanatsal faaliyet bağlamında belediye mehterlerinin incelenmesi* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 882002)
- Angışhan, S. (2025). *Mehter takımı ile geleneksel dünya askeri müzik topluluklarının icra pratikleri bakımından karşılaştırmalı incelenmesi* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale. (Tez No. 963363)

- Aşkın, İ. (2025). *Osmanlıcılık düşüncesinin sesi olarak Musika-i Hümayûn* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 969362)
- Bayram, H. (2020). *1980'lerden günümüze yeni-Osmanlıcılık ideolojisinin müziksel bir görünümü olarak mehter takımları* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. (Tez No. 636547)
- Boztaş, F. (2009). *16. yüzyılın sonuna kadar Osmanlı Devleti'nde tabl ve alem mehterleri teşkilatı* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 262729)
- Caf, Ş. N. (2001). *Türk müzik eğitiminin içerisinde Türk askeri müziğinin gelişimi ve kültürel anlamlarıyla birlikte yeri ve önemi* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa. (Tez No. 109020)
- Çakıroğlu, İ. (2021). *Müzik süreli yayınlarında tarih yazımına yön veren paradigma ve ideolojilerin mehter örneğinde incelenmesi* (Yayımlanmış Doktora tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri. (Tez No. 660024)
- Çam, A. (2020). *Türk askeri müziği ile mehterde borunun önemi ve gelişimi* (Yayımlanmış Sanatta yeterlik tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne. (Tez No. 634179)
- Çerkez, B. (1995). *Muzıka-yı Humayun* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 43856)
- Demir, Ü. (2015). *Türk askeri müzik kültüründe boru (trompet) geleneği ve günümüz mehterhanelerindeki makamsal icra teknikleri* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 425562)

- Demirci, D. (2011). *W. A. Mozart'ın eserlerinde mehter müziği etkisi* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara. (Tez No. 296579)
- Dilber, M. C. (2023). *Mûzikâ-yı Hümâyun* (Yayımlanmış Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 794172)
- Erçakır, M. S. (2025). *Çoksesli Türk marşlarının müzikal değişim ve gelişim sürecinin incelenmesi (1826–2023)* (Yayımlanmış Doktora tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara. (Tez No. 985774)
- Gülsu, S. (2022). *Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların buldukları bölgelere kültürel ve eğitsel yönden katkılarının incelenmesi* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla. (Tez No. 744041)
- Kaptan, V. (2020). *Mehter müziği ekseninde müzikte işlevsel değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı örneği* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir. (Tez No. 658820)
- Karaarslan, İ. (2009). *Selimiye Askeri Bandosu'nun tarihsel gelişimi ve günümüzdeki önemi* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 264223)
- Karagül, S. (2019). *Osmanlı İmparatorluğu'nda modern müziğin doğuşu: Musika-ı Hümayun* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara. (Tez No. 546847)
- Kılıçaslan, E. (2012). *Tarihsel süreç içerisinde bando ve orkestralarda piccolo'nun yeri ve önemi* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. (Tez No. 328080)

- Küçükçapraz, S. (2019). *Mehterhane'nin kapatılmasından günümüze askeri musiki (1826'dan günümüze)* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta. (Tez No. 589225)
- Öztürk, U. M. (2018). *Mehter takımında boru yerine trompetin kullanımı* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 495725)
- Piker, B. (2026). *Sembollerin diliyle mehteran takımı: Renk, müzik, hareket* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne. (Tez No. 992394)
- Takmaz Ardiç, Y. (2023). *Z kuşağının mehter kavramına ilişkin metaforik algıları* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde. (Tez No. 811435)
- Tekin, E. (2017). *Yirminci yüzyılda askeri mehter* (Yayımlanmış Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. (Tez No. 498125)
- Usta, B. (2020). *Mehter musikisi, bestekâr mehterler ve Türk müziğine katkıları* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara. (Tez No. 625156)
- Ürün, T. (2022). *Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne katkıları ve eserlerinin analizi* (Yayımlanmış Doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya. (Tez No. 726263)
- Yardım, S. (2010). *Tarih boyunca Türk askeri müziğinde kullanılan sazlar* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya. (Tez No. 261095)
- Yıldırım, D. M. (2026). *MSÜ Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu programında yer alan çalgı derslerinde Türk müziği repertuarının kullanımı* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya. (Tez No. 991247)

# CLARA SCHUMANN VE OP. 22 KEMAN PIYANO İÇİN 3 ROMANS ESERİNİN TARİHSEL VE MÜZİKAL ANALİZİ

**Ezgi YÜRÜMEZ<sup>1</sup>**

## 1. GİRİŞ

Clara Schumann (1819-1896), sadece müzikte romantik dönemin en ünlü piyanistlerinden biri değil, aynı zamanda müziğin tarihsel akışında azımsanmayacak bir etki bırakan öncü besteci ve eğitimcidir.

Besteci 13 Eylül 1819'da Almanya'nın Leipzig şehrinde dünyaya gelmiştir (Pidgeon, 2016: 2). Ünlü piyano pedagogu ve müzik tüccarı Friedrich Wieck (1785–1873) ile yetenekli bir müzisyen olan Marianne Wieck'in (1797–1872) kızı olan Clara, müzisyen bir aile geleneğinin içinde yetişmiştir. Bir çocuk dahi olarak parlayan sanatçı, ilk konser turunu 11 yaşında gerçekleştirmiştir (Uhde ve Todd, 2021). Henüz genç yaşta gösterdiği olağanüstü yetenek sayesinde Avusturya sarayında K.k. Kammervirtuosin (İmparatorluk ve Kraliyet Saray Virtüözü) unvanını almıştır (Dininno, 2019: 15). Babasının etkisi ve disiplinli müzik eğitimi sayesinde, yalnızca döneminin en büyük virtüöz piyanistlerinden biri değil; aynı zamanda saygın bir besteci, müzik editörü ve eğitimci olarak da müzik tarihinde önemli bir yer edinmiştir. (Zhou, 2025: 14).

Piyano repertuarının yanı sıra keman, şan, kontrpuan ve armoni gibi disiplinleri de kapsayan eğitim süreci, onun sadece

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, ORCID: 0000-0003-0651-7521.

bir icracı değil, aynı zamanda yetkin bir besteci olarak yetişmesini sağlamıştır (Ramos ve Goñi, 2023: 391).

Besteci kimliğiyle, kadınların bestecilik alanında görünürlüğünün oldukça sınırlı olduğu dönemde piyano konçertosu, piyano üçlüsü, şarkılar ve Lied türlerini kapsayan eserler yayımlamıştır (Kregor, 2019).

Robert Schumann ile evliliğinden önce Clara Josephine Wieck adıyla tanınan sanatçı (Pattie, 2024), solo konserlerin icra ediliş biçimini dönüştürerek, odaklanmış bir program anlayışını benimseyerek Avrupa müzik sahnelerinde öncü bir rol üstlenmiştir (Dininno, 2019: 15).

Piyanist kimliğiyle ise, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms ve eşi Robert Schumann'ın eserlerini konser programlarında düzenli olarak seslendiren ilk sanatçılardan biri olmuştur. On bir yaşında Leipzig'de gerçekleştirdiği solo konserinden, altmış altı yıl sonra Frankfurt'taki ölümüne kadar yarım yüzyılı aşkın bir süreye yayılan kariyeri boyunca, Woldemar Bargiel, Frédéric Chopin, Niels Gade, Joseph Joachim, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Pauline Viardot-Garcia ve Richard Wagner dâhil olmak üzere dönemin önde gelen pek çok sanatçısıyla temas hâlinde bulunmuştur (Kregor,2019).

1840 yılında, babasının sert muhalefetine rağmen Robert Schumann ile evlenmesi, hem özel hayatında hem de sanat hayatında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. (Akt.Pidgeon, 2016:4) Bu evlilik, müzik tarihinin en meşhur sanatsal ortaklıklarından birini doğurmuş; ancak beraberinde 19. yüzyılın toplumsal cinsiyet normlarından kaynaklanan derin içsel çatışmaları da getirmiştir.

Evliliklerinin ilk on yılı boyunca Robert Schumann tanınmamış bir besteci olduğu için ailenin geçimini sağlamak sanatçıya düşmüştür. Clara Schumann konser turnelerine çıkarak

verdiği konserlerden ve özel piyano derslerinden kazandıkları ile ailenin geçimini sağlamıştır (Akt.Sarıkaya ve Özer, 2015: 107) Bu zorlu süreçte sanatçı, yalnızca Robert Schumann'ın ilham perisi ve eserlerinin yorumcusu olmakla kalmamış, aynı zamanda kendi bestecilik kariyerini de dönemin toplumsal cinsiyet rolleriyle çatışan bir disiplin içinde sürdürmüştür (Silva, 2008). Sanatçı, günlüklerinde bir yandan eşiyle olan evliliğini ve ev idaresini sürdürmeye çalışırken, diğer yandan sanatsal kimliğinden vazgeçemeyeceğini belirterek aile ve ev sorumluluğu ile virtüöz piyanist rolleri arasındaki zorlu dengeyi sıklıkla ifade etmiştir (Reich, 2007).

Pidgeon (2016), dönemin Alman toplumunda kadınların profesyonel müzik dünyasındaki yerinin sınırlı olduğunu ve yaratıcı deha ve büyüklük kavramının erkeklerle özdeşleştirildiğini çalışmasında sıklıkla vurgulamıştır. Bu durum, zaman zaman Clara Schumann'ın kendi yeteneklerinden şüphe duymasına yol açmış ve günlüklerinde bir kadının besteci olmaya niyetlenmemesi gerektiğine dair hüznü ifadeleri şu şekilde aktarmıştır: “Bir zamanlar yaratıcı bir yeteneğe sahip olduğuma inanıyordum, ancak bu düşünceden vazgeçtim; bir kadın bestelemek istememelidir... bu, babamın geçmişte beni özendirdiği bir şeydi. Fakat ben buna inanmayı kısa sürede bıraktım”(Citron, 1993: 57).

Clara Schumann, yaşamı boyunca babası Friedrich Wieck ile yaşadığı çatışmaların yanı sıra, bir kadının müzikal dehasının toplumdaki yerine dair kendi içinde de derin bir ikilem taşımış; dönemin baskın toplumsal cinsiyet anlayışının etkisiyle, bir kadının ulaşabileceği sanatsal ustalığın sınırlı olduğuna dair zaman zaman karamsar bir tutum sergilemiştir (Cromley, 1991). Buna rağmen, eşinin 1854 yılındaki intihar girişimi ve ardından gelen trajik vefatıyla (1856) birlikte sanatçı, sekiz çocuğuna bakmakla yükümlü bir anne ve bestecisinin mirasını yaşatan sadık bir küratör kimliğiyle toplumsal alanda daha güçlü bir

konum inşa etmiştir (Novak, 2022: 1). Bu süreçte Johannes Brahms ile geliştirdiği yakın dostluk, sanatsal üretkenliğinin yeniden ivme kazanmasında önemli bir rol oynamıştır (Knechtges ve Obrecht, 2022).

Kamuda kadınların yok denecek kadar az sayılabileceği bir zamanda Frankfurt'taki Dr. Hoch Konservatuvarına piyano öğretmeni olarak atanmış ve geliştirdiği piyano ekolü ile öğrenciler yetiştirmiştir (Tuğer, 2023: 179).

Tuğer (2023)'e göre bu akademik görev, sanatçının Howard Becker'in "Sanat Dünyaları" kuramındaki "Entegre Profesyonel" sınıflandırmasına ne derece uyum sağladığını ve eril tahakkümün yarattığı yapısal engelleri profesyonel yetkinliğiyle nasıl aştığını somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Söz konusu yaklaşım, Clara Schumann'ın 19. yüzyıl Avrupa müzik yaşamındaki çok yönlü konumunu anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Nitekim Reich (2007), sanatçının günlüklerini, mektuplarını ve aile belgelerini temel aldığı kapsamlı çalışmasında, onun hem aile yaşamı içerisinde hem de Avrupa müzik çevrelerinde bağımsız bir sanatsal otorite olarak nasıl varlık gösterdiğini ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır.

Mart 1891'de verdiği son halka açık konserde, yetmiş iki yaşındaki sanatçı, konservatuvardan bir meslektaşıyla birlikte Johannes Brahms'ın iki piyano için yazdığı zorlu Variations on a Theme by Haydn adlı eserini seslendirmiştir. 1896 yılında geçirdiği felç sonucu çalışma yaşamı son bulana kadar ise çalmaya, öğretmeye, doğaçlama yapmaya, editörlük faaliyetlerini sürdürmeye, düzenlemeler hazırlamaya ve müziğin içinde yaşamaya devam etmiştir. Ölüm döşeginde yatarken, torunu Ferdinand'dan kendisi için bazı eserler çalmasını istemiştir. Clara Schumann'ın duymak istediği müzikler Robert Schumann'ın Op. 4 Intermezzi, ve Op. 28 fa diyez majör romans eserlerinden oluşmuş ve işittiği son müzikler olmuştur (Reich,2001: 166).

Sanatçının ölümüyle birlikte geride bıraktığı müzikal miras öğrencileri aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmaya devam etmiştir.

## **2. KEMAN VE PİYANO İÇİN 3 ROMANS**

Clara Schumann'ın 1853 yılında bestelediği Op. 22 numaralı bu eser, sanatçının oda müziği literatüründeki yegâne keman ve piyano çalışması olma niteliğini taşımaktadır.

Eserin bestelendiği 1853 yılı, Schumann ailesi için yaratıcı bir zirveyi temsil etse de, aynı zamanda Robert Schumann'ın zihinsel sağlığının hızla kötüleştiği trajik bir dönemin hemen öncesine rastlar (Daverio, 1997). Bu biyografik arka plan, eserin lirik, hüznü ve yer yer melankolik dokusunun şekillenmesindeki en temel kaynak olarak kabul edilmektedir.

Breitkopf & Härtel tarafından 1856 yılında yayımlanan bu yapıt, bestecinin Op. 20 ve Op. 21 gibi eserleriyle birlikte yoğun bir yaratıcılık evresinin doruk noktalarından birini oluşturduğu söylenebilir. Joseph Joachim'e ithaf edilen (Breitkopf & Härtel, 1856) eser, bestecinin çevresindeki müzikal etkileşimleri ve romantik dönemin lirizmini somutlaştıran birincil bir referans noktası niteliğindedir.

Bu yapıt, Clara Schumann'ın eşi Robert Schumann'ın ölümünden önce bestelediği son eserlerden biridir. Bunun ardından Clara Schumann bestecilikten ziyade icracı kariyerine yoğunlaşmış, Avrupa genelinde kapsamlı turnelere çıkarak merhum eşinin eserlerinin tanıtımını üstlenmiştir. Eser yayımlandıktan sonra Clara Schumann ve Joseph Joachim bu yapıtı Almanya ve İngiltere'de kamuya açık konserlerde birlikte seslendirmiştir (Reich, 1985). Clara Schumann bu eseri ünlü çellist Alfredo Piatti ile de icra etmiştir; ancak eserlerin

viyolonsel ve piyano düzenlemesini kimin yaptığı günümüzde bilinmemektedir ( Reich,2001: 233).

19. yüzyıl romantik döneminde romans formunun tercih edilmesinin temelinde, bestecilerin kişisel duyguları daha samimi, lirik ve oda müziği ölçeğinde ifade etme arzusu yatmaktadır. Yüzyılın ortalarında Adolf Bernhard Marx ve Hugo Riemann gibi teorisyenler tarafından işlenen geleneksel Formenlehre (form teorisi), genellikle sonat allegrosu, rondo ve varyasyon gibi formal açıdan yüksek hiyerarşiye sahip olduğu düşünülen büyük ölçekli kalıpları merkeze almıştır (Dahlhaus 1980). Bu katı sınıflandırma içerisinde “romans” formu, Alman müzikolojisinde uzun süre Kleinere Formen (küçük formlar) veya Liedformen (şarkı formları) kategorisinde değerlendirilmiştir.

Geleneksel müzikoloji ve dönemin müzik tarihçileri, 19. yüzyıldaki form hiyerarşisinde senfoni ve sonatı “maskülen/entelektüel”, romans ve lied gibi küçük formları ise “feminen/duygusal” olarak kodlamışlardır (McClary 1991). Feminist müzikolog Susan McClary’nin (1991) Feminine Endings adlı çığır açan çalışmasında ortaya koyduğu gibi, 19. yüzyıl kompozisyon dünyası toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden formel bir ayrışmaya gitmiştir. Ancak Clara Schumann’ın Op. 22 Romansları üzerine yapılan modern müzikolojik analizler onun bu formu neredeyse bilinçli bir “formal tepki” aracı olarak kullandığını vurgular. Besteci, dışarıdan bakıldığında dönemin kadın bestecilerden beklediği “zarif ve küçük romans” formunu seçmiş görünmekte, fakat bu formun içini sonat diyalektiği, bütünlük ve motifsel dönüşüm gibi daha karmaşık bestecilik teknikleriyle çerçevelemiştir.

Romans, geleneksel olarak serbest yapılı bir tür olarak kabul edilse de, on dokuzuncu yüzyıla ait birçok örneğin basit ABA biçimsel düzenini benimsediği gözlemlenmektedir. (Sage, Friedmann ve Hickman, 2001)

Bestecinin üç romansının her biri, sonunda koda bulunan üç bölmeli lied formunda yazılmıştır. Tempo, ölçü birimi, doku ve karakterde meydana gelen değişimler aracılığıyla romanslar arasında belirgin ayrımlar gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar özellikle koda öncesi bölmelerde göze çarpmaktadır.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top staff is for the Violin, and the bottom two staves are for the Piano (Klavier). The tempo is marked 'Andante molto'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the piano part starting with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The second system starts at measure 5. The piano part features a prominent bass line with a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with some grace notes and slurs.

**Şekil 1: 1.Romans**

Romansların bölüm isimleri şu şekildedir: I. Andante molto, II. Allegretto: Mit zartem Vortrage, III. Leidenschaftlich schnell.

Şekil 1’de yer alan birinci romansta bestecinin seçtiği ton ile kemanın en parlak ve açık tınlayan boş telleri neredeyse devre dışı bırakılır. Bölümün tamamında kapalı pozisyonlarda çalmak tınıya puslu ve sıcak bir atmosfer kazandırmaktadır. Eserin A bölümü 1-23. ölçüler arasında yer almaktadır.

Eserin açılış bölümünde ana temanın belirgin biçimde piyano tarafından sunulması dikkat çekmektedir. Piyano, kemana eşlik eden bir çalgı olmaktan çok, müzikal fikri başlatan, yönlendiren bağımsız bir ses gibi algılanmaktadır. Bu da eserde

iki çalgı arasında daha çok karşılıklı diyalog etkileşimi barındıran bir tarza dair izlenimler sunmaktadır.

İlk bölümde piyano partisi, ilk ölçülerden itibaren arpej temelli bir yazım aracılığıyla, belirgin bir metrik ağırlık duygusundan kaçınan, sürekli akış hissi yaratan bir yapı ortaya koyar. Bu tür bir başlangıç, dinleyiciyi belirli bir ritmik ya da kadansal beklentiye yönlendirmek yerine, zamanın askıya alındığı bir ifade alanına davet eder (Akt.Güncan, 2026:125).

Şekil 2’ de 35.ölçüde müzikolog Jacqueline Ross (2024,2021), tarafından Bärenreiter Urtext edisyonu için kaleme alınan kritik incelemede de yer alan keman partisinde tam olarak Robert Schumann’ ın la minör sonatındaki motifi, aynı aralık yapısıyla aynı ritmik zamanlamayla yeniden duyurduğu motif yer almaktadır. 38. ölçüden itibaren ise keman, romans boyunca en tiz ses bölgesine kromatik bir yükseliş gerçekleştirmektedir. Bu pasajın sonu 49. ölçü aynı zamanda eserin B bölümünün de sonunu oluşturmaktadır.

**Şekil 2: 1.Romans B bölümü**

**Şekil 3: 1.Romans koda**

Şekil 3’de 65 ve 72. ölçüler arasında bulunan 8 ölçümlük koda bölümü dinleyicide ani bir kesinti yaratmadan, müzikal anlatının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar ve bölüm sona erer.

## II

**Şekil 4: 2.Romans**

Şekil 4’de hassas ve incelikli bir biçimde ifadesiyle yer alan ikinci romans başlangıç temasının bir bölümü yer almaktadır. İkinci romansta piyano partisi, armonik yürüyüş zeminiyle başlayıp formun bütünsel mimarisini inşa ederken; keman partisi akıcı ritimler ve süslemelerle temaya yön verir.

Piyano partisi daha bütüncül bir armonik akış sergilerken, keman partisi daha çok motif gelişimi üzerinden ilerler.

27

pp calando

cresc.

a tempo

p

cresc.

a tempo

9201

36

p

cresc.

a tempo

11

### Şekil 5: 2.Romans B bölümü başlangıcı

Besteci ikinci romans bölümü içerisinde sıklıkla tril ve çarpmalarla süslemeler kullanır. Trillerin sıklıkla bölümlerin sonunda veya bir kesitten diğerine geçişte gerilim yaratmak amacıyla kullanıldığı göze çarpmaktadır. Şekil 5’de yer alan 35.ölçü ve sonrasında A bölümünün sonlandığı 39.ölçüde B bölümünün başladığı gözlemlenmektedir.

87

ritard.

ritard.

95

p

ritard.

Rea

\*

\*

**Şekil 6: 2.Romans A'bölmesi**

Şekil 6'da 91–95 arası ölçüler, B kesitinin bitişini ve üçlü formun son halkası olan A kesitine geçişi sergiler. Clara Schumann bu iki kesit arasındaki sınırı, kemanın uzatılmış üçleme figürüyle devam ettirerek tonal bir dönüş sağlar.

Aşağıda yer alan Şekil 7'de ise üçüncü romans başlangıç tutkulu bir şekilde hızlı ifadesiyle yer almaktadır. Eserin ana materyali, piyano partisinde son derece akıcı ve durmaksızın hareket eden üçlemelerden oluşur. Buna karşılık keman partisi, karmaşık yazı ve dokulardan uzaklaşarak tamamen lirik, şarkımsı ve yalın bir melodiye odaklanmaktadır. Eserin A bölümü 1-41. ölçüler arasında yer almaktadır.

III

Leidenschaftlich schnell

Leidenschaftlich schnell

3

The image shows the first system of a musical score for '3. Romans'. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The tempo is marked 'Leidenschaftlich schnell' (passionately fast) in both the vocal and piano parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The vocal line is a simple melody with a few notes. A measure number '3' is written above the first measure of the vocal line.

**Şekil 7: 3.Romans**

Şekil 8’de yer alan 42.ölçü ve devamında eserin B bölümünün başlangıcı yer almaktadır.

18

42

46

pizz.

The image shows the second system of the musical score for '3. Romans'. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The tempo is 'Leidenschaftlich schnell'. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The vocal line is a simple melody with a few notes. Measure numbers '18', '42', and '46' are written above the first, second, and third measures of the vocal line, respectively. The word 'pizz.' (pizzicato) is written above the piano part in the third measure.

**Şekil 8: 3.Romans B bölümü**



**Şekil 9: 3.Romans kodaya doğru**

Şekil 9'da yer alan pasajlarda ikinci bölümde de aynı amaçla kullanıldığı görülen triller, özellikle koda öncesinde geçiş hissini ve gerilimi tırmandırmak amacıyla stratejik bir rol oynamaktadır. Clara Schumann, ana tonaliteye dönüşü geciktirerek dinleyicide güçlü bir beklenti yaratır. Eserin devamında, 106. ölçüden itibaren başlayan bu ustalıkla geçiş, üçüncü romansın 114. ölçüsünde yer alan koda bölmesinde son derece etkileyici bir karakter kazandırır.

### 3. SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışmada, Clara Schumann'ın olgunluk dönemi eserlerinden biri olan Op. 22 Keman ve Piyano için Üç Romans'ı (1853), biyografik belgeler ve müzikal analiz yöntemleri odağında incelenmiştir. Araştırmanın konusu olan romanslar, bestecinin kariyeri boyunca geliştirdiği oda müziği yaklaşımını temsil eder. Çalışmanın tarihsel boyutunda ele alınan bulgular, Clara Schumann'ın 19. yüzyılın katı toplumsal cinsiyet normlarına ve yarattığı yapısal engellere rağmen, sanatsal üretimini profesyonel bir kararlılıkla sürdürdüğünü kanıtlamaktadır. Susan McClary'nin feminist müzikoloji argümanları ekseninde bu bulgular tartışıldığında, klasik form bilgisi geleneğinde “feminen, zayıf, minör ve kapalı” olarak kodlanan küçük formların, Clara Schumann'ın elinde eril tahakküm mekanizmalarına karşı enstrümantal bir direnç odağına dönüştüğünü söylemek hata olmayacaktır.

Müzikal bulgular değerlendirildiğinde; eserde keman partisi lirik ana temaları üstlenirken, piyano partisi bu anlatıyı yoğun bir şekilde desteklemektedir. Besteci, kendi virtüöz kimliğinin bir uzantısı olan piyano partisini, kemanın bir eşlikçisi olmaktan tamamen çıkarmıştır. Romanslar her iki enstrümanın müzikal akışa doğrudan katıldığı yoğun kontrapuntal dokularla örülü ve tınısal olarak birbirini beslediği bir ortaklık alanı haline gelmiştir. Eserin bölüm formları düzeyinde yapılan makro ve mikro analizler, her üç romansın da dönemin diğer romanslarında sıkça görülen büyük ölçekli sonunda koda bulunan üç bölmeli lied formuna göre kurgulandığını doğrulamıştır. Ancak bu bölmelerin bölünüşleri mekanik bir biçimde uygulanmamış, içlerinde rafine formel değişimler barındırdığı da görülmüştür. Söz konusu bu formel esneklik ve dokusal ortaklık, romansların ritmik organizasyonunda da kendisini göstermektedir. Clara Schumann, simetrik ölçü kalıplarına sıkışmak yerine, melodik çizgiyi sürekli yükselen ve eserin doruk noktasına doğru yönelten

dinamik bir cümle kurgusuyla şekillendirmiştir. Özellikle piyano partisinde karşımıza çıkan kesintisiz üçleme hareketleri, kromatik ilerleyişler kemanın lirik ve uzun hatlarıyla birleştiğinde esere akıcı bir atmosfer kazandırmıştır.

Bestecinin Op. 22 Romanları üzerinde gerçekleştirilen bu müzikal ve tarihsel incelemenin, Clara Schumann'ın müzik tarihindeki rolünü tek bir kalıba sıkıştırmadan yapılacak çalışmaların çeşitliliği açısından kritik bir önem taşıdığı öngörülmektedir. Bu çalışmanın sınırlarının ötesinde, yeni müzikolojik araştırmalara ve disiplinlerarası tartışmalara hâlâ açık bir alan sunmaktadır. Dönemin kültürel yapısı, kadın bestecilerin karşılaştığı kurumsal engeller ve eserin icra pratiğine yönelik nüanslar, gelecekte yapılacak daha geniş kapsamlı analitik çalışmalarla yeniden incelenme ihtiyacını canlı tutmaktadır. Clara Schumann'ın eserleri, yalnızca romantik dönem müziğinin bir örneği değil; aynı zamanda 19. yüzyılda kadınların müzikal mücadelelerinin bir sembolüdür.

## KAYNAKLAR

- Citron, M.J. (1993) *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cromley, D. (1991). Clara Schumann: Role Model For Today's Woman. Cromley, D. (1991). *American Music Teacher*, 41(3), 16–78. <http://www.jstor.org/stable/43538847>
- Dahlhaus, C. (1980). *Between romanticism and modernism : four studies in the music of the later nineteenth century / Carl Dahlhaus ; translated by Mary Whittall*. University of California Press.
- Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford University Press.
- Dininno, K. (2019). *Summary of Dissertation Recitals: One Operatic Role and Two Recitals of Vocal Music*. Deep Blue (Doctoral dissertation, University of Michigan).
- Güncan, Ö. (2026). Clara Schumann'ın Keman Ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 Eserinde Lirik İfade Ve Doku. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 15(2)
- Knechtges-Obrecht, I. (2022). *Clara Schumann*. In Wissenschaftliche Buchgesellschaft eBooks. doi: 10.5771/9783534747047
- Kregor, J. (2019). *Clara Schumann*. Kate van Orden (ed.) *Oxford Bibliographies in Music* (New York, NY, online edn, Oxford Academic, 29 June 2011) <https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0259>
- Mcclary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (NED-New edition). University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt886>

- Novak, J. (2022). Screening Clara Schumann: Biomythography, Gender, and the Relational Biopic. *Biography*, 45(1), 1–26. doi: 10.1353/bio.2022.0015
- Pattie, R. E. (2025). *Clara Schumann, concert programming and the formation of canons: An examination of the relationship between Clara Schumann's concert programming and the formation of musical canons in Leipzig, Vienna and London* (Doctoral dissertation). University of Glasgow.
- Pidgeon, C. N. (2016). The Forgotten Art of Clara Schumann: German Society's Influence on a Female Composer. *Undergraduate Research Journal*, 2(1). Retrieved from <https://surj.surrey.ac.uk/index.php/surj/article/download/29/34>
- Ramos, F. J. G., & Goñi, V. D. (2023). Discursos y representaciones de la mujer compositora en el cine: el caso de Clara Wieck. *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, (26), 383–413. doi: 10.24310/fotocinema.2023.vi26.15560
- Reich, N. B. (1985). *Clara Schumann: The artist and the woman*. Cornell University Press.
- Reich, N. B. (2001). *Clara Schumann: The artist and the woman* (Rev. ed.). Cornell University Press.
- Reich, N. B. (2007). The Diaries of Fanny Hensel and Clara Schumann: A Study in Contrasts. *Nineteenth-Century Music Review*, 4(2), 21–36. doi: 10.1017/s1479409800000860
- Ross, J. (Ed.). (2021). *Clara Schumann: Drei Romanzen op. 22 for violin and piano* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=1f6lMGf8Hc8&t=271s>

- Ross, J. (Ed.). (2024). *Clara Schumann: Three Romances for Violin and Piano op. 22, Urtext Edition*. Bärenreiter-Verlag (BA10947D).
- Sage, J., Friedmann, S., & Hickman, R. (2001). Romance. *Grove Music Online*. Retrieved 2 Jun. 2026, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023725>.
- Sarikaya, E., & Özer, M. C. (2015). Kadının sanat, yaratıcılık ve romantik dönem bestecileri üzerinden bir okuması. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 97–109.
- Schumann C. (1856). *Drei Romanzen für Violine und Klavier, Op. 22* [Nota edisyonu]. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Silva, E. M. de A. M. da. (2008). Woman Composer x Composers Wife (Universidade de São Paulo). Universidade de São Paulo. Retrieved from <https://doi.org/10.11606/D.27.2008.tde-05072009-234006>
- Uhde, K., & Todd, R. L. (2021). *Contextualizing Clara Schumann's Romanzen*. In Cambridge University Press eBooks (pp. 165–186). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108779531.009>
- Zhou, Y. (2025). *Notes on Three Dissertation Performances*. (University of Michigan). doi: 10.7302/25693

# ETÜT FORMUNUN ÇAĞDAŞ PİYANO REPERTUVARINDAKİ DÖNÜŞÜMÜ: RAKOWSKI VE LIZÉE

Aysel Gökçe ERYILMAZ<sup>1</sup>

## 1. GİRİŞ

Etüt, Batı müziği tarihinde teknik becerilerin geliştirilmesine yönelik bir öğretim aracı olarak ortaya çıkmış, zamanla estetik değer taşıyan bağımsız bir müzik türüne dönüşmüştür. Biçimsel yapılarıdaki değişimler, çalgı teknolojisindeki ilerlemeler, icra geleneklerindeki dönüşümler ve estetik yaklaşımlardaki farklılaşmalar etüt türünün tarihsel gelişiminde belirleyici rol oynamıştır. Bu nedenle çağdaş etütleri anlamlandırabilmek, türün geçmişten devraldığı teknik ve müzikal birikimi tarihsel bağlamı içerisinde ele almayı gerektirmektedir.

Barok dönemde etüt henüz bağımsız bir form olarak tanımlanmamış olsa da çalgısal becerileri geliştirmeye yönelik eserler sonraki yüzyıllarda oluşacak etüt geleneğinin temelini oluşturmuştur. Domenico Scarlatti'nin 555 klavye sonatı ile Johann Sebastian Bach'ın *İnvensiyon* ve *Senfoniaları*, teknik kazanımları müzikal ve kontrapuntal yazıyla birleştiren erken örnekler arasında yer almaktadır. Klasik dönemde ise etüt daha sistemli bir yapıya kavuşmuş; gamlar, arpejler ve parmak egzersizleri pedagojik repertuarın merkezine yerleşmiştir. Muzio Clementi'nin *Gradus ad Parnassum*'u, Carl Czerny'nin *The School of Velocity*'si ve Johann Baptist Cramer'in *Etudes*

---

<sup>1</sup> Öğretim Görevlisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, ORCID: 0000-0003-3007-0344.

koleksiyonları bu yaklaşımın önde gelen örnekleri olarak kabul edilmektedir.

Romantik dönemde etüt, teknik gelişime yönelik bir çalışma olmanın ötesine geçerek programlı müzik, *bravura* icra, bireysel ifade ve tınının öne çıktığı bir türe dönüşmüştür. Frédéric Chopin ve Franz Liszt etütlerinde virtüöziteyi ve tınısal zenginliği merkeze almış, etütleri konser repertuvarlarının bir parçası haline getirmiştir (Hwang, 2020, s. 2). Robert Schumann ve Johannes Brahms da türe estetik ve anlatımsal boyutlar kazandırmıştır. Dönemin sonlarına doğru Sergei Rachmaninoff ve Aleksandr Scriabin gibi besteciler teknik güçlükleri gelişmiş armonik ve tınısal yaklaşımlarla birleştirerek etüt repertuvarını daha da genişletmişlerdir. Özellikle Scriabin'in ritmik değişkenlik, çözülmemiş armoniler, kromatik motifler ve *Prometheus* akoruna dayanan yazısı, etütlerin teknik ve tınısal olanaklarını önemli ölçüde geliştirmiştir (Atılgan ve Barutcu, 2018, s. 50–51). Geç Romantik dönemde etüt yazan diğer besteciler arasında Moritz Moszkowski, Jean Sibelius ve Anton Arensky sayılabilir.

20. yüzyılın ilk yarısında tonal yapının sorgulanması, yeni tını arayışları ve form anlayışındaki değişimler etüt formuna da yansımıştır. Claude Debussy'nin *12 Études* koleksiyonu tınının yapısal bir unsur olarak öne çıktığı yeni bir piyano yazısını temsil ederken, Béla Bartók'un *Mikrokosmos*'u halk müziğinden beslenen melodik yapılar, aksak ritimler ve çoksesli dokular aracılığıyla pedagojik ve sanatsal amaçları bir araya getirmiştir (Kripak, 2021, s. 42). Charles Ives, Igor Stravinsky ve Sergei Prokofiev de bu dönemde etüt türünün gelişimine katkı sunan besteciler arasında yer almaktadır.

20. yüzyılın ortalarında etüt teknik problemlerin çözüldüğü bir çalışma alanı olmanın ötesinde felsefi, kültürel ve teknolojik fikirlerin aktarılabilirdiği bir ifade aracına dönüşmüştür. Elektronik müzik, modernizm ve deneysel kompozisyon

teknikleri türün sınırlarını genişletmiştir. John Cage'in *Études Australes* koleksiyonu yıldız haritalarından türetilen kompozisyon yöntemiyle etüt türünü kavramsal bir düzleme taşırken, William Bolcom'un *Twelve New Études* koleksiyonu farklı üslup ve estetik yaklaşımları bir araya getirmektedir. Dönemin en etkili etüt bestecilerinden György Ligeti ise Afrika müziğinden esinlenen poliritmik yapılar, modal öğeler ve çok katmanlı dokular aracılığıyla türün gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır (Watt, 2014, s. 56–57). Ahmed Adnan Saygun'un *Aksak Tartılar Üzerine On Etüd* koleksiyonu ise aksak ritimler, *ostinato* yapılar ve Türk müzik kültürüne özgü öğeleri çağdaş kompozisyon teknikleriyle bir araya getiren özgün bir yaklaşım sunmaktadır (Kuzmin, s. 127–129). Bu dönemin diğer etüt yazar bestecileri Grażyna Bacewicz, Louise Talma, Kaikhosru Sorabji, Conlon Nancarrow ve Camargo Goarnieri olarak sıralanabilir.

20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren postmodernizm, minimalizm ve kültürlerarası etkileşimlerin etkisiyle besteciler etüt kavramını farklı yaklaşımlarla ele almışlardır. Bunun bir sonucu olarak teknik güçlük anlayışı değişmiş, virtüözite kavramı çoğu zaman hız ve yoğunluğun yanı sıra zaman organizasyonu, ritmik karmaşıklık, tını üretimi ve yapısal düşünceyle de ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Olivier Messiaen, *Quatre Études de Rythme* adlı koleksiyonundaki müzikal parametrelerin sistemli organizasyonu, pointilist doku, uç register kullanımı, renk odaklı armonik yaklaşım ve ritmik bağımsızlık etüt repertuvarına tını ve yapı ilişkisi bakımından yeni açılımlar kazandırmıştır (Watt, 2014, s. 53–55). Philip Glass'ın *Twenty Piano Etudes* koleksiyonu ise tekrara dayalı süreçler, sürekli dönüşen kalıplar ve akışkan piyano yazısıyla bestecinin müzikal dili olan minimalizmi etüt formuna taşımıştır (Carroll, 2023, s. 2-3). Nikolai Kapustin'in etütleri ise klasik anlayışı caz ve blues kökenli ritmik ve melodik öğelerle bir araya getirerek repertuvarda kendine özgü bir alan oluşturmuş, teknik çalışma

geleneği ile doğaçlama kökenli müzikal düşünce arasında köprü kurmuştur. İlhan Usmanbaş'ın *Keman ile Piyano için Beş Etüd* adlı eseri ölçü çizgilerinin terk edildiği alternatif notasyon kullanımı, ritim ve dinamiklerin dizisel örgütlenmesi ve iki çalgı arasında paylaştırılmış *Klangfarbenmelodie* uygulamasıyla etüt formunun geleneksel teknik çalışma anlayışının ötesine taşımaktadır (Pöğün, 2015, s. 192; Yüksek, 2019, s. 33-36; Yüceer Nishida, 2023, s. 91). Unsuk Chin'in *12 Piano Etudes* koleksiyonu ise poliritmik katmanlar, *overtone* temelli armoniler, elektronik müzik tınısı, *pulse-free* ritmik organizasyonlar ve teknik virtüöziteyi bir araya getirerek etüt formunda kullanılan öğeleri genişletmiştir (Kim, 2012, s. 10-21; Yeom, 2020, s. 47-48). Çağdaş etüt repertuarına katkıda bulunan diğer besteciler arasında Marc-André Hamelin, Kevin Volans, Maurice Ohana, Einojuhani Rautavaara ve Leslie Adams olarak sayılabilir.

Günümüze gelindiğindeyse etütler teknik gelişimi hedefleyen pedagojik çalışmalar olmanın ötesinde; tını, ritim, biçim, teknoloji ve performans pratiği üzerine yeni düşünme biçimlerinin üretildiği yaratıcı alanlar haline gelmiştir. Bu çalışmada 21. yüzyılda yazılmış etütler üzerinden söz konusu dönüşüm ele alınarak, geçmiş yüzyıllardan devralınan teknik mirasın çağdaş besteciler tarafından nasıl yeniden yorumlandığı incelenecektir. Bu amaçla farklı estetik yönelimleri temsil eden David Rakowski (1958– ) ve Nicole Lizée'nin (1973– ) etütleri değerlendirilerek çağdaş etüt repertuarının sunduğu çeşitli yaklaşım ve eğilimler ele alınacaktır.

## **2. DAVID RAKOWSKI VE PIANO ETUDES**

David Rakowski, 1958 yılında Vermont'un St. Albans kentinde doğmuştur. Müzik eğitimine trombon ve klavye çalışarak başlamış, gençlik yıllarında besteciliğe yönelmiştir. Lisans eğitimini New England Conservatory of Music'te

tamamladıktan sonra Princeton Üniversitesi'nde yüksek lisans ve doktora çalışmalarını sürdürmüştür. Princeton yıllarında Milton Babbitt, Pierre Boulez ve Charles Ives gibi bestecilerin müziğiyle yakından ilgilenmiş; özellikle Babbitt'in dizisel organizasyon anlayışı Rakowski'nin erken dönem müzikal düşüncesinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Yine de besteci, modernist geleneği doğrudan sürdürmek yerine kendi estetik yaklaşımı doğrultusunda yeniden yorumlamayı tercih etmiştir. Rakowski'nin müzikal dili, akademik modernizmin teknik birikimi ile caz, blues ve funk gibi farklı müzik geleneklerinden gelen ritmik ve armonik özellikleri bir araya getirmektedir. Besteci bu kaynaklardan gelen unsurları doğrudan aktarmak yerine kendi müzikal dili içerisinde yeniden şekillendirmiştir. Alban Berg'in dramatik yapı anlayışı, Babbitt'in kompozisyon teknikleri ve Donald Martino'nun ifade dünyası da bestecinin müzikal kimliğinin oluşumunda etkili olmuştur (Yeh, 2010, s. 18).

Akademik kariyeri boyunca Princeton, Stanford, Harvard, Columbia ve New England Conservatory gibi kurumlarda görev alan Rakowski, şu an Brandeis Üniversitesi'nde kompozisyon profesörü olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Çalışmaları Rome Prize, American Academy of Arts and Letters Academy Award, Barlow Prize ve Elise L. Stoeger Prize gibi çeşitli ödüllerle desteklenmiştir (Liu, 2011, s. 6).

### **2.1. Piano Etudes (1988–2010)**

Rakowski en kapsamlı ve tanınmış projesi olan piyano etütlerine 1988 yılında başlamış, yirmi yılı aşkın bir zaman dilimi içerisinde 100 etüt bestelemiştir. Modernist kompozisyon anlayışını caz, rock ve popüler kültürden gelen unsurlarla birleştiren bu eserler, teknik çalışma amacıyla yazılmış geleneksel etüt anlayışını genişleterek bağımsız konser repertuarı içerisinde yer edinmiştir.

Rakowski'nin etütleri genellikle tek bir teknik ya da müzikal fikir etrafında şekillenmiştir. Etüt başlıkları da bu yaklaşımın bir uzantısıdır. Çoğu başlık belirli bir teknik özelliğe gönderme yapan kelime oyunları içermekte, böylece eserlerin teknik içeriği ile bestecinin mizahi yaklaşımı arasında doğrudan bir ilişki kurulmaktadır. Bartók'tan ritmik enerji, Brahms'tan dokusal düşünce, Berg'den katmanlar arası ilişki anlayışı ve Martino'dan gelen jestsel yaklaşım bestecinin kişisel üslubu içerisinde etütlerinde yeniden yorumlanmıştır. Birçok etütte kısa ve yoğun bir yapı tercih edilmiş, sıklıkla A–B–A biçimsel düzeni kullanılmıştır (Liu, 2011, s. 172–173). Rakowski'nin etütleri Chopin, Liszt, Debussy ve Ligeti'nin temsil ettiği etüt geleneğiyle bağlantı kurmakla birlikte çağdaş piyano tekniklerine de geniş yer vermektedir. Gamlar, arpejler, süslemeler, parmak bağımsızlığı, artikülasyon, pedal kullanımı, el değişimleri ve glissandolar koleksiyon boyunca karşılaşılan başlıca teknik unsurlar arasında yer almaktadır (Yeh, 2010, s. 147).

Rakowski'nin koleksiyonunda oyuncak piyano, çelesta ve melodika gibi farklı çalgılarla ilişki kuran etütlerin yanı sıra konuşma, yumruk kullanımı, avuç içiyle çalma ve piyano gövdesine vurma gibi alışılmadık dışındaki performans yöntemlerine dayanan örnekler bulunmaktadır. Bunun yanında besteci, çağdaş piyano repertuarında yaygın biçimde kullanılan genişletilmiş çalma tekniklerini de etüt formuna taşımıştır. *Etude No.13 – Plucking A* ve *Etude No.82 – F This*, doğrudan *inside piano* (piyano tellerine doğrudan müdahale edilerek gerçekleştirilen çalma teknikleri) teknikleri üzerine kurulmuş olmaları nedeniyle ayrı bir önem taşımaktadır. Çağdaş piyano repertuarında bu tekniklere sıklıkla yer verilmesine karşın, *inside piano* uygulamalarını sistemli biçimde çalıştırmaya yönelik etüt örnekleri oldukça sınırlıdır. Bu nedenle söz konusu iki etüt, genişletilmiş çalma tekniklerinin pedagojik ve

performatif boyutlarının birlikte ele alınabildiği özgün örnekler arasında değerlendirilebilir.

### **2.1.1. Etude No.13 – Plucking A**

*Plucking A*, Rakowski'nin genişletilmiş çalma tekniklerini sistematik biçimde ele aldığı ilk eseridir. 1997 yılında Marilyn Nonken için bestelenmiş, ilk seslendirmesi ise 2002 yılında Amy Briggs tarafından gerçekleştirilmiştir. Etüt, piyanonun geleneksel tuşe merkezli kullanımından uzaklaşarak tamamen genişletilmiş tekniklerin kullanıldığı bir yaklaşım üzerine kurulmuştur. Bu yönüyle eser, çağdaş piyano repertuarının teknik ve pedagojik boyutlarını bir araya getiren dikkat çekici örneklerden biridir. Eserin temposu  $J. = 60-69$  arasında belirlenmiştir ve genel karakteri oldukça sakindir. Başlangıçta yer alan *Quasi blues, flessibile* ifadesi, icracıdan blues karakterini çağrıştıran esnek ve serbest bir yorum anlayışı talep etmektedir.

Etütte kullanılan temel tekniklerden biri sempatik titreşimlerin kontrolüdür. Eser Do, Re, Mib, La ve Si seslerinden oluşan bir akorun sessizce basılmasıyla başlamaktadır. Bu sesler *sostenuto* pedal yardımıyla tutulmakta ve eser boyunca sürekli bir rezonans alanı oluşturmaktadır. İcracı, sessizce basılı tutulan bu tuşların tellerini titreşime açık bırakarak diğer seslerin oluşturduğu enerjiyle rezonansa girmelerini sağlamaktadır. Böylece duyulan ses yalnızca doğrudan üretilen seslerden oluşmamakta, teller arasındaki etkileşim sonucu ortaya çıkan *overtone* ilişkileri de işitsel dokunun bir parçası haline gelmektedir (Liu, 2011, s. 91).

Etütte kullanılan ikinci teknik, susturulmuş tellerdir. Nota üzerinde yer alan “X” işaretleri, ilgili tellerin el ile susturulması gerektiğini göstermektedir. Bu uygulamada piyanist bir eliyle telin serbest titreşimini engellerken diğer eliyle ilgili tuşa basmaktadır. Sonuç olarak belirgin ses perdesi içeriğine sahip

geleneksel piyano sesinden farklı, kısa süreli ve perküsif bir tını elde edilmektedir.

Bir diğer teknik teller üzerinde doğal armoniklerin elde edilmesidir. Yaylı çalgılardaki armonik üretimine benzer biçimde uygulanan bu yöntemde icracı bir eliyle ilgili tuşu basılı tutarken diğer eliyle telin belirli bir noktasına hafifçe temas etmektedir. Böylece ortaya çıkan ses, geleneksel piyano tınısına kıyasla daha ince, parlak ve flüt benzeri bir karakter kazanmaktadır. Bu tekniğin başarılı biçimde uygulanabilmesi temas noktasının doğru belirlenmesine bağlıdır. İcracının tel üzerindeki konumu küçük değişiklikler gösterdiğinde elde edilen armonik yapı da değişebilmektedir. Bu nedenle tel üzerindeki temas noktalarının önceden belirlenerek işaretlenmesi önem taşımaktadır.

Etütte yaygın olarak kullanılan bir diğer teknik, tellerin parmak veya tırnak yardımıyla çekilmesidir. Nota üzerinde “⊕” sembolüyle gösterilen bu uygulama, piyanoyu vurmali bir çalgı olmaktan çıkararak telli bir çalgı gibi kullanmaktadır. Tellerin farklı bölgelerden çekilmesi, elde edilen tını üzerinde doğrudan etkili olmaktadır. Akort çivilerine yakın noktalarda gerçekleştirilen çekmeler daha parlak ve yüksek frekanslı sesler üretirken, telin orta bölgelerine yakın uygulamalar daha sıcak ve dolgun bir tını oluşturmaktadır.



**Şekil 1. Plucking A, inside piano örnekleri (Liu, 2011, s. 98)**

Beşinci teknik, tellere doğrudan vurulmasıdır. Siyah dikdörtgen sembolü (■) ile gösterilen bu uygulamada icracı

parmakların etli kısmını kullanarak tellere vurmakta veya sürtme hareketi gerçekleştirmektedir. Sesin sonlandırılması gerektiğinde ise teller doğrudan el ile kapatılarak titreşim durdurulmaktadır.

Etütte teller üzerinde gerçekleştirilen *glissando* uygulamalarına da yer verilmiştir. Ok işaretiyle gösterilen bu pasajlarda parmakların yumuşak kısmı teller boyunca sürtülmekte ve sürekli bir ses hareketi elde edilmektedir. Bu tekniklerin yanında, *ordinario* (ord.) ifadesiyle gösterilen ve tuşların geleneksel biçimde çalındığı pasajlar da bulunmaktadır. Böylece Rakowski, geleneksel piyano sesleri ile genişletilmiş çalma tekniklerinden elde edilen tınıları sürekli olarak karşı karşıya getirmekte ve etüdün tınısal çeşitliliğini artırmaktadır.

### **2.1.2. Etude No.82 – F This**

*F This*, tek bir nota ve tek bir ses bölgesi üzerine kurulmuştur. Etüt boyunca kullanılan tek ses perdesi Fa'dır. Eser, Ken Ueno ve Marilyn Nonken için bestelenmiş; ilk seslendirmesi ise 2008 yılında Marilyn Nonken tarafından gerçekleştirilmiştir. Etüdün çıkış noktası, Marilyn Nonken'in öğrencilerinden birinin piyano repertuarında yalnızca tek bir nota üzerine kurulu eserleri araştırmasıyla ortaya çıkmıştır. Rakowski bu fikri geliştirerek son derece sınırlı bir ses malzemesinden hareketle geniş bir tını ve rezonans alanı oluşturmayı amaçlamıştır. Besteci, eserin temel düşüncesini “sesin hızlı algılanmasını sağlamak, geniş dinamik ve renk çeşitliliğinden yararlanmak ve metrik modülasyonlar aracılığıyla farklı nabızlar arasında hızlı geçişler oluşturmak” şeklinde açıklamaktadır (Yeh, 2010, s. 118).

Eserin başlangıcında piyanistten ilgili Fa notasına sessizce basması ve bu sesi *sostenuto* pedal yardımıyla tutması istenmektedir. Böylece tel sürekli titreşime açık bırakılmakta ve eser boyunca duyulan diğer Fa sesleriyle rezonans ilişkisi kurmaktadır. Hem klavye üzerinden çalınan Fa sesleri hem de *inside piano* teknikleriyle elde edilen sesler bu rezonans alanını

beslemektedir. Sonuç olarak işitsel yüzeyde tek bir ses perdesi bulunmasına karşın, teller arasındaki sempatik titreşimler sayesinde oldukça zengin bir *overtone* yapısı ortaya çıkmaktadır. Etütte, *Plucking A*'da kullanılan iki temel *inside piano* tekniği yeniden karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki “X” işaretiyle gösterilen susturulmuş teller ve “⊕” sembolüyle belirtilen tel çekme tekniğidir. (Yeh, 2010, s. 118).

Etüdün dikkat çekici yönlerinden biri, son derece sınırlı bir ses malzemesinden hareketle geniş bir çeşitlilik üretmesidir. Tını, rezonans, dinamik ve zaman algısı üzerindeki küçük değişimler, müzikal malzemenin sürekli dönüşüm içerisinde algılanmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle *F This*, Rakowski'nin tını ve rezonans kavramlarına yaklaşımını açık biçimde ortaya koymaktadır. Eser aynı zamanda genişletilmiş çalma tekniklerinin ve sempatik titreşimlerin, son derece sınırlı bir ses malzemesi içerisinde ne ölçüde çeşitlilik sağlayabileceğini gösteren özgün bir çalışma niteliği taşımaktadır.

### **3. NICOLE LIZÉE VE HITCHCOCK ETUDES**

Çağdaş müzik, video sanatı ve popüler kültür arasında kurduğu ilişkilerle tanınan Nicole Lizée, 1973 yılında Kanada'nın Saskatchewan bölgesindeki Gravelbourg kentinde doğmuştur. 2001 yılında McGill Üniversitesi'nde Denys Bouliane ve John Rea ile çalışarak müzik kompozisyonu alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Yüksek lisans çalışması kapsamında bestelediği ve solo turntablist içeren eseriyle, DJ performanslarına özgü plak zedeleme tekniklerini geleneksel müzik notasyonu aracılığıyla konser müziği ortamına taşımıştır. Bugüne kadar Kronos Quartet, BBC Proms, CBC ve San Francisco Symphony gibi kurumlar ile birçok solist ve topluluk için eserler bestelemiştir (Nicole Lizée Biography, 2021).

Lizée'nin müzikal dili, çağdaş klasik müzik ile popüler kültür arasında kurulan çok katmanlı ilişkiler üzerine şekillenmektedir. Sinema, video sanatı, elektronik medya, felsefe ve popüler müzik bestecinin üretimini besleyen başlıca kaynaklar arasında yer almaktadır. MTV'nin erken dönem video estetiği, rave kültürü, Alfred Hitchcock ve Stanley Kubrick gibi yönetmenlerin sinema dili, Alexander McQueen'in görsel dünyası, thrash metal ve Atari 2600 gibi teknolojik kültür öğeleri Lizée'nin eserlerinde farklı biçimlerde görülmektedir (Morano, 2016, s. 31).

Sanatsal yaklaşımında hazır nesne kullanımına dayanan görsel sanatların izleri görülmektedir. Bunun yanında tekrarlar, küçük dönüşümler, kesintiler ve bozulmuş sesler bestecinin müzikal dilinin temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Özellikle teknolojik arıza ve bozulmaları ifade eden *glitch* sesleri, Lizée'nin eserlerinde önemli bir işlev üstlenmektedir. Günlük kullanımda hata olarak değerlendirilen bu sesler, bestecinin çalışmalarında yapısal bir müzikal malzemeye dönüşmekte ve biçimsel organizasyonun bir parçası hâline gelmektedir. Böylece analog teknolojiler, dijital medya ve popüler kültüre ait öğeler yeni bağlamlarda yeniden işlenmekte; bellek, teknoloji ve medya arasındaki ilişkiler müzikal bir düzlemde yeniden yorumlanmaktadır (McKinley, 2013, s. 50–54). Lizée'nin sinema, analog teknoloji ve glitch estetiği arasında kurduğu ilişkinin belirgin örneklerinden biri de *Hitchcock Études* adlı eserdir. Alfred Hitchcock'un filmlerinden alınan görüntü ve ses malzemelerinin yeniden işlenmesiyle oluşturulan bu eser disiplinlerarası bir çalışma niteliği taşımaktadır.

### **3.1. Hitchcock Etudes (2014)**

*Hitchcock Études*, piyanist Megumi Masaki'nin siparişi üzerine bestelenmiş ve ilk kez 17 Temmuz 2010 tarihinde İtalya'daki Casalmaggiore Uluslararası Müzik Festivali'nde

seslendirilmiştir. Eser, piyano performansını video projeksiyonu ve önceden hazırlanmış elektronik ses kayıtlarıyla bir araya getiren disiplinlerarası bir yapı üzerine kurulmuştur. Bu nedenle performans süreci geleneksel piyano repertuarında karşılaşılan uygulamalardan farklı bir organizasyon gerektirmektedir. Piyanist eser boyunca hem canlı performansın yürütülmesinden hem de video ve elektronik ses katmanlarıyla kurulan eşzamanlı ilişkinin sürdürülmesinden sorumludur. Eserin uzun versiyonu yedi etütten oluşmakta ve yaklaşık yirmi bir dakika sürmektedir. Etütler arasında kesin sınırlar bulunmamakta, bölümler çoğu zaman kesintisiz geçişlerle birbirine bağlanmaktadır. Her etüt, Alfred Hitchcock'un (1899-1980) orta dönemine ait dört farklı filminden (*Psycho*, *The Man Who Knew Too Much*, *Rope* ve *The Birds*) alınan görüntü ve ses malzemeleriyle ilişkilendirilmiştir.

Eserin performans materyalleri nota ile birlikte sunulan bir DVD ve bir CD'den oluşmaktadır. DVD, besteci tarafından hazırlanan video içeriğini barındırırken; CD, performans sırasında kullanılan *click track* (piyanistin kulaklık aracılığıyla duyduğu ve performansın video ile elektronik ses katmanlarıyla senkronize biçimde ilerlemesini sağlayan metronom benzeri sabit ritim) kaydını içermektedir. Performans öncesinde bu materyaller bilgisayara yüklenmekte ve eşzamanlı olarak çalıştırılmaktadır. Ses kayıtları hoparlör sistemi aracılığıyla dinleyiciye aktarılırken, *click track* piyaniste ayrı bir kulaklık hattı üzerinden iletilmektedir. Video içeriği ise projeksiyon aracılığıyla perdeye yansıtılmaktadır.

Etütler, film materyalinin müzikal bağlamda yeniden işlenmesi ve elektronik medya ile canlı performans arasındaki ilişkinin araştırılması üzerine kurulmuştur. Lizée tarafından hazırlanan video kurgusu, Hitchcock filmlerinden alınan ses, müzik ve diyalog parçalarının işlenmesiyle oluşturulan elektronik ses katmanlarıyla birlikte kullanılmaktadır. Bu yapı içerisinde piyanist, önceden hazırlanmış kayıtlarla eşlik edilen bir solistten

çok, dijital medya ile birlikte çalan duo partneri konumundadır. Bazı bölümlerde canlı vokal kullanımı da devreye girmekte ve piyanistin sahnedeki rolü daha da genişlemektedir. Bu nedenle eser, geleneksel piyano repertuarında karşılaşılan teknik güçlüklerin yanı sıra ileri düzeyde teknolojik ve performatif koordinasyon gerektirmektedir. Senkronizasyonun korunması, video ile kurulan görsel ilişkinin sürdürülmesi ve elektronik ses katmanlarıyla birlikte hareket edilmesi performansın temel bileşenleri arasında yer almaktadır. *Glitch* efektleri, dijital bozulmalar, döngüsel tekrarlar ve zamansal manipülasyonlar ise eserin müzikal ve görsel yapısını şekillendiren başlıca unsurlardır.

### **3.1.1. Psycho – Saul Bass Etude**

*Psycho – Saul Bass Étude*, Alfred Hitchcock'un *Psycho* filmi için Saul Bass tarafından tasarlanan açılış jeneriğinden hareketle bestelenmiştir. Eserin giriş bölümünü oluşturmakta ve koleksiyonun ilerleyen bölümlerinde karşılaşılabilecek glitch estetiğinin temel özelliklerini ilk kez ortaya koymaktadır. Etüt, filmin açılış jeneriğinin kullanıldığı video sekansı ile başlamaktadır. Ancak görüntü akışı orijinal filmde farklı olarak kesintilere uğramakta, tekrar edilmekte ve çeşitli hız manipülasyonlarına maruz bırakılmaktadır. Bu müdahaleler sonucunda görüntüde projeksiyon arızasını veya dijital bozulmayı çağrıştıran bir *glitch* etkisi oluşmaktadır. Görsel tekrarlar ile ani ya da kademeli tempo değişimleri bu etkiyi güçlendirmektedir.

Bu etütte duyulan ses malzemesi doğrudan Lizée tarafından oluşturulmuş elektronik katmanlardan meydana gelmektedir. Buna karşın müzikal yapı ile görsel değişimler arasında güçlü bir senkronizasyon ilişkisi kurulmuştur. Bu ilişki video ve soundtrack dışında piyanistin canlı performansı ile elektronik ses katmanları arasında da sürdürülmektedir. Bazı

bölümlerde bu katmanlar tam bir eşzamanlılık içerisinde ilerlerken, bazı bölümlerde bilinçli ayrışmalar ortaya çıkmaktadır.

Etüt üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda teknik açıdan görece erişilebilir bir yapı göstermektedir. Bununla birlikte soundtrack içerisinde yer alan tempo değişimleri ve *rubato* kullanımı nedeniyle zamanlamanın dikkatli biçimde çalışılması gerekmektedir. İkinci kısımda piyano partisi giderek yoğunlaşmakta, tempo artmakta ve dinamik yapı genişlemektedir. Bu değişimler soundtrack ile senkronizasyonun korunmasını daha güç hâle getirmektedir. Üçüncü kısımda ise piyano ve soundtrack arasındaki ritmik ilişki daha belirgin hâle gelmekte ve iki katman büyük ölçüde eşzamanlı hareket etmektedir (Morano, 2016, s. 43–44).

### **3.1.2. The Man Who Knew Too Much – Doris Day Etude**

İkinci etüdün temel özelliği, piyanistin piyano performansına ek olarak canlı vokal kullanmasıdır. Video içerisinde Doris Day tarafından seslendirilen şarkı yer alırken, piyanist de belirli bölümlerde bu vokale canlı sesiyle eşlik etmekte, canlı performans ile sinematik temsil arasında bir tür düet etkisi yaratılmaktadır.

Etüt, filmde alınan kısa bir geçiş sahnesiyle başlamaktadır. Bu bölümde duyulan uzun süreli piyano akoru görsel malzemenin durağan karakterini desteklemekte ve sonraki bölüme geçiş işlevi görmektedir. Eserin temel malzemesi Doris Day'in filmde seslendirdiği şarkının belirli bir bölümünden oluşmaktadır. Video içerisinde yer alan vokal kaydı ile piyanistin canlı vokali eşzamanlı biçimde kullanılmakta, böylece görsel ve işitsel katmanlar arasında güçlü bir ilişki kurulmaktadır. Piyanist ile video arasındaki senkronizasyon *click track* aracılığıyla sağlanmaktadır.

Teknik açıdan değerlendirildiğinde etüdün temel güçlüğü piyano partisinin karmaşıklığından çok performansın çok katmanlı yapısından kaynaklanmaktadır. İcracı bir yandan piyano partisini seslendirirken diğer yandan vokal partiyi gerçekleştirmek, *click track*'i takip etmek ve video ile senkronizasyonu korumak zorundadır. İcracının filmdeki kayıtlı sesle zamanlama, vurgu ve ifade bakımından uyumlu biçimde sunulması performansın önemli gereklilikleri arasındadır. Bu nedenle etüt, geleneksel piyano becerilerinin yanı sıra vokal kontrol, koordinasyon ve medya temelli performans pratiği bakımından da ileri düzey hazırlık gerektirmektedir.



**Şekil 2. Doris Day Etude, 155-157. ölçü partisiyonu ve video görseli (Grinblat, 2021)**

### 3.1.3. Psycho – Stutter Etude

*Stutter Etude*, Alfred Hitchcock'un *Psycho* filmindeki Norman Bates karakterinin konuşma biçiminden esinlenerek oluşturulmuştur. Etüdün temel fikri, karakterin kekelemesini hem görsel hem de işitsel düzlemde müzikal bir malzemeye dönüştürmektir. Bu amaçla filmde alınan çeşitli görüntü ve ses parçaları tekrar edilmekte, kesintiye uğratılmakta ve farklı sürelerde döngüye sokulmaktadır. Böylece kekeleme olgusu,

konuşma biçiminin ötesine geçerek etüdün yapısını belirleyen temel kompozisyonel unsura dönüşmektedir.

Etüt, Norman Bates'in kekelemesinin duyulduğu kısa film kesitlerinden oluşan bir giriş bölümüyle başlamaktadır. Bu girişin ardından tek bir video sekansı sürekli tekrar ettirilmekte ve hem görsel hem de işitsel düzlemde *ostinato* karakteri taşıyan bir yapı oluşturulmaktadır. Piyano partisi başlangıçta video ve soundtrack'te yer alan tekrarlarla yakın ilişki içerisindedir. Görsel ve işitsel kekelemeler ile piyano pasajları büyük ölçüde eşzamanlı ilerlemektedir. Ancak etüt geliştikçe piyano partisine yeni malzemeler eklenmekte ve canlı performans giderek soundtrack'ten bağımsız bir katman haline gelmektedir. Bu süreç, başlangıçta birbirine bağlı olan medya ve performans unsurlarının zamanla ayrışmasına neden olmakta ve etüdün dramatik yapısını şekillendirmektedir (Morano, 2016, s. 36-37).

Teknik açıdan etüdün temel güçlüğü, sürekli tekrar eden yapıların içerisinde zamanlama hassasiyetini koruyabilmektir. Piyanist, *click track* yardımıyla video ve soundtrack ile tam senkronizasyon içerisinde kalmak zorundadır. Bunun yanında pedal kullanımını da performansın dikkat gerektiren yönlerinden biridir. Partisyondaki pedal işaretleri düzenli bir örüntü izlememekte ve sık değişiklik göstermektedir. Bu nedenle Morano (2016, s. 45), çalışma sürecinde pedal işaretlerinin farklı renklerle kodlanmasını önermektedir. Etüt boyunca tekrar eden görsel ve işitsel malzemeler nedeniyle ortaya çıkabilecek dikkat kaybı da icracının karşılaştığı önemli güçlüklerden biridir. Bu durum etüdün teknik zorluklarının yalnızca piyano yazısından değil medya ile kurulan sürekli senkronizasyon ilişkisinden kaynaklandığını göstermektedir.

#### **3.1.4. Rope – The Party Etude**

Seri içerisindeki diğer etütlerden farklı olarak bu bölümde piyano hem işitsel hem de görsel katmanlarda etkin rol

üstlenmektedir. Film karakterinin piyano çaldığı sahneler ile sahnedeki canlı performans doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Etüt üç kısımdan oluşmakta ve her kısımda farklı senkronizasyon yöntemleri kullanılmaktadır. *Click track* kullanılmayan ilk kısımda, geçiş sahnesinin ardından Granger karakterinin piyanoya oturmasıyla birlikte arka planda *warped piano* sesleri duyulmaya başlamakta ve piyanist 237. ölçüde performansa katılmaktadır. Partisyonda yer alan *Freely* ifadesi, bu bölümde zamanlamanın katı bir metrik yapıdan çok görsel ve işitsel referanslara dayandığını göstermektedir. Filmde duyulan piyano partisini ile notadaki materyal birebir örtüşmediği için senkronizasyon büyük ölçüde icracının kulağına ve sahne üzerindeki algısına bağlıdır. İkinci kısımda Lizée, *glitch* estetiğini doğrudan piyano yazısına taşıyarak piyano partisini kesintili, parçalanmış ve bozulmuş bir karakterle oluşturmuştur. Böylece elektronik ortamlarda karşılaşılan bozulma etkileri, canlı performans aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Hızlı tempolar, geniş aralık sıçramaları ve ani karakter değişimleri bu bölümü teknik açıdan etüdün en zorlu kısımlarından biri durumuna getirmektedir. *Click track*'in devreye girmesi icracıya bu konuda yardımcı olmaktadır (Morano, 2016, s. 46). Üçüncü kısımda *click track* tekrar devre dışı bırakılmaktadır. Bu noktada senkronizasyonun sağlanabilmesi için piyanistin filmde duyulan piyano partisini ve videoda görülen görsel referansları takip etmesi gerekmektedir. Özellikle 10:43 dakikasında filmdeki piyanist ile sahnedeki piyanistin sağ elleri aynı pasajı eşzamanlı olarak seslendirmektedir. Bu durum canlı performans ile sinematik görüntü arasında doğrudan bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Ancak film müziğinin metronomik olmaması ve küçük tempo dalgalanmaları içermesi, zamanlamanın korunmasını güçleştirmektedir.

Etüt, farklı senkronizasyon stratejilerinin bir arada kullanıldığı yapısıyla serinin en karmaşık bölümlerinden biridir.

Etüt boyunca piyanist, kimi zaman *click track*'e, kimi zaman soundtrack'e, kimi zaman da doğrudan görsel malzemeye dayanarak performansını sürdürmektedir. Bu durum eserin teknik güçlüklerinin önemli bir bölümünün piyano yazısından değil medya ile kurulan çok katmanlı performans ilişkisinden kaynaklandığını göstermektedir.

### **3.1.5. The Birds – Schoolhouse Etude**

Etüdün çıkış noktasını, *The Birds* filmindeki çocuk korusu sahnesi ve okul bahçesinde seslendirilen şarkı oluşturmaktadır. Film boyunca giderek artan gerilim duygusu eşliğinde duyulan bu şarkı, etüdün müzikal malzemesine dönüşmektedir. Lizée, bu sahneyi yeniden işleyerek tekrar ve döngü kavramlarını etüdün temel yapısal unsurları haline getirmiştir. Video materyali, filmde alınan görüntülerin çeşitli kesme, tekrar ve zaman manipülasyonlarıyla yeniden düzenlenmesi sonucu oluşturulmuştur. Çocukların şarkısı kısa ses parçalarına ayrılmakta, belirli bölümler tekrar edilmekte ve zaman zaman kesintiye uğratılmaktadır. Bu işlemler sonucunda başlangıçta tanıdık ve düzenli biçimde algılanan müzikal malzeme giderek yabancılaşmakta ve rahatsız edici bir karakter kazanmaktadır. Böylece Lizée, Hitchcock'un filminde gerilim yaratan sahneyi farklı bir medya estetiği içerisinde yeniden yorumlamaktadır.

Piyano partisi, video ve soundtrack içerisinde duyulan tekrarlarla yakın ilişki içerisindedir. Kısa ritmik hücreler ve yinelenen figürler, görsel malzemedeki döngüsel yapıyı desteklemektedir. Etüt boyunca tekrarların yoğunluğu giderek artmakta, böylece hareket duygusu ile durağanlık hissi arasında sürekli bir gerilim oluşmaktadır. Bu yaklaşım, Lizée'nin müziğinde sıklıkla karşılaşılan tekrar ve küçük dönüşümler aracılığıyla biçim oluşturma anlayışını yansıtmaktadır (Morano, 2016, s.39).

### **3.1.6. The Man Who Knew Too Much – Phonograph Etude**

Film karakterlerinin gramofondan müzik dinlemesiyle başlayan etüt, eski kayıt teknolojilerinin ses dünyasından esinlenerek oluşturulmuştur. Etüt boyunca kullanılan video ve soundtrack malzemesi çeşitli tekrarlar, kesintiler ve hız değişiklikleri aracılığıyla yeniden düzenlenmektedir. Böylece gramofon ve plak kayıtlarında karşılaşılan takılma, sıçrama ve döngü etkileri müzikal yapının temel bileşenleri haline gelmiştir. Piyano partisi de bu yaklaşımı destekleyecek biçimde tasarlanmıştır. Tekrar eden kısa motifler, ani kesintiler ve düzensiz ritmik yapılar eski kayıt teknolojilerinin mekanik karakterini çağrıştırmaktadır. Müzikal malzeme doğrusal bir gelişim izlemek yerine döngüsel bir hareket sergilemekte ve küçük değişikliklerle sürekli dönüşmektedir.

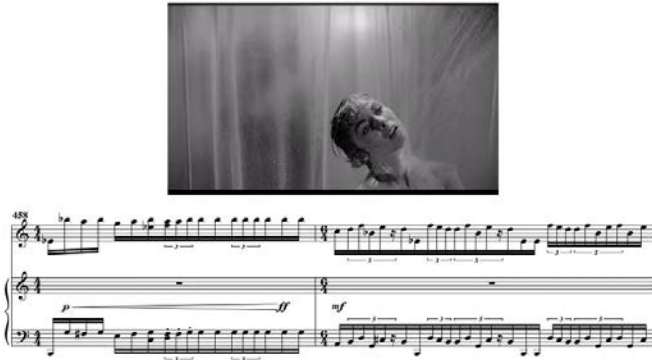
Teknik açıdan etüt, virtüözite gerektiren pasajlardan çok ritmik hassasiyet ve senkronizasyon becerisi talep etmektedir. Tekrar eden yapıların istikrarlı biçimde sürdürülmesi, soundtrack ile kurulan ilişkinin korunması ve küçük zamanlama farklılıklarının kontrol altında tutulması performansın temel gereklilikleri arasında yer almaktadır.

### **3.1.7. Psycho – Shower Etude**

*Shower Etude*, Alfred Hitchcock'un *Psycho* filmindeki sinema tarihinin en tanınmış sahnelerinden biri olan duş sahnesinden hareketle oluşturulmuştur. Lizée, filmin ikonik görüntü ve ses malzemesini çeşitli tekrarlar, döngüler ve zamansal manipülasyonlar aracılığıyla yeniden düzenleyerek koleksiyonun en yoğun bölümlerinden birini meydana getirmiştir. Bu görsel işlemler soundtrack ile doğrudan ilişkilendirilmiş ve canlı piyano performansı ile senkronize edilmiştir. Piyano partisi başlangıçta video ve soundtrack'e eşlik eden ritmik figürlerden

oluşurken, etüt ilerledikçe yapı giderek yoğunlaşmakta ve daha karmaşık hale gelmektedir.

Etüdün dramatik doruk noktası 491. ölçü civarında ortaya çıkmaktadır. Bu noktada müzikal akış ani bir kesintiye uğramakta, ardından tempo kademeli olarak yeniden hızlanmakta ve gerilim yeniden inşa edilmektedir. 503. ölçüde *Psycho* ile özdeşleşen ünlü yaylı çalgı efektlerinin duyulması, etüdün en belirgin dramatik anlarından birini oluşturmaktadır. Bunu izleyen kısımda müzikal doku giderek sadeleşmekte ve duş giderine odaklanan görüntüler eşliğinde eser sona yaklaşmaktadır. Ancak kapanışta duyulan kısa süreli *glitch* sesleri, eserin teknolojik bozulma estetiğini son ana kadar koruduğunu göstermektedir.



**Şekil 3. Shower Etude, 458-459. ölçü partisi ve video görseli (Grinblat, 2021)**

Teknik açıdan etüt, koleksiyonun en zorlu bölümleri arasında yer almaktadır. Özellikle 445–490. ölçüler arasında ritmik yapı giderek karmaşıklaşmakta ve piyano partisi ile soundtrack arasındaki senkronizasyonun büyük bir hassasiyetle korunmasını gerektirmektedir. 491–504. ölçüler arasındaki ani tempo değişimleri ise performansın en güç bölümlerinden birini oluşturmaktadır. Bu süreçte soundtrack ve piyano partisi arasındaki ritmik örtüşmenin korunması, zamanlama açısından yüksek düzeyde dikkat gerektirmektedir. Etüdün son bölümü yüzeyde daha sade görünmesine karşın performans açısından

dikkatli bir hazırlık gerektirmektedir. El dağılımlarının önceden planlanması, küçük motifsel değişimlerin doğru biçimde takip edilmesi ve metrik dönüşümlerin kontrol altında tutulması performansın önemli unsurları arasında yer almaktadır. Bu nedenle *Shower Etude*, koleksiyon boyunca karşılaşılan senkronizasyon, koordinasyon ve ritmik hassasiyet gereksinimlerini bir araya getiren kapsamlı bir final bölümü niteliği taşımaktadır.

#### 4. SONUÇ

Etüt, Batı müzik tarihinde başlangıçta çalgısal becerilerin geliştirilmesine yönelik pedagojik bir araç olarak ortaya çıkmış, ancak tarihsel süreç içerisinde teknik çalışmanın sınırlarını aşarak bağımsız bir sanatsal ifade alanına dönüşmüştür. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren besteciler için ritim, tını, biçim, notasyon ve performans pratiği üzerine düşüncelerin yoğunlaştığı bir üretim alanı haline gelmiştir. Poliritmik yapılar, mikrotonalite, serializm, rastlamsallık, yoğun katmanlaşmalar ve yeni notasyon yaklaşımları etüt repertuarının kapsamını önemli ölçüde genişletmiştir. Bu süreçte virtüözite anlayışı da değişmiş; hız ve çeviklik gibi geleneksel teknik becerilerin yanında karmaşık ritmik örgütlenmeleri yönetebilme, çok katmanlı dokuları duyumsayabilme, yeni tını alanlarını kontrol edebilme ve farklı performans stratejileri geliştirebilme becerileri önem kazanmıştır.

20. yüzyıl sonu ile 21. yüzyılda ritim, armoni ve tını, müzikal yüzeyi oluşturan öğelerin ötesinde biçimsel ve yapısal organizasyonu belirleyen unsurlar haline gelmiştir. Genişletilmiş çalma teknikleri, *inside piano* uygulamaları, salkım akorlar, hazırlanmış piyano, karmaşık ritmik organizasyonlar, disiplinlerarası yaklaşımlar ve elektronik müzikten beslenen tını anlayışları günümüz etüt repertuarında da karşılaşılan özelliklerdir. Bu gelişmeler yorumcunun rolünü de dönüştürmüş;

icracı, teknik doğruluğu sağlayan bir uygulayıcı olmanın yanı sıra eserin tınısal, ritmik ve biçimsel ilişkilerini anlamlandıran etkin bir yorumcu konumuna gelmiştir.

Bu çalışma kapsamında incelenen eserler, 21. yüzyıl etüt anlayışının farklı yönlerini ortaya koymaktadır. David Rakowski'nin etütleri caz, blues ve popüler müzik etkilerini çağdaş piyano yazısıyla buluştururken genişletilmiş çalma tekniklerini etüt formunun merkezine taşımaktadır. Besteci, çağdaş piyano repertuvarında nadir görülen bir yaklaşımla *inside piano* tekniklerini sistemli biçimde ele almakta ve bu tekniklerin pedagojik açıdan çalışılmasına olanak sağlayan özgün etütler ortaya koymaktadır. Nicole Lizée'nin *Hitchcock Etudes* adlı eseri ise video, elektronik ses katmanları ve canlı performansı bütünleştiren yapısıyla etüt kavramını disiplinlerarası bir çerçevede yeniden yorumlamaktadır. Lizée'nin yaklaşımında medya araçları müziğe eşlik eden unsurlar olarak değil kompozisyonun ve performansın ayrılmaz bileşenleri olarak işlev görmektedir. Bu durum icracıdan geleneksel piyano becerilerinin yanı sıra video takibi, senkronizasyon, dikkat yönetimi ve çok katmanlı performans koordinasyonu gibi beceriler talep etmektedir. Estetik yaklaşımları ve kompozisyon teknikleri farklılık gösterse de bu bestecilerin ortaklaştıkları nokta, etüt kavramını geleneksel teknik çalışma anlayışının ötesine taşımalarıdır.

Günümüzde etüt belirli bir teknik problemi çözmeye yönelik kısa bir çalışma olmanın ötesinde, bestecilerin yeni ses dünyalarını araştırdıkları, performans sınırlarını sorguladıkları ve kompozisyon tekniklerini deneysel biçimde sınıadıkları bir üretim alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Bu dönüşüm, etüt türünün pedagojik kökenlerini ortadan kaldırmamış; aksine bu mirası yeni estetik ve performatif işlevlerle genişletmiştir. Bu nedenle çağdaş etüt repertuarı, teknik çalışma ile sanatsal araştırma arasındaki

sınırların giderek geçirgenleştığı günümüz müzik kültürünü anlamak açısından önemli bir kaynak niteliğı taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

- Carroll, M. (2023). *A twentieth- and twenty-first-century piano étude soundworld: Obsessions and self-portraiture in Philip Glass's Twenty Piano Études* (Doktora Tezi, University of Dublin, Royal Irish Academy of Music).
- Grinblat (2021). *Nicole Lizée: Hitchcock Études [w/ score]* (2010) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4dgoE6OrPGs>
- Hwang, B. K. (2020). *A survey of twenty-first-century concert etudes for piano* (Doktora Tezi, Shenandoah Conservatory).
- Kim, S. K. (2012). *A study of Unsuk Chin's piano etudes* (Doktora Tezi, The University of Georgia).
- Kripak, O. (2021). Genre of étude in the piano art: Genesis, main tendencies of evolution. *American Research Journal of Humanities Social Science*, 4(10), 39–43.
- Kuzmin, V. (2023). Ahmet Adnan Saygun'un opus 38/1 numaralı etüdünün ritim, form ve tonal-modal ilişki özelliklerinin incelenmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(65), 126–144. <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.71257>
- Liu, F. F.-C. (2011). *A survey of David Rakowski's piano études* (Doktora Tezi, The City University of New York).
- Lizée, N. (2021). *Biography*. Erişim tarihi: 22 Ocak 2026, <https://www.nicolelizée.com/biography>
- McKinley, M. (2013). Faisceaux imaginaires et cool medias : This Will Not Be Televised de Nicole Lizée. *Circuit*, 23(2), 49–77. <https://doi.org/10.7202/1018450ar>
- Morano, C. (2016). *A performer's perspective on three works for pianist and moving images: Analysis with performance and practice strategies for Michel van der Aa's Transit*,

*Nicole Lizée's Hitchcock Études, and Surface Tension by Eve Egoyan and David Rokeby* (Doktora Tezi, The University of British Columbia).

- Pöğün, T. (2015). İlhan Usmanbaş'ın müziğinde görece notalama. A. Köksal, M. Nemutlu ve K. Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum mobile: İlhan Usmanbaş'ın yapıtı* (ss. 188–204). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sökezoğlu Atılgan, D., & Barutcu, M. E. (2018). 19. yüzyıl post-romantik bestecilerinden Aleksandr Nikolayeviç Skriyabin: Sanatı, piyano tekniği, felsefesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(2), 41–64.
- Watt, M. (2014). *Kevin Volans piano etudes: A genealogical analysis* (Yüksek lisans tezi, University of the Witwatersrand).
- Yeh, I.-C. (2010). *The piano etudes of David Rakowski* (Doktora Tezi, Bowling Green State University). ProQuest Dissertations Publishing.
- Yüceer Nishida, E. M. (2023). İlhan Usmanbaş, keman-piyano için beş etüd: II. *In Müzik alanında uluslararası araştırmalar V* (ss. 85–100). Özgür Yayınları. <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub57.c403>
- Yüksek, S. (2019). *İlhan Usmanbaş'ın üretiminde dizisellik* (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi).
- Yeom, H. (2020). *20th and 21st century etudes by female composers: Origins, style, and performance of etudes by Grażyna Bacewicz, Karen Tanaka, Augusta Read Thomas, and Unsuk Chin* (Doktora Tezi, University of Kansas). ProQuest Dissertations Publishing.

# TÜRK VİYOLA REPERTUVARINDA RUŞEN GÜNEŞ'İN ROLÜ: CENGİZ TANÇ'IN VİYOLA KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ<sup>1</sup>

Sevilay TARAKCI<sup>2</sup>

## 1. GİRİŞ

18. yüzyıldan bu yana viyola hakkındaki genel yaklaşım, solo bir çalgı olmaktan çok, orkestra ve oda müziği gruplarında armoniyi tamamlayan yardımcı bir figür olduğu yönünde olmuştur. Uzun süre kemanın gölgesinde bir rol üstlenmesi ve teknik beklentilerin sınırlı tutulması, viyola eğitimini ve paralel olarak solo repertuvarındaki gelişimini yavaşlatmıştır. Zamanla enstrümanın özgün tınısını ve karakteristik ses rengini ortaya çıkarabilecek teknik yeterlikte icracıların var olması, viyolanın solo icra edilebileceğine dair önyargıları kırmıştır. 1650 yılından günümüze uzanan süreç değerlendirildiğinde; bestecilerin her dönemde, farklı yoğunluklarda da olsa viyola için eserler ürettikleri ve bu sayede enstrümanın gelişimine süreklilik kazandırdıkları görülmektedir. Bu süreçte orkestra ve oda müziği eserlerinde orta rejistirde yer alan çalgıların işlevi değişmeye başlamış ve daha bağımsız bir karakter kazanmıştır. Joseph Haydn (1732–1809)'ın özellikle son dönem yaylı çalgılar dörtlüleri, bu bağımsızlaşma sürecinin önemli örnekleri arasında değerlendirilmektedir. Ardından Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Ludwig Van Beethoven (1770-1827) da bu gelişime önemli katkılarda bulunmuşlardır.

---

<sup>1</sup> Bu çalışma yüksek lisans tez çalışması kapsamında hazırlanmıştır.

<sup>2</sup> Yüksek Lisans, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Bölümü, ORCID:0009-0001-7726-5993.

Viyola repertuvarının modern standartlarına ulaşma süreci, 19. yüzyıl romantizminden 20. yüzyılın ortalarına uzanan kronolojik bir gelişim çizgisini takip eder. Bu dönüşüm, Robert Schumann (1810-1856)'ın 1851 tarihli "Märchenbilder" eseriyle viyolanın lirik karakterini ön plana çıkarmasıyla başlamış olup Max Reger (1873-1916)'ın 1914'te bestelediği "Üç Solo Süt" ile enstrümanın eşsiksiz icra kapasitesinin kanıtlanmasıyla güçlenmiş olduğu görülmektedir (Callus, 2002). 1919'da Rebecca Clarke (1886-1979)'ın modernist Viyola-Piyano Sonatı, 1929'da William Walton (1902-1983)'ın senfonik ölçekli "Viyola Konçertosu" ve Béla Bartók (1881-1945)'un 1945 tarihli teknik zirveyi temsil eden viyola konçertosuyla zenginleşen repertuvar, solo bir kimlik kazanmıştır (Pounds, 1995).

Tüm bu tarihsel akışın merkezinde ise, 1919-1939 yılları arasında ürettiği solo sonatlar ve "Der Schwanendreher" adlı konçertosu ile Paul Hindemith (1895-1963) yer almaktadır. Hindemith hem bir icracı hem de besteci olarak enstrümanın teknik ve tınısal imkânlarını en üst düzeye taşıyarak viyolanın modern solo statüsünü nihai formuna ulaştırdığı görülmektedir.

Dünya genelinde viyolanın teknik gelişim gösterdiği ve bir solo çalgı olarak ilginin arttığı 19. yüzyıl, Batı çok sesli müziğinin Türkiye'de tanınmaya başladığı döneme rastlamaktadır. Aydın (2003)'a göre Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde başlatılan müzik reformu, yurt dışından davet edilen uzman pedagoglar ve besteciler ile akademik bir kurumsallaşma sürecine girmiştir. Bu dönüşüm kapsamında, devlet bursuyla Paris ve Viyana gibi Avrupa'nın önde gelen sanat başkentlerinde ihtisas yapmaya gönderilen Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kâzım Akses (1908-1999), eğitimlerini tamamlayıp ülkeye döndüklerinde 'Türk Beşleri'

olarak anılan ekolün mimarları olmuşlardır. Türkiye'nin ilk modern besteci kuşağını teşkil eden bu grup, yerel motifleri Batı müziğinin yapısal formlarıyla harmanlayarak, günümüz çağdaş Türk bestecilik geleneğinin entelektüel ve sanatsal zeminini inşa etmişlerdir (2003:10).

Viyola repertuarındaki bu kısıtlı gelişimin temel nedenlerinden biri, bestecilerin bu çalgının teknik ve tınısal kapasitesine dair farkındalıklarının, yetkin bir icracı-yol gösterici figür eksikliği nedeniyle sınırlı kalmasıdır.

“Viyolanın tarihsel gelişiminde ünlü viyola yorumcularının etkisi büyüktür. Viyolanın tanınması hedefiyle kurmuş oldukları kuruluşlar, oluşturdukları viyola sınıfları, viyola repertuarına katkı sağlayacak besteler yapmaları/yaptırmaları ve konser organizasyonları sayesinde viyola çalgısı bugünkü yerine ulaşmıştır denilebilir (Yılmaz, 2022:2398).”

Türk viyola repertuarının kısıtlılığı da, viyola sanatçısı Ruşen Güneş'in üst düzey icrası, besteciler ile kurduğu iletişim ve uluslararası tanınırlığı ile birlikte önemli bir gelişme göstermeye başlamıştır. Güneş, sadece teknik ustalığıyla değil, aynı zamanda Türk bestecilerini viyola için eser üretmeye teşvik eden öncü/yönlendirici kimliğiyle öne çıkmıştır. Ruşen Güneş'in isteği üzerine bestelenen viyola eserleri, Türk müzik tarihinde bir icracının repertuarın yönünü nasıl ileriye taşıyabileceğini gösteren en somut örneğini teşkil etmektedir. Güneş, Ahmed Adnan Saygun gibi dönemin duayen isimlerinden başlayarak, Cengiz Tanç ve Yalçın Tura gibi bestecilerle yoğun bir etkileşim ile eserlerin yazım sürecinde teknik önerileri ve icracı perspektifiyle yapıtların asıl formuna katkıda bulunmuştur. Bu etkileşim, sadece mevcut repertuarı niceliksel olarak artırmakla kalmamış, aynı zamanda viyolanın Türkiye'deki solo kimliğinin akademik ve sanatsal olarak kabul görmesini sağlamıştır. Ruşen

Güneş'in Türk bestecilerini viyola için eser üretmeye teşvik eden yaklaşımı, Cengiz Tanç ile olan sanatsal diyalogunda hayat bulmuş ve bu işbirliği sonucunda Tanç, Güneş'in teknik yönlendirmelerini de dikkate alarak bir viyola konçertosu bestelemiştir.

Araştırmanın odak noktasını Cengiz Tanç'ın Ruşen Güneş'in isteği üzerine bestelemiş olduğu viyola konçertosu oluşturmakta, eserin ilk bölümünün icra teknikleri bakımından incelenmesini, Ruşen Güneş'in bir "repertuvar kurucu" olarak Türk viyola tarihindeki misyonunu kayıt altına almayı ve gelecek kuşak araştırmacılar için bir referans oluşturmayı hedeflemektedir.

## 2. RUŞEN GÜNEŞ VE İCRACI-BESTECİ İLİŞKİSİ



**Görsel 1. Ruşen Güneş (Ahıskal,2015)**

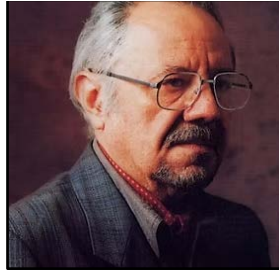
Viyola sanatçısı Ruşen Güneş'in sanatçı kimliğinin en özgün yönü, sadece bir icracı değil, aynı zamanda bir "repertuvar kurucu" olmasıdır. Türk bestecileriyle kurduğu sürekli diyalog sayesinde, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Cengiz Tanç ve Yalçın Tura gibi Cumhuriyet dönemi bestecilerini viyola için eser üretmeye teşvik etmiştir. Güneş, bu bestecilere konçertolar sipariş ederek ve üretim sürecinde icracı perspektifiyle teknik katkılar sunarak ilk seslendirilişlerini

yaparak Türk viyola repertuvarının bir kimlik kazanmasını sağlamıştır (Ahıskal, 2015, s.137).

Ruşen Güneş'in isteği üzerine Saygun 1976 Aralık ayında başlayıp Şubat 1977 yılında tamamladığı Viyola Konçertosu'nun ilk seslendirilişini kendisi, 28 Nisan 1978 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile ardından İstanbul'da İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ile Gürer Aykal şefliğinde yapmıştır. 1985'te Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nın destekleri ile Gürer Aykal şefliğinde Londra Filarmoni ile dünyaca ünlü Londra, Abbey Road, EMI stüdyolarında çıkardıkları CD ilk temelleri oluşturmuştur (Ahıskal, 2015, s.125). 2011 yılında dünyaca ünlü piyanistimiz İdil Biret ile birlikte Ateş Pars'ın 'Piyano ve Viyola Sonatı'nın dünya prömiyerini gerçekleştirmiştir. Cumhuriyet Gazetesi'nde yapılan resital hakkında Ekmel Ünlüsan tarafından yapılmıştır.

Güneş, Necil Kazım Akses, İlhan Usmanbaş, Yalçın Tura, Herman Özkalfayan, İpek Mine Sonakın ve Ateş Pars gibi bestecilerin farklı türlerdeki viyola eserlerinin ve kendisinin sipariş ettiği Semih Korucu'nun 'Sema' adlı eserinin prömiyerlerini gerçekleştirerek modern viyola repertuvarına önemli bir katkı sunmuştur.

### **3. CENGİZ TANÇ: KONSERVATUVAR YILLARI VE AKADEMİK KARIYERİ**



**Görsel 2. Cengiz Tanç (Web 1)**

Tanç 10 Nisan 1933 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Müziğe olan yatkınlığı, henüz ilkokul yıllarında klasik eserlerin melodilerini mırıldanması ve simgesel objelerle keman icrasını taklit etmesiyle kendini göstermiştir. Sanatçının profesyonel müzik yolculuğuna temel teşkil eden ilk somut adım ise 1947 yılında, on dört yaşındayken babasının kendisine hediye ettiği keman ile atılmıştır (Tanç, S., 2017, s. 113, 129). Hem besteci hem de akademisyen kimliğiyle modern Türk müziğine yön veren Cengiz Tanç, 1997 yılında New York Cornell Üniversitesi Hastanesi'nde kolon kanseri nedeniyle bir operasyon geçirmiştir. Ameliyat sonrası Türkiye'ye dönen sanatçı, kısa bir süre sonra sağlık durumunun ağırlaşması neticesinde 15 Aralık 1997 tarihinde, 64 yaşında hayata gözlerini yummuştur (Tanç, S., 2017, s. 336). Tanç, geride bıraktığı özgün yapıtları ve yetiştirdiği sayısız öğrencisiyle, çağdaş Türk müzik literatüründe silinmez bir iz bıraktığı görülmektedir.

Tanç, lise yıllarında Heinrich Fromme ile yürüttüğü müzikal çalışmaları sırasında kompozisyona yönelmiş ve ilk denemelerini Hikmet Şimşek'in teşvikiyle profesyonel bir zemine taşımıştır (Say, 1998, s.100). Babasının askeri kariyer planlarına rağmen müzik idealinden vazgeçmeyen Tanç, 1952 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nı yatılı kazanarak Ahmet Adnan Saygun'un öğrencisi olma ayrıcalığına erişmiştir (Tanç, S., 2017, s.137-138). Eğitiminin ikinci yılında babasının Londra Kara Ataşeliği görevi nedeniyle İngiltere'ye giden sanatçı, 1953 yılında ise Guildhall Müzik Okulu'nda Prof. Sydney Compton ile armoni yirminci yüzyıl müziği ve kontrpuan teknikleri üzerine çalışmıştır (Say, 1998, s.100). İngiltere'deki bu iki yıllık süreçte piyano disiplinine de odaklanan Tanç, 1956 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki Kompozisyon Bölümü'nde eğitimini sürdürmüştür. 1960 yılında İleri Devre Kompozisyon Bölümü'nden mezun olmuştur. Mezun

olduğu yıl Ankara Devlet Konservatuvarı'na solfej öğretmeni olarak atanmış aynı zamanda elektronik müzik öncüsü Bülent Arel'den tonmeisterlik üzerine eğitim alarak Ankara Radyosu'nda tonmeisterlik görevi yapmıştır (İlyasoğlu, 1998, s.135).

Tanç, 1967 yılında TRT bünyesinde oluşturulan ve Türk halk müziği mirasının kayıt altına alınmasını hedefleyen kapsamlı derleme çalışmalarında aktif rol üstlenmiştir. Dönemin seçkin müzikolog ve uzmanlarıyla birlikte yürütülen bu saha araştırmaları sonucunda binlerce eserin kaydedilmesi sağlanmış; bu süreç Tanç'ın ulusal müzik materyalleriyle kurduğu bağı derinleştirmiştir (Say, 1998, s.100).

Tanç, 1963-1967 yılları arasında sürdürdüğü müzik öğretmenliği görevinin ardından, 1967-1969 yılları arasında yaratıcılığını ve teknik bilgisini daha aktif kullanabileceği bir alan olan TRT Ankara Radyosu Batı Musikisi Şubesi'ne geçiş yapmıştır. Burada tonmaister olarak görev aldığı dönem, onun ses fiziği ve tınısal denge konusundaki uzmanlığını pekiştirmiş; bu teknik donanım, ilerleyen yıllarda besteleyeceği geniş hacimli senfonik eserlerin ve konçertoların orkestrasyon başarısına zemin hazırlamıştır (Yurtseven, 2001, s.43).

Sanatçı, 1972 yılının Mart ayında İzmir Radyosu bünyesindeki Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Çoksesli Müzik Şube Müdürlüğü görevine getirilmiş; ardından 1973 Eylül'ünde Mithat Fenmen'in referansıya Ankara Devlet Opera ve Balesi bünyesinde dramaturg olarak çalışmaya başlamıştır. 1976 yılına kadar süren bu dramaturji deneyimi, sanatçının sahne eserlerine yönelik estetik bakış açısını derinleştirmiştir (Tanç, S., 2017; Yurtseven, 2001).

1970'lerin ikinci yarısında Ankara'dan ayrılarak İstanbul'a yönelen Tanç, akademik kariyerini önce İstanbul Devlet Konservatuvarı, ardından 1977 yılı itibarıyla Mimar

Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi çatısı altında sürdürmüştür. Bestecilik serüvenini uluslararası bir boyuta taşımak amacıyla 1982 yılında New York Stony Brook Üniversitesi'nin doktora programına kabul almış, bu süreci 1984 yılında elde ettiği prestijli Fullbright bursuyla taçlandırmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bu verimli dönemde Juilliard ve Columbia üniversitelerinde Vincent Persichetti ile Milton Babbitt gibi çağdaş müziğin ekol isimleriyle kompozisyon üzerine üst düzey çalışmalar gerçekleştirmiştir (Say, 1998, s.100).

1985 yılında Türkiye'ye dönüş yapan Tanç, akademik basamakları hızla tırmanarak 1986 yılının başında Doçentlik, Mart ayında ise Armoni Anasanat Dalı'nda Profesörlük unvanlarını elde etmiştir. 1990-1992 yılları arasında MSGSÜ Müzikoloji Bölümü bünyesindeki Genel Müzikoloji Anabilim Dalı'nın başkanlığını yürüten sanatçı, ilerleyen süreçte yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle bu idari görevinden feragat etmiştir (Yurtseven, 2001, s.44-45).

### **3.1. Cengiz Tanç Viyola Konçertosu**

#### **\* *Andante sostenuto* \* *Lento e finale***

Cengiz Tanç'ın viyola konçertosu'nun yazılmasına vesile olan ve ilk seslendirilişini yapan viyola sanatçısı Ruşen Güneş, eserin yazılma aşaması hakkındaki bilgileri Tanç'ın Güneş'e İstanbul'dan yazdığı 4 Aralık 1987, 5 Şubat 1988 ve 20 Mart 1988 tarihli el yazısı mektuplarından öğrenildiği görülmektedir. Teknik bilgilerin yoğunlukla konuşulduğu mektuplarda ek olarak eserin partiyon ve partilerini yazdırma aşamasında notaları kopyalayan flüt sanatçısı Cahit Koparal ile sorunlar yaşadığından dolayı gecikmelerin yaşandığını belirtmiştir (Ahıskal, 2015, s.150).

Tanç'ın 1987 yılında, Ruşen Güneş'in (1940-) isteği üzerine bestelediği ve ona ithaf ettiği *Viyola Konçertosu* ilk kez İstanbul'da 22 Nisan 1988'de Emin Güven Yaşlıçam

yönetiminde İDSO eşliğinde Ruşen Güneş tarafından seslendirilmiştir.



**Görsel 3. Cengiz Tanç viyola konçertosunun Ruşen Güneş ve CSO ile ilk seslendirilişinin video kaydından alınan görüntü (Web 2)**

Aktüze (2010)'nin ve Ahıskal (2015)'in yorumuna göre İki bölümlü olan konçertonun genel yapısı yatay ve dikey düzenlenen tetrakort<sup>3</sup>'lerden oluşmaktadır. Viyola partisi de bu düzeni kendi renklerine göre geliştirirken orkestra ile çeşitli diyaloglarla kaynaşır. Bu düzen belli bir yorum ve bakış açısına göre, doğrudan bestecinin kendi üslup anlayışının, renk ve tını arayışlarının doğal bir sonucu olarak gerçekleşir; böylece tetrakortların oluşturduğu modlar (makamlar) yerine yatay ve dikey makamsal renkler elde edilir. Viyolanın kendine özgü tınısına bağımlı olarak orkestra, viyolanın bir parçası görünümündedir. (Ahıskal, 2015, s.150). Cengiz Tanç'ın Viyola Konçertosu, Türk çağdaş müzik repertuarında geleneksel malzemenin doğrudan alıntılanmasından çok, özüne ait düşünsel ve yapısal özelliklerin çağdaş bir kompozisyon anlayışı içerisinde yeniden yorumlandığı önemli örneklerden biridir. Eser incelendiğinde bestecinin makam müziğine ait renkleri yüzeysel bir folklorik unsur olarak kullanmak yerine, bunları kendi armonik ve melodik dili içerisinde dönüştürerek özgün bir müzikal yapı oluşturduğu görülmektedir. Bu yönüyle konçerto,

---

<sup>3</sup> Tetrakord, dört notadan oluşan bir gamdır. Batı müziği ölçeklerinin çoğunda 8 nota bulunur, bu nedenle bir tetrakord, bir ölçeğin yarısı olarak düşünülebilir.

ulusal öğelerin evrensel bestecilik teknikleriyle sentezlendiği bir anlayışı temsil ettiği düşünülmektedir.

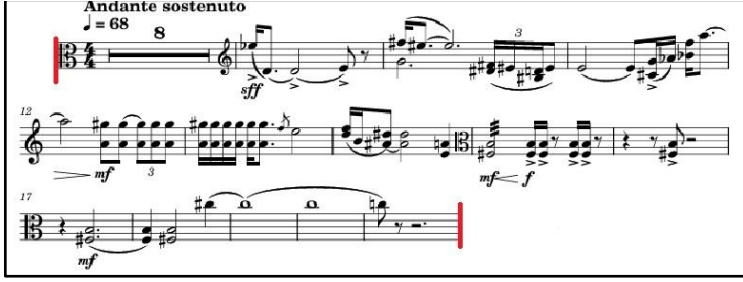
Eserde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, viyolanın geleneksel konçerto anlayışında olduğu gibi yalnızca virtüoziteyi sergileyen bir solist kimliğiyle ele alınmamasıdır. Viyola, kimi zaman orkestradan ayrılan bağımsız bir anlatıcı rolü üstlenirken kimi zaman da orkestral dokunun içerisine dahil olarak bütünsel yapının ayrılmaz bir parçası hâline gelmektedir. Bu durum, Ahıskal'ın belirttiği üzere viyolanın orkestranın karşısında değil, onunla birlikte nefes alan bir karakter olarak tasarlandığını göstermektedir. Solist ve orkestra arasındaki ilişki, çatışmadan çok etkileşim ve bütünleşme üzerine kurulmuştur. Bu nedenle eser boyunca ortaya çıkan müzikal gerilim, klasik konçerto geleneğindeki karşıtlıktan ziyade farklı tını katmanlarının birbirleriyle kurduğu diyalog sonucunda ortaya çıktığı görülmektedir.

### **3.3.1. Andante Sostenuto Bölümünün İncelenmesi**

Konçertonun başlangıç bölümünde viyola Andante Sostenuto<sup>4</sup> karakteri içerisinde uzun soluklu ve lirik bir ifade ortaya koymaktadır. Teknik açıdan bu bölümdeki temel güçlük, ses kalitesinin korunması ve yay kontrolünün sürekliliğidir. Uzun seslerde yayın tamamını kullanmak yerine orta ve üst yarıda kontrollü bir yay dağılımı tercih edilmesi ses kalitesinin korunmasına yardımcı olabilir. Vibrato genişliği ve hızı, cümlelerin yönüne göre değiştirilerek melodik yapı desteklenmelidir. Müzikal açıdan bu giriş bölümünün içe dönük ve düşümsel karakteri ön planda tutulmalı, gereksiz dinamik dalgalanmalardan kaçınılmalıdır.

---

<sup>4</sup> Andante Sostenuto: Sürekli, akıcı bir yürüyüş temposu.



**Görsel 4. 1.-21. ölçüleri arası düzenlenmiş hali**



**Görsel 5. 1.-21. ölçüleri arası el yazması (orijinal) hali**

27.-36. ölçülerde yer alan glissandolar yalnızca teknik bir geçiş unsuru olarak değil, aynı zamanda müzikal ifadenin bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Yirminci yüzyılın Ermeni-Amerikalı keman öğretmeni olan Galamian (1962)'a göre, pozisyon değişimlerinin duyulabilir olduğu durumlarda bunların müzikal anlatımı güçlendiren bir ifade aracı olarak kullanılabileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda söz konusu glissando <sup>5</sup> ların kontrollü biçimde icra edilmesi önem taşımaktadır. Dalgalı melodik yapı ve sık pozisyon değişimleri nedeniyle bu pasajın entonasyon açısından dikkat gerektirdiği düşünülmektedir. Bu görüş, Macar kemancı ve öğretmen Fleisch'in (1924) pozisyon değişimlerinde el hareketlerinin

<sup>5</sup> Glissando: Müzikal bir 'kaydırma' hareketidir. 'Glissando' terimi, kelime anlamı 'kaydırmak' olan Fransızca *glissez* kelimesinden gelir. Sanatçı bir notadan diğerine kaydırarak geçer.

önceden planlanmasının entonasyon güvenliğini artırdığı yönündeki yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu nedenle pasajın çalışılmasında pozisyon geçişlerinin ayrı olarak ele alınması yararlı olacaktır.



**Görsel 6. 27.-36. ölçüler arası düzenlenmiş hali**



**Görsel 7. 27.-36. ölçüleri arası el yazması (orijinal) hali**

61–75. ölçüler arasında yer alan bölüm, eserin Türk müziğiyle kurduğu ilişkinin belirgin biçimde gözlemlendiği pasajlardan biridir. Bu kesitte kullanılan koma sesler ve mikrotonal geçişler, makam müziğinin karakteristik ses dünyasını çağrıştırmakta, ancak geleneksel yapıyı doğrudan aktarmaktan ziyade çağdaş bir bestecilik anlayışı içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Bunun yanı sıra notasyonda yer alan ok ve dalgalı çizgi benzeri işaretler, sesler arasındaki esnek geçişleri ve mikrotonal yönelimleri destekleyerek pasajın ifade gücünü artırmaktadır. Bu işaretler, Türk müziğinde sıkça karşılaşılan kaydırma ve süsleme anlayışını yansıtan önemli unsurlar olarak değerlendirilebilir.

İcracılık açısından bu pasajın temel güçlüğü, koma seslerin doğru entonasyonla seslendirilmesi ve mikrotonal

yapının karakteristik tınısının korunmasıdır. Bu nedenle pasajın yavaş tempoda çalışılması, hedef seslerin dikkatle dinlenmesi ve mikrotonal geçişlerin ayrı olarak ele alınması faydalı olacaktır. Müzikal açıdan ise söz konusu sesler yalnızca teknik bir unsur olarak değil, eserin ulusal kimliğini oluşturan ifade araçları olarak değerlendirilmelidir. Bu yönüyle bölüm, Cengiz Tanç'ın geleneksel Türk müziği unsurlarını çağdaş müzik dili içerisinde yeniden şekillendiren bestecilik anlayışının önemli bir örneğini oluşturmaktadır



**Görsel 8. 61.-75. ölçüleri arası düzenlenmiş hali**



**Görsel 9. 61.-75. ölçüleri arası el yazması (orijinal) hali**

133–136. ölçüler arasında yer alan tekrarlayan motif, eserin bütünlüğünü sağlayan önemli yapısal unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Motifin ardışık biçimde yinelenmesi, dinleyicide bir beklenti duygusu oluştururken aynı zamanda müzikal gerilimin kademeli olarak artmasına katkı sağlamaktadır. Cengiz Tanç'ın eserlerinde sıklıkla görülen hücresel gelişim anlayışı düşünüldüğünde, bu motif yalnızca tekrar eden bir figür olarak değil, eserin ilerleyen bölümlerine yön veren bir yapı taşı niteliğinde görülmektedir. Motifin farklı vurgularla yinelenmesi, müzikal anlatımın durağanlaşmasını engelleyerek pasajın canlılığını korumaktadır.

İcracılık açısından bu pasajın temel güçlüğü, motif tekrarları sırasında müzikal ifadeyi koruyabilmektir. Aynı figürün tekrar edilmesi, mekanik bir icra riskini beraberinde getirebilir. Bu nedenle her tekrarın dinamik, yay kullanımı ve tını bakımından küçük farklılıklarla şekillendirilmesi, pasajın daha etkili duyulmasını sağlayacaktır. Motifin yöneldiği hedef sesler belirginleştirilmeli ve tekrarlar arasında oluşan gerilim hissi dinleyiciye aktarılmalıdır. Böylelikle tekrar eden motif, yalnızca ritmik bir unsur olmaktan çıkarak eserin dramatik gelişimine katkı sağlayan önemli bir ifade aracı hâline gelmektedir.



**Görsel 10. 133.-136. ölçüleri arası düzenlenmiş hali**



**Görsel 11. 133.-136. ölçüleri arası el yazması (orijinal) hali**

162–181. ölçüler arasında yer alan bölüm, farklı ritmik kalıpların bir arada kullanılması bakımından eserin dikkat çekici pasajlarından biridir. Bu kesitte görülen üçleme, beşleme ve diğer düzensiz ritmik gruplamalar, müzikal akışa hareketlilik kazandırırken aynı zamanda gerilim duygusunu da artırmaktadır. Bestecinin ritmik çeşitlilikten yararlanması, melodik yapının sürekli değişim içerisinde algılanmasını sağlamakta ve pasajın durağanlaşmasını engellemektedir. Bu yönüyle söz konusu bölüm, yalnızca teknik bir virtüozite alanı değil, aynı zamanda

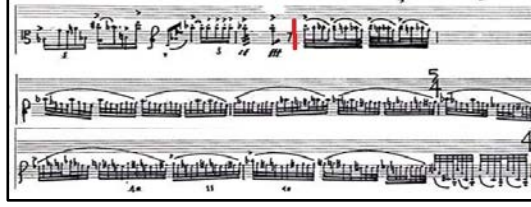


181–185. ölçüler arasında yer alan tekrarlayan motifler, eserin bütünlüğünü destekleyen ve müzikal sürekliliği sağlayan önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Motifin ardışık biçimde yinelenmesi, dinleyicinin dikkatini belirli bir müzikal fikre yönlendirirken aynı zamanda pasajın karakteristik yapısını da güçlendirmektedir. Tekrarlar sırasında meydana gelen küçük ritmik ve tınısal farklılıklar, motifin her seferinde yeni bir anlam kazanmasına olanak tanımaktadır. Bu durum, Cengiz Tanç'ın eserlerinde görülen hücresel gelişim anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Böylece motif yalnızca tekrar edilen bir unsur olmaktan çıkmakta, eserin dramatik gelişimine katkıda bulunan yapısal bir öge hâline gelmektedir.

İcracılık açısından bu pasajdaki temel zorluk, motif tekrarlarının mekanik ve monoton bir şekilde duyurulmasını engellemektir. Her tekrarın yöneldiği hedef sesler belirlenmeli, yay kullanımı ve dinamiklerde yapılacak küçük değişikliklerle müzikal canlılık korunmalıdır. Özellikle cümlelerin varış noktalarına doğru kademeli bir yoğunluk oluşturulması, pasajın ifade gücünü artıracaktır. Bu nedenle yorumcu, tekrar eden motifleri yalnızca teknik doğrulukla seslendirmeye değil, her tekrarın taşıdığı gerilim ve yön duygusunu ortaya çıkarmaya da odaklanmalıdır. Bu yaklaşım, motiflerin eserin anlatımsal yapısı içerisindeki işlevini daha belirgin hâle getirecektir.



**Görsel 14. 181.-185. ölçüleri arası düzenlenmiş hali**



**Görsel 15. 181.-185. ölçüleri arası el yazması (orijinal) hali**

#### 4. SONUÇ

Türk viyola repertuvarının tarihsel süreçte nicel ve nitel açıdan sınırlı kalmasının arkasındaki en büyük etken, bestecilerin bu çalgının teknik ve tınısal kapasitesine dair farkındalıklarını artıracak yetkin bir icracı figürünün eksikliği olmuştur. Dünya genelinde viyolanın solo kimliğini kazanmasında Lionel Tertis ve William Primrose gibi öncü icracıların üstlendiği misyon, Türkiye’de Ruşen Güneş’in solo, oda müziği ve orkestra kariyeriyle hayat bulmuştur. Ruşen Güneş’in üst düzey icracı kimliği, uluslararası deneyimi ve yönlendirici vizyonu, Türk bestecilerini viyola için eser üretmeye teşvik ederek bu kısıtlılığı aşmıştır.

Güneş’in Cengiz Tanç ile kurduğu yakın "yorumcu-besteci" diyalogu, eserin teknik sınırlarının çizilmesinde ve icra tekniklerinin şekillenmesinde doğrudan belirleyici olmuştur. Bu bağlamda Ruşen Güneş’in sadece üstün yetenekli bir yorumcu değil; Ahmet Adnan Saygun, Yalçın Tura ve Necil Kâzım Akses gibi isimlerle çalışarak Türk viyola repertuvarına kimlik kazandıran vizyoner bir "repertuvar kurucu" olduğu düşünülmektedir.

Yapılan müzikal analizler sonucunda, Cengiz Tanç’ın Viyola Konçertosu eserinde geleneksel Türk müziği ve halk müziği öğelerini yüzeysel veya doğrudan bir aktarımla kullanmak yerine, modal ve makamsal ses çekirdeklerini modernist bir bakış açısıyla soyutlayarak kompozisyonun temel

yapı taşlarına dönüştürdüğü görülmüştür. Eserde tetrakord temelli motifler, melodik ve armonik gelişimin merkezinde yer almaktadır. Bununla birlikte mikrotonal ses kavramları, çeyrek ton uygulamaları, ritmik çeşitlilik, asimetrik tartımlar, motifsel derinleşme ve tınısal arayışlar, bestecinin kromatizm ve kısmi dizi yazısından beslenen özgün müzik dilini oluşturan temel dinamikler olarak tespit edilmiştir. Eserin viyola partisi, yalnızca teknik becerinin sergilendiği bir solo yapı sunmaktan öte, orkestra ile sürekli etkileşim hâlinde olan ve mikro-polifonik dokularla desteklenen bütüncül bir mimari sergilemektedir. Solist ve orkestra arasındaki ilişki, geleneksel konçerto formlarındaki mutlak karşıtlık odağından ziyade organik bir diyalog ve bütünleşme üzerine inşa edilmiştir. Bu yapısal tercih, viyolanın hem solo karakterini muhafaza etmesini hem de çok katmanlı orkestral dokunun kurucu ve etkin bir bileşeni olarak işlev görmesini sağlamaktadır.

Teknik analiz verilerine göre eserde sık pozisyon değişiklikleri, geniş aralıklı glissandolar, mikrotonal geçiş köprüleri, düzensiz ve asimetrik ritmik gruplamalar ile yoğun motif tekrarları öne çıkan karakteristik unsurlardır. Söz konusu teknik araçların yalnızca virtüözite sergileme amacı taşımadığı, doğrudan eserin dramatik, serbest ve anlatımsal yapısını olgunlaştırmaya hizmet ettiği görülmüştür. Eserin farklı kesitlerinde yinelenen bazı motifler makro ölçekte yapısal bütünlüğün ve organik tutarlılığın kurulmasında bağlayıcı bir rol oynamaktadır. Nihai olarak, Cengiz Tanç'ın Viyola Konçertosu'nun Türk viyola repertuarının köşe taşı eserlerinden biri olduğu ortaya koyulmuştur. Eser, viyolanın teknik ve ifade sınırlarını genişleten yenilikçi yaklaşımıyla, ulusal kaynaklardan beslenen ve evrensel estetik ölçütlerle bütünleşen Çağdaş Türk müziğinin en başarılı temsilcilerinden biri olarak güncel sanatsal değerini korumaktadır.

## **KAYNAKÇA**

- Ahıskal, Ö. (2015). Viyola düştü yola: Ruşen Güneş'in yaşamı ve sanat dünyası. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Akman, S. (2020). Cengiz Tanç'ın bestecilik dili ve yapısal kurgusu [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Aydın, Y. (2003). Cumhuriyet dönemi Türk müziği reformu ve kurumsallaşma süreci. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Boyden, D. D. ve Woodward, A. (2001). The viola. Oxford University Press, New York.
- Callus, H. (2002). Techniques of viola playing. American Viola Society, Minnesota.
- İlyasoğlu, E. (1998). Çağdaş Türk bestecileri. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kütahyalı, Ö. (1981). Çağdaş müzik tarihi. Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Pounds, D. H. (1995). The viola in the twentieth century: A study of the development of the viola as a solo instrument [Doktora tezi]. University of California, California.
- Riley, M. W. (1980). The history of the viola (Cilt 1). Braun-Brumfield, Ann Arbor.
- Say, A. (1985). The music makers in Turkey. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (1998). Türkiye'nin müzik atlası. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2009). Müziğin kitabı. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

- Scholes, P. A. (1970). The Oxford companion to music. Oxford University Press, London.
- Selanik, C. (1996). Müzik sanatının tarihsel serüveni. Doruk Yayınları, Ankara.
- Tanç, S. (2017). Cengiz Tanç: Yaşamı, belgeleri ve anıları. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tarih Vakfı. (1998). Cumhuriyetin sesleri: Bilanço '98. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Yurtseven, G. (2001). Cengiz Tanç'ın müziği ve yenilikçi kimliğiyle çağdaş Türk müziğindeki yeri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Web 1. (<https://www.besomder.org/notabelgeligi>)
- Web 2. (<https://youtu.be/Rd9dCc3c-zM?si=jhLXwY9zymhkX8Ym>)

# **TÜRK MÜZİĞİ LİSANS GİRİŞ SINAVLARINDA VURMALI ÇALGILAR: SINAV STANDARTLARI ANALİZİ VE BİR ÇERÇEVE ÖLÇME MODELİ ÖNERİSİ**

**Kamil KARAOĞLU<sup>1</sup>**

## **1. GİRİŞ**

Türk müziği tarihsel birikimi, icra geleneği ve bu gelenek içerisinde yer alan çalgı çeşitliliği bakımından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu zengin çalgı çeşitliliği içerisinde vurmali çalgılar, toplu icra pratiklerinde zaman akışının sağlıklı bir şekilde sürdürülmesini sağlaması açısından özel bir konumda yer alır. Bunun yanında, birçok türü bulunan vurmali çalgıların, içinde buldukları müziğe ifadesel zenginlik kattığı da aşikârdır. Bu denli önemli bir konuma ve role sahip olan bu çalgıların eğitim süreçlerinde, adayların teknik yeterliklerinin, müzikal ifadelerinin ve teorik bilgilerinin nesnel biçimde ölçülmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda, Türk müziği çalgı eğitiminde değerlendirme süreçlerinin teknik beceri, müzikal ifade ve kuramsal bilgiye dayalı bütünlüklü bir yaklaşımla ele alınması gerektiği söylenebilir.

Türkiye'nin muhtelif üniversitelerinde yürütülen Türk müziği lisans programlarının giriş sınavları incelendiğinde, vurmali çalgılar özelinde belirli bir standartlaşmanın olmadığı dikkat çekmektedir. Başka bir ifadeyle sınav içerikleri, değerlendirme ölçütleri, repertuvar beklentileri ve performans

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye. ORCID: 0009-0004-5745-2929.

kriterleri üniversiteler arası değişiklik gösterebilmektedir. Bu durum, adayların değerlendirilmesinde nesnellik ve karşılaştırılabilirlik açısından bazı sorunları beraberinde getirebilir. Ölçme ve değerlendirme süreçlerinde güvenilirlik ve geçerlilik ilkeleri göz önünde bulundurulduğunda, mevcut uygulamaların sistematik bir çerçeveye kavuşturulması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Nitekim eğitimde ölçme ve değerlendirme alanı, bu tür sınavların bilimsel temellere dayandırılmasının önemini daima vurgulamaktadır.

Vurmalı çalgılar sınavlarında adaylardan beklenen performansın kapsamı; usûl bilgisi, teknik beceri, doğaçlama yetisi ve repertuvar hâkimiyeti gibi çok boyutlu bileşenlerden oluşmalıdır. Ancak bu bileşenlerin hangi ağırlıklarla değerlendirileceği, hangi kriterlerin temel alınacağı ve puanlamanın nasıl yapılacağı konusunda ortak bir yaklaşımın bulunmaması, söz konusu ölçme sürecinin açıklığı açısından tereddüt oluşturan bir durum olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmanın temel amacı, Türk müziği lisans programlarına girişte vurmalı çalgı adayları için belirlenen değerlendirme ölçütlerini incelemek ve bu doğrultuda standartlaştırılabilir bir ölçme modeli önermektir. Bu kapsamda, mevcut sınav uygulamalarının yapısal özellikleri analiz edilerek benzerlik ve farklılıklar ortaya konulacak; ardından ilgili uygulama bulgularından hareketle geçerli, güvenilir ve uygulanabilir ölçme kıstasları önerilecektir. Böylece ilgili adayların vurmalı çalgılar branşının özelliklerini daha iyi yansıtan ölçütlerle değerlendirilmesine katkı sağlanması ve ilgili üniversitelerin ölçme standartlarının iyileştirilmesi hedeflenmektedir.

## 2. TÜRK MÜZİĞİNDE VURMALI ÇALGILARIN YERİ VE ÖNEMİ

Türk müziğinde kullanılan vürmalî çalgılar, köklü geçmişi ve zengin çeşitliliğiyle öne çıkan bir çalgı grubudur. Bu çeşitlilik, müziğin aktarımında kullanılan meşk yönteminin önemini de ortaya koyar. Levendoğlu, meşk yöntemi hakkında Behar'ın görüşlerini (1992:13) şu şekilde aktarır:

*“Sözlü bir geleneğe dayanan ve meşk adı ile anılan bu güçlü öğretim metodu, strateji bakımından hafızayı ve öğretici ile öğrenen arasındaki çok yönlü ve kuvvetli ilişkiyi temel alan bir aktarım modelidir. Bu metotta, hafızayı kuvvetlendiren en önemli unsur, usûl kalıplarıdır. Öğrenciye, öğretilecek eserin önce usûlü öğretilir ve pekiştirilir ardından eser usûl eşliğinde, hoca tarafından seslendirilir ve öğrenciye tekrar ettirilir. Eserin tamamı öğrencinin hafızasında yer alana kadar bu uygulama devam eder. Osmanlı dönemi Türk müziğinde usûl kalıpları son derece zengindir, her usûlü oluşturan kuvvetli ve zayıf vuruşların sayı ve uzunlukları farklıdır. Meşk yolu ile aktarılacak eserin melodik örgüsünün dikey olarak eserin usûlüyle ilişki içinde olması da ezginin hatırdaki kalmasını kolaylaştıran bir özelliktir” (2017: 298).*

Bunun yanında Türk müziğinde “usûl<sup>2</sup> uygulamalarının, başta bendir olmak üzere muhtelif vürmalî çalgılar aracılığıyla gerçekleştirilmesi, teori pratik ilişkisinin kavranması ve geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır” Çünkü “usûl”; ritim tempo ve form alanlarının temelini oluşturur ve makam-nağmelerinin şekillenmesinin de başta gelen unsurudur” (Öztürk, 2022: 44). Bazı vürmalî çalgılar hakkında Behar, aşağıdaki açıklamalarda bulunur:

---

<sup>2</sup> Özkan usûlü şu şekilde tanımlar: “Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasından meydana gelen belirli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usûl denir” (2021: 606).

“Osmanlı/Türk musıkisi yazarlarının kayda düştüğü bütün usûllerin vuruşlarını, bunların varyantlarını ve her türlü velvele<sup>3</sup>lerini, ve daha nice çeşitlemelerini mükemmelen duyurabilen, üstelik vuruş çeşit, tını ve olanakları kudümden çok daha geniş olan darbuka nedense genellikle klâsik müzik geleneğinin değil, biraz da küçümsenerek, "piyasa müziğinin", "eğlence müziğinin" öncelikle avam tabakasına yönelik bir çalgısı olarak telâkki edilmiştir. Aynı şekilde davul da, ya kırsal kesime ya da münhasıran mehter'e ait bir çalgı olarak da görülmüştür. Bu durum kudüm ve bendirin öncelikle birer dinî musiki çalgısı olmalarından kaynaklanıyor olabilir” (2016:104).

Behar’ın bu çalgılara ilişkin değerlendirmelerinde vurgulanan sosyo-kültürel konum, günümüzde çalgı icra tekniklerinin geçirdiği dönüşüm çerçevesinde yeniden ele alınmayı gerektirmektedir. Özellikle vurmali çalgı icrasında geliştirilen ileri teknikler, bu çalgıların yalnızca eşlik çalgısı olmanın ötesine geçerek icracıya geniş bir ifade alanı sunan ve virtüöziteye açık çalgılar haline gelmesini sağlamıştır. Örneğin “Mısırlı Ahmet’in tekniğinin özellikle darbuka çalgısı üzerinden şekillendiği yönündeki tespitten hareketle, bu süreçte darbukanın konumu da önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Yapılan yeniliklerle birlikte söz konusu çalgı, yalnızca bir eşlik çalgısı olma özelliğinin ötesine geçerek farklı bir icra boyutu kazanmıştır. Bu yeni yaklaşım sayesinde toprak darbuka, Mısırlı Ahmet’in konserlerinde virtüözite düzeyinde icra edilen bir solo enstrüman haline gelmiştir” (Karaol 2011: 178).

Behar’ın mehter ve kırsal kesim bağlamında ele aldığı davul, Anadolu’nun farklı bölgelerinde icra edilen yerel halk

---

<sup>3</sup> “Usûl vuruşlarının toplamı değerleri değişmeksizin daha küçük vuruşlara ayrılmasına velvele denir (Çakar 1996: 25). Yorum yapabile özelliği olan velvele, 18. yy’da Mevlevî ayinleri icrâsı ile ortaya çıkmış ve sonrasında da Türk müsikisinin neredeyse bütün formlarında uygulanmaktadır. Bu yorum gücü ise usûlün yaşayan dinamik bir unsur olduğunun kanıtıdır (Köprülü ve Işıldak 2017: 1583).

danslarında temel ritmik yapı kurucu olarak işlev görmektedir. Halay, zeybek, bar ve horon gibi dans pratiklerinde davul, yalnızca zaman tutan bir eşlik aracı değil, aynı zamanda dansın karakterini belirleyen dinamik ve vurgusal yapıyı şekillendiren kadim bir çalgıdır. Bununla birlikte, tarihsel süreçte farklı kültürel etkileşimler aracılığıyla Türk müziğine dahil olan çeşitli çalgılar da benzer bir dönüşüm sergileyerek, başlangıçtaki eşlik işlevlerinin ötesine geçmiş ve müzikal anlatımın önemli bileşenleri haline gelmiştir. Günümüzde bu çalgılar, icra bağlamına göre değişen tınısal ve teknik olanakları sayesinde, söz konusu müziğin anlatımına katkıda bulunmaktadır.

Bu bağlamda yapılacak genel bir değerlendirme, Türk müziğinde vurmali çalgıların işlev ve anlam bakımından önemli bir dönüşüm geçirdiğini ortaya koymaktadır. Geçmişte daha çok ritmik düzeni sağlamak ve icraya eşlik etmek amacıyla kullanılan vurmali çalgılar, zamanla gelişen teknik olanaklar ve icra yaklaşımları sayesinde daha geniş bir ifade alanı kazanmıştır. Özellikle farklı vuruş tekniklerinin çeşitlenmesi, tınısal olanakların bilinçli biçimde kullanılması, doğaçlamaya dayalı icra pratiklerinin yaygınlaşması ve çalgı yapımındaki gelişmelerle birlikte akortlanabilir vurmali çalgıların ortaya çıkması, bu çalgıların Türk müziği içerisindeki konumunu güçlendirmiştir.

### **3. METODOLOJİ**

Nitel yöntem yaklaşım benimsenen bu çalışmada doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Araştırma kapsamında analizi yapılacak dokümanlar, çalışmanın amacına uygun olarak amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme ile belirlenmiştir. Amaçlı örneklemin seçimindeki ilke, tipiklik ya da ilgilenilen konuya göre araştırmacının karar vermesidir (Robson 2017: 318). Amaçlı örneklemin amacı ise araştırmada

çalışılan soruları aydınlığa kavuşturacak zengin bilgi içeren durumları seçmektir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olur (Tarhan 2015: 653). Ölçüt örneklemenin mantığı ise daha önceden belirlenmiş bazı önem ölçütlerini karşılayan tüm durumları çalışmak ve gözden geçirmektir (Patton, 2014: 238).

Bu doğrultuda araştırmada kullanılacak dokümanların belirlenmesinde; Türk müziği eğitimi veren bir konservatuvara ait olması, vurmali çalgılar ile öğrenci alıyor olması, sınav kılavuzlarının 2025–2026 eğitim-öğretim yılına ait güncel kılavuzlar olması ve bu kılavuzlara internet ortamında erişilebilir olması gibi ölçütler esas alınmıştır. Bu ölçütler çerçevesinde elde edilen dokümanlar, vurmali çalgılar branşına yönelik özel yetenek sınavlarının standartları, değerlendirme kriterleri ve uygulama protokolleri açısından incelenmiştir. Söz konusu incelemeye dâhil edilen üniversiteler aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

<b>Üniversite Adı</b>
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Ege Üniversitesi
İnönü Üniversitesi
Kafkas Üniversitesi
Mardin Artuklu Üniversitesi
Necmettin Erbakan Üniversitesi
Sakarya Üniversitesi
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

**Tablo 1. İnceleme Kapsamına Alınan Üniversiteler**

### **3.1. Sınırlılıklar**

Bu çalışma kapsamında elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği ile çözümlendiğinden, bulgular sınavların uygulama aşamasındaki jüri inisiyatiflerini, sınav anındaki ölçme esnekliklerini veya adayların sahne üzerindeki bireysel deneyimlerini kapsamamaktadır. Ayrıca önerilen ölçme modeli, Türk müziği lisans giriş sınavlarında vurmali çalgı icrası ile başvuru yapan adayların en yaygın tercih bendir, darbuka, erbane, tef ve davul gibi çalgıların teknik ve estetik karakteristikleri esas alınarak yapılandırılmıştır. Bunun yanında sınav süreçlerinde üniversiteler arası farklılık gösteren kontenjan sayıları veya müziksel işitme sınavlarının teknik detayları araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

## **4. VURMALI ÇALGILAR ÖZELİNDE MEVCUT GİRİŞ SINAV STANDARTLARININ ANALİZİ**

Türkiye'deki yükseköğretim kurumlarına bağlı konservatuvarların vurmali çalgılar özelindeki giriş sınavları incelendiğinde, bu branşın akademik konumlandırılması ve icra beklentileri açısından benzerlikler olduğu gibi muhtelif ayrışmalar olduğu da görülmektedir. Afyon Kocatepe, Erzurum Atatürk, Ankara Hacı Bayram Veli (HBV) ve Necmettin Erbakan üniversitelerinde vurmali çalgılar, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği programları içerisinde "Ritim Sazlar" başlığı altında; kudüm, bendir, daire, def ve tef gibi çalgıları kapsayacak şekilde tanımlanmaktadır. Bu yapısal düzenleme doğrultusunda adayın icra edeceği çalgı türleri branşlara göre özelleşmekte; Türk sanat müziği programlarında kudüm, bendir, daire ve tef ön plana çıkarken, Türk halk müziği programlarında ise davul, bendir, erbane ve def gibi vurmali çalgılar kabul görmektedir.

Sınav metodolojisi ve icra protokolleri açısından en dikkat çekici standart farkı, kolektif icranın bir gereği olan eşlik (eşlikçi) kullanımında görülmektedir. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, sınav yönergesinde genel kural olarak icrada eşlikçi bulundurulmasına izin vermezken, bu kuralın tek istisnasını “geleneksel vurmali çalgılar” alanından başvuran adaylara tanıyarak branşın doğasına uygun bir esneklik sağlamaktadır. Diğer üniversitelerde (HBV, Afyon vb.) bu tür bir eşlik istisnasından bahsedilmemekle birlikte, adayların icra edecekleri eserlerin notalarını (genellikle 3 nüsha) sınav komisyonuna sunmaları zorunluluğu ortak bir standarttır. Buna karşılık Sakarya Üniversitesi, kılavuzunda yer verdiği “*Çalgı Eğitimi Bölümünde eğitimi verilen çalgılar ile sınav gerçekleştirilecektir. Aday bu çalgıların dışında bir çalgı ile sınava giremeyecektir.*” ibaresiyle çalgı kabul sınırlarını net bir biçimde çizmiştir. Bu tür kurumsal sınırlamalar, öncelikle kadrosunda vurmali çalgılar alanında uzman öğretim elemanı barındırmayan kurumlar açısından yapısal bir eksikliğe işaret etmektedir. Öte yandan, ilgili alanda uzman bir öğretim elemanı bulunmamasına rağmen vurmali çalgılar branşından öğrenci kabul eden kurumlarda ise daha farklı bir süreç işlemektedir. Bu kurumlara kabul edilen ritim saz öğrencileri, kendi alanlarında ihtisaslaşabilecekleri bir akademik rehberlik alamadıkları için eğitim süreçlerinde mecburen programda mevcut olan başka bir melodik sazı seçmek durumunda kalabilmektedir. Sonuç olarak, branşa özgü uzman hoca eksikliği ve bu eksikliğe bağlı olarak öğrencilerin kendi alanları dışındaki çalgılara yönelmek zorunda bırakılması, vurmali çalgılar eğitiminin niteliğini ve pedagojik verimliliğini doğrudan etkileyen bir durum olarak değerlendirilebilir.

Tüm bunların yanında söz konusu kılavuzlarda yer alan değerlendirme kıstasları ve rubrik yapıları incelendiğinde, vurmali çalgılar için çoğu zaman diğer melodik çalgılarla ortak

bir değerlendirme formunun kullanıldığı görülmektedir. Necmettin Erbakan ve HBV gibi üniversiteler; icra puanını “doğru ve temiz icra”, “teknik beceri”, “eseri yorumlama” ve “eserin seviyesi” gibi dört ana başlıkta toplamakta, ancak “entonasyon”<sup>4</sup> gibi kriterleri vurmali çalgı adayları için de geçerli kılmaktadır. Puanlama ağırlıklarında ise müziksel işitme %50 ve çalgı icrası %50 oranında ÖYSP’ ye etki etmektedir. Adayların başarılı sayılabilmesi için gereken baraj puanı İnönü, HBV, Necmettin Erbakan ve Tokat Gaziosmanpaşa üniversitelerinde 100 üzerinden 60 iken; Afyon Kocatepe ve Ege Üniversitelerinde bu sınır 70 puan olarak belirlenmiştir.

Repertuvar gereklilikleri söz konusu olduğunda, üniversitelerin adayların yaratıcılığına ve geleneksel dağara olan bağlılığına dair farklı beklentileri mevcuttur. Afyon Kocatepe, Atatürk ve HBV Üniversiteleri, seçilen eserlerin mutlaka TRT repertuarından veya Türk müziği saz mûsikîsi formlarından (peşrev, saz semaisi, sirto, longa vb.) olmasını şart koşmaktadır. Atatürk Üniversitesi, diğerlerinden ayrışarak vurmali çalgı adaylarından yalnızca mevcut eserleri çalışmalarını değil, Türk Halk Müziği usûllerinden oluşmuş özgün “kompozisyon örnekleri” sunmalarını talep etmektedir. Sonuç olarak, Türk müziği konservatuvarlarında vurmali çalgılar sınav standartları; Yıldırım Beyazıt’ın eşlik esnekliği, Atatürk Üniversitesi’nin kompozisyon şartı ve HBV’nin video ön eleme sistemi gibi detaylarla kurum bazında oldukça spesifikleşen, ancak temel puanlama mantığında ortaklaşan bir yapı sergilemektedir.

---

<sup>4</sup> Entonaston “bir müzik parçası icra edilirken frekansların tek tek notalara ayrılma biçimidir ve parçadaki temel anlamı korumayı garanti eder” (Angı, Hamzaoğlu Birer, 2013: 52).

## 5. SINAV SİSTEMLERİNDEKİ SORUNLAR VE İHTİYAÇ ANALİZİ

Türk Müziği vurmali çalgılar eğitimi, tarihsel süreçte meşk zincirinin bir halkası olarak usta-çırak ilişkisiyle günümüze taşınmış olsa da bu geleneksel yapının akademik bir disiplin içerisinde standardize edilmesi sürecinde çeşitli yapısal sorunlar baş göstermektedir. Mevcut Türk müziği devlet konservatuarı giriş sınavlarında, vurmali çalgı icrası ile sınava giren adayların değerlendirilmesindeki en temel problem, ölçme ve değerlendirme süreçlerinde nesnel bir kriter birliğinin bulunmamasıdır.

Bu genel yapısal sorunların özele indirildiği en kritik nokta, değerlendirme formları (rubrikler) ve sınav içeriğindeki “ezgi odaklılık” problemidir. Örneğin Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi çalgı icrası değerlendirme kıstaslarında yer alan “doğru ezgi ve perde baskıları” veya “entonasyon” gibi ölçütler; doğası gereği ritmik ve tınısal bir yapıya sahip olan davul, bendir, kudüm veya erbane gibi sazlar için işlevsel değildir. Vurmali saz adaylarının, melodi sazları için hazırlanan rubriklerle puanlanması; adayın vuruş teknikleri, tınısal çeşitliliği ve ritmik kararlılığı gibi branşa özgü yetkinliklerinin ölçülememesine yol açmaktadır.

Ezgi odaklı yaklaşımın getirdiği bir diğer belirsizlik ise sınav içeriğindeki “eser seçimi” yönergelerinde kendisini göstermektedir. Birçok kılavuzda adaylardan Peşrev, Saz Semaisi veya Sirto gibi melodik formda eserler hazırlaması istenirken, ritim sazların bu süreçte tek başına neyi icra edeceği muğlak bırakılmaktadır. Eşlikçi bir melodik unsurun bulunmadığı sınav ortamlarında; adayın eseri sonuna kadar aynı usûl kalıbıyla tekrara dayalı biçimde mi çalacağı, yoksa eserin melodik cümle geçişlerini ve iç dinamiklerini dikkate alarak usûlün varyasyonlarını ve velvele zenginliğini mi sergileyeceği

net olarak tanımlanmamıştır. Diğer taraftan, bazı değerlendirme formlarında ise alt kırılımlara yer verilmeyerek yalnızca “Çalgı Becerisi: 30 Puan” gibi yalın ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Puanın adayın metronom istikrarına mı, teknik hızına mı, ritmik hafızasına mı yoksa usûlün mertebelerine olan hâkimiyetine mi verileceğinin açıkça belirtilmemesi, değerlendirme sürecinin nesnellliğini zayıflatmaktadır.

Bir diğer spesifik sorun, vurmali çalgıların doğasındaki kolektif icra ihtiyacının sınav sistemlerinde karşılık bulamamasıdır. Konservatuvar sınavlarının çoğunda uygulanan “eşlikçi bulundurmama” kuralı, tek başına bir müzikal bütünlük kurması beklenen melodi sazları için uygun olsa da vurmali çalgılar için ciddi bir kısıtlamadır. Vurmali çalgıların solo olarak kullanılabilmesinin yanı sıra, toplu icrada bir ezgiye hayat verdiği ve usûlü diğer çalgılara duyurduğu göz önüne alınırsa; sınavların bir melodi sazı eşliğinde yapılması, adayın gerçek performans kapasitesini ölçmek adına büyük önem taşımaktadır. Nitekim bu ihtiyacı fark eden Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, genel yasağına rağmen yalnızca geleneksel vurmali çalgılar adaylarına eşlikçi bulundurma izni vererek bu alanda önemli bir adım atmıştır.

Benzer şekilde, repertuar ve yaratıcılık standartlarındaki belirsizlik de vurmali çalgılar eğitiminde akademik derinliğin sorgulanmasına yol açmaktadır. Birçok üniversitede adaylardan yalnızca TRT repertuarı kapsamındaki eserleri icra etmeleri beklenmekte, ancak adayın ritmik kurgu ve yaratıcı performans becerisini değerlendirmeye yönelik sistematik ölçütler sunulmamaktadır. Bu bağlamda Atatürk Üniversitesi'nin adaylardan “ritim kalıplarından oluşmuş kompozisyon örnekleri” talep etmesi, adayın yaratıcılık ve kurgulama becerisini ölçme açısından önemli bir istisnadır.

Yapılan ihtiyaç analizi doğrultusunda; vurmali çalgılar eğitiminin akademik gelişimi için ezgi odaklı rubriklerin terk edilerek bransa özgü ölçütlerin geliştirilmesi, eşlikli sınav imkânlarının standart hale getirilmesi, teknik zorluk dereceleri ile ritmik varyasyonların netleştirildiği nesnel bir sınav sisteminin kurulması elzemdir.

## **6. VURMALI ÇALGILAR İÇİN “ÇERÇEVE ÖLÇME MODELİ” ÖNERİSİ**

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere, vurmali çalgılar için bransa özel rubriklerin oluşturulması süreci; bu çalgıların doğasına aykırı olan “ezgi” ve “entonasyon” odaklı kriterlerin terk edilerek, ritmik hassasiyet ve tınısal yetkinliği ölçen parametrelerin sisteme dahil edilmesini gerektirir. Mevcut kaynaklardaki veriler ışığında, somut bir rubrik dönüşümü için şu adımlar atılabilir:

İlk somut adım, melodi sazları için kullanılan “doğru ve temiz icra” kriterinin vurmali çalgılar özelinde “vuruş tekniği ve tını temizliği” olarak yeniden tanımlanmasıdır. Tanbur, ud, ney veya keman gibi sazlar için geçerli olan “perde baskısı” kriteri yerine adaylar; açık, kapalı, fiske veya tokat gibi vuruş tekniklerinin netliği ve çalgıdan elde edilen tınısal çeşitlilik üzerinden puanlanmalıdır. Özellikle Ankara Hacı Bayram Veli ve Necmettin Erbakan üniversitelerinin rubriklerinde yer alan genel ifadeler, vurmali çalgıların gerektirdiği el-bilek hakimiyeti, ilgili çalgının ses alanlarını doğru kullanabilme ve vuruş disiplini gibi teknik detayları içerecek şekilde özelleştirilebilir.

İkinci olarak, vurmali çalgı icrasının temel taşı olan “usûl” kriteri, rubriğin en yüksek ağırlıklı maddelerinden biri haline getirilebilir. Mevcut sistemlerde genel bir “ritim” başlığı altında ele alınan bu durum; adayın ilgili usûlün hakimiyetini,

icra sırasında metronom<sup>5</sup> kararlılığını (zamanlama) ve eğer varsa içerisinde birden fazla usûlü barındıran eserlerde usûller arasındaki geçiş yeteneğini ölçen alt parametrelere bölünebilir. Örneğin Sakarya Üniversitesi'nin ses eğitimi için kullandığı “ritim, usûl ve metronoma uygunluk” kriteri, vurmali çalgılar için hazırlanan müstakil bir rubriğe entegre edilerek adayın ritmik sadakati daha nesnel bir zeminde ölçülebilir.

Üçüncü adımda, adayın yaratıcılığını ölçmek adına Atatürk Üniversitesi' nin uyguladığı “farklı ritim kalıplarından oluşan kompozisyon” şartı söz konusu rubriklere dahil edilebilir. Vurmali çalgılar sadece bir eseri tekrar eden değil, aynı zamanda ritmik varyasyonlar üretebilen bir yapıya sahip olduğundan; adayın belirli usûllere bağlı kalarak daha kısa ritim değerleriyle velvele tekniğini kullanması veya doğaçlama (irticâlen icra) becerisi rubrikte ayrı bir madde olarak değerlendirilmelidir. Bu, adayın sadece teknik becerisini değil, müzikal zekasını ve ritmik kurgu yeteneğini de ortaya koyacaktır.

Son olarak, vurmali çalgıların eşlikçi disiplini içindeki performansını ölçecek bir kriter getirilebilir. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi'nin geleneksel vurmali çalgılara tanıdığı eşlikçi bulundurma hakkı, sınavın değerlendirme aşamasında adayın “eşlik duyarlılığı” üzerinden puanlanmasına imkân tanıyabilecek bir yaklaşım olarak düşünülebilir; bu doğrultuda benzer uygulamaların diğer üniversitelerde de yaygınlaştırılması

---

<sup>5</sup> “Hız ölçer, yani metronom, 40–208 arası vuruş hızlarını ölçen ve gösteren kurmalı veya elektronik alettir. Yani metronom bir cihaz ismidir. Günümüzde bu iki kelime birbirlerine karıştırılmaktadır. Tempo hız, metronom ise hızı ölçen alettir” (Erkan: 2018: 69). Bu ifadede metronom ve tempo kavramları temel düzeyde doğru biçimde ayrılmıştır. Bununla birlikte, belirtilen 40–208 aralığı birçok klasik metronom için tipik olsa da tüm metronomlar bu aralıkla sınırlı değildir; bazı modeller daha geniş tempo aralıkları sunabilmektedir. Ayrıca metronom yalnızca hızı ölçen bir araç değil, aynı zamanda tempoyu sabit tutmaya yardımcı olan bir referans aracı olarak da işlev görür.

gündeme getirilebilir. Bu kapsamda oluşturulacak rubrik; adayın ana ezgiye (melodiye) olan ritmik uyumunu, nüanslara (piyano/forte) verdiği tepkiyi ve kolektif icra sırasındaki müzikal dengesini kapsayan müzikal ifade unsurlarını içermelidir. Böylece, vurmali çalgıların sadece solo değil, fonksiyonel kimliği de akademik bir standartla ölçülmüş olur. Lisans yetenek sınavlarında vurmali çalgılar için kullanılması önerilen değerlendirme kıstasları ve puanları aşağıda sunulmuştur.

<b>Değerlendirme Ölçütü</b>	<b>Açıklama ve Alt Parametreler</b>	<b>Puan</b>
<b>Vuruş Tekniği ve Tını Temizliği</b>	<i>Mevcut kılavuzlardaki “entonasyon/perde baskısı” kriteri yerine; açık-kapalı vuruşlar, fıske, tokat ve benzeri tekniklerin netliği, ellerin ve bileklerin doğru kullanımı, çalgıdan karakteristik tınıyı elde etme becerisi.</i>	<b>25 Puan</b>
<b>Usûl, ve Zamanlama</b>	<i>Adayın usûllere hakimiyeti; icrâ sırasında metronom kararlılığını koruması (hızlanma/yavaşlama yapmaması) ve usûlün darpları arasındaki geçişlerde bütünlüğü sağlaması.</i>	<b>30 Puan</b>
<b>Ritmik Varyasyon ve Yorumlama Kabiliyeti</b>	<i>Atatürk Üniversitesi'nin talep ettiği “kompozisyon” mantığına uygun olarak; adayın usûlün ana yapısına bağlı kalınmakla beraber yapabileceği yorumlama becerisi, ritmik motifleri zenginleştirme kabiliyeti ve varsa irticâlen (doğaçlama) icrâ yetkinliği.</i>	<b>20 Puan</b>
<b>Eşlik Duyarlılığı ve Müzikalite</b>	<i>Yıldırım Beyazıt Üniversitesi'nin tanıdığı eşlikçi imkânı referans alınarak; adayın bir melodiye veya diğer icrâcılara ritmik uyumu, nüanslara (piyano/forte) verdiği tepki ve eserin ruhuna uygun tavır sergilemesi.</i>	<b>15 Puan</b>
<b>Eserin Teknik Seviyesi ve Dağar</b>	<i>İcrâ edilen eserin veya hazırlanan kompozisyonun ritmik karmaşıklığı, teknik zorluk derecesi ve seçilen usûllerin adayın seviyesini yansıtma kapasitesi.</i>	<b>10 Puan</b>
		<b>Toplam Puan 100</b>

**Tablo 2. Önerilen Değerlendirme Ölçütleri**

Vurmalı çalgılar için önerilen bu yeni rubrik, çeşitli üniversitelerin mevcut sınav kılavuzlarında yer alan ve ud ya da keman gibi melodi sazlarına hitap eden “doğru ezgi ve perde baskıları” gibi terimleri tamamen ayıklayarak; vurmalı sazların fiziksel doğasına uygun olan “vuruş tekniği ve tını temizliği” kıstasını merkeze almaktadır. Branşın teknik omurgasını oluşturan usûl ve zamanlama hassasiyeti, adayın sadece çalma becerisini değil müziğin zamanlamasına olan mutlak hâkimiyetini ölçmek amacıyla en yüksek puan ağırlığına sahip temel kıstas haline getirilmiştir. Mevcut çoğu sınav sisteminde eksikliği hissedilen yaratıcılık boyutu, Atatürk Üniversitesi’nin adaylardan talep ettiği “ritim kalıplarından oluşan kompozisyon örnekleri” şartı referans alınarak modele dâhil edilmiş; böylece adayın sadece ezbere bir metni tekrar etme değil, ritmik kurgu üretebilme yeteneği de değerlendirme kapsamına alınmıştır. Son olarak, vurmalı sazların doğası gereği kolektif bir disiplin olduğu gerçeğinden hareketle, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi’nin geleneksel vurmalı çalgılar için tanıdığı eşlikçi bulundurma izniyle uyumlu şekilde sisteme eklenen “eşlik duyarlılığı” kıstası, adayın tek başına sergilediği mekanik beceri yerine bir melodiye uyum sağlama kapasitesini ve fonksiyonel icra yetkinliğini ölçmeyi hedeflemektedir.

Önerilen bu ölçme ve değerlendirme sistemi, Türk müziği eğitimi veren kurumlar için akademik bir çerçeve önerisi niteliğindedir. Ayrıca bu ölçme sistemiyle, eşlikli olarak icra edilen tek bir eser üzerinden de tüm değerlendirme kriterlerinin kapsamlı biçimde ölçülmesinin mümkün olduğu düşünülmektedir. Ancak üniversiteler, kendi eğitim felsefeleri ve sanatsal beklentileri doğrultusunda bu rubrikteki kıstasların puan ağırlıklarında değişikliğe gidebilir veya uygulama protokollerini özelleştirebilirler. Örneğin, kimi kurumlar adayın teknik yetkinliğini ölçmek adına tek bir zorunlu eser veya kompozisyon üzerinden değerlendirme yapmayı tercih ederken,

diğerleri farklı form ve usûlleri kapsayan geniş bir repertuvar icrâsını şart koşabilir. Bu modelin temel amacı, değerlendirme sürecini vurmali sazların doğasına aykırı olan kıstaslardan arındırarak branşa özgü, nesnel bir zemine oturtmaktır. Kurumlar, bu esnek yapıyı kullanarak kendi bölüm önceliklerine göre “vuruş tekniği” veya “yaratıcılık” gibi maddelerin yüzdesini artırıp azaltabilirler. Sonuç olarak bu çalışma, üniversitelerin akademik özerkliğine saygı duyarken, vurmali çalgılar özelinde ölçme-değerlendirme süreçlerini daha dengeli ve sağlıklı hale getirmek için asgari müşterekleri belirleyen bir rehber işlevi görmeyi hedeflemektedir.

## 7. SONUÇ

Bu çalışma, Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlarda vurmali çalgılar alanına yönelik giriş sınavı uygulamalarının, branşın doğasıyla tam olarak örtüşmediğini ortaya koymuştur. İncelenen kurumların önemli bir bölümünde, vurmali çalgı ile sınava girecek adayların ezgisel çalgılar için geliştirilmiş ölçütlerle değerlendirildiği belirlenmiştir. “Entonasyon”, “doğru ezgi” ve “perde baskısı” gibi kriterlerin; kudüm, bendir, daire ve davul gibi tını ve ritim temelli sazların teknik yeterliliğini ölçmede yetersiz kaldığı açıktır. Bu durum, adayların esas yetkinlikleri olan vuruş disiplini ve zamanlama becerileri yerine, alan dışı parametreler üzerinden değerlendirilmesine yol açarak ölçme sürecinin sağlıklı bir zeminde yürütülmesini zorlaştırmaktadır.

Söz konusu üniversiteler arasında gözlemlenen uygulama farklılıkları, vurmali çalgılar alanında ortak bir sınav standardının henüz oluşmadığını göstermektedir. Bazı üniversitelerin kolektif icra pratiğini destekleyen yaklaşımları ve ritmik yaratıcılığı ölçmeye yönelik uygulamaları, alanın doğasına daha uygun örnekler sunarken; bazı programlarda

vurmalı çalgı icrasının tamamen göz ardı edilmesi, akademik temsilde süreklilik sorununa işaret etmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda geliştirilen “Vurmalı Çalgılar Çerçeve Ölçme Modeli”, değerlendirme yaklaşımını melodik odaklı kıstaslardan uzaklaştırarak vuruş tekniği, tını temizliği, usûl bilgisi ve metronom hassasiyeti gibi alanın temel bileşenlerine dayandırmaktadır. Esnek bir yapıya sahip olan bu model, üniversitelerin kendi önceliklerine göre uyarlanabilir olmakla birlikte, asgari düzeyde bir ölçme birliği sağlamayı hedeflemektedir.

Sonuç olarak, Türk müziği lisans giriş sınavlarında vurmalı çalgıların kendi yapısal ve teknik özelliklerine özgü ölçme kıstasların geliştirilmesinin; ölçme-değerlendirme süreçlerinin niteliğini artıracığı ve adayların gerçek teknik kapasitelerinin daha doğru biçimde belirlenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Angı, Ç. E. (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 48-69.
- Behar, C. (2016). *Saklı mecmua: Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] yazması* (2. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Çakar, Ş. (1996). *Türk mûsikîsinde usûl*. MEB Yayınları.
- Erkan, T. (2018). Ritimde terminoloji karmaşası. III. *Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (Cumhuriyet Zirvesi) Bildiriler Kitabı* içinde (ss. 150-160). Kongre Organizasyon Komitesi.
- Karaol, E. (2011). *Mısırlı Ahmet: Toprak darbuka tekniği ve icra analizi* [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Tez No. 306683]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Köprülü, G. ve Işıldak, C. K. (2017). Türk mûsikîsi usûlâtında velvele kavramı. *Rast Musicology Journal*, 5(2), 1575-1586.
- Levendoğlu Öner, N. O. (2017). To review a tradition of philosophical education inherited from the Turkish music of the Ottoman period: Contemporary meşk practices [Osmanlı dönemi Türk müziğinden miras kalmış felsefi temelli bir eğitim geleneğini yeniden canlandırmak: Çağdaş meşk uygulamaları]. *Journal of Human Sciences*, 14(1), 294-307. <https://doi.org/10.14687/jhs.v14i1.4386>
- Özkan, İsmail Hakkı. 2021. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulaması*. Müzik Eğitimi Yayınları.

- Patton, M. Q. (2014). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice* (4. baskı). SAGE Publications.
- Robson, C. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri: Gerçek dünya araştırması* (Ş. Çınkır ve N. Demirköseoğlu, Çev. Ed.; 2. baskı). Anı Yayıncılık.
- Tarhan, Ö. (2015). Sosyal bilgiler öğretmeni adaylarının politik okuryazarlığa ilişkin görüşleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(9), 649-669.

# MÜZİK ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR

**yaz**  
yayınlari

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