



# MÜZİK ALANINDA GELİŞMELER

---

EDİTÖR

DOÇ. DR. GÖKTÜRK ERDOĞAN

# ***Müzik Alanında Gelişmeler***

**Editör**

**Doç. Dr. Göktürk Erdoğan**

**İmtiyaz Sahibi**  
Platanus Publishing®

**Editör**  
Doç. Dr. Göktürk Erdoğan

**Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya**  
Platanus Yayın Grubu

**Birinci Basım**  
Aralık, 2024

**Yayımcı Sertifika No**  
45813

**Matbaa Sertifika No**  
47381

**ISBN**  
978-625-6254-41-1

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

**Adres:**Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B,  
06480, Mamak, Ankara, Türkiye.  
Telefon: +90 312 390 1 118  
web: [www.platanuskita.com](http://www.platanuskita.com)  
e-mail: [platanuskita@gmail.com](mailto:platanuskita@gmail.com)



**PLATANUS PUBLISHING®**

# İÇİNDEKİLER

<b>BÖLÜM 1.....</b>	<b>5</b>
<b>Francesca Caccini: 17. Yüzyıl Medici Sarayının “La Cecchina”sı</b> Bahar Hoşcan Kaya	
<b>BÖLÜM 2.....</b>	<b>15</b>
<b>Asya’dan Anadolu’ya Bir Çalgı Öyküsü: Kemane</b> Ercan Durmaz & Levent Değirmencioğlu	
<b>BÖLÜM 3.....</b>	<b>39</b>
<b>A.C. Adam’ın Giselle Balesi-Viyola Solo İçin Çalışma Önerileri</b> Cansu Yılmaz Akış & Burcu Evren Yazıcı	
<b>BÖLÜM 4.....</b>	<b>65</b>
<b>Müziğin Toplumsal Kimlik Oluşturmadaki Rolü: Köy Enstitüsü Örneği</b> Mehtap Ulubaşoğlu	
<b>BÖLÜM 5.....</b>	<b>81</b>
<b>Joseph Haydn’ın Oda Müziği Evrimi: Op. 76 No. 2 "Quinten" ve Klasik     Dönem İzleri</b> Gülce Sevi Özsoy Döşlü	
<b>BÖLÜM 6.....</b>	<b>97</b>
<b>Keman Eğitiminde Entonasyon</b> Elvan Gün	





Francesca Caccini: 17. Yüzyıl Medici  
Sarayının “La Cecchina”sı

*Bahar Hoşcan Kaya<sup>1</sup>*

## GİRİŞ

Müzik, Klasik Batı Müziği olsun, Klasik Türk Müziği olsun son yıllara kadar hep erkeklerin dominant oldukları bir alan olmuştur. Besteci envanterleri incelenecek olursa her iki tür müzik alanında da çok az kadın ismine rastlanabilir. Kadınların müzikle olan ilintileri daha çok Batı müziğinde ses sanatçısı, Türk müziğinde hanende olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde yeni müzik janrlarının ortaya çıkması ile kadın bestecilere daha sık rastlamak mümkün olmuştur. Ancak müzik tarihi sahnesinde yaşadığı çağa ve o çağın müzik anlayışına etki edebilmiş kadın besteci sayısına az rastlanmaktadır.

1980 yılında Aaron Cohen iki cilt ve 5000 konu başlığı içeren Encyclopedia of Women Composers (Kadın Besteciler Ansiklopedisi) kitabını yayınladı. Ansiklopedide yer alan kadın bestecilerin çoğunun eserlerinin günümüze erişmediğini kabul etsek bile bugün konserlere devamlı giden herhangi bir müzik severin bu sayı karşısında şaşırmasına hayret etmemek gerek. Çünkü o konu başlıklarını oluşturan kadın bestecilerden hiçbirinin bir notasını bile bir konserde dinlemiş değildir. Klasik müzik kurumları ve anlayışı nesiller boyunca performans ve beste seçeneklerini beyaz ve erkek bestecilerden yana kullanmıştır. Kadın besteciler ötekileştirilmiş, görmezden gelinmiş hatta kendileri bile böyle olmayı tercih etmiş olabilirler.

Klasik dünyanın kadın bestecilerini erkek bestecilerle karşılaştıracak olursak onların da yeteneğe, onları destekleyen bir aileye, çok iyi bir eğitim görmüş olmaya ve onları ayakta tutacak kadar maddi desteğe ihtiyaçları olmuştur. Ancak, onlar kadın olmaları nedeniyle hangi dönemde yaşarlarsa yaşasınlar önyargılı bir düşünce düzeniyle mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Dahası bestecilik gibi bir uğraşın kadınlar için uygun bir çaba olmadığı inancı ile de savaşmak zorundaydılar (Higgins, 2016).

Bu çalışmamız Klasik Batı Müziği araştırmacıları tarafından yeniden keşfedilmeye başlanan bir kadın bestecinin yaşamını ve eserlerini tanıtmayı amaçlamaktadır: Floransa doğumlu Francesca Caccini. Caccini'yi önemli kılan özelliği onun bir ses sanatçısı, bir eğitmen olmasının yanı sıra bir besteci olarak, özellikle ilk Opera besteleyen kadın besteci olarak 17. Yüzyılda Barok dönemi müzik dünyasına damgasını vurmuş olmasıdır. Giriş kısmında konuyla ilgili genel bilgiler, problem durumu, güncel literatürle araştırmanın önemi açıklanmalı ve araştırma soruları ve araştırmanın amacı verilmelidir.

## Francesca Caccini Kimdir?

Francesca Caccini 18 Eylül 1587'de Floransa'da doğdu. Caccini ailesi 16. ve 17. yüzyıllarda İtalya'da sıklıkla rastlanan sanatkâr ailelerden birisiydi. Baba Giulio Caccini, Roma'dan geldiği için kendisine "il Ramano" diye de hitap edilen bir besteciydi. Anne Lucia ise bir ses sanatçısıydı. Amcası Floransa'da Ponte Santa Trinita köprüsünün dört köşesinde mevsimleri simgeleyen dört heykelden Yaz ve Sonbahar heykellerini yapan heykeltıraştı. Bunların yanı sıra şehirdeki pek çok anıtta imzası bulunuyordu. Kız kardeşi Settimia da ses sanatçısıydı (Raney, 1967).

Francesca, zamanının en entelektüel ve kültürlü saraylarından birisi kabul edilen Medici Sarayı çevresinde yeşeren sanat atmosferinde büyüdü. Yaşadığı çağın onu şekillendirdiği kaçınılmaz bir gerçek. Her ikisi de iddialı müzisyenler olan anne ve babası onu kendisini ve tanrı vergisi yeteneklerini geliştirebilmesi için yüreklendiriyordu. Profesyonel bir müzisyenin sahip olması gereken en üst standartlara göre eğitilmesinin yanı sıra dönem Avrupa'sının en ileri görüşlü ve yenilikçi sanat merkezlerinden birisi olan Medici Sarayında hizmet verenlerle gerekli olan sosyal ve nezaket tarzına uygun bir lady olarak da yetiştiriliyordu. I Ferdinand ve II Cosimo dönemlerinde Medici ailesinin hamiliğinde hem bilimsel hem de sanatsal alanda inanılmaz yenilikler ve gelişmeler yaşanıyor. Francesca Caccini işte bu sanat ve bilim dünyasının bir parçası olarak büyüdü ve gelişti (Silbert, 1946).

Francesca çok küçük yaşlarda şarkı söylemeyi, lud çalmayı öğrenmesinin yanı sıra Latince ve yerel Toscano dilinde de şiir yazmayı öğrenmişti. İlk performansı "Concerto Caccini" adlı aile topluluğunun bir parçası olarak Grandük Ferdinando I'in huzurunda gerçekleşti. Daha sonra "Concerto delle donne" isimli kendisi, kız kardeşi ve ünlü sanatçı Vittoria Archillei'den oluşan topluluğun üyesi olarak sahne performanslarına devam etti. Babasının bestelemiş olduğu ezgileri farklı şehir ve saraylarda söylemeye devam etti.

Maria de Medici'nin Fransız kralı IV Henry ile evlenmesinin şerefine verilen festivalde Jacopa Peri'nin Euridice ve babasının Il rapimento di Cefalo isimli eserlerini seslendirdi. Bu festivale Caccini ailesi olarak katılsalar da Francesca'nın performansı o kadar başarılıydı ki IV Henry Grandük Ferdinand'a bir mektup göndererek onu kendi sarayında hizmet vermesini istediğini anlatmıştı. Mektubunda La Cecchina'nın sarayındaki herkesten daha güzel şarkı söylediğini ve kimsenin onun gibi olamayacağını yazıyordu. Ancak, Ferdinand I bu talebe olumsuz yanıt vererek Francesca'nın Toskana'da kendi sarayında kalmasını istedi. Aile Toskana'ya geri dönerek Medici Sarayının hizmetinde kaldı. Medici



Sarayı artık La Cecchina olarak tanınan Francesca'yı o kadar sahiplenmişti ki Mantua'daki Gonzagas hanedanının Monteverdi'nin Arianna isimli eserinin prömiyerine dahi katılmasına izin vermedi. (Silbert, 1946; Raney, 1967; Predota, 1993).

11. Kasım 1607'de Francesca Caccini Floransa'da kendisi gibi sahne sanatçısı olan Giovannibattista Signorini ile evlendi. Bu evliliğinden Margherita ismini verdiği kızı dünyaya geldi. Kızı da kendisi gibi sahne sanatçısı olacaktı ancak aynı zamanda Floransa'daki Convent of San Girolamo manastırında da rahibe olarak görev yapacaktı.

1608-1614 yılları arasında Toskana sarayında Medici'lere hizmet ederek kutusal müzik festivallerinde dini temalı şarkı ve ilahiler söyledi. Aynı zamanda saray davetlerinde söylenmek üzere arkadaşı Michelangiolo Buonarroti'nin yazdığı sözlere besteler yaptı (Raney, 1967; Miranda, 2014). 1618'de o ana kadar bestelediği en uzun eseri olan Ballo delle Zigane saray izleyicilerine sunuldu. Medici'lerin Floransa malikanesi olan Pitti sarayında sahnelenen bu eser müziğin yanı sıra dans öğeleri de içermekteydi.

Özel yaşamı ile müzik yaşamını bir arada götürme başarısı gösteren Caccini, besteciliğin yanı sıra bir eğitmendi. Saraydaki genç hanımlara ve asil aile çocuklarına ses eğitimi veriyor ve yaptığı bestelerde de eğitimci kimliğini yansıtıyordu. Sık sık İtalya'nın başka şehirlerinde de sahne alıyordu. O artık bütün bir ülkeye mal olmuş saygın bir sanatçıydı. Hamileri arasında I Ferdinand'ın eşi Grandüşes Christine ve II Cosimo'un eşi Grandüşes Maria Maddalena bulunuyordu. Ayrıca Kardinal Carlo de Medici ona destek veren ve her gittiği yerde onu kayırıp kolaylayan bir koruyucu idi.

1626'da eşi Giovanni'nin ölümünden sonra Francesca Floransa'dan ayrılarak diplomat ve bankacı Vincenzo Buovisi'nin hizmetine girmek üzere Lucca'ya gitti. Bu dönemde 1628'de ikinci kez bir aristokrat olan Tomaso Raffaelli ile evlendi. Bu evliliğinden de Tomaso isimli bir oğlu dünyaya geldi. 1634'de ikinci eşini de kaybettikten sonra çocuklarını da alarak Floransa'ya geri döndü. Floransa'da yeniden Grandüşes Christina'nın hamiliğinde çalıştı.

Francesca Caccini arkasında zamanında devrim niteliğinde eserler bırakarak 1645 yılında yaşama veda etti (Silbert, 1946).

### **Francesca Caccini'nin Müzik Dünyası**

Francesca Caccini karşılaştırmalı olarak incelendiğinde bazı kadın bestecilere göre daha avantajlı bir dünyada gözlerini açmıştır. Francesca, Avrupa'da değişen

ve farklılaşan müzik anlayışının olduğu bir dönemde yaşadı. Avrupa müzik tarihinde solo şarkı formunun geliştiği, operanın doğuşunun anlamlı ve etkileyici yeni tekniklerin ve yeni deneysel form ve yapıların denendiği bir zaman dilimiydi.

Francesca'nın babası Giulio Caccini bu yeni tekniklerin ve gelişen stillerin en önemli destekçilerinden birisiydi. 1602'de yayınladığı *Le nuove musiche* isimli kitabı bu yeni anlayışın uygulamalı örneğidir. Bir solo sesin, şarkının sözcükleriyle ve metnin satır aralarında bulunan anlatımı andırarak çok berrak bir şekilde kullanmasının dinleyicinin ruhunu nasıl harekete geçirebildiğinin bir göstergesidir bu kitap. Şarkılardan oluşan bu kitap aynı zamanda yeni müzik anlayışının temelini ve estetiğini de açıklamaktadır. Ek olarak istenilen etkiyi yaratabilmek için gerekli olan ses tekniğinin eğitilebilmesini sağlayan pratik öneriler de içermektedir. Francesca, babasının önemli bir üyesi olduğu bu yeni müzik akımının öğretilerini küçük yaşlardan itibaren benimseyerek solo şarkı formunu öğrenmiş ve benimsemiştir. O kadar ki daha 13 yaşındayken Jacopa Peri'nin *Euridice* ve babasının *Il rapimento di Cefalo* isimli eserlerini seslendirdi (Miranda, 2014; Duncan, 2018). Floransa'da Medici Sarayı, İtalya'nın farklı kentlerindeki asil aileleri veya Avrupa'nın taçlı yöneticileri için şarkılarını söylerken Francesca'nın besteci kimliği de gelişiyor ve olgunlaşıyordu.

Francesca Caccini'nin özellikle öğrencilerinin ses eğitiminde kullandığı pek çok bestesi olduğu bilinmekle birlikte bunların pek çoğu kaybolmuştur. Caccini'nin günümüze ulaşan iki önemli eseri bulunmaktadır. Şarkılardan oluşan kitabı *Il primo libro delle musiche a una e due voci* (Bir veya iki ses için ilk müzik kitabı) ve operası *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Ruggiero'nun Alcina adasından kurtarılması). Elimize ulaşan eserleri incelendiğinde Caccini'nin müziğini notaya dökme konusunda çok titiz olduğu, özellikle hecelerin ve sözcüklerin ritimle uyuşmasına, ses süslemelerinin yerlerinin belirlenmesine dikkat ettiği gözlemlenmektedir (Fenlon, 2014).

Francesca Caccini'nin sözü edilen iki önemli eserini incelemek onun müzisyen kişiliğine ışık tutacaktır.

### **Francesca Cassini'nin *Il primo libro delle musiche a una e due voci* eserinin incelenmesi**

Francesca 1618 yılında Pisa'da saray mensuplarına konser verirken arkadaşı ve yaşam boyu destekçisi olan Michelangiolo'ya bir mektup göndererek ilk müzik kitabını bastırmak istediğini yazmış ve ondan kitabının başında yer alacak olan ithaf yazısı için yardım istemiştir. Ancak Medici hanedanına hizmet ederken

zaman kaybına uğramış ve önsözü yazamamıştır. Mektubunda babasının kendisine olan katkılarını da anlatmış önsözünde ondan da söz etmek istediği belirtmiştir. Ancak, bütün bu isteklerine rağmen *Il primo libro delle musiche a una e due voci* kitabı basıldığı zaman kitabın ilk sayfasında hamisi Kardinal Carlo de Medici'ye olan ithaf ve kendi imzasından başka bir yazı bulunmamaktaydı. İthafında Kardinale içtenlikle teşekkür ederek “Ekselanslarına borcum çok büyük. Destekleriniz olmasa sizin himayeniz altında bu kitabı bastıramazdım” sözleri ile ithafını imzalamıştır.

Kitabın başındaki yazı ve Kardinal Carlo de Medici'ye çok güçlü sözlerle yazılan ithaf sarayın bu kitabın basımında aktif rol aldıkları konusunda fikir vermektedir. Ayrıca sarayın bu desteği kitabın o günün toplumuna katkıda bulunacağına olan inançlarını vurgulamaktadır. Caccini'nin müzik kitabı basılan ilk kadın olma özelliğini de gözardı etmemek gerekir. Baba Caccini kızının kitabının basıldığı yıl yaşama veda ediyor (Raney, 1967; Miranda, 2014).

Kısaca *Il primo libro* olarak adı geçen bu kitap adının da belirttiği gibi bir veya iki ses için yazılmış kısa vokal parçalar içermektedir. İki bölüme ayrılmış kitapta 19 dini/kutsal temalı veya ruhani, 13 seküler veya dünyevi ve dört adet soprano ve bas seslerin düetini içeren şarkı bulunmaktadır. Ruhani parçaları içeren bölümde iki sone, dört madrigal, bir ottove Romanesk (sekizli Romanesk), bir ottove sopra la Romanesk (aynı bas çizgisinde yazılmış sekiz kafiyeli şiir), üç allegro aria ve iki ilahi bulunmaktadır. İkinci bölümde ise canzonette (şarkıcıklar), motetti (çok sesli ilahiler) ve ilahiler gibi daha neşeli ve hareketli parçalara yer verilmiştir. Bu düzen baba Caccini'nin kendi kitabında da kullandığı organizasyonun aynısıdır (Miranda, 2014).

*Il primo libro* eserinin karakteristik yanlarını yansıtan ilahilerden birkaçını incelemek besteci Caccini'nin irdelenmesinde yararlı olacaktır. Dini/Ruhani şarkıların bulunduğu bölümde “Nube Gentil” (Nazik Bulu) isimli iki sesli Romanesk aria Tanrının yüzünü saklayan bir buluta ait. Bu şarkı minör gamda başlıyor ve melodiye yumuşak bir başlangıç yaptırıyor. Nube sözcüğünün ikinci hecesinde la ile mi bemol notaları arasında yaratılan tril ile vurgulanan disonans göz kamaştırıcı bir sis ile gentil sözcüğünün simgelediği yumuşak bir buluta dönüşüyor. Şarkıda her cümle giriş ya harmonik ya melodik ya da ritmik olarak değişiyor. Aryada bas ses bazı kromatik değişimlerle ve beklenmedik atlamalarla diatonik olurken sopranonun melodik yapısı basa göre daha da karmaşık oluyor. Açılış sözcüklerinin melodik ve duyguyu tanımlayan müziksel yapısından sonra ardından gelen her cümle giriş ritmik yapıda ve ses perdesinde farklılık gösteriyor. Aryada sözel süslemeler o kadar ustalıklarla yerleştirilmişler ki sözcüklerin net bir şekilde anlaşılmasını engellemiyor (Raney, 1967; Predota, 1993; Miranda, 2014).

“Maria, dolce Maria” (Tatlı Meryem) isimli madrigal yine Caccini’nin sözcükleri notalarla nasıl tanımlayabildiğinin bir göstergesi. Monoton bir akışı engellemek için ritim ancak gerekli olduğu zamanlarda değişkenlik gösteriyor. Bu parçada tril kullanmaya özen gösteriyor. Parçada cümlecikler soloyu seslendirecek olana sanatçının nefes kontrolünü kolaylaştıracak şekilde notaya dökülmüş ki bu o dönemdeki pek çok bestecinin özen göstermediği bir ayrıntıydı. Francesca, kendisi de bir ses sanatçısı olması nedeniyle bestelerinde bu tür inceliklere özen gösteren bir tutum izlemiştir.

“Laudate Dominum” (Tanrıya Övgü) isimli ilahisi aralarında Aleluia (tanrıya şükür) sözcüğünün tekrarlandığı bölümlere ayrılmış. Her bölümde armoni ve melodi o kadar farklı değişiklikler gösteriyor ki dinleyici her yeni başlangıçta tekrarlanan ve tüm ilahiyi bütünleştirme özelliğini gösteren sözcükleri bıkmadan dinleyebiliyor. Cassini bu ilahide her Aleluia girişinden önce *appoggiatura* kullanarak disonans yaratıyor (Raney, 1967; Predota, 1993; Miranda, 2014).

Il primo libro 90 sayfalık büyük bir kitap. Kitapta yer alan şarkıların isimleri soru cevap tarzı bir yöntem izlendiği hissini yaratıyor. Örneğin, “Che fai?” (Ne yapıyorsun?) ve hemen ardından gelen “Ardo” (I burn) bu sorunun yanıtı olduğu düşüncesini yaratıyor. Bu stil şarkıların metinleri ile melodik armonileri arasında birbirleri ile çelişkili duyguları veya sözcük anlamları üzerinde çalışılıyor. Susan Cusick’e (2009: 86) göre bu tür çelişkileri en iyi gösteren şarkılar “Chi è costei?” (O kim?) ve “Che fai? (Ne yapıyorsun). “Chi è costei?” Meryemin erkeklerin dünyası olduğu sanılan cennetteki yürüyüşünü ses aktif ve transpozisyonlarla anlatıyor. “Che fai? ise statik bir melodik ses kullanılarak çarpmıha gerilen İsa’yı karakterize etmeye çalışıyor. Birinci şarkıda anne Meryem zengin ve ustalık gerektiren pasajlarla anlatılırken, oğul İsa’nın acı çeken ruhu statik, neredeyse konuşma gibi seslendirme ile canlandırılmaya çalışılıyor. Bu iki örnek zıt fikir ve ayrıcalıkların müzik elementleri kullanılarak nasıl simgelendiğinin göstergesi oluyor.

Il primo libro sözcüklerin notalara aktarıldığı bir şarkı demeti sunmanın ötesinde aynı zamanda bir eğitim kitabı. Francesca, ses eğitmeni olarak eğittiği gençlerin ses tekniklerini benimseyebilmeleri için de kitabını kullanıyor. O iyi bir sanatçı olmanın ötesinde çok iyi de bir eğitimci bir “maestrina”. Il primo libro, onun öğrencilerine ve kendi eğitimciliğine gösterdiği özenin bir temsilcisi. İçindeki şarkıların düzenlenişi onun öğretmek istediği teknikleri ve yorumları yansıtıyor (Miranda, 2014).

Il primo libro Francesca Caccini'yi çağdaşlarından ve mentoru babasından ayıran bir eser. Kullandığı sesle ifade edilen sözcükler lirik güzellikleri ve soprano sesi için zengin bir renklilik gösteriyor. Francesca, çağdaşlarından kontrpuan eğitimi nedeniyle atıflar ve övgüler almış bir besteci. O, Il primo libro eseriyle şarkı literatüre büyük ve kutsal ilahi repertuvarına katkılarda bulunmuş ilk kadın besteci ünvanını taşımaktadır (Raney, 1967).

### **La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina: Baş yapıt kabul edilen eser**

Medici Sarayı II Cosimo'nun genç yaşta ölümünden sonra çok küçük oğlu II Ferdinand reşit oluncaya dek annesi Grandüşes Christine ve II Cosimo'un eşi Grandüşes Maria Maddalena tarafından yönetildi. Kadın hükümranlılığının hakim olduğu bu dönemde yapılan sanatsal etkinlikler kadın hakimiyetini gösteren nitelikteydi (Sibert, 1947; Beer, 2016).

1624 yılında Grandüşes Maria Maddalena erkek kardeşi Arşidük Karl ile yeğeni veliaht Prens Wladislaw'ın yapacağı resmi ziyareti kutlamak amacıyla Caccini'den La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina isimli bir eser yazmasını talep etti.

Librettosunu Ferdinanda Saracinelli'nin yazdığı eserde Caccini müziği besteledi. Eser 1625 yılında Floransa'da Villa Imperial'de özel konukların yanı sıra yabancı davetliler önünde sahnelendi. Kadın karakterlerin çokluğu ve sahne dekorunun da günün Toskanalı kadınları yansımasıyla zamanının politik anlayışını yansıtan bu opera o kadar başarılı oldu ki Prens Wladislaw Caccini'den kendisi için üç opera daha bestelemesini istedi. Caccini Prens'in bu isteğini yerine getirdi ise de ne yazık ki bu eserler günümüze ulaşmamıştır. Ayrıca, Prens Wladislaw eserden çok keyif aldığı için operanın Varşova'da sahnelenmesini istemiştir. 1628'de Varşova'da sahneye konan eser, o güne kadar İtalya dışında seyirciye sunulan ilk İtalyan operası olma özelliğini de taşımaktadır (Strass, 2010; Beer, 2016).

Opera temelde üç karakter üzerine kurulmuştur. Ana karakter Ruggiero nişanlısı olan bir şövalyedir, ancak, Ruggiero karakteri eser boyunca kadın karakterler tarafından gölgede bırakılmıştır. Diğer önemli karakterlerden birisi kötü kalpli büyücü Alcina'dır. Alcina yakışıklı bulduğu erkekleri Alcina adasına cezbeden daha sonra da onlardan bıktıkça onları adada bitki haline döndüren kötü kalpli bir cadıdır. Karşısında ise Alcina'nın tuzağına düşenleri kurtarmaya çalışan iyi kalpli büyücü Melissa vardır. Bu iki karakter opera boyunca Ruggiero'nun ruhu ve bedeni için mücadele ederler. Eserin sonunda Ruggiero Alcina adasından kurtulur (Fenlon, 2014).

Bu opera pek çok eleştirmen tarafından kahramanı olmayan bir öykü olarak değerlendirilmiştir. Kadınlar dünyasında erdemli şövalye kendisini hilelerle cezbeden Alcina'dan kurtaran Melissa'nın ahlaki değerler öğretilerini dinlemek zorunda kalmıştır (Silbert, 1946). İçeriği açısından o güne kadar alışlagelmiş mitolojik temalardan farklı olarak düşünülmüş ve Ariosto'nun Orlanda Furioso isimli epik şiirinden esinlenilmiştir.

La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina süslü melodileri içeren ve dramatik armonik özellikleri olan bir eser olmanın yanı sıra zamanının tüm tiyatral eğilimlerini de sergilemektedir. Opera, tüm liberatto ve nota özellikleriyle özenle basılmıştır. Bir kadın besteci tarafından bestelenen ve basılan ilk opera olma özelliği bu eseri günümüzde çok sahnelenmesi de müzik tarihi sayfalarına geçmesi için yeterli olmaktadır (Duncan, 2018).

## SONUÇ

Bir ses sanatçısı, bir eğitmen ve bir besteci olarak Francesca Caccini kendi kişiliğini tüm uğraşlarına yansıtabilmiş bir müzisyendir. Güçlü kişiliği ile eserlerini yaratabilmiş, çağının diğer müzisyenlerinden etkilenmiş olsa bile her zaman bireyselliğini yapıtlarına yansıtabilmiştir. Günümüze ulaşan iki önemli eseri Il primo libro delle musiche a una e due voci ve operası La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina güçlü hamilerinin olmasına rağmen basılmış ve çağına damga vurmuş eserlerdir. Özellikle Il primo libro 17. yüzyıldan günümüze ulaşan en önemli şarkı koleksiyonudur. Gelişen ve yenilikçi akıma açık olan Floransa stilini bizlere yansıtan bu iki eserle Francesca Caccini tanınması ve anılması gereken besteciler arasında yer almaktadır.

## KAYNAKÇA

- Beer, A. (2016). *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*. London: Oneworld Publications.
- Cusick, S. (2009). *Francesca Caccini at the Medici Court*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Duncan, C. (2018). The Siren of Heaven—A Glimpse into the Life and Works of Francesca Caccini by Juliet Fraser (soprano) and Jamie Akers. *Early Modern Women*,12(2), 218-223. DOI: <https://doi.org/10.1353/emw.2018.0022>
- Fenlon, I. (2014). Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 65, No. 1 (Spring 2012), pp. 257-26. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2012.65.1.257>
- Higgins, C. (16 April,2016). Sounds and Sweet Airs by Anna Beer review – the forgotten women of classical music. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/26/sounds-and-sweet-airs-the-forgotten-women-of-classical-music-anna-beer-review>
- Miranda, M. L. (2014). *Francesca Caccini (1587-1641): Composer, Performer, and Francesca Caccini (1587-1641): Composer, Performer, and Professor Represented in Il Primo Libro Delle Musiche Professor Represented in Il Primo Libro Delle Musiche*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Georgia State University, Atlanta,Georgia
- Predota, G. A. (1993). Towards a reconsideration of the "Romanesca": Francesca Caccini's "Primo libro delle musiche" and contemporary monodic settings in the first quarter of the seventeenth century. *Recercare*, Vol. 5, 87-113. <http://www.jstor.org/stable/41701146>
- Raney, C. (1967). Francesca Caccini's 'Primo Libro'. *Music & Letters*, 48(4), 350-35. <https://www.jstor.org/stable/733229>
- Strass, L. (2010). Review Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power. *Renaissance Quarterly*, 63(2), 622-623. DOI: <https://doi.org/10.1086/655280>
- Silbert, D. (1946). "Francesca Caccini, Called La Cecchina". *The Musical Quarterly*. 32 (1): 50–62. DOI: <https://doi.org/10.1093/mq/XXXII.1.50>



## BÖLÜM 2

### Asya'dan Anadolu'ya Bir Çalgı Öyküsü: Kemane\*

*Ercan Durmaz<sup>1</sup> & Levent Değirmencioğlu<sup>2</sup>*

---

\* Bu çalışma “Devlet Konservatuvarları Lisans Düzeyi Kemane Dersi İçin Öğretim Programı Önerisi” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

<sup>1</sup> Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, ORCID: 0000-0001-5964-7990

<sup>2</sup> Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID: 0000-0001-7162-8645

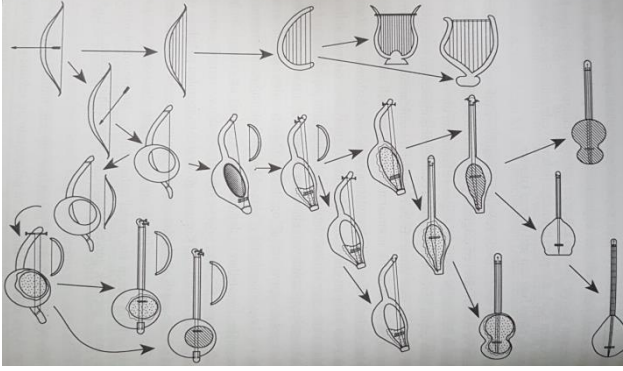


## 1. Giriş

Kemane (Kabak Kemane), köklü tarihî geçmişi ve kültürel çeşitliliği ile dikkat çeken geleneksel bir yaylı çalgıdır. Asya bozkırlarından Anadolu'nun zengin müzik kültürüne uzanan bu çalgı, hem yerel hem de bölgesel müziklerin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Kültürel değişimler, göçler ve farklı toplumların etkileşimleri sayesinde şekillenmiş olan Kabak kemane, geçmişten günümüze kadar geleneksel müziğin önemli bir unsuru olarak varlığını sürdürmüştür. Bu çalışmada, Kabak Kemane çalgısının tarihî kökenleri, kültürel evrimi ve Anadolu'ya taşınan yolculuğu ele alınacak; Anadolu coğrafyasında eğitim noktasında kat ettiği süreç incelenecektir.

### 1.1. Tarihçe

Çalgıların ve çalgı icrasının çok eski bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Zaman içerisinde çok çeşitli çalgılar icat edilmiş ve bu çalgılar için farklı adlandırmalar yapılmıştır. Bugün aynı kökenden geldiğini düşündüğümüz birçok çalgının dünyada farklı isimlerle adlandırıldıkları bilinmektedir. “Bilinen bir gerçek daha vardır ki o da orta çağda yaylı çalgıların olmayışı ve yaylı çalgıların yaysızlardan türediğidir” (Gazimihal, 2001, s. 6).



Şekil 1. Telli Çalgıların Doğuşu (Parlak, 2000, s. 8).

Alman müzik bilimci ve organolog Sachs (1992) yaylı çalgıların (*fiddle*) en eskilerinin IX. yüzyılda İran'da, IX. ve X. yüzyıllarda Çinliler ve Moğollar'da görülebileceğini, Avrupa'da ise X. yüzyılda resmedildiğini belirtmiştir. Ayrıca Sachs IX. yüzyılda Hinduist Java tapınak kabartmalarında yayın resmedilmediğini ifade etmiştir. Ona göre en eski Avrupa yaylı çalgıları modern Türkistan ve Hindistan yaylılarıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle yaylı çalgıların anayurdu ile ilgili tüm kanıtlar iç Asya'yı göstermektedir

Günümüzde çoğunlukla kemane ya da kabak kemane olarak adlandırılan yaylı çalgı, birçok araştırmacıya göre, iç Asya'da kopuzdan türediği düşünülen ve yaylı

çalgıların tarihteki ilk örneklerinden olan ıklığın günümüzdeki halidir. Bu bağlamda kemanenin tarihçesine kopuz ve kopuzdan türediği düşünülen ıklıktan başlanması uygun görülmüştür.

“İlk Türkler avlanmak veya savaşmak için kullandıkları ‘ok’un yaydan fırlarken çıkardığı sestten esinlenmiş ve bunu bir çalgı gibi kullanmışlardır. Bu süreçte silahın yay kısmına oyma ağaçtan veya su kabağından bir gövde eklemiş, arşe olarak kullandıkları ‘ok’a at kılırları takarak çalgının arşesine ok, ık, yık çalgıya da okluğ, ıklığ, ıklık, gibi çeşitli isimler vermişlerdir” (Gazimihal, 1958, s. 5-7). Okla kopuz kelimelerinin birleşimi sonucunda oluşan oklu kopuz adının zamanla kısalarak ıklığ (oklu) olarak değiştiği düşünülmektedir. Fakat bu yaylı çalgıya kimileri yine sadece kopuz adını vermiştir (Özcan, 2008).

Gazimihal (1958, s. 11) ıklığla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: “Orta Asya Türkleri’nce özellikle Uygurlar’da VII. yüzyılda çalınmaya başlanmıştır. Uygur Türklerinin ilk çalgısı da kopuz olarak bilinmektedir. İklığın da ilk olarak Uygurlar’da çalınmış olması, zamanla bir sürtme aleti olan yayla çalınmaya müsait bir kopuz yapmış olduklarını göstermektedir. Uygurlar bu tür kopuza ‘oklu kopuz’ adını vermişlerdir. Oklu kopuz adı zamanla kısalarak kopuz, okluğ ya da ıklığ olmuştur.” Ogün Atilla Budak (2000, s. 41) “Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi” adlı kitabında Gazimihal’in aksine ıklığ adı verilen yaylı kopuzun Göktürkler döneminde geliştirilmiş olabileceğini iddia etmektedir. Çalgının kökeni konusunda bir belirsizlik olsa da Gazimihal (1958, s. 7) ıklığ adının Türklere has olduğunu ve tarihte Türk kültürünü çevreleyen Çin, Hint, Fars, Arap ve kuzeyden Slav dillerinde bu addan en ufak bir intikal izinin olmadığını belirtmiştir.

Tarihsel süreçte ıklığın Türk toplulukları içerisinde farklı isimlerle de kullanıldığı görülmüştür. Bu isimlere kısaca değinecek olursak; “Orta Asya’nın pek çok bölgesinde var olmakla birlikte yaygın olarak Kazakistan ve Kırgızistan’da çalınan ve at kılından yapılmış iki teli olan ‘kıl kopuz’ ya da ‘kıyak’, mızrapla çalınan kopuzun okla (yay) çalınan şekli olarak icat edilmiş, ‘oklu kopuz’ ve ‘kıl kopuz’ adlarıyla da anılmıştır” (Çolakoğlu, 2008) Bu çalgı günümüzde de halen kullanılmaktadır.



**Şekil 2.** Kıl Kopuz Önden ve Yandan Görünüm (Parlak, 2000, s. 12).

Ayrıca Türk müziği kaynaklarında kemañçe ve rebab olarak da adlandırılan ve Orta Asya içlerinden Mısır, Endonezya, İran ve Anadolu'ya kadar birçok ülkenin ortak yaylısı olarak tarif edilen ıklığ, Batı Asya'da özellikle İran ve Azerbaycan'dan Rusya'ya kadar "kemañçe" ya da "kemañça", Orta Asya'da Tacikler'de "ghijjak", Özbekler'de "ghijjek" ve "giccak", Türkmenler'de "gijak" (gıcak) olarak adlandırılmaktadır (Çolakoğlu, 2008).



Şekil 3. Üç Telli Gıcak (solda) (Tarihten Anektodlar, 2019), Azerbaycan Kemançası (sağda) (Turan Haber Ajansı, 2019)

## 1.2. Anadolu'ya İlk Adım

Kemanenin atası olarak ifade edilen ıklığ büyük ihtimalle kavimler göçü ile yahut Moğol zulmünden kaçan halklar tarafından İran, Arap coğrafyası ve Anadolu'ya gelmiştir (Uğur, 2010). Türkler bu uzun göçlerinde tüm kültürleri gibi onun bir parçası olan müzik ve çalgılarını da beraberinde getirmişlerdir (Özcan, 2008). Türkmenlerin günümüzde kemanenin en çok kullanıldığı yer olan Teke yöresine gelişleri Sümer'in (1972, s. 134) çalışmasında şu şekilde anlatılmaktadır:

“Haçlı seferleri dolayısıyla kuvvetlenen Bizans, Türkleri Orta-Anadolu'dan atmak ümidine kapılmıştı. Ancak II. Kılıçarslan (1155-1192) 1176'da Bizanslıları ağır bir bozguna uğratarak bu ümidi suya düşürdü. Türkler bu zaferden sonra yavaş yavaş Bizans aleyhine topraklarını genişletmeye başladılar. 1243 yılında Köse-Dağ bozgunundan önce kuzeyde ve güneyde denize ulaşılmış ve batıda Denizli ve Kütahya ötesine kadar gidilmişti.”

Günümüzde Burdur ilinin tamamı, Antalya'nın batısı, Muğla'nın Fethiye, Denizli'nin Acıpayam ve Çameli ilçeleri, Afyon'un Dinar ilçesi, Isparta'nın batısı ve Toros Dağları üzerinde yer alan platoya Teke yöresi (bölgesi) adı verildiği söylenebilir (Çolakoğlu, 2008).

Teke bölgesi ve Teke'nin anlamını Halil Bedi Yönetken (1966, s. 123) “Derleme Notları-I” isimli kitabında şu şekilde anlatmaktadır:

“Bu yıl maarif vekilliği tarafından yaptırılan derlemede, daha Isparta'dan itibaren ‘Teke Zortlaması’ diye bir ezgi çeşidiyle karşılaştık. Bilindiği gibi

Antalya'nın eski 'Teke Livası' Teke'nin o zamanki merkezide gene Antalya idi. Bu havaliye, vaktiyle Teke beylerinin hâkim olması Teke isminin verilmesine neden olmuştu. Yalnız biz bu sefer Isparta'dan güneye doğru bol bol Teke Zortlaması dinledik. Bundaki Teke'nin ne olduğunu sordumuz zaman 'sıcak engin yerlere teke derler' dediler. Anlaşıyor ki bahsettikleri 'Teke bölgesi idi.'

Anadolu'ya geldikten sonra çeşitli fiziksel değişimlere de uğrayan ıklığ, Anadolu Selçuklu devletinin son dönemlerinden kalma bir yazılı şiirde karşımıza çıkmaktadır. Bu belge Anadolu'da elde kalabilmiş en eski belgedir. Raif Efendi'den alınan ve nazımı bilinmeyen şiirde ıklığ ve kopuzdan şu şekilde bahsedilmektedir:

“Gerü varam bir kişi yolda gezerdi,

Urur kamancı seyler ol ıklık

Bizi sevenlere budur konukluk

Dahi birisinin söyler kopuzu

Cefadır dostlarımın ası tuzu” (Gazimihal, 1958, s. 23).

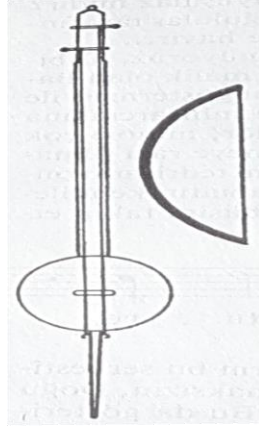
Gazimihal, “Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklığ” isimli kitabında, çalgının Batı Anadolu'daki kullanımıyla alakalı olarak şu bilgileri vermiştir:

“Güneyden Eğirdir ilçesinin Anamas yaylağına yıl çağında çıkan obalıların ıklığ adlı bir oklu çalgı çaldıkları işitilmiştir. Çalgı henüz yerinde görülüp incelenmemekle beraber, bunun bir kabak çeşidi olduğu elle konulmuş gibi tahminleyebiliyoruz. Yapı ve kısımlarca ıklığın tıpkısı olan bu kabaklardan güney ve batı Anadolu köylerinde şimdi daha çok kullanılmakla beraber, oyma ağaçtan veya cevizden çanaklarıyla adları yer yer değişen süneleşmiş örnekleri köylü yapısı olarak doğu illerimize kadar da vardır” (Gazimihal, 1958, s. 44).

Iklığ bir müddet sonra saraya sokulmuş ve sarayda büyük itibar kazanmıştır (Çelik, 2009). Bu dönemden sonra ıklığ hem Osmanlı sarayında hem de halk arasında icra edilmiştir. Iklığ adı o dönemlerde bazı kaynaklarda geçmektedir. Bu kaynaklar şu şekildedir.

“Iklığ'ın, ilk doğru etimolojisi gibi, ilk zengin tanımı de XIV. yüzyıl sonlarının Anadolu kültüründendir. İlk Türkçe müzik tarihi kitaplarından biri olan ve o yıllarda Ahmedoğlu Sükrullah'ın, Safiyüddin Abdülmümin'den çevirdiği ve ilavelerle genişlettiği 'Risale-i İlmü'l-Musiki' adlı kitaptır. (Abdülmümin, XV. yüzyıl) Rauf Yekta kitabın sazlar bölümünü Milli Tebbüler Mecmuası'nda yayımlamasaydı eserin ciddiyetinden habersiz kalıncaktı. A.Sükrullah, ud, mugni gibi bütün saz adlarını değiştirmeden kullandığı halde, Farsçadaki Gisek (kıçak) yerine bizde alışık olunmadığı için, yurttan herkesin bildiği ıklığ adını tercih etmiştir” (Özcan, 2008, s. 17).

Rauf Yektanın “Türk Musikisi” (1986, s. 84) adlı kitabında Türklerin altıncı padişahı Sultan II. Murad (1421-1451) devrinde yaşamış olan Ahmetoğlu Şük-rullah isimli Türk musikişinas bize Türklerin dokuz adet musiki aletini ilk defa, oldukça tam bir suretle tanıtmaktadır. Bu musikişinasın eserinin tek yazma nüshası elimizde olup Fârâbi devrinden beri Türk musikisinin aynı aletleri muhafaza ettiğini bunda görmekteyiz. Bu çalgılardan biride “ıklığı”dır. Bu kitaptaki ıklığı-nın şekli aşağıda verilmiştir.



**Şekil 4.** Iklığı (Yekta, 1986, s. 84).

“Özellikle XIV. yüzyıldan itibaren Farsça’nın Türkçe üzerindeki etkisi hayatın her aşamasında belirginleşmeye başlamıştır. Kaçınılmaz olarak bu durum, müzik kültürümüze de yansımıştır. O güne kadar Türkçe adlarla adlandırılan çalgılar, Farsça adlar almaya başlamıştır. Farsçanın daha çok etkilediği, Türkiye ve Azerbaycan gibi Türk ülkelerinde, yaylı çalgıyı çalmaya yarayan aracı ifade etmek için ok kelimesinin yerine keman, kaman kelimeleri kullanılmış ve bu bölgelerde daha önce Türkçe isimleri olan çalgılar, kamança, kemeçe ve kemane gibi isimler almıştır” (Çelik, 2009, s. 13-14).

Kendi eski metinlerimizden ilk defa Ahmed-i Dai’nin Farsça divanı Çenkname’sinde hem ıklığ hem kemaçe anlamdaş olarak kullanılmışlardır: Bu kaynakta “egerçi sihr ider nazük kemaçe” denilmektedir. Buradan anlaşıldığına göre kemaçe adının bize yavaş yavaş girişi XV. yüzyıldan başlamakla beraber, ıklığ adının eskiliği, sıklığı ve sağlamlığı dikkate değer biçimde sadece topraklarımıza ait kalmıştır (Özcan, 2008).

Kemaçe kelimesinin tarih boyunca yaylı çalgıları ifade eden bir terim olarak kullanıldığı bilinmektedir. “XVIII. yüzyıla kadar Osmanlı-Türk müziğinin tek

yaylısı olan bu çalgı; XV. yüzyıla kadar Türkçe bir kelime olan ıklığ, bu yüzyıldan sonra Farsça bir kelime olan kemañçe ve armudî kemañçenin fasıl musikisine girmesiyle de rebab adıyla adlandırılmıştır.” (Çolakoğlu, 2008, s. 16).

“Türklerin kabaktan yapılan yaylı bir çalgı çaldığına dair ve bu çalgının icracısıyla ilgili en eski ve en kesin bilgi, Avrupalı bir seyyah olan Edward Browne’a (1644-1708) ait olan eski bir resimli anlatımda yer almaktadır. British Museum’da yer alan bir el yazmasında icracının erkek olduğu, çalgının üç telinin olduğu ve gövdesinin su kabağından yapıldığı belirtilmiştir. Browne’ın verdiği bilgiye göre, icracı sağ ayağını sol dizinin üzerine koymuştur ve çalgısını da ayağının üzerine yerleştirmiştir. Çalgıyı bir yay ile çalan icracı, Sultan Murat’ın Babil şehrini kuşatması ile ilgili bir türkü söylemiştir” (Picken, 1975, s. 193’ten aktaran, Çelik, 2018, s. 19-20).

Aşağıdaki fotoğraf Henry George Farmer’ın “Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları” adlı kitabından alınmıştır. Bu fotoğraftaki icracının çalgıyı çalış şeklinin Browne’ın anlattığı yaylı çalgının çalınma şekliyle benzer olduğu görölmektedir.



**Şekil 5.** XVII. Yüzyılda Yaylı Çalgı Çalan İcraçısı<sup>3</sup>

“Osmanlı müziği tarihinde ve dolayısıyla Osmanlı sarayında XVIII. yüzyıla kadar mevcut olan tek yaylı çalgı kemañçedir. Uygurlar döneminden beri Türkler tarafından kullanıldığı bilinen ve Türk müziğinde ıklığ, rebâb gibi farklı isimlerle de anılan bu çalgı aynı zamanda çeşitli örnekleri ile birlikte yüzyıllar boyu Orta Asya ve Ortadođu müziklerinin de en çok kullanılan yaylı çalgısı olmuş ve günümüze kadar da varlığını sürdürmüştür” (Soydaş, Beşiroğlu, 2007, s. 5).

ıklığ ve kemañça aynı yaylı çalgının farklı tarihsel dönemlerde ve dillerde bu yaylı çalgılara verilen isimlerdir (Farmer, 1977). Bu bilgilerden hareketle şekil

<sup>3</sup> Kabak kemane çalgısının önceden sağ ayak sol ayak üzerine atılarak ve kabak kemañenin sağ ayağını iç kısmına konularak çalınması nedeniyle bu görsel kabak kemane çalan icracı olarak adlandırılmıştır. İbrahim Çilingir’in 1955 yılına ait olan fotoğrafında kabak kemañeyi bu şekilde çaldığı görölmektedir. Ayrıca kemañçenin sol diz üzerine konularak çalındığı bilindiğinden bu çalgının kemañçe olmadığı anlaşılmaktadır.

5'deki icracının çaldığı çalgının ıklığ ya da o dönemki karşılığı olan kemañçe olabileceğini söyleyebiliriz.

“Kemanın Türk müziğinde kullanılmaya başlanmasıyla ıklığ (kemañçe) saraydaki itibarını kaybetmeye başlamıştır. Yapısal evrimini tamamlamış olan keman yaylı çalgı olarak daha çok tercih edilmiştir. Ayrıca bir isim karmaşası da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Batı dilinde violin olarak adlandırılan çalgı Türk müziğinde bu adla kullanılmamış, Türk müziğindeki yaylı çalgılara verilen adlardan da esinlenerek zaman içerisinde keman adını almıştır. Keman çalan kişilere de bu dönemlerde kemani adı verilmiştir. Iklığ'da (kemañçe) bu dönemde şehirde ve saray içerisinde rebab olarak kabul görmüştür.” (Gazimihal,1958, s. 38).

XIX. yüzyılın sonlarına doğru icracısı iyice azalmış, (Uğur, 2010) hatta Toderini'ye göre unutulmaya yüz tutmuştur (Kurtaslan, 2009). Iklığ adının unutulmasının bir diğer nedenini İrfan Gürdal Çelik'in (2009, s.35) aktarımı ile şu şekilde açıklamaktadır:

“Türkler çalgılarını adlandırırken, yaygın olarak tel sayısından yola çıkarlar, iki+kıl=ıgil, ikili, çiftetelli, ikitelli, üçtelli gibi Türkçe adların yanı sıra dutar, setar, sestar gibi Farsça isimler de kullanıyorlardı. Bu çalgı adlandırma geleneği de ıklığ sözünün iki kıl kökünden gelmiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Anadolu'da kemañçelerin tel sayıları üçe çıktıktan sonra ıklığ adı da kullanılmaz olmuştur.”

Iklığın artık sarayda çalınmaz olduğu bilinmektedir. Fakat halk arasındaki icrası çok az sayıda olsa da devam etmiştir. Süleyman Demirel Üniversitesi Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezinin Antalya ili Serik ilçesinde yaptığı 31.01.2007 tarihli alan araştırmasında görüşülen Emin Kök'ün günümüzde ıklığ çalgısını halen çaldığı belirtilmektedir.





Şekil 6. İklıĝ ve İcracısı Emin Kök<sup>4</sup>

Çalgının kemane (kabak kemane) olarak ifade edilmeye başlamadan önceki adının “ıklık” adlı iki telli çalgı olduğu kabul edilmektedir (Çelik, 2018, s. 14). Bu noktada ıklıĝdan sonra bu terimin nasıl kullanıldığını anlamak için içerisinde “ıklık” terimi geçen kaynaklara bakılmıştır. Bu kaynaklardan elde edilen bilgiler Şu Şekildedir:

“Kanun-ül Edeb Tercümesi” isimli kitabın aslı XV. yüzyıldan Tiflisli bir müellifin eseridir; fakat 1796’da İstanbul’da Türkçe’ye tercüme edildiği için, XVIII. yüzyılın konudaki durumu Şu maddesine sinmiŐ görünür. “El-rebab (Arapça) bir sazdır ki gaek ve ıklık dahi derler” (Gazimihal, 1958, s. 31). Bu eserden XV. yüzyılda gaek, ıklık ve rebabın aynı sazlar oldukları anlaşılmaktadır.

Sofyalı Nimetullah Efendi’nin 1540’da düzenlediği “Lugat-ı Nimetullah” kitabında rebap kelimesi karsısında “ıklık ki, bir sazdır ve kopuz” denilmiŐtir. Fakat aynı kitabın başka maddesinde kemançe karsısına sadece ıklık konularak asıl uygunluk iŐaret edilmiştir ( zcan, 2008).

Gazimihal’in “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklıĝ” adlı kitabında, altında “Orta Anadolu’dan bir kabakçı-ıklıĝı” yazan bir fotoĝraf yer almaktadır. Burada kabak ve ıklıĝ terimlerinin aynı çalgı için kullanıldığını g r lmektedir. Ayrıca bu çalgıya yörede ıklık denildiği de bilinmektedir.

<sup>4</sup> Emin Kök, 1941 yılında Antalya’nın Serik ilçesine bağlı Demirciler köyünde dođmuŐtur, halen Demirciler köyünde yaşamını sürdürmektedir (SD , 2019).



Şekil 7. Orta Anadolu'dan Bir Kabakçı-Iklığcı (Gazimihal, 1958, s. 43).

Gazimihal, 1933 yılında Balıkesir’de çıkan “Gazalî, Halk Şairleri ve Sazları” dergisinde (sayı 2, 19.03.1933) Orta Anadolu’da saz şairlerine ıklıkçı denildiği ve aynı zamanda bazı Kayseri ve Malatya köylerinde ıhlığ adlı bir yaylı sazın T.D.K. derleme ciltlerinde yer aldığını bildirmektedir (Gazimihal, 1958, s. 42-43). Ayrıca Gazimihal’in verdiği bilgilere göre:

“Giresun yöresinden, biri Dereli bucağında diğeri Keşap bucağında olmak üzere ıklıkçı köyü adlı iki köşe vardır. Karadeniz kemençesinin selefi ıklık idi. Kemençe anlamdaşlığı da ondan hatıradır. Manisa’nın Demirci ilçesinin Yarbasan bucağında keza bir ıklıkçı köyü vardır. Şu halde, çanağı su kabağından olduğu için şimdilerde kabak denilmekle yetinilen köy işi oklu çalgının eskiden buralarda da hep ıklığın adını taşıması böylece aydınlanıyor demektir” (Gazimihal, 1958, s. 44).

Halil Bedi Yönetken (1966, s. 124) derlemeleri sırasında ıklık ile nasıl karşılaştığını şu şekilde anlatmaktadır:

“Anamas eteklerinde Yenice’de çalışırken Yenice dolaylarından getirdiğimiz bir saz sanatkârı bize Karağı sınırında Hacı İsalı aşiretinden Gebeş Hasan oğlu Ahmed’in ıklık çaldığını, yukarı yaylada asıl Karakoyunlu yörüklerinin bu çalgıyı çaldıklarını söyledi. ıklık eski bir Türk sazıdır. Eski kitaplarda ıklığı olarak geçer. Hicri IX. yüzyılda Ahmet oğlu Şükrullah’ın, Yıldırım Bayazıt şehzadelerinden İsa Çelebiye ithaf ettiği eserde bu çalgının tarifi yapılmıştır ki bugünkü kabak kemaneye benzer. Rahmetli Rauf Yekta Milli Tettebular mecmuasının cilt:2, sayı:4, 139. sahifesinde bahsettiği bu saz için ‘şimdiye kadar ismine bile bir yerde tesadüf etmediğimiz bu saz’ demektir. Biz bu gezide bu sazın ismine tesadüf ettik”

Bu bilgilerden yola çıkarak ıklık adının, XV. yüzyıldan itibaren ıklığın halk arasındaki farklı bir adlandırması olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca ıklığın, gaçek,

rebap, kopuz, ıklığı ve kabak gibi çalgılarla aynı çalgı olduğunu söyleyen kaynaklar da bulunmaktadır.

Laurence Picken (1975) “Folk Musical Instruments of Turkey” isimli çalışmasında “kabak” olarak adlandırılan bir çalgının kullanıldığını tespit ettiği bölgeleri harita üzerinde göstermiştir. Bu bölgeler Aydın, Denizli, Muğla ve Urfa şeklindedir. Bu haritada Urfa yöresinin bulunması ilginçtir fakat çalışmada çalgının Urfa yöresindeki kullanımıyla alakalı bilgi verilmemiştir. Ayrıca bu çalışmada, Kurt ve Ursula Reinhard’ın “Türkiye’nin Müziği” adlı çalışmalarında yer alan, 1955 yılında Ankara’da fotoğrafını çekerek kayıt altına aldıkları fakat fotoğrafın altında ismi olmayan “kabak” çalan kişinin Aydınli İbrahim Çilingir olduğu belirtilmiştir.



**Şekil 8.** Aydın Dereköy’de Kabak<sup>5</sup> Çalan İbrahim Çilingir (1955) (Reinhard. 2007, s. 96-97).

İbrahim Çilingir’in kabak olarak adlandırılan çalgıyı George Farmer’ın “Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları” adlı kitabında yer alan (Şekil 5) icracı ile benzer şekilde tutarak icra ettiği görülmektedir. Bu durum George Farmer’ın XVII. yüzyılda kabaktan yapıldığını söylediği çalgıyla İbrahim Çilingir’in 1955 yılında çaldığı çalgıların aynı olabileceği düşüncesini güçlendirmektedir.

---

<sup>5</sup> Picken; kabak çalgısını, yay ile çalınan, sivri uçlu, çanak şeklindeki telli çalgılar sınıfında yer vermiş ve bu sınıflandırma içinde çalgıyı, dışa doğru uzanan birleşik sivri ucu olan ve doğal ses gövdeli (rezonatörlü) çalgı olarak tanımlamıştır

Türk halk müziği yaylı çalgılarının aynı kökenden geldiğini daha önce belirtmiştik. Bu çalgılar için kabak kemane, kabak, ıklık ve ıklığdan farklı adlandırmalar da yapılmıştır. Bu adlandırmalarla alakalı tespitler şu şekildedir.

Sadi Yaver Ataman'ın 1977 yılında I. Uluslararası Türk Folklor Kongresinde sunduğu “Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği” isimli bildirisinde Türk Halk müziği yaylı çalgılarının gıygıy<sup>6</sup>, yay, eğit, dığlı, (ıklık, ıklığ, kabak), kemen, kemançe, kemâne olduğunu bildirmektedir (Ataman, 1977, s. 108). Yine aynı sempozyumda Ahmet Borcaklı'nın sunduğu “Türk Müziği Tasnif Sistemi Denemesi” isimli bildiride tasnif içerisindeki telli ve yaylı çalgılar kısmında (kabak kemane) kemançe ve kemane çalgıları yer almaktadır (Borcaklı, 1977, s. 174-175). Bu iki kaynaktan da kemane isminde bir kullanımın olduğu görülmektedir. Ayrıca Cinuçen Tanrıkorur'un (2016) “Osmanlı Dönemi Türk Musikisi” isimli kitabında yapılan çalgı sınıflandırılmasında yukarıda belirttiğimiz adlandırmalardan farklı olarak ağaç kemane terimi yer almaktadır. Burada ağaç kemane ve kabak kemanenin ayrı ayrı kullanılmış olması dikkat çekmektedir. Buradan kemane olarak adlandırılan çalgının gövdesinin kabaktan olmadığı sonucunu çıkartabiliriz.

Cafer Açın kabak kemaneyi; “gövde kısmı su kabağından, üzerine ince hayvan derisi geçirilmiş, kısa saplı, dört telli, yay ile çalınan, Türklerin en eski sazı olan ıklığdan esinlenerek günümüzdeki halini alan, diz üstünde çalınan, yaylı derili bir çalgı” olarak tanımlamaktadır (Açın, 1994). Çalgının yapımında kullanılan su kabağının iklim koşulları nedeniyle genellikle Ege ve Akdeniz'de kolay yetiştirilebilmesi çalgının bu bölgelerde yaygınlaşmasının bir nedeni olarak gösterilmektedir (Kulaboğa, 2007). Fakat bazı çalgı yapımcıların kabak kemanenin gövde kısmını ahşaptan yapması sebebiyle çalgının sadece “kemane” olarak adlandırıldığı da görülmektedir. Bu adlandırma, kabak kemane ile aynı ebat ve görünüşte olup sadece gövdesinin ahşaptan yapılması sonucunda oluşan çalgıya kabak kemane demenin yanlış olacağı düşüncesiyle yapılmış olabilir. Aslında yörede kemane olarak adlandırılan gövde kısmı dikdörtgen şeklinde, kapağı ile gövdesi ahşaptan yapılan, kapağında kemandakine benzer bir şekilde delikleri olan, dört telli ve beş telli olarak çalınan bir çalgı zaten vardır. Dolayısıyla bu durumda isimleri kemane olup birbirlerine benzemeyen iki çalgı adlandırmasının olduğu ortaya çıkmıştır. Bu çalgılar ile ilgili görseller aşağıda verilmiştir.

---

<sup>6</sup> Gıygıy, gıygıv gibi adlandırmalar “onomatope” yani “yansıma” adlandırma olarak bilinmektedir.



**Şekil 9**<sup>7</sup>. Kemane ve İcracısı Veli Karabacak<sup>8</sup>

Veli Karabacak'ın icra ettiği “kemane” olarak adlandırılan çalgı yöresinin dışında çok fazla bilinmemektedir.



**Şekil 10**. Kemane ve İcracısı İhsan Mendeş<sup>9</sup>

İhsan Mendeş'in kabak kemanenin yanı sıra ahşap gövdeli kemane de çaldığı bilinmektedir. Yukarıdaki görselde (resim 13) İhsan Mendeş'in bir TRT programında gövdesi ahşap dilimli yaprak tekne diye tabir edilen kemanesini icra ettiği

<sup>7</sup> Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezinin Isparta ili Sütçüler ilçesi Fadlı mezarında yaptığı 05.12.2003 tarihli alan araştırmasında görüşülen Veli Karabacak “kemane” olarak adlandırılan çalgıyı icra etmektedir.

<sup>8</sup> (SDÜ, 2019)

<sup>9</sup> İhsan Mendeş, 1981 yılında TRT sınavını kazanarak kabak kemane sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. Kendinden sonraki birçok icracının onun icrasını takip edip örnek aldığı bilinmektedir. (mp3indir, 2019)

görülmektedir. Aşağıdaki görselde ise TRT sanatçısı Salih Urhan bir programda kabak kemane icra etmektedir.



**Şekil 11.** Kabak Kemane ve İcracısı Salih Urhan

1926 yılında Burdur'un Yeşilova ilçesinde doğan Salih Urhan, 1969 yılında TRT sınavını kazanarak Kabak Kemane sanatçısı olarak görevlendirilmiştir. 1988-1994 yıllarında TRT Merkez Denetleme kurulunda görev yapmış ve 1994 yılında TRT'den ayrılmıştır. 2009 yılına kadar Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarında öğretim görevlisi olarak çalışan Urhan bu dönemde ilk kabak kemane metodunu hazırlamıştır (Youtube, 2019).

Çalgıyı adlandırma konusunda yukarıda belirttiğimiz adlandırmalardan günümüzde çoğunlukla kemane ve kabak kemane terimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

### **1.3. TRT ve Kültür Bakanlığı Süreci**

Kemane (kabak kemane) 1950'li yıllardan sonra TRT ve Kültür Bakanlığı kollarında icra edilmiş ve dinleyicilerin dikkatini çekmiştir. Bu durum kemanenin tüm ülkede tanınmasını sağlamıştır. Daha sonra 1970'li yıllarda yükseköğretimde eğitiminin verilmesiyle de icracıları çoğalmış ve artık günümüzde yurt dışında da tanınmaya başlayan bir çalgı haline gelmiştir.

Daha önce Kurt ve Ursula Reinhard'ın "Türkiye'nin Müziği" adlı çalışmalarında yer alan, 1955 yılında Ankara'da fotoğrafını çekerek kayıt altına aldıkları

fakat fotoğrafın altında ismi belirtilmeyen “kabak” çalan kişinin, Laurence Picken’in “Folk Musical Instruments of Turkey” isimli çalışmasında Aydın’lı İbrahim Çilingir olduğunun belirtildiğini söylemiştik. Özgür Çelik doktora çalışması sırasında İbrahim Çilingir’in halen hayatta olduğunu tespit etmiş ve onunla görüşme yaparak o dönemle alakalı bilgiler edinmiştir. Bu bilgiler arasında kemanenin TRT’de ilk kez nasıl seslendirildiği şu şekilde anlatılmıştır:

“Muzaffer Sarısözen’in 18.11.1954 tarihinde Ankara Devlet Konservatuarında yaptığı derleme çalışması esnasında İbrahim Çilingir ile tanışmış ve ondan ‘Pazardan Halı Aldım’ isimli Aydın türküsünü derlemiştir. İbrahim Çilingir bu türküyü derleme sırasında kabak kemane ile çalıp okuduğunu belirtmiş ve M. Sarısözen’in kabak kemaneyle ilgi gösterdiğini ve bu geleceksel çalgının tanıtılması için kendisini radyodaki programa davet ettiğini belirtmiştir. Fakat konservatuar yönetimi buna izin vermemiş ve İ. Çilingir bu programa katılamamıştır. Muzaffer Sarısözen, İbrahim Çilingir’in programa katılamaması üzerine, kabak kemanenin radyoda tanıtılması ve icra edilmesi görevini o yıllarda radyoda bağlama sanatçısı olarak görev yapan Emin Aldemir’e vermiştir. Emin Aldemir 1950 yılından itibaren Ankara Radyosu’nda saz sanatçısı olarak görev yapmış olup, konservatuar arşivine Muzaffer Sarısözen ile birlikte gelerek İbrahim Çilingir’in kabak kemane icra tekniğini gözlemlemiştir. Emin Aldemir aynı zamanda keman da çaldığı için kabak kemane çalma konusunda çok da zorlanmamış ve radyoda kabak kemaneyle ilk defa o icra etmiştir” (Çelik, 2018, s. 26-29).

Emin Aldemir’den sonra kemaneyi 1970 yılında çalmaya başladığını belirten Yalçın Özsoy, çalgıyı İstanbul radyosunda ilk defa icra etmiş olduğunu ve Nida Tüfekçi’nin kendisini kemane çalması konusunda desteklediğini belirtmiştir. (Değirmenci; Esen; Koruk; Özek, 2005, s. 1253-1254). Aynı yıllarda TRT İzmir Radyosu’na saz sanatçısı olarak giren Salih Urhan (2019), TRT’ye girişini şu şekilde anlatmaktadır:

“İzmir radyosuna giderek orada tanıdığım Hamit Çine, Talip Özkan, Yusuf Nalkesen ile konuştuk. Bir gün İzmir radyosunda Mustafa Hoşsu beyin odasında otururken duvarda asılı bir kabak kemane gördüm. Dedim hocam bunu çalan var mı? Yok dedi. Ver bunu bakim deneyeyim dedim. Aldım götürdüm bir hafta çaldım. Daha sonra radyoya geldim çal bakalım dediler. Çalınca çok beğendiler ve 15 dakikalık bant yapıldı, gönderildi. Sonra sınav açıldı ve böylelikle TRT’ye ikinci tip sözleşmeli olarak katılmış oldum.”

Daha sonraki yıllarda 1979’da Fatih Gürgün İstanbul radyosunda, 1980’de Bayram Bağdatlı İzmir radyosunda aynı yıl Hüsnü Aydoğdu İstanbul radyosunda, 1981’de Bayram Salman ve İsmet Egeli İzmir radyosunda, aynı yıl İhsan Mendeş İstanbul radyosunda, 1987’de Arslan Akyol Ankara radyosunda, 1988’de Ersin Baykal İstanbul radyosunda, 2015’de Burhan Elmas ve Uğur Önür İstanbul radyosunda, Cafer Nazlıbaş ise İzmir radyosunda kemane icracıları olarak göreve

başlamışlardır. Kültür Bakanlığı kadrolarında ise Hüseyin Yalçın, Mustafa Dilek Gül (İstanbul Halk Müziği Devlet Korosu), Mehmet Akif Teke (İzmir Türk Dünyası Topluluğu), Muhsin Kurbanı, Ertuğrul Erarslan, Mehmet Çıracı (Ankara Halk Müziği Devlet Korosu), Engin Demirtaş (İstanbul Modern Folk Müzik Topluluğu), Aydın Özdemir (Sivas Devlet THM Korosu), Mehmet Torun (Ankara Türk Dünyası Topluluğu) kemane sanatçısı olarak görevlerine devam etmektedirler (Dincel, 2018, s. 11).

Kemane devlet korolarında icra edilmesiyle daha tanınır hale gelmiştir. İcraçıların maharetleri sonucunda çalgının icrası da gelişmiştir. Önceden sadece Teke yöresi ezgilerinin icrasında kullanılan kemane bu süreçte farklı yörelerin ezgilerinde de kullanılmıştır. Bu süreci İhsan Mendeş (2017) şu şekilde anlatmaktadır:

“1983’te kadromuz geldi o zamana kadar kemane sadece mahalli olarak çalınıyordu. Ege yöresinde İzmir radyosunda Salih Urhan, Ankara radyosunda bizim rahmetli Emin Aldemir vardı. Tabii kemane çok kullanılmazdı. Sadece yöre parçalarında çalınırdı. Hiç unutmuyorum biz göreve başlarken panoya ‘kemane TRT’de yöresinde kullanılacaktır’ diye gerek yokmuş gibi bir yazı yazmışlardı. Çok üzülmiştim o zaman ben kemaneyi her yörede çalıp sevdireceğim diye düşünmüştüm. Daha sonra benim işim falan olursa o gün işleri iptal etmeye başladılar. Kemanenin o lezzetine uzun sesin o güzel tınısına alıştılar. Benim hocam olmadı hiç belkide o yüzden kendi tavrımı daha rahat ortaya koydum. Kimseye özenmeden tabii içimden geldiği gibi çaldığım için kemaneyi sevdi insanlar. Şu anda çok kabiliyetli gençler var çok çalan var. Kemane akıl almaz derecede popüler bir saz oldu. Onun için mutluyuz bir misyonumuz, görevimiz vardı onu tamamladık”

İhsan Mendeş’in ülkemizde kemane çalgısının tanınır hale gelmesinde ve sevilmesinde çok emeğinin olduğu ve bunun yanı sıra TRT’deki icralarının kendinden sonraki kemane icracılarına örnek teşkil ettiği birçok icracı tarafından belirtilmektedir.

#### **1.4. Kurumsal Eğitim Süreci**

Eğitimi nesilden nesile usta çırak ilişkisini temel alan meşk yöntemi ile sürdürülmüş olan kemanenin icracıları da bu yöntemle yetişmiştir. Müzik eğitimi alanındaki kurumsal gelişime bağlı olarak, kemanenin ilk defa 1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda (TMDK) eğitimi verilmeye başlanmıştır. Akyol ve Özay’ın (2015, s.760) aktarımla ilk konservatuar yönetim kurulu üyesi Yücel Paşmakçı, ülkemizdeki kemane eğitiminin başlangıç sürecini şöyle anlatmaktadır:

“İlk kemane hocası İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Topluluğu sanatçısı Yalçın Özsoy’dur. Konservatuarın ilk kemane öğrencisi olan Fatih Gürgün daha okuldan mezun olmadan 1979’da TRT İstanbul Radyosunda



kemane sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. 1984’te eğitime başlayan Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nda TRT İzmir Radyosu kabak kemane sanatçısı Salih Urhan kemane dersleri vermiş, emekli oluncaya kadar da hem radyodaki hem de konservatuardaki görevine devam etmiştir.”

1976’ da İTÜ TMDK’nda kemane dersi müfredata yardımcı çalgı olarak alınmış olsa da bu alanda eğitimci bulunamamıştır. Öğrenciler bu derste kendi imkânları ile kemane çalgısını öğrenmeye çalışmışlardır. Dincel’in aktarımıyla (2018, s. 1) o yıllardaki kemane dersinin işlenişini Fatih Gürgün şu şekilde ifade etmektedir:

“Ben konservatuvara 1976 yılında girdim. Bizim okuduğumuz dönemlerde ana çalgımız bağlama yardımcı çalgımız kabak kemane idi. Derslerimizi kabak kemane hocası olmadığı için kendi başımıza işliyorduk. Bir arkadaşım bana bağlama ile eşlik ediyordu. Daha sonraları radyodan bir kemeçe hocası geldi onun eşliğinde derslerimizi yaptık. (Bu kişi Yalçın Özsoy’dur). Bunun dışında Nida Tüfekçi hocamız İzmir radyosundan Salih Urhan’ın bant kayıtlarını getirirdi. Materyallerimiz bunlarla sınırlıydı. Ben de radyo sınavını kazanmadan önce konservatuarda kabak kemane dersi verdim. Yalnız ders saatlerimiz çok azdı. Kabak kemane perdesiz ve yaylı bir saz olduğu için öğretiminde çok zorluk çekiyorduk.”

O yıllarda kemane çalan sanatçının çok az olması sebebiyle, bağlama yanında kemane de çalabilen sanatçılardan öğretmen olarak faydalanılması yoluna gidilmiştir. O dönemde belirli bir eğitim programının olmadığı ve bir meşk anlayışının olduğu görülmektedir (Arslan, 2017).

Değirmenci, Esen, Koruk ve Özek’in (2005, s. 1254) aktarımıyla Fatih Gürgün, 1978-1979 eğitim-öğretim yılında İTÜ TMDK’nda kemane eğitimi veren eğitmen olma sürecini şöyle aktarmaktadır:

“Kabak kemane çalmaya Arif Sağ’ın teşviki ile başladım. Arif Sağ 1978-79 yıllarında kabak kemane kadrosundaydı. Esas işi bağlama olduğu için bağlamaya geçince onun kadrosunu bana verdiler. Arif Sağ ve Nida Tüfekçi hocanın üzerimizde çok büyük etkisi vardır.”

O dönemlerde sadece Teke yöresi ezgilerinin icrasında kullanılan kemane; TRT bünyesine girmesi ve Salih Urhan’ın TRT’deki icrasının radyolarda geniş kitlelerce takip edilmesi, İhsan Mendeş ile birlikte farklı yörelerin icrasında ustalıkla kullanılması, son dönemlerde Cafer Nazlıbaş, Uğur Önür ve Hüseyin Yalçın gibi icracıların çalgı icrasına katkıları, kemaneye gönül vermiş eğitimcilerin çabaları ve bunun gibi çoğaltabileceğimiz nedenlerden dolayı günümüzde çok daha tanınır ve sevilir hale gelmiştir. Bu duruma paralel olarak kemane çalmak isteyen

kişi sayısı da giderek artmış ve birçok kurumda farklı düzeylerde eğitimi veril-meye başlanmıştır. Bu kurumları lisans düzeyinden başlayarak şu şekilde sırala-yabiliriz.

Günümüzde lisans düzeyinde kemane eğitimi veren 9 kurum ve bu kurum-larda görev yapan 13 eğitimci bulunmaktadır. Kemane eğitimi verilen üniversi-telerin bünyelerindeki bölümleri ve eğitimcileri şu şekilde sıralayabiliriz.

- İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı bünyesindeki Çalgı Yüksek, Müzikoloji, Ses Eğitimi, Temel Bilimler, Müzik Teorisi ve Halk Oyunları bölümlerinde eğitimciler Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,
- İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı bünyesindeki 6 dö-nemlik sertifika programında eğitimci Mehtap Demir,
- Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı bünyesindeki Çalgı Yapım, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerinde eğitimciler Özgür Çelik ve Aycan Özde-mir,
- Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı bünyesindeki Müzikoloji, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerinde eğitimciler Gültekin Şener ve Er-sin Yıldırım,
- Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı bünyesindeki Türk Halk Müziği ve Müzik bölümlerinde eğitimci Haykad Kulaboğa,
- İnönü Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı bünye-sindeki Müzik bölümünde eğitimci Ali Tohumcu,
- Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuarı bünyesindeki Gele-neksel Türk Müziği bölümünde eğitimci Deniz Dincel,
- Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuarı bünyesindeki Türk Musikisi bölümünde eğitimci Ozan Bircan,
- Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bünye-sindeki Müzik ve Türk Müziği bölümlerinde eğitimciler Timur

Eşigül ve Ercan Durmaz tarafından kemane eğitimi verilmektedir.

Ülkemizde orta öğretim düzeyinde; Eskişehir Atatürk, İstanbul Bakırköy, Şanlıurfa ve Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Liseleri ile İstanbul Teknik Üniversitesi'nin orta öğretim kısmında kemane eğitimi verilmektedir. Bu kurumlarda tespit edilen kemane eğitimcileri ise şu şekildedir.

- İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Orta öğretim kısmında<sup>10</sup> 1976 yılından itibaren eğitim veren Vedat Özsoy, Fatih Gürgün, Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,
- 2009-2013 yılları arasında Eskişehir Atatürk Güzel Sanatlar Lisesinde ve daha sonra 2013'den günümüze kadar Şanlıurfa Güzel Sanatlar lisesinde eğitim veren Mehmet Zeki Halhallı,
- 2018-2019 eğitim öğretim yılında İstanbul Bakırköy Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim veren Fatih Dengiz,
- 2019 yılından itibaren Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim veren Hasan Albayrak'tır.

Ayrıca kurumsal eğitim sürecinde Belediye Konservatuvarları, Meslek Edindirme Kursları, Halk Eğitim Merkezleri, Özel Müzik Kursları gibi kurumlarda da kemane eğitimi verilmektedir. Bu kurumlardaki eğitim süreci genellikle 6 ay ya da 1 yıl süren sertifika programlarıdır. Bu kurumlardaki eğitimi çoğunlukla mesleki müzik eğitimi veren bir lisans programından mezun kişiler yürütmektedirler.

Köklü tarihî geçmişi ve kültürel çeşitliliği geleneksel bir yaylı çalgı olan Kabak kemane, Asya bozkırlarından Anadolu'ya uzanan zengin müzik kültürü içinde, hem yerel hem de bölgesel müziklerin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Kültürel değişimler, göçler ve farklı toplumların etkileşimleri sayesinde şekillenmiş olan Kabak kemane, geçmişten günümüze kadar geleneksel müziğin önemli bir unsuru olarak varlığını sürdürmüştür. Kemanenin fiziksel gelişimine paralel özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında kendisini gösteren eğitim alanındaki gelişmeler (kurumsal eğitime kavuşması) çalgının mevcut yapısının koruyarak icracılığının bu bağlamda kültürünün sonraki nesillere aktarılmasında çok önemli rol oynamıştır.

---

<sup>10</sup> İTÜ TMDK, 13.10.1975 tarihinde 15382 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren "İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Kuruluş Yönetmeliği" ile Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olarak kurulmuş ve 03.03.1976'da eğitime başlamıştır. Daha sonra sırasıyla önce Kültür Bakanlığına sonrada 1982 yılında Yüksek Öğretim Kurumuna (YÖK) bağlanmıştır. (İTÜ, 2019)

## Kaynakça

- Açın, C. (1994). *Enstrüman bilimi*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Akyol, A. (2017). *Kabak kemanenin dünü bugünü ve yarını. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 3(1), (s. 163-181) içinde. <https://doi.org/10.22252/ijca.337011>
- Arslan, F. (2014). *Müslüman mûsikî'nin monotonluğu iddiasına notasyonun verdiği cevap. İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, (s. 49-64) içinde. Erişim Adresi: [http://ilader.ilamer.org/Makaleler/186881863\\_03\\_Arslan\\_\(49-64\).pdf](http://ilader.ilamer.org/Makaleler/186881863_03_Arslan_(49-64).pdf)
- Ataman, S. Y. (1977). Türk halk çalgılarına ait ayrıntılı bilgiler ve bağlama geleneği. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri (Halk Müziği Oyun Eğlence)*, Cilt III, (s. 107-128) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Borcaklı, A. (1977). Türk Müziği Tasnif Sistemi Denemesi. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri (Halk Müziği Oyun Eğlence)*. Cilt III, (s. 174-175) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Budak O. A. (2000) *Türk müziğinin kökeni-gelişimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çelik, Ö. (2009). *Türk dünyasında üç yaylı çalgı kulkobız, kamança ve kabak kemane üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı, İzmir.
- Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu'da kabak kemane ve icra geleneği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir.
- Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara armudî biçimdeki kemençeler: tarih, teknik ve geleneksel icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilimdalı Müzikoloji ve Teorisi Programı, İstanbul.
- Değirmenci, T., Esen B., Koruk Ç. ve Özek U. (2005). Burdur'da kabak kemane yapım-cılığı, ulusal pazardaki yeri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Rektörlüğü Sempozyum Dizisi I. Burdur Sempozyumu*, (s. 1253-1260) içinde. Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/5723720-Burdur-da-kabak-kemane-yapimciligi-ulusal-pazardaki-yeri.html>
- Dincel Deniz. (2018). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kemane eğitiminin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.
- Farmer, H. G. (1977). *Studies in oriental music, institut für geschichte der Arabisch-Islamischen wissenschaften*. Neubauer, E. (Ed), Frankfurt: Strauss Offsetdruck.

- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu kaynaklarında ıklığ*. Ankara: Ses ve Tel Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kulaboğa, A. H. (2007). *Ege bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk halk müziği bölümünde verilmekte olan kabak kemane eğitime uygulanabilirliği ve bu çalışmanın uzmanlar tarafından değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Kurtaslan, Z. (2009). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Sayı 26, (s. 409-429) içinde. Erişim Adresi: <http://sutad.selcuk.edu.tr/sutad/article/view/445>
- Özcan, A. T. (2008). *Ikliğ-keman-kemençe-keman, yaylı çalgı evrimi ve müziği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Mersin.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sacks, C. (1992). *The History of Musical Instruments*. New York: Norton Company.
- Soydaş, M. E. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2007), Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar, *İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler*, Cilt:4(1), (s. 3-12) içinde, Erişim Adresi: [http://itusergi.itu.edu.tr/index.php/itusergi\\_b/article/viewFile/338/294](http://itusergi.itu.edu.tr/index.php/itusergi_b/article/viewFile/338/294)
- Reinhard, K. U. (2007). *Türkiye'nin müziği*, (Sun, S. Çeviri). Cilt-II (Halk Müziği), Ankara: Sun Yayınevi.
- Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler) tarihleri-boy teşkilatı- destanları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uğur, İ. M. (2010). Rebab, *Mevlevi Kültür Dergisi*, Sayı 1, 52-53.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yönetken, H. B. (1966). *Derleme notları-ı*, İstanbul: Orkestra Yayınları.

## **İnternet Kaynakları**

<https://mp3.dost.az/indir/adalardan-ciktim-yayan-ihsan-mendes-enstrumantal-radyo-solistleri-trt-avaz>, Erişim Tarihi: 15.05.2019.

<http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/alan-arastirmalari/veli-karabacak-7363s.html>, Erişim Tarihi: 09.05.2019

<https://tarihten-aneidotlar.blogspot.com/2016/08/turklerin-calg-hastalg.html> Erişim tarihi, 10.05.2019.

<http://www.tmdk.itu.edu.tr/hakk%C4%B1m%C4%B1zda-grup/tarihce>, Erişim Tarihi: 4.04.2019

<https://www.turanhaberajansi.org/haber/1137/habil-aliyev-komaya-dustu.html>, Erişim Tarihi: 18.05.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=TLMPEY5yYT4>, Erişim Tarihi: 15.05.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=ULO8z6gJK1Q>, Erişim Tarihi: 09.09.2019

## **Kişisel Görüşmeler**

Mendeş, İhsan. Kişisel Görüşme, 03.02. 2017





## BÖLÜM 3

### A.C. Adam'ın Giselle Balesi-Viyola Solo İçin Çalışma Önerileri

*Cansu Yılmaz Akış<sup>1</sup> & Burcu Evren Yazıcı<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Bölümü.  
ORCID: 0000-0003-3747-6718

<sup>2</sup> Prof., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, ORCID: 0000- 0003-2174-8790



## 1. GİRİŞ

Viyola algısının orkestra içerisindeki yeri Romantik Dönemde, Klasik Dönem ile kıyaslandığında önemli ölçüde artmıştır. Bestecilerin farklı ton arayışı, Romantik Dönem itibariyle viyola çalgısı için yazılmış solo sayısında da artışa sebep olmuştur. Senfonik eserlerde ve opera/bale eserlerinde viyola çalgısı için soloların artış göstermesi, viyolanın solo bir çalgı olarak önlenmesinde de etkili olmuştur. Carl Maria von Weber'in "Der Freischtz" operasındaki uzun viyola solosu, Geç Romantik Dönem bestecisi olarak bilinen Richard Strauss'un "Don Quixote" senfonik eserinde yer alan viyola solo, yine Geç Romantik Dönem bestecisi olan Giacomo Puccini'nin "Manon Lescaut" operasında yer alan viyola solosu repertuvardaki en önemli örneklerdir. Romantik Dönem balelerinde ise Adolphe Adam'ın "Giselle" eseri ve Delibes'in "Coppelia" eseri en meşhur viyola sololarına sahip baleler olarak bilinmektedir.

İtalya'da saray elencelerinin parçalarından biri olan bale, Fransa'da operadan ayrılmış bir sanat formu haline gelmiş ve dönemin sanatsever krallarının da destekleriyle gelişimini srdrmştir. Süreç içinde, sadece sarayda değil, tiyatro gibi halka açık yerlerde de sahnelenmeye başlamıştır (zcan, 2021, s.1). Geirmış olduğu tarihsel süreç ile birlikte tüm Avrupa ve Rusya'da yaygınlaşmıştır. Baleyı tek başına bir dans olarak değil, bir hikayeyi "teatral" olarak müzik ile aktarmak şeklinde değerlendirmek doğru olacaktır. Müziğin duyguyu seyirciye aktarmadaki rolü, bestecilerin ustalıkları ile çok önemli bir yol kat etmiştir. Müziğin duygusunu seyirciye aktarabilmedeki başarısı ile adından söz ettiren bestecilerden birisi de ünlü balesi "Giselle" ile de bilinen Romantik Dönem bestecisi Adolphe Adam'dır. Bu nl balesi, "Pas de Deux" bölümündeki romantik viyola solosu ile dinleyicilerin ve viyola sanatçılarının beğenisini kazanmış bir eserdir. Eser viyola repertuvarında müzikal zorluğu ile bilinen bir solodur. Yapılan araştırma sonucunda, yurt dışındaki senfoni ve opera orkestralarının "solo viyola" ve "viyola grup şefliği" başlığı altında açılan sınavlarda çoğunlukla istenen bir orkestra partisi olduğu saptanmıştır. Bu orkestralara Dsseldorfer Symphoniker (Düsseldorf Senfoni Orkestrası) solo viyola pozisyonu ve Münchner Symphoniker (Münih Senfoni Orkestrası) solo viyola pozisyonu örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda, Barenboim-Said adıyla bilinen Akademi, master programı giriş repertuvarına "Giselle" balesinin viyola solosunu eklemiştir. Bu bilgiler işığında yapılan bu araştırmada, romantik balenin büyük ustalarından Adolphe Adam'ın yaşamına kısaca değinilmiş, bestecilik teknikleri araştırılarak sunulmuştur. Belirlenen viyola solo için literatür taraması gerçekleştirilmiş, "Giselle" balesinin genellikle

diğer çalgılar kapsamında veya orkestra müziği olarak ele alındığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu açıdan konu, viyola soloya özgü olarak belirlenmiş, solonun çalışılması aşamasında uygulanabilecek öneriler hazırlanmış ve sunulmuştur.

## 2.BALENİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Bale, dans etmek anlamında kullanılan “ballare” kelimesinden gelmektedir. Deleon (1997)’un yorumuna göre; bale, teknik olarak, “koreografi olarak düzenlenmiş danslar bileşkesi” şeklinde tanımlanabilir. Bir diğer deyişle bale, akademik dans tekniklerinin, koreografi, müzik, dekor ve kostüm gibi çeşitli sanatsal öğeler ile birleştirilmesi ve performans halinde sergilenmesidir (s.17).

“Orta Çağ’da ve Rönesans Dönemi’nde dans hem dini törenlerde hem de evlenme, hasat gibi bir toplumun sevinç duyduğu olaylarda ortak duyguların toplulukla ve topluca sergilenmesini sağlayan paylaşım biçimi olmuştur” (O’Dwyer ve Gürcan, 2012, s.3). “16. yüzyıl başlarında, Orta çağ ve Reformasyon arasındaki tarihlere yayılan Rönesans döneminde, şekillenmeye başlayan bale ise kuralları olan ve sanatsal öğelerle birleşen bir sahne gösterisi olarak değerlendirilmiştir” (Mertel, 2012, s.3).

Bale, ilk olarak İtalya’da var olmuş bir sanat dalıdır. Balenin altyapısı, soyluların düzenledikleri eğlencelerde oluşmaya başlamıştır. Konular mitolojiktir. Bale, 1533 yılında, Fransız Kralı II. Henry (1519-1559) ve Catherine de Medici’nin (1519-1589) evlenmesi ile İtalya’dan Fransa’ya taşınmıştır. 17. yüzyılın ortalarında 14. Louis, Kraliyet Dans Akademisi’ni kurmuştur. Bu girişimi, sayesinde komedi-bale ve opera-bale gösterileri küçük salonlardan sahnelere taşınmıştır. Bu akademi, günümüzde aktif halde bir kurum olan Paris operasının temellerini oluşturmaktadır.

Kassing (2017)’e göre, Paris Operası’nın var olması, 18. yüzyılda balenin gelişiminin merkezi olmuştur (s.108). Ayvazoğlu ve Özcan (2021); balenin 18.yüzyılda da kültürel ve entelektüel bir değişime yöneldiğinden ve her türlü duyguyu yansıtan bir sahne sanatı haline geldiğinden bahsetmişlerdir(s.1). İlk bale figürleri, bale sanatına büyük reformlar getirmiş Fransız dansçı, besteci ve koreograf olan Jean Georges Noverre’nin (1727-1810) Letters sur la danse et sur les ballets (Dans ve Bale Üzerine Mektuplar) kitabında yayınlanmıştır. Noverre, koreografideki başarısı ile dikkat çekmiş, 1776-1781 yılları arasında Paris operasında görev yapmıştır. O’dwyer ve Gürcan (2012)’in araştırmasına göre; UNESCO kararıyla (1982), klasik balenin kurucusu olarak kabul edilen Noverre’nin doğum günü tarihi olan 29 Nisan, her yıl “Dünya Dans Günü” olarak kutlanmaktadır (s.6). Bu dönemde, saray giysilerinden ziyade, bale için özel kostümler tercih

edilmiştir. Saray sahnelerinden çıkılıp halkın izleyebileceği açık sahnelerde gösterimler gerçekleşmiştir. 18. yüzyılda bestelenmiş önemli baleler arasında Christoph Willibald Gluck'un tek bale eseri olan Don Juan (1761), Wolfgang Amadeus Mozart'ın tek bale eseri olan, Little Nothings (Küçük Şeyler, 1778) ve Ludwig van Beethoven'ın tek bale eseri olan The Creatures of Prometheus (Prometheus'un Yaratıkları, 1801) örnek verilebilir.

Deleon (1997)'un araştırmasına göre; 19. yüzyıl, romantik balenin tüm Avrupa ve Rusya'da yaygınlaştığı dönemdir. Dönemin en ünlü Auguste Bournonville, Jules Perrot ve Marius Petipa gibi koreografları, Fanny Elssler ve Marie Taglioni gibi baş balerinleri, baleye büyük izleyici kitlesi kazandırmışlardır. 19.yüzyılın ortalarında sahneye koyulan P.I. Çaykovski'nin baleleri, bale sanatının popülerliğini ölümsüz kılmıştır (s.17). Kassing (2017)'e göre; romantik bale, romantik edebiyat ve müzik unsurlarının bir senteziydi. Her bir öge, 18. yüzyıl balelerinde bulunmayan bir biçim-üslup bütünlüğüyle diğerlerini tamamlayacak ve besleyecek şekilde tasarlanmıştır. Bu birleşik hikâye, aşağıdaki unsurları içeriyordu:

- İki perdelik formdan oluşmaktadır.
- Bir aşk üçgeni veya karşılıksız aşk hikayesi üzerine odaklanan bir olay örgüsü vardır.
- Karakterler duygusal ve dramatiktir.
- Karakterler hem gerçekçi (insan) hem de fantastiktir.
- Karakterler dans eden bir koro ya da bale topluluğu tarafından desteklenir.
- Müzik, her sahnenin ortamını ve ruh halini desteklemiş, karakterlerin duygularını ve sahnenin dramatik aksiyonunu yansıtmıştır.
- Ruhani kadın karakterlerin kostümleri uzun, çok ince ve hafif bir etekten oluşmaktadır. Bu kıyafet "ballet blanc" (beyaz bale) geleneğini başlattı. Terim, balerin ve kadın bale topluluğunun hepsinin beyaz giydiği sahneleri ifade eder; örneğin "Giselle" balesindeki Willis'lerin orta uzunluktaki etekleri. "Giselle" balesi, "balet blanc"ın prototipidir (Kassing, 2017, s.139).

Balenin zorluklarından bir tanesi, dans aracılığı ile bir hikâyenin doğru şekilde aktarılabilmesi olmuştur. Adam'ın "Giselle" (1841) adlı eseri, hikâyeyi doğru anlatmayı büyük ölçüde başaran ilk bale olarak değerlendirilmektedir. Baleye modern bir bakış açısı katmıştır.

19. Yüzyıl bale dünyasında bir devrime sahne oldu. Daha önceki bale müzikleri büyük ölçüde bilindik opera şarkılarından oluşuyordu ve bu şarkılar bir tiyatro müzisyeni tarafından bestelenen melodilerle birbirine bağlanıyordu. 1820'den önce çok az orijinal bale bestesi yapıldı. (...) Yaklaşık 1850'den itibaren balenin merkezi Paris'ten Rusya'ya kaymaya başladı. Rusya'da çarın himayesi, gösterişli prodüksiyonlara olanak sağladı (Collisson, 2019, s.190).

Bale, İtalya'da ortaya çıkmış ve Fransa'ya taşınmış olsa da Rusya'da şekillenmiştir. Rus halk dansları harmanlanarak bale haline dönüşmüş, böylece tüm Rusya'nın baleyi benimsemesi kaçınılmaz olmuştur. Aristokratlar bale öğrenmeye ilgi göstermişlerdir. İlk Rus bale bestecilerinden birisi olarak bilinen Pyotr İlyiç Çaykovski'nin (1840-1893) Kuğu Gölü (1876), Uyuyan Güzel (1890) ve Fındıkkıran, (1892) eserleri, Rus balelerinin en ünlüleri arasındadır. Bale sanatının yayılmasına katkı sağlayan Rus emperzaryo Sergei Diaghilev (1872-1929), Rus balesini, Batı Avrupa ve Amerika ile tanıştıran ilk kişidir. 1909 yılında "Ballet Russes" topluluğunun kurulmasında öncü olmuştur.



**Şekil 1.** Diaghilev'in kuruluşuna öncülük ettiği Ballet Russes topluluğu

<https://www.britannica.com/topic/Ballets-Russes-ballet-company>

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında sanatta modernleşme eğilimi gerçekleşmiştir. Bu modernleşme eğilimi balede de paralel şekilde kendini göstermiştir. Hikâyelerin güncel ve soyut konulardan tercih edilmesi, danslardaki hareketlerin alışılmış kalıpların dışına çıkması, kostümlerin daha hafif tercih edilmesi gibi öğeler baledeki modernleşme hareketinin en önemli göstergelerindedir. Diaghilev'in kurmuş olduğu Rus Balesi Topluluğu, klasik baledeki kostüm-

leri, dekorları, adım ve hareketleri büyük ölçüde değiştirmiştir. Alışlagelmiş kalıpların dışına çıkılan bu dönemde renkli ve göz alıcı baleler sahnelenmiştir. Modern baleye önemli örnekler vermiş olan Rus besteci Igor Stravinsky'nin, Ateş Kuşu (1910) Petruskha (1911) ve Bahar Ayini (1913) eserleri, zengin orkestrasyonu ve güçlü ritimsel kalıpları ile döneminin en yenilikçi balelerinden bazılarıdır.

### 3.ADOLPHE CHARLES ADAM

24 Temmuz 1803'de Paris'te doğmuş olan Adolphe C. Adam, 3 Mayıs 1856'da Paris'te ölmüştür. Paris Konservatuvarı'nda ünlü müzikçi ve piyano hocası olan Louis Adam'ın oğludur (Altar, 1989, s.453-455). Babası Adolphe'a piyano öğretmiş, ancak müzik alanında ilerlemesini desteklememiştir. Babasından gizli piyano dersleri almış ve 1821 yılında Paris Konservatuvarı'nda eğitimine başlamıştır. Meşhur opera bestecisi François Adrien Boieldieu (1775-1834) ile armoni ve org çalışmaları yapmıştır. 1823 yılında Theatre du Gymnase Dramatique isimli orkestrada çalışmaya başlamıştır. 1824 yılında tek perdelik ilk operası olan "Pierre et Marie, ou Le soldat ménétrier"i (Peter ve Mary veya Kemancı Asker) bestelemiştir. Farklı kaynaklardan edinilen bilgilerde, 70'den fazla opera bestelediği bilgisine erişilmiş ancak net bir sayıya ulaşılamamıştır. En çok ilgi çeken operası, 1836 yılında bestelediği "Le Postillon de Lojumeau" (Lonjumeau'lu Posta Arabacısı) kendisini üne kavuşturmuş olanıdır. Günümüzde çok sık sahnelenmeyen bir operadır. "Mes Amis, Ecoutez l'histoire" (dostlarım, hikayeyi dinleyin) dizisinde bulunan "re" notası ile tenor repertuarı içerisindeki en tiz aya olarak bilinmektedir (Bali, 2020, s.115). 1852 yılında "Si J'étais Roi" (Kral Ol saydım) operasını bestelemiştir. Toplamda 14 balesi vardır. 1830 yılında bestelediği İngiliz pandomim tarzındaki "La Chatte Blanche" (Beyaz Kedi), ilk bale eseridir. Kendisine bir diğer başarı kazandıran eseri, 1841 yılında bestelediği "Giselle" balesidir.

Adam, 1847 yılında, Paris'teki Opera National (Ulusal Opera) binasının açılmasına öncülük etmiştir. Ancak işçi ayaklanması nedeniyle opera binası kapanmış, Adam vermiş olduğu maddi destek nedeniyle yüklü bir borcun altına girmiştir. 1849 yılından ölümüne kadar ki sürede, Paris Konservatuvarı kompozisyon bölümünde hocalık yapmaya devam etmiştir.

Adam'ın eserlerinde Fransız Devrimi'nin etkileri görülmektedir. Eserlerinin başarı kazanması sekteye uğramış olsa da opera ve bale repertuarına çok sayıda değerli eser bırakmıştır.

#### 3.1. Adam'ın müziğinin özellikleri

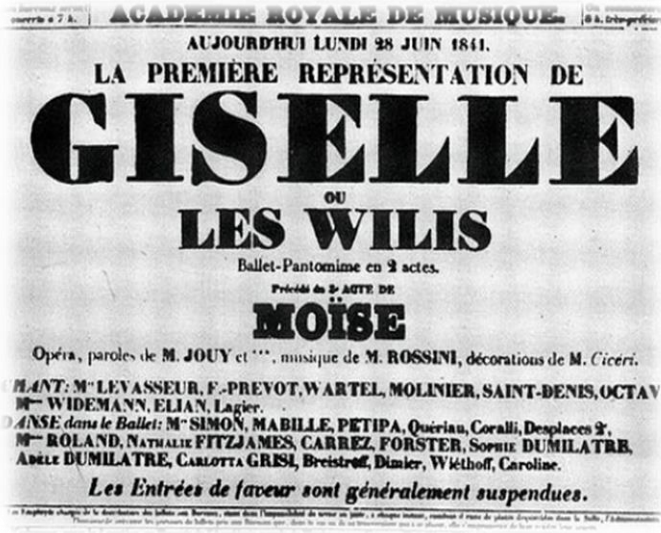
Adolphe Adam, Romantik Dönem bestecisidir. Romantik Dönem Fransız geleneklerine uygun eserler üretmiştir. BBC Müzik Dergisi yazarı Christopher Cook (2021)'a göre;

- Adam, eserlerinde sade/yalın melodiler kullanmıştır.
- Basit bir müzikal anlayışa sahiptir.
- Orkestrasyon konusunda ustaca kullanımları ile dikkat çeken bir besteci olmuştur.
- Sofistike anlatımlar kullanmamış, konuları basit bir şekilde ele almış ve seyirciye aktarmıştır.
- Sahne üzerindeki tiyatroyu, incelik ve zarafet ile izleyiciye aktarmayı tercih etmiştir (Cook, 2021)

Adam'ın 14 bale eseri tarihsel olarak sıralanmıştır:“La chatte Blanche” (1830),“Faust” (1833), “Le Fille du Danube” (1836), “Les Mohicans” (1837), “L'Écumeur des mers” (1840), “Die Hamadryaden” (1840), “Giselle, ou Les wilis” (1841), “La jolie fille de Gand” (1842), “Le Diable à quatre” (1845), “La Fille de marbre” (1845),“Griseldis, ou Les cinq sens” (1848), “La Filleule des fées” (1849), “La Filleule des fées” (1852), “Le Corsaire” (1856). İçlerinde en ünlüsü olan “Giselle”, müzik ile dans uyumu güçlü bir eser olarak nitelendirilebilir. Oldukça yalın bir müzik olmasına rağmen dansa, duygusal, ritmik ve dramatik bir etki katmıştır.“Giselle” balesinin müziği pürüzsüz, yumuşak ve lirik anlamına gelen“cantilena” şeklinde bestelenmiştir. Adam, “Giselle”in müziğinde “leitmotif” (kısa ve tekrar eden motif)'ler kullanmıştır. Besteci, Albrecht, Giselle, Hilarion ve Wililer'i farklı “leitmotif”ler ile ilişkilendirmiştir.

“Giselle” balesinde yer alan viyola solosu, ikinci perdenin 18 numarasında yer alan “Pas de Deux” (düet) bölümünde yer almaktadır. Riley (1993)'e göre, viyola çalgısı, ses rengi itibariyle baledeki romantik etkiye ve ruh haline çok uygundur (s. 152). Viyola solosu, bölüm içinde yer alan esler de dâhil edildiğinde 88 ölçü sürmektedir. “Andante” (43 ölçü) ve “Andantino” (44 ölçü) bölümlerinden oluşur. Solo,“Giselle” ile Kont Albrecht'in danslarına eşlik etmektedir.

### 3.2. Giselle balesinin konusu



Şekil 2. Giselle balesi-ilk gösterim afişi

<https://www.pnb.org/blog/giselle-ballets-great-tragedy/>

Bale metni (libretto) Theophile Gautier (1811-1872) ve Jules-Henri Vernoy de St. Georges (1799-1875) tarafından üç günde yazılmıştır. “Giselle”, şair Heinrich Heine’nin Türkçe’ye “Almanya’daki Modern Edebiyatın Tarihi Üzerine” olarak çevrilen yapıtında anlattığı “Wililer Efsanesi”nden esinlenerek bestelenmiştir. “Giselle” balesi, “The Willis” ve “Les Willis” isimleri ile de anılmaktadır. Fantastik bir baledir ve iki perdeden oluşmaktadır. Eserin ilk seslendirilişi 28 Haziran 1841 tarihinde “Academie Royale de la Musique et de la Dance” (Kraliyet Müzik ve Dans Akademisi)’de Paris izleyicisi ile buluşmuştur. “Giselle” rolünü Carlotta Grisi (1819-1899), Kont Albert rolünü Lucien Petipa (1815-1898) sahnelemiştir. Baledede yer alan karakterlere Tablo 1’de yer verilmiştir.



Şekil 3. Carlotta Grisi ve Lucien Petipa tarafından ilk gösterime ait bir litografi

[https://picryl.com/media/pas-des-vendanges-danse-par-melle-carlotta-grisi-and-mr-petipa-dans-""Giselle""-e7af2a?zoom=true](https://picryl.com/media/pas-des-vendanges-danse-par-melle-carlotta-grisi-and-mr-petipa-dans-)

Tablo 1. Karakterler

---

## KARAKTERLER

---

**Giselle:** Köylü Kızı

---

**Kont Albrecht:** Silesia'nın kontu

---

**Hilarion:** Bağ ve korulardan sorumlu bekçi

---

**Wililer:** Evlenmeden önce ölmüş olan genç kızlar

---

**Myrtha:** Wililer'in kraliçesi

---

**Berthe:** Giselle'in annesi

---

**Bathilde:** Prenses, Kont'un nişanlısı

---

**Courland Prensi, Köylüler ve Asiller**

---

Bu fantastik hikâye, kırsal olarak nitelendirilen yaşam biçimini, olağanüstü bir dünya ile birlikte ele almaktadır. "Romantik Dönemde 1841'de yaratılan ve romantik balenin başyapıtları arasında yer alan Giselle, bulunduğu sanatsal dönemin yaklaşık tüm özelliklerini taşımaktadır. Giselle'in birinci perdesi gerçek



zaman ve mekanda gerçekleşen bütünlüklü bir olay örgüsü içinde gelişmekte, durumlar ve duygular mimikler ve dansla ifade edilmektedir” (Kocabey, 2015, s.48).

### 1.Perde:

Perde Almanya'nın Ren nehri kıyılarında, ağaçtan yapılmış kulübelerin olduğu bir köyde açılır. Sahnede birkaç genç kız vardır. İçlerinden Giselle'in güzelliği göze çarpmaktadır. Giselle ve annesi Berthe burada bir kulübede yaşamaktadırlar. Korucu Hilarion sahneye girer. Giselle'in kulübesinin kapısını çalmak için gelmiştir. Gisele'e aşıktır. O sırada sesler duyulur. Kapıdan uzaklaşır. Gelenler Kont Albrecht ve uşağı Wilfrid'dir. Hilarion uzaktan Kont'u inceler. Kendisini köylü Lois olarak tanıtmış olan Kont'un pelerininin ve kılıcından köylü olmadığını fark etmiştir. Kont elini kalbine götürür. O da Giselle'e aşıktır ve onu elde edebilmek için köylü olduğunu söylemektedir. Uşağı bu durumu onaylamaktadır. Kont, uşağı dinlemez ve kılıcını ve pelerininini vererek onu gönderir. Ardından Giselle'in kapısını çalar. Giselle'de ona aşıktır ve yolunu gözlemektedir. Birbirlerine kur yaparlar, vakit geçirirler. Kont, Giselle'i ne kadar sevdiğini anlatır. O sırada Hilarion sahneye girerek Kont'un üstüne yürür. Konuşuklarını dinlemiştir. Giselle'den uzak durmasını söyler. Giselle araya girerek Hilarion'u uyarır. Hilarion, Giselle'in ayaklarına kapanarak onu asıl sevenin kendisi olduğunu söyleyerek yalvarır.

O sırada uzak mesafeden bir av borusu sesi duyulur. Gelenler, Courland Prensi, kızı Bathilde ve köylülerdir. Bathilde, Giselle ile tanışmış ve yakınlık göstermiş, kolyesini Giselle'e hediye etmiştir. Giselle çok mutlu olur ve dans eder.

Sahnede Giselle ile dans eden gençler vardır. Kont'da dansa katılır. O sırada Kont'un kulübesinden kılıcını almış olan Hilarion kılıcın Kont'a ait olduğunu kanıtlamak için gelir. Giselle'e kılıcı verir. Giselle bunun gerçek olduğuna inanmaz. Hilarion ısrarla kılıcın Kont'a ait olduğunu söylemektedir. Giselle Albrecht'a doğru yaklaşır ve bunun gerçek olup olmadığını sorar. Kont başını öne eğerek durumu kabullenir. Hilarion av borusunu çalarak, prensi çağırır. Prens ve kızı Bathilde sahneye girer. Kont'u köylü kıyafetleri içinde görünce şaşırırlar. Kont, Bathilde'nin önünde diz çökerek elini öper. Giselle prensese doğru koşar. Bathilde, Kont'un nişanlısı olduğunu söyler ve parmağındaki yüzüğü gösterir. Giselle çılgına dönmüştür. Prensese hediyesi olan kolyeyi koparır. Annesine koşar. Kont, Giselle'e yalvarmakta, aşkına ikna etmeye çalışmaktadır. Giselle dinlemez. Yerde duran kılıcı görür. Kont Giselle'e doğru hamle eder ancak Giselle kılıcı kalbine saplar ve yere yığılır.

## 2. Perde:

“Romantik baleyi farklı kılan, özellikle ikinci perdede bir karakterden ziyade ilahi varlıklarla karşılaşmamızdır. Point ayakkabıları ve beyaz tütüsü içinde, gök-sel dünyaya ait gizemli feminen yaratıklar sahnededir” (Kocabey,2015, 48).

Perde, loş ışıklı ve gizemli bir atmosfer ile açılır. Hilarion ve üç avcı Giselle’in mezarının olduğu bölgededir. Bir huzursuzluk hissederler. Burada Wililer’in bulunduğuna dair efsaneler duymuşlardır. Oradan ayrılırlar. Myrtha, karanlık ve mistik bir atmosferde belirir. Dans etmeye başlar. Diğer Wililer’i de çağırmıştır. Hep birlikte kusursuzca dans sergilerler. Aralarına katılacak Wili’nin yani Giselle’in mezarının başına gelirler. Myrtha sihirli değneğini mezarın başına getirir. Toprak yarılr. Giselle’in gözleri kapalıdır ama Myrtha’nın komutlarını yerine getirmektedir ve dans etmeye başlar.

Ardından Kont Albrecht, Giselle’in mezarını ziyaret etmek için ormana gelir. Giselle’i görür ve hayal gördüğünü zanneder. Çok mutlu olmuştur. O sırada Hilarion’da Giselle’in mezarına doğru gelmektedir Yolda Wililer ile karşılaşır. Myrtha’da aniden belirir. Hilarion’un ölmesi gerektiğine karar vermişlerdir ve onu göle düşürürler. Sıradaki kurbanları ise Kont’dur. Giselle onu korumak için, haçın arkasına saklanmasını söyler. Kont haçın arkasında beklemektedir. Giselle Myrtha’yı Kont’u affetmesi için ikna etmeye çalışır. Myrtha’nın önünde durur ve yalvarır. Kraliçe çaresizce onu haçtan uzaklaştırmasını emreder. Kont haçtan uzaklaşmıştır. Giselle ile birlikte bütün Wililer’e tek tek yalvarırlar. Hiç birisi kabul etmez. Viyola solunun eşlik ettiği “Pas de Deux” dansına başlarlar. İkisini hiçbir Wili ayıramaz ve aşıklar danslarına devam ederler.

Şafak vakti yaklaştığında Myrtha ve Wililer ortadan kaybolurlar. Albrecht kurban edilmekten kurtulmuştur. Havanın aydınlanmaya başlamasıyla birlikte Giselle’in ruhani gölgesi de Wililer ile birlikte kaybolur. Ama Albrecht’a olan aşkı hep yaşayacaktır. Albrecht’in, Giselle’in mezarının başında mutsuz ve çaresiz tek başına yere yığılır. Bale bu sahne ile sona erer.

“Bale topluluklarının ayaklarını görebildiğimiz her yerde Giselle’in müziği bilinir” (Harewood, Peattie, 1997, s.1). “Giselle Fransız romantik balesinin doruk noktasıydı” (Lawrence, 1950, s.211).

## 4.LİTERATÜR TARAMASI

Araştırma konusunun belirlenmesi aşamasında literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Erişilen kaynaklardan Kocabey (2015)’in “Giselle balesinin Klasik ve Modern Koreografilerinin Karşılaştırılması” isimli yüksek lisans tezinde balenin

Romantik Dönem'deki gelişimine yönelik bilgilere ve “Giselle” balesinin özelliklerine yer verilmiştir. Mertel (2012)'in Romantik Dönemde Bale isimli yüksek lisans tezinde ise Romantik Dönem özelinde balenin tarihsel olarak gelişimine yer verilmiştir. Özcan (2021) yüksek lisans tezinde, “Romantik Dönemde Bale ve Giselle Balesi'nin İncelenmesi” başlığı altında “Giselle” balesi özelinde dönemsellik özellikleri kapsayan bir araştırma sağlamıştır. “Giselle” balesinin “Pas de Deux” bölümünde yer alan ünlü viyola solosu üzerinde bir araştırma gerçekleştirilmediği sonucuna ulaşılmış ve araştırma konusu bu perspektifte belirlenmiştir.

## **5.ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ**

“Giselle” balesi, viyola sanatçılarının özellikle yurt dışındaki senfoni ve opera sınavlarına katılabilmeleri için oluşturmaları gereken repertuar içerisinde yer alan ve Romantik Dönem'in en bilinen viyola sololardan birini içinde barındıran eserlerden birisidir. Bu solonun bir viyola yorumcusu tarafından eksiksiz çalışması için arşe kullanımı ve parmak numaraları özelinde bilgi ve önerilere ihtiyacı olmaktadır. Araştırmanın amacı; Adolphe Adam'ın müziğini ve “Giselle” balesinin konusunu incelemek, viyola icracıları özelinde “Giselle” balesinde yer alan viyola solosuna yönelik çalışma önerilerini içeren bir kaynak oluşturmaktır. Bu çalışmada yer alan çalışma önerileri, viyolacıların diğer Romantik Dönem operalarındaki viyola sololarına da uygulayabilecekleri nitelikte hazırlanmıştır. Ayrıca yapılan literatür taraması sonucunda, “Giselle” balesinde yer alan viyola soloya ilişkin başka bir çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Araştırma, alanda yapılan ilk çalışma olması yönüyle önem taşımaktadır.

## **6.YÖNTEM**

### **6.1. Araştırma Modeli**

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine uygun olarak tasarlanmıştır. “Doküman inceleme yöntemi, araştırmanın veri setini oluşturan birincil veya ikincil kaynak olarak nitelendirilen çeşitli dokümanların elde edilmesi, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilir” (Özkan, 2023, s.2).

### **6.2. Veri Toplama Araçları**

Dokümanlara ulaşılması aşamasında, A.Adam'ın “Giselle” balesinde yer alan viyola solosunun notalarına Mersin Devlet Opera ve Balesi arşivinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.02.2021)

### 6.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmacı tarafından, “Giselle” balesinde yer alan viyola soloya ilişkin performans analizi gerçekleştirilmiş; soloyu yorumlarken yararlanılabilecek arşe önerileri viyola ile çalınarak ve kontrol edilerek metne alınmıştır. Analiz ve uygulama pratiklerinin ardından viyola sanatçılarının faydalanabilmesi için viyola üzerinde uygulama yöntemi ile belirlenen iki farklı parmak numarası önerisi sunulmuştur. Arşe ve parmak numarası çalışmaları sırasında eseri yorumlarken kullanılabilir “vibrato” çeşitleri belirlenmiş ve örnek olarak sunulmuştur. Prestijli operalar-baleler-orkestralar tarafından icra edilmiş ve kayıt altına alınmış CD-DVD örnekleri araştırması gerçekleştirilmiş, kontrolleri sağlanarak liste halinde sunulmuştur.

### 7.ÇALIŞMA ÖNERİLERİ VE YORUMLAR

“Giselle” balesinde yer alan viyola solosu, opera ve balelerin viyola solo ve viyola grup şefliği pozisyonu için açmış oldukları sınavlarda sıklıkla sorulan en uzun sololardan bir tanesidir. Viyola repertuarında piyano veya arp eşlikli küçük parça olarak da icra edilmektedir. Bu uzun solonun çalışılması aşamalar halinde ele alınabilir. İlk olarak notanın deşifre edilmesi ve kayıt dinleyerek/izleyerek notadan takip edilmesi tavsiye edilebilir. Uzun bir solo olduğu için, bu aşamaların gerçekleştirilmesi soloyu bir bütün halinde öğrenebilmek için yardımcı olacaktır. Solo için yapılan nota araştırmasında birbirinden farklı nota yazımlarına ve ses perdesinde farklılıkların olduğu kayıtlara rastlanmıştır. Örneğin, viyola solusunun klarnet veya arp ile çalındığı kayıtlar bulunmaktadır. Bu nedenle, çalışmaya başlamadan önce, doğru bir edisyon tarafından yayınlanmış notaya ve doğru icranın yer aldığı ses kaydına ulaşılmalıdır.

Solonun deşifresi gerçekleştirildikten sonra Romantik Dönem’e uygun olan arşelerin belirlenmesi, parmak numaralarının ve pozisyon geçişlerinin bu perspektifte yazılması, stile uygun olan “glissando” ve “vibrato” kullanımı gibi bireysel çalışmaların yapılması önerilir. Bu çalışmaların tamamlanmasından sonra orkestra ile çalışmaya başlanabilir. Orkestra çalışmalarında sahne üzerindeki dans görülemez. Bireysel çalışmanın çok iyi yapılmış olması orkestra ve bale ile rahat çalışabilme olanağı sunar. Performans sırasında orkestra şefi çok iyi takip edilmelidir. Solo çalan diğer çalgılar iyi dinlenmelidir. Ancak bu sayede, solo, dans ile senkronize şekilde icra edilebilir.

## 7.1.Arşe kullanımı önerileri

Nota üzerinde yazılı olan arşeler, edisyonlar arasında değişiklik gösterebilmektedir. Soloyu iyi bir edisyonun arşelerini kullanarak icra etmek büyük rahatlık sağlamaktadır. Ancak, her zaman iyi edisyonlardan icra gerçekleştirmek mümkün olmayabilir. Bu gibi durumlarda, görüntülü kayıtlardan faydalanılabilir. Bu kayıtların seçimine özellikle özen gösterilmeli, prestijli orkestraların icraları tercih edilmelidir. Bu şekilde yazılan arşeler, çalışta kolaylık sağlayabilir. Araştırmada kullanılan nota örneği Mersin Devlet Opera ve Balesi arşivinden sağlanmış ve üzerinde arşe değişikliği yapılmamıştır.

Araştırma içerisinde “Arşe kullanımı önerileri” olarak adlandırılan başlık, arşe hızını, tele uygulanan baskıyı, arşe üzerindeki yer seçimini ve elde etmek istenen sesin özelliklerini kapsamaktadır. Örnek olarak; arşenin nasıl bir hızla çekilip itildiği (arşe hızı), arşenin kıllarının tel ile temasının ne oranda olduğu (tele uygulanan baskı), hangi notaların arşenin hangi kısmında çalınacağı (yer seçimi) ve duyurulması hedeflenen sesin ne olduğu (sesin özellikleri) olarak ifade edilebilir. Tüm bu çalışmanın dikkat edilmesi gereken en önemli unsur, eserin ait olduğu Romantik Dönem’e uygun ses elde edebilmektir. Bunu sağlayabilmek için “vibrato”lu bir çalış gerçekleştirmek, nüansları fazla belli etmek, notaları tam değerde çalmak, son notaları kısa kesmemek, arşeyi olabildiğince büyük kullanmak, arşe değişimlerinde kesinti-nefes yapmamak öneri olarak sunulabilir.

“Andante-Larghetto” ve “Andantino” olarak iki bölümden oluşan viyola solonun “andante” kısmı genellikle oldukça ağır bir tempoda yorumlanmaktadır. Bölümün genel havası romantik ve danstaki hareketler de bu havaya yakışır şekilde yavaştır. Bu bölümde, temponun bozulmaması için, arşe olabildiğince geniş (bütün yay) kullanılmalıdır. Solo, viyolanın en kalın teli olan 1 vuruşluk do notası ile “pp” nüansında başlamaktadır. Solo sadece viyola ile başladığı için, genellikle orkestra şefleri tempo tutmaksızın sadece girişi verir. Viyola icracısı ilk ölçüde tempoyu belirler. Temponun çok yavaş ya da çok hızlı olmaması için ilk nota tam vuruş değerinde çalınmalıdır. Bir vuruşluk do notasına bağlı yazılmış olan onaltılık do notası, değerinden daha uzun çalmamak için dikkat gerektirmektedir.

Andante  $q = 92$

Solo 47

*pp*

Şekil 4. Nota Örneği 1

Solonun 3. ölçüsünde yer alan onaltılıklarda işaretlenmiş olan notalar müzikal olarak daha belirgin ve uzun tutarak çalınabilir (Şekil 5.). Bunu sağlayabilmek için arşe bölümü bu kapsamda yapılmalı, belirgin çalınacak notalarda tele olan baskı arttırılmalıdır.

3

Şekil 5. Nota Örneği 2

9. ve 11. ölçülerde yer alan ritimlerin birbirinden farklı olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu iki ritim arasındaki farklılık arşede de belli edilmelidir. 11. ölçüde işaretlenmiş ritim, 9. ölçüde işaretlenmiş ritme göre daha az arşe kullanılarak kısa çalınmalıdır.

8

10

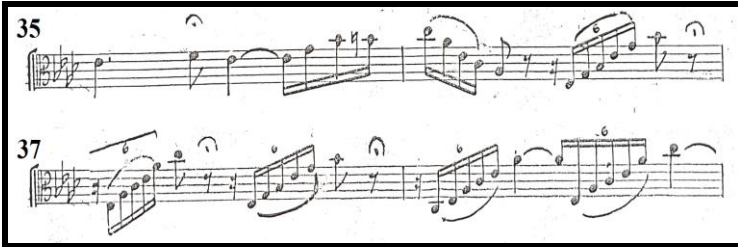
Şekil 6. Nota Örneği 3

19.-34. ölçüler arasında yer alan “spiccato”lar noktalı duyulmalı ancak çok kısa çalınmamalıdır. Bu pasaj arşenin ortasında çalınabilir. Bazı ses ve görüntülü kayıtlarda “spiccato” gelen pasajların bağlı çalındığına rastlanmıştır. Orkestra şefi, özellikle bağlı ya da noktalı çalınmasını istemezse, notada yazılı olan orijinal hali tercih edilmelidir. (Şekil 7). Bağlı çalış istenmesi durumunda ise arşe kontrolünün sağlanması, notaların eşit duyulması ve müzikal akışın bozulmaması için ayrı bir çalışma gerçekleştirmek gerekebilir. Bu kısımda viyola soloya orkestradaki diğer enstrümanlar da eşlik etmektedir. Orkestra şefi tarafından dansın akışına göre, bazı onaltılık notalar daha belirgin istenebilir. Böyle bir durumda, nota üzerinde yer alan nokta yerine çizgi eklenerek icra edilir. Arşe üzerindeki baskıyı arttırmak, notalardaki belirginliğin ifade edilebilmesi için fayda sağlayabilir.



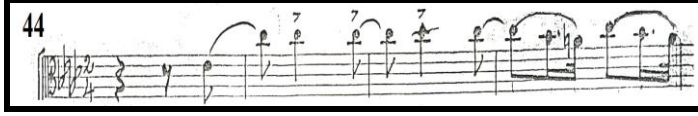
Şekil 7. Nota Örneği 4

Şekil 8’de yer alan “puandorg”ları sahnede yer alan dans ile senkronize şekilde çalabilmek için orkestra şefinin vuruşlarını iyi takip etmek ve arşe hızını orkestra şefinin temposuna göre ayarlamak gerekmektedir. Solonun bu kısmındaki “puandorg”lar, Kont’un, Giselle’i kucaklayarak bir yerden bir yere taşıdığı bir dans ile paraleldir. Nota üzerindeki “puandorg”larda viyola, eslerin üzerinde yer alan “puandorg”larda obua uzun ses tutmaktadır. Bu notaların uzunluğunun ne kadar olacağını ancak orkestra şefi takip edebilir.



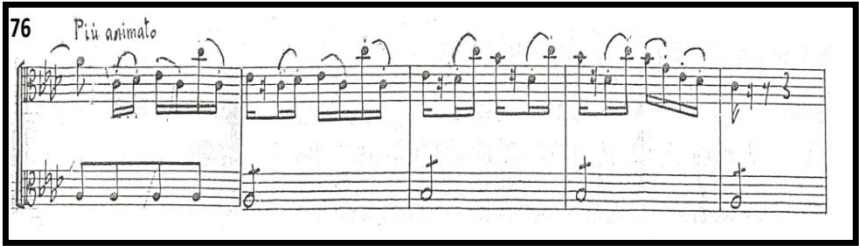
Şekil 8. Nota Örneği 5

Solonun 44. ölçüde başlayan “andantino” bölümü, andante olarak başlayan ve 6.ölçüden itibaren “larghetto” devam eden bölüme göre biraz daha hızlıdır. Viyola soloya, başka çalgılar eşlik etmektedir. Aksanlı notalar sert değil, belirgin çalınmalıdır. Bunun için arşeye olan baskı iyi ayarlanmalı, sol elde “vibrato” ile desteklenmelidir. Sert bir duyum değil, yumuşak ama belirgin notalar hedeflenmelidir.



Şekil 9. Nota Örneği 6

76. ölçüde başlayan “piu animato”(daha hareketli/yürük)’da temponun daha hızlı olması nedeniyle onaltılık pasajlarda arşe küçük kullanılmalıdır. Bu gibi hızlı ve bağlı partilerde, arşe planlaması önemlidir. Örneğin arşe kullanımının iyi ayarlanamaması, noktalı notaların gecikmesine ya da öne düşmesine neden olarak tempoyu bozabilir. Tempoda aksamaların olması durumunda, bireysel çalışma sırasında metronom ile farklı arşe çeşitlemeleri (ritimli çalışma, ters arşe çalışması gibi) yapılarak çalışılması tavsiye edilir.



Şekil 10. Nota Örneği 7

Arşe çalışmalarında, görsel olarak yararlanılabilecek farklı notalara erişim sağlanmıştır. Bu nota örnekleri ve ses/görüntü kayıtları içerisindeki farklılıklar nedeniyle, Mersin Devlet Opera ve Balesi arşivinden elde edilen nota örneği kullanıldığı için, parmak numaraları ve pozisyon geçişleri çalışmalarında da aynı nota örneği tercih edilmiştir. Yazılı arşelerde değişiklik yapılmamıştır.



## 7.2.Parmak numarası yazma ve pozisyon geçişlerini belirleme

Romantik Dönem'e ait eserler çalışılırken, genel olarak uyulması gereken bazı kurallar vardır. Örneğin, açık tel çalınabilecek yerler tercihen parmak basarak çalınmalıdır. Birinci pozisyonda çalındığında duyulan renk ile üst pozisyonlarda çalındığında duyulan renk farklılık gösterir. Daha koyu bir tonla çalınması gerektiği düşünülen romantik dönem melodileri üst pozisyonlarda çalınırsa koyu bir renk için daha iyi sonuç elde edilir. Bu nedenle Romantik Dönem'de, üst pozisyonlar daha fazla tercih edilebilmektedir.

Parmak numaraları yazılırken, yazılı olan arşeler ile uyumlu tercihler yapmak önemlidir. Örneğin, hızlı bir pasajda çok fazla tel değişimi olmaması için, parmak numaraları olabildiğince aynı tel tercih edilerek yazılmalıdır. Aksi halde, sürekli olarak tel değişimi yapmak gerekecek ve bu durum çalışı olumsuz etkileyecektir. Parmak numaralarını yazmak ile pozisyon geçişlerini belirlemek aynı çalışma içerisinde gerçekleşmektedir. Büyük atlamaların olduğu pozisyon geçişleri, bu gibi sololarda riskli olabilir. Tüm pozisyon geçişlerinde sol el parmakları tele yakın durmalıdır. Geçişler mutlaka bağlı duyulmalıdır. Kesik ve arada nefes olabilecek kadar ayrı duyulmamalıdır. Sağ ve sol el pozisyon geçişlerinde birlikte hareket etmeli, koordine sağlanmalıdır. Tüm bu öneriler "vibrato" ile desteklenebilir. "Vibrato"lu çalış hem arşenin kesilmemesinde hem de pozisyon geçişlerindeki müzikal bağı sağlamakta yardımcı olur. Bu kapsamda; bağlı, müzikal ve profesyonel bir duyum hedeflenmeli, kesik, kısa, sert ve anti müzikal tercihlerden kaçınılmalıdır.

Şekil 11.'de, tercih edilen edisyon üzerindeki arşelere uyumlu olabilecek bir parmak numarası çalışmasına yer verilmiştir. İki farklı parmak numarası çalışması (kırmızı-mavi renk ile belirtilmiştir) yapılarak yararlanmak isteyen icracılara yönelik seçenek sunulmuştur. Her iki örnek çalışmada aynı olan parmak numaraları siyah renk ile işaretlenmiştir.

*Pas de deux*

1 Andante

pp

1 2 1

3 2 4 2 2 1 2 3

5 rall. 2 3 2

6 Larghetto

1 2 3 1 3 4

8 1 1

10 1 2 2

12 3 4 0 1 2 0

14 1 4 4 1 1 4

17 4 4 0

Şekil 11. Parmak numarası önerileri

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

Şekil 11. (Devam) Parmak numarası önerileri

A musical score for violin, showing measures 39 through 86. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red and blue numbers are placed above the notes to indicate fingerings. A circular stamp in the upper right corner reads 'MİLLÎ MÜZİK BAKANLIĞI DEHA' and 'MİLLÎ MÜZİK BAKANLIĞI DEHA'. The score is enclosed in a black border.

39

42 v. ni

44

48

52

60

64

69 a tempo

73 Più animato

77

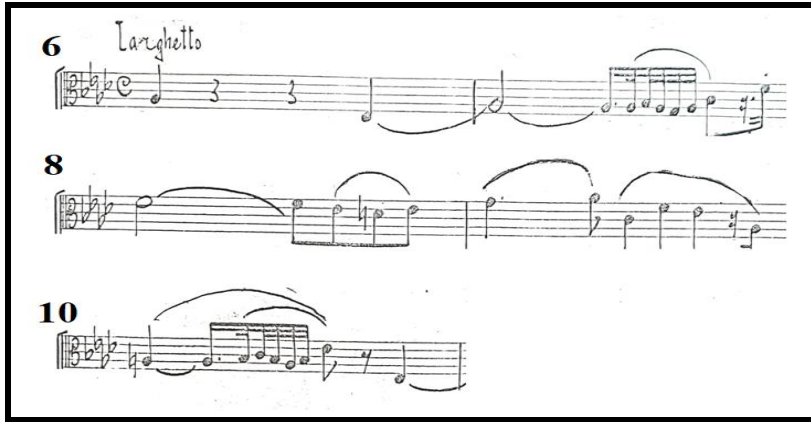
81

86

Şekil 11. (Devam) Parmak numarası önerileri

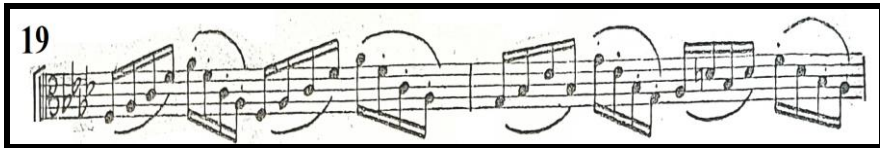
### 7.3.Vibrato kullanımı

Müzikal olarak dansı besleyecek, uzun tutulan notalardaki yoğunluğun kaybolmasını engelleyecek, arşenin bağlı duyulmasını destekleyecek, pozisyon geçişlerindeki müzikal geçişi besleyecek ve romantik bir duyum elde edilmesine katkı sağlayacak olan en önemli tekniklerden bir tanesi “vibrato” tekniğidir. Bu solo için, özellikle uzun vuruşlu notalarda geniş kol vibrato”su, “spiccato” yazılmış ya da kısa çalınması gereken notalarda sıkı vibrato kullanımı önerilmektedir. Şekil 12’de verilen örnekte, altıncı ölçünün son dördlük notası ile yedinci ölçünün ilk ikilik notasında geniş kol “vibrato”su kullanılabilir. Yedinci ve 10. ölçüdeki otuz ikilik ritim içerisinde sıkı “vibrato” yapılabilir.



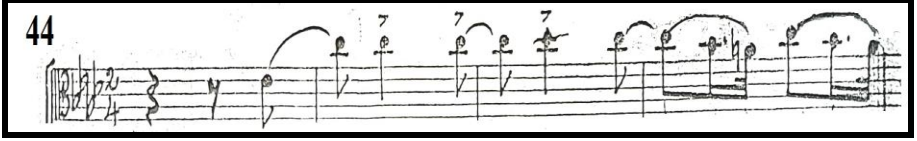
Şekil 12. Vibrato kullanımı 1

19. ölçüde başlayan onaltılık bağlı grupların ilk notalarını belli etmek için sıkı “vibrato” tercih edilebilir. Noktalı ve ayrı yazılmış onaltılıkların sıkı ve küçük “vibrato” ile çalınması önerilir.



Şekil 13. Vibrato kullanımı 2

45. ölçüde başlayan aksanlı notalar, hızlı bir arşe ile çalınarak belirgin, “vibrato”lu bir çalış ile de yumuşak duyulmalıdır. Bu nedenle sıkı ama yumuşak bir “vibrato” elde edilmesi tavsiye edilir.



Şekil 14. Vibrato kullanımı 3

65-67. ölçüler arasında giderek genişleyen kol “vibrato”su yapmak, müzikal bir duyum elde etmeye yardımcı olur. Aynı zamanda, yavaşlama yapılabilmesine destek sağlar.



Şekil 15. Vibrato kullanım 4

#### 7.4.Kayıt örnekleri

“Giselle”, erişim sağlanan kaynaklar neticesinde ulaşılan bilgiye göre Türkiye’de, İstanbul Devlet Opera ve Balesi, İzmir Devlet Opera ve Balesi ve Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir.

“Giselle” balesinin birçok CD ve DVD kaydı bulunmaktadır. Bu bölümde tercih edilmiş ve sunulmuş örnekler, saygın orkestraların ve iyi bilinen orkestra şeflerinin yer aldığı kayıtlardan seçilerek aktarılmıştır (Tablo 2). Örneklerde yer alan CD-DVD örneklerinde farklı edisyonların notalarından çalınmış viyola soloları yer almaktadır. Bu nedenle, kayıtlar içerisinde farklılıklar bulunmaktadır.

**Tablo 2:** Örnek CD ve DVD Kayıtları

Örnek DVD Kayıtları	Örnek CD Kayıtları
2005, Şef: David Coleman (1926-2013)- Orchestra del Teatro alla Scala	1970, Şef: Algis Zhuraitis (1928-1998), Bolshoi Theatre Orchestra
2011, Şef: Pavel Klinichev (1974-...)- Bolshoi Theatre Orchestra	1991, Şef: Michael Tilson Thomas (1944-...)- London Symphony Orchestra
2014, Şef: Boris Gruzin (1937-...) Royal Opera House	1994, Şef: Andrew Mogrelia (1958-...)- Slovak Radio Symphony Orchestra
2016, Şef: Barry Wordsworth (1948-...)- Royal Opera House	2016, Şef: Nicolette Fraillon (1960-...)- Tasmanian Symphony Orchestra

## 8. SONUÇ VE BULGULAR

Viyolanın hem solo bir çalgı olarak ele alınması hem de orkestra içerisindeki solo ve tutti olarak yeri Romantik Dönem itibarıyla farklılaşmış, daha önemli bir hale gelmiştir. Bazı besteciler, orkestra eserlerinde viyola çalgısını solo olarak da kullanmaya başlamışlardır. Viyolanın solo bir çalgı olarak tercih edilmeye başlanması, çalgının ses renginin ve tonunun Romantik Dönem'e uygun özellikte olması ile ilişkilendirilebilir. Romantik Dönem baleleri içerisinde önemli bir yeri olan "Giselle" balesi, Adolphe Adam tarafından bestelenmiş, içerisinde yer alan uzun viyola solosu ile viyola repertuarında önemli bir yere sahip olmuştur. Opera ve bale müziği için yazılmış grup şefi sololarının en bilinenlerinden olan ve araştırmanın konusu olan bu solonun aynı zamanda viyola ve piyano/arp için de düzenlemesi bulunmakta, resital programlarında yer almaktadır.

Literatür taraması sırasında Özcan (2021)'a ait "Romantik Dönemde Bale ve Giselle Balesinin İncelenmesi" yüksek lisans tezi, Kocabey (2015)'in. "Giselle Balesinin Klasik ve Modern Koreografilerinin Karşılaştırılması" adlı Yüksek Lisans Tezi ve Mertel (2012)'in. "Romantik Dönemde Bale" yüksek lisans tezi kapsamında yer verilen bilgilerin viyola solo özelinde herhangi bir bilgi içermediği saptanmıştır. Riley (1993) tarafından yazılmış "The History of The Viola" (Volume I) kitabında viyola solo ile ilgili kısa bir bilgiye yer verilmiştir. Konuyla ilgili araştırılmış diğer kaynaklarda balenin tarihsel olarak gelişim süreci, Adam'ın yaşam hikayesi ve "Giselle" balesinin konusu kapsamında bilgilere erişim sağlanabilmiştir.

Eseri, nota erişimi açısından zor bir eser olarak değerlendirmek mümkündür. Ulaşılan notalar arasında bazı farklılıkların olması, hangi edisyonun doğru olup olmadığının belirlenmesi için özel bir çalışma gerektirmektedir. Eserin iyi bir orkestradan dinlenerek ya da izlenerek öğrenilmesi hem edinilen notaların kontrolünün yapılması hem de eserin sahne akışının öğrenilmesi için fayda sağlayacaktır. Bu kapsamda CD ve DVD örnekleri araştırılmış ve erişim sağlanan en iyi kayıtlar “Kayıt Örnekleri” başlığı altında sunulmuştur. Kayıt örneklerinin seçilmesi aşamasında, erişim sağlanan notaların kontrol edilebilecek özellikte olmalarına dikkat edilmiştir.

Baleler genellikle uzun eserlerdir. Viyola solunun eserin hangi zamanında olduğunu bulabilmek için baştan sona dinlenmesi gerekmektedir. Kayıtlar içerisinde, yerinin kolaylıkla bulunabilmesini sağlamak için, viyola sololarının, hangi perdede ve sahnede yer aldığı bilgisi verilmiş, ölçü numaraları nota üzerinde işaretlenmiş ve viyola icracılarına kolaylık sunulmuştur.

Araştırmada ele alınan Adam’ın “Giselle” balesi viyola solosu, orkestra edisyonlarında solo viyola ve viyola grup şefi pozisyonu için istenilen eserler içerisinden seçilmiştir. “Giselle”in, romantik balelerin içerisindeki en uzun viyola soloyna sahip olduğu bulgusuna erişilmiştir. Genellikle bu uzunluktaki soloların ke mana yazılıyor olması geleneği bu solo ile bozulmuştur denilebilir. Müzikal olarak oldukça romantik bir duyuluşa sahip olması açısından icrası kolay olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Sahnedeki akış da romantik bir konuyu aktarmaktadır. Bu nedenle, sahnedeki dans ile uyum gözetilerek arşenin legato kullanılması, seslerin birbirine bağlı duyurulabilmesi, farklı “vibrato” çeşitleri kullanılarak romantik duyumun sağlanması ve tercih edilen pozisyon geçişlerinin bağlı-kesintisiz gerçekleştirilmesi için iyi bir çalışma yapılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Arşe yazımı, parmak numarası ve pozisyon geçişleri için gerçekleştirilecek çalışmalar, vibrato önerileri, Romantik Dönem repertuarında yer alan buna benzer sololar için örnek alınabilecek ve uygulanabilecek nitelikte aktarılmıştır. Orkestra sınavlarına katılacak viyola icracılarına yararlanabilecekleri bir kaynak sunulmuştur.

## **TEŞEKKÜR**

Bu çalışma şahsıma ait ve 2022 yılında YÖK tarafından onaylanmış olan (Tez No: 735922) “Opera ve Bale Repertuarındaki Önemli Viyola Soloları ve Bu Soloların Çalışma Stillerinin İncelenmesi” başlıklı Sanatta Yeterlik tezine dayanmaktadır. Tez çalışmamı birlikte yürütmüş olduğum değerli danışmanım Prof. Burcu Evren Yazıcı’ya destekleri için teşekkürlerimi bir borç bilirim.



## KAYNAKÇA

- Altar, C. M. (1989). Opera Tarihi, Cilt 2. (2.Baskı). İstanbul; Kültür Bakanlığı.
- Ayvazoğlu S., Özcan K., (2021). From Court to Theater in the 18th Century: Birth of The Ballet D'action (Dramatic Ballet), Journal for the Interdisciplinary Art and Education, 2(1), 2717-8870.
- Bali, S. (2020). Müzikte Romantik Dönem Bestecileri (3.Baskı). İstanbul; Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- Collisson, Dr. S. (Ed.) (2019). Klasik Müzik Kitabı. İstanbul; Alfa Yayınları.
- Cook, C. (2021). 4 elements of Adolphe Adam's composing style, Erişim Tarihi: 25.03.2024. <https://www.classical-music.com/features/composers/4-elements-of-adolphe-adams-composing-style>
- Deleon, J. (1997). 200 Bale ve Dans. (1.baskı). İstanbul; Yapı Kredi Yayınları.
- <https://www.britannica.com/topic/Ballets-Russes-ballet-company> (Erişim Tarihi: 16.08.2024)
- <https://www.pnb.org/blog/giselle-ballets-great-tragedy/> (Erişim Tarihi: 21.07.2024)
- [https://picryl.com/media/pas-des-vendanges-danse-par-melle-carlotta-grisi-and-mr-pe-tipa-dans-""Giselle""-e7af2a?zoom=true](https://picryl.com/media/pas-des-vendanges-danse-par-melle-carlotta-grisi-and-mr-pe-tipa-dans-) (Erişim Tarihi: 10.08.2024)
- Kassing, G. (2017). History of Dance. (2. Basım). Campaign; Human Kinetics.
- Kocabey, A. (2015). Giselle Balesinin Klasik ve Modern Koreografilerinin Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Lawrence, R. (1950). Ballets and Ballet Music. (2. Basım). New York; American Book-Stratford Press.
- Mertel, M. (2012). Romantik Dönemde Bale. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- O'Dwyer, P.A., Gürcan, B. (2012). Balenin İlk Adımları Bale Kitabı, Ankara, Akılçelen Kitaplar.
- Özcan, K. (2021). Romantik Dönemde Bale ve Giselle Balesi'nin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Yaşar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Özkan, U.B. (2023). Eğitim Bilimleri Araştırmaları İçin Doküman İnceleme Yöntemi, (6.Basım). Ankara; Pegem Akademi Yayınevi.
- Riley, M. W. (1993). The History of The Viola, Volume I. Ann Arbor, Michigan, U.S.A; Braun-Brumfield.



# BÖLÜM 4

## Müziğin Toplumsal Kimlik Oluşturmadaki Rolü: Köy Enstitüsü Örneği

*Mehtap Ulubaşoğlu<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

## Giriş

Kültür, bir toplumu diğer toplumlardan farklı kılan en önemli unsurlardan biridir. Her toplumun kendine özgü inancı, sanatı, örf ve adetleri, yeme ve içme alışkanlıkları, üretim ve tüketim davranışları, kültürel yapının oluşmasında dikkat çeken unsurlardır. Aynı kültür ortamında yetişen insanlar, ortak değerleri ve ortak anıları ile birbirlerine bağlanırlar. Bu bağı sürekli kılmanın yolu ise öğrenme yoluyla nesilden nesle aktarımıdır ve bu noktada müzik başat bir rol oynamaktadır. Müzik evrensel bir dil değil her toplumun kendine has olan sosyo-kültürel dilidir. Müzik bir yönüyle toplumun duygularını dile getirirken bir başka yönü ile o toplumun tarihine ışık tutar. Taşıdığı sesler, ritimler, melodik yapı, ezgi itibariyle temsil ettiği toplumun geçmişine dair bilgiler sunarken, aynı zamanda diğer kültürel unsurları nesilden nesle aktarma görevini de üstlenir. Bu bağlamda müzik, toplumsal kimliğin bir yansımasıdır o nedenle, sosyal şartların değişmesi ile birlikte bireylerin müzik tercihleri değişirken, müzik tarzlarında da değişim kaçınılmaz olur.

Erken Cumhuriyet döneminde izlenen yeni kültür politikaları, Türk müziği alanında da dönüşüme neden olmuştur. Musiki inkılabı olarak tanımlanabilen bu süreçte, Osmanlı'nın izlerini silmeye yönelik olarak Batılı tarzda bir müzik inşası hedeflenmiş, bu amaca yönelik olarak halk müziği, Batı müziği ile sentezlenerek yeni ve modern bir Türk müziği oluşturma çabası içine girilmiştir. Osmanlı'dan devralınan müziğin Türk kültürünü yansıtmıyor düşüncesi, böyle bir girişimi gerekli kılmıştır. Yeni Türkiye Cumhuriyetini temsil edecek olan Türk toplumunun, modern, muasır, üretken, eğitilmiş bir toplum olarak dünya sahnesine çıkması hedeflenirken müzik, toplumu sembolize eden en önemli vasıtalarından biri olarak görülmüştür. Türk toplumunda arzulanan sosyo-kültürel değişim ile Türk müziği tarzındaki değişim ve dönüşüm politikaları, reform sürecinin birbirine paralel iki yönünü temsil etmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde başlayan bu reformist politikanın en dikkat çeken çalışmalarından biri köy enstitüleri ve enstitülerde verilen müzik eğitimidir.

### **Köy Enstitülerinin Kuruluş Amacı**

Cumhuriyet'in temel politikasının halka aktarılabilmesi adına köy enstitüleri önemli bir misyona sahip kurumlar olmuşlardır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik, sosyal, kültürel, eğitim ve öğretim şartlarını en yüksek seviyeye ulaştırmak, böylece kısa zamanda modern Batılı toplumlar arasına girebilmek için köylere ulaşmak ve yine köyün içinden çıkmış çağdaş öğretmenler yetiştirerek eğitimde sürekliliği sağlamak düşüncesi, köy enstitüsü projesinin ana odağı olmuştur. Bu proje ile Türkiye'nin her yönüyle ve her coğrafyası ile hızlı

bir kalkınma süreci içerisinde girmesi planlanmıştır. Bu bağlamda köy enstitüleri, öğretmen yetiştirme projesi esasına dayanarak birlikte, kültür ve yaşam biçiminin dönüştürülmesi, halk kültürünün yeniden canlandırılması hareketi olarak dikkat çekmektedir.

Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği ve desteği ile köyün ve köylünün eğitimsizliği konusu gündemin ana maddelerinden biri haline gelmiş, ilköğretimin yurt çapında tüm köylerde yayılması hedeflenmiş ve bu hedef doğrultusunda 1935 yılında Saffet Arıkan, Maarif Vekâleti'ne atanmıştır. Arıkan'ın yeni görevinin ardından söylediği şu sözler köy içerisindeki etkin eğitimin önemini açıklar niteliktedir:

Köy öğretmeni, köy yaşamı koşulları içinde ve köy çevresini andıran bir çerçevede yetiştirilmelidir. O, kendisi köy hayatı yaşmalıdır ve köylünün gereksinimlerini ta okuldan kavramalıdır. Bundan dolayı bundan sonra kurulacak köy öğretmen okulları, salt köy çevresi içinde kurulmalıdır. Bu suretle köye gelirken öğretmen, alışmış olduğu başka bir çevreden kopartılarak götürülmeyecektir. Bildiği, yaşadığı çevreye gelecektir ve doğal olarak kolaylıkla ısınacak, kolaylıkla köy yaşamına uyum sağlayacaktır (Öztürk, 2005: 90-91).

Atatürk'ün vefatının ardından cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü de Atatürk'ün izinden giderek, dönemin Milli Eğitim Bakanı olan Hasan Ali Yücel'e söylediği şu sözlerle, köy halkının eğitimine verdiği önemi dile getirmiştir:

Önümüzdeki yıllarda nüfusumuzun çoğunu oluşturan köylümüzün gerek öğrenim, gerek geçim hususunda düzeyini yükseltmeyi başlıca hedef sayacağız. Bu hususta elde edeceğimiz sonuçlara çok önem ve değer veriyoruz. Kesin olarak inanıyoruz ki köylümüzün öğrenimini ve maişetini (geçimini) daha yüksek bir dereceye vardırıdığımız gün, ulusumuzun her alanda gücü, bugün zor tasavvur olunacak kadar yüksek ve heybetli olacaktır (Tonguç, 1998: 612).

Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, 17 Temmuz 1939 tarihli konuşmasında köyün eğitimi ve köy içerisinde öğretmen yetiştirmenin önemini şu sözlerle dile getirmiştir:

İlköğretimin köylere girmesi yolunda ilk yapılacak iş, gerçeği olduğu gibi görmek, onun apaçık gerektirdiği durumdan umutsuzluğa düşmeksizin gereken tedbirleri almak ve uygulamaktır. Köy yaşamının kendine özgü koşullarını göz önünde bulundurmadan köyde eğitim işini kent yaşamına kıyas ederek düzenlemenin sakatlığını, deneyim bize fiili surette göstermiştir. Köy öğretmenini köyde doğmuş, büyümüş, köy yaşam koşullarını yakından duymuş gençler arasından seçip, köy yaşam koşullarının canlı olarak yaşadığı öğretmen okullarında yetiştirmeyi ilke olarak ele almış bulunuyoruz. Bu ilkeye göre iki yıldan beri muhterem selefim Saffet Arıkan'ın

himmetiyle kurmuş olduğumuz köy öğretmen okulları, köy öğretmenliği davasını en iyi biçimde çözme yolunda epeyce mesafe kat etmiş bulunmaktadır (Özalp ve Ataunal, 1977: 115).

Türkiye'ye özgü bir eğitim projesi olan köy enstitüleri projesi, tüm bu çalışmaların ardından 17 Nisan 1940 tarihinde, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç tarafından projelendirilerek hayata geçirilmiş, böylece “Köy Öğretmen Okulları”, Köy Enstitülerine dönüştürülmüştür. Enstitüde eğitim görececek olan öğretmen adayı, sadece çocukların değil tüm köy halkının öğretmeni olacak, köylerden başlayarak muasır bir Türkiye inşa edilecekti. Tonguç için Eflatun’un şu sözleri bu bağlamda çok anlamlıydı: “Demokrasi halk eğitimi sorunudur. Halkın eğitimi zayıf olursa demokrasi oligarşiye döner. Yine halkın eğitimi zayıf kalırsa, oligarşi demagog yaratır ve demagog diktatör olur” (Balaban, 2010: 20). 1945 yılına gelindiğinde, köy enstitülerinin sayısı yirmi biri bulmuştur. Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, çok büyük önem ve değer verdiği bu kurumları sık sık gezip denetlemiş, yine bir gezisinde Samsun’da enstitülerin önemine dair şu demeci vermişti:

Samsun’a gelinceye kadar köy enstitülerinin üçünü gördüm. Kız ve erkek köylü çocuklarımız hem kurumlarını kuruyorlar, hem de ileride yapacakları yüksek görevler için hazırlanıyorlardı. Yapıcı, çözüm bulucu, çalışkan bir ruh bu enstitülerin yaşamına egemen olmuştur. Bu durumu görmekten çok hoşnut oldum. Çok mutluyum. Türk kızlarının müstesna onuru ve ciddi ödev severliği tüm okullarımızda olduğu gibi köy enstitülerinde de göze çarpmaktadır. Öğretmenler ve enstitü müdürleri Türk köyünün geleceğini sağlam temellere dayandırmak için sevgi ile çalışıyorlar. Güçlü, özverili ve yurtsever köy öğretmenleri yetiştirmek enstitülerin kutsal emelleridir. Şüphe yok ki, enstitü öğretmenlerine ve müdürlerine düşen görev hepimiz için, her yurtsever için imrenilecek, özenilecek bir görevdir (Tonguç, 2009: 337).

İnönü’nün bu sözleri, enstitülerin önemine vurgu yaparken, eğitim hakkı son derece kısıtlı olan kız çocukları adına dikkat çekicidir. Yüzyıllarca eğitim hakları ellerinden alınan kız çocukları, köy enstitüleri vasıtasıyla eğitim ve öğretim imkânına sahip olmuşlardır. Bu yapı, yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin temel eğitim ve öğretim politikasını da ortaya koymaktadır.

## **Müzik ve Kimlik**

Müzik bir sanat dalı olarak bireylerin estetik zevklerine hitap etmekle birlikte, içerdiği farklı anlamlar bağlamında bireylerin davranış kalıpları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Zamanla değişime uğrayan sosyal şartlar, estetik zevkleri dönüştürürken, yeni koşullara bağlı olarak bireylerin kendilerini ifade etmek için

kullandığı müzikler de değişim ve dönüşümden payını almıştır. Dolayısıyla müzik, toplumların değişen sosyal ve kültürel şartlarına uyum sağlarken, bireylerin değişen müzik beğenileri de toplumda farklı kimliklerin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Sosyoloji disiplininde yapılan çalışmaların birinde müzik ve kimlik arasındaki bu irtibat şöyle ortaya konmaktadır:

Müzik, çoğunlukla insanın duygu ve düşüncelerini kulağa hoş gelen ahenkli sözlerle ve notalarla ifade ettiği bir sanat olarak betimlenir. Müzik, aynı zamanda, bireyin duygu ve düşünceleri geniş kitlelere ulaştırabilen ve kendisiyle aynı ruh halinde olan bireyler arasında bir sosyal ağ oluşturabilen bir araçtır. Bu sosyal ağ, benzer müzik tarzını dinleyen bireylerin oluşturduğu bir alanı ifade eder. Bu alan, zevkler, beğeniler, duygusal heyecanlar, coşkular ve sosyal çıkarımların kendisinde yansımalar bulduğu yerdir. Bahsi geçen sosyal ağ, aynı zamanda farklı demografik özelliklerdeki bireyleri, ortak kolektif bilinç etrafında toplayan bir sosyalleşmenin de kendisidir (Sağır ve Öztürk, 2015: 123).

Toplumların var olma ve devamlılığını sürdürme süreci içerisinde en önemli unsurlardan biri olan kolektif kültür, toplumları oluşturan bireylerin kimliklerinin belirlenmesinde başat bir rol oynamaktadır ve değişime açıktır. Kültürel bir değişimden söz etmek mümkünse de kolektif kültürün tamamen yok olması veya ortadan kalkması mümkün değildir ancak, toplum var olduğu sürece değişerek ve dönüşerek devamlılığını sağlayacaktır. Böylece müzik de toplumsal bir kimlik olarak bireylerin davranış kalıpları üzerinde önemli bir yansıma bularak kültürel değişim ve dönüşüm süreci içerisinde varlığını koruyacaktır.

Binlerce yıllık köklü bir geçmişe sahip olan Türk müzik kültürü de tarihsel süreçte farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerle etkileşimler sonucunda, toplumun beğenisi, Türk örf ve âdetleri ile çok kereler harmanlanmıştır. Şamanizm ile başlatılabileceğimiz Türk müzik kültürü, Hun, Göktürk, Uygur, İslamiyet'in kabulü, Selçuklu, Osmanlı ve nihayet Türkiye Cumhuriyeti süreci içerisinde farklı kültürlerden etkilenmiş, farklı kültürleri de etkisi altına almıştır. Türk müziği, erken Cumhuriyet ve Cumhuriyet dönemi sonrasında, son derece önemli değişim ve dönüşüm süreci içerisine girmiştir. Fiilen Tanzimat ile başlayan batılılaşma ve modernleşmenin etkisi ile klasik Türk müziği, 1926 yılında Darülelhan'dan kaldırılmış, 1934-36 yılları arasında radyo yasağı getirilmiş, Türkiye Cumhuriyeti'nin milli kültürünü yansıttığı düşünülen halk müziği üzerinde yoğun çalışmalar yapılmaya başlamıştır. Ziya Gökalp'in şu sözleri bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir:

Türk musikisi iki kısımdır, Sanat Musikisi ve Halk Musikisi olarak. Halk Musikisi doğrudan doğruya Anadolu kökenlidir, Türk kökenlidir ama öteki Sanat Musikisi, Araptır, Acemdir, Bizanstır. Bu itibarla biz, Halk Musikisini ele almalıyız (Berker, 1980: 35).

Mustafa Kemal Atatürk'ün şu demeci müzik ve kimlik arasındaki irtibatı ortaya koymak açısından oldukça anlamlıdır:

Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir... (Berker, 1980: 30).

Modern, çağdaş, ileri Batı toplumları düzeyinde, yepyeni bir Türk toplumu inşa sürecinde, müziğin ne denli etkili olduğu Atatürk'ün bu söyleminde oldukça açık ve net olarak görülmektedir. Çağdaş Türk toplumunu temsil edecek, Türk toplumuna yaraşır çağdaş bir Türk müziği, sosyal ve kültürel bağlamda toplumu yeniden inşa edecek, aynı zamanda toplumu temsil edecek diğer taraftan da bütünleştirici bir rol üstlenerek, kolektif kültürün devamlılığını sağlayacaktı.

### **Köy Enstitüleri ve Toplumsal Kimliğin Yeniden İnşası**

Osmanlı'dan devralınan Türkiye Cumhuriyeti'nin yeniden yapılanma, oluşum ve kalkınma sürecinde öğretmenler kilit rol oynayan, eğitimin temel taşı olan, toplumun geleceği ve kalkınması için önemli sorumluluklar üstlenmiş bireyler olmuşlardır. Toplumun geleceğini şekillendiren öğretmenler, öğrencilere bilgi ve değerler aktarırken, toplumsal kimliğin oluşması adına da büyük bir katkı sağlamışlardır. Aynı zamanda öğretmenler, öğrencilere rehberlik ederek onların yeteneklerini geliştirirken, tüm toplumda yeni nesillerin vasıtasıyla modern ve çağdaş bir etki yaratma rolünü üstlenmişlerdir. Bu nedenle öğretmenlerin toplumdaki yeri ve misyonu, ülke kalkınması için son derece önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda Köy Enstitüleri, toplumsal kimliğin yeniden inşası ve kalkınma sürecinde, eğitim yetiştirme misyonu ile Türkiye tarihinde kısa süreli de olsa, oldukça önemli ve değerli kurumlar olmuşlardır. İç Anadolu Bölgesi'nde Çifteler, Hasanoglan, İvriz, Pamukpınar ve Pazarören olmak üzere beş Enstitü, Maramara Bölgesi'nde Arifiye, Keprtepe, Savaştepe olmak üzere üç Enstitü, Ege Bölgesi'nde Kızıllıçullu ve Ortaklar olmak üzere iki Enstitü, Güney Doğu Anadolu'da Dicle Köy Enstitüsü, Doğu Anadolu'da Akçadağ, Cılavuz, Pulur, Erciş olmak

üzere dört Enstitü, Karadeniz Bölgesi'nde ise Akpınar, Beşikdüzü, Gököy olmak üzere toplamda 21 Köy Enstitüsü açılmıştır (Uçan, 2013: 50). Her bölgede farklı merkezlerde kurulan enstitüler, eğitimin her bölgeye dengeli bir şekilde dağılması ve yayılması amacını taşımaktaydı. Böylece tüm Türkiye'de eğitimin ulaşmadığı yer kalmayacak ve özellikle köylerin kalkınması tüm yurdun kalkınması ile eş zamanlı olacaktır. Atatürk'ün 16 Temmuz 1921 yılında Ankara'da Eğitim Kongresi'nde söylediği şu sözler eğitimin, ulusal kimliğimiz üzerinde ne denli etkili olduğunun altını çizmektedir:

Bugüne değin izlenen eğitim ve öğretim yöntemlerinin, ulusumuzun gerileme tarihinde en önemli etken olduğu inancındayım. Onun için bir ulusal eğitim izlenesinden söz ederken, geçmişin boş inançlarından ve yaradılışımızın nitelikleriyle hiç de ilgisi olmayan yabancı düşüncelerden, doğudan ve batıdan gelen tüm etkilerden büsbütün uzak, ulusal yaradılış ve tarihimize uygun bir ekin düşünüyorum. Çünkü ulusal dehamızın tam olarak gelişmesi, ancak böyle bir ekinle sağlanabilir... (Gezer, 2016: 15).

Ulus kalkınmasında eğitimin ne derece önemli ve gerekli olduğu vurgusu, enstitülerin kurulmasından yıllar önce Atatürk'ün bu ve benzeri söylemleri ile gün yüzüne çıkmıştır. Tıpkı Atatürk gibi İsmet İnönü'de “öğretmenler bu ulusu kültürüyle, toplumsal yaşamı ile tüm bilim ve fenniyle en yüksek uygarlık düzeyine çıkaracak işçilerdir..” dedikten sonra “uygarlığa eren ulusların hep bu yoldan giderek uygarlık düzeyine eriştiklerinin” altını çizmiştir (Gezer, 2016: 33). Nitekim Köy Enstitüleri Yönetmeliğinde, her bir öğrencinin sorumluluğu ve görevi şöyle sıralanmıştır:

1. Köy Enstitüsü öğrencileri Cumhuriyet değerleri ve milli duygulara sahip gençler olarak yetiştirileceklerdir.
2. Enstitülerden mezun olan öğretmenler milli ülkü ve değerler ışığında köylerin eğitimine katkı sunacaklardır.
3. Köy öğretmenleri, Türk ulusunu bir bütün olarak kabul edecek, onların ilerlemesinde bir kültür elçisi gibi çaba gösterecekler... (Çağlayan, 2014: 124)

Köylerde eğitimin ve öğretmen yetiştirmenin ne denli değerli olduğu görüşü, aydın ve yetkili kişilerce sık sık vurgulanırken, müzik eğitiminin bu noktadaki önemi dikkat çekmektedir. Müziğin toplum üzerindeki birleştirici, bütünleştirici etkisi, Köy Enstitülerinin eğitim programı içerisinde başat bir role sahip olmuştur. Talip Apaydın'ın şu sözleri, enstitülerde müziğin birleştirici yönüne dair oldukça anlamlıdır:

Enstitüde cumartesi akşamları eğlenceler yapardık. Milli oyunlar, şiirler, küçük temsiller... O zaman sahneli filan salonumuz yoktu. Taburelerimizi



alır, yemekhanede geniş bir daire çizer ya da mevsim yazsa, dışarıda bir alanda toplanır, orada eğlencemizi yapardık... Köylülerin yoksulluğu, yanlış inançları, nasıl kolay kandırıldıkları, nasıl ezildikleri bu temsillerde açık ortaya konulurdu. Arkasından köye gideceğimize, köylüyü uyandıracamıza dair bir şiir okunur, duygularımız bilenirdi...(Apaydın, 1990: 71-72).

Köy enstitüleri, Türk müziğinin nasıl olması gerektiği çelişkisinin yoğun yaşandığı bir dönemde (1940) hayata geçirilmiş ve “Türk müzik kültürü köy enstitülerinde yeniden harmanlanmış, bu süreçte köy müziği ile kent müziği, ulusal müzik ile uluslararası/evrensel müzik, köy enstitüsü potasında buluşup birbirlerini etkiledi” (Uçan, 2013: 115).

Batı müziğinin bilimsel metotlara dayanan evrensel, çok sesli müzik, Şark musikisi olarak tanımlanan Osmanlı’dan aktarılan Türk müziğinin ise değişime kapalı, tek sesli, bilimsel metotlardan uzak ve yerel bir müzik olduğu düşüncesi, Köy enstitülerinde müzik eğitimi, Doğu ve Batı müziğinin bir sentezi olarak yeniden uyarlanan halk müziğine götürmüştür. Bu bağlamda yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin ilerleme politikası ile müzik ve eğitim politikası, paralel bir seyir izlemiştir. Böylece milli bir karakter şuuru, milli kültürümüzün özünden gelen türküler, marşlar ve şarkılar içerisinden çıkarak toplumda milli birlik ve beraberlik duygusunu uyandıracak, Türklüğümüzü kaybetmeden Batılılaşacaktık.

1932 Aralık ayında, Peyami Safa’nın “Musikimiz Hangi Yola Gitmeli?”, başlıklı anketinden alınan cevapların hemen tamamında dönemin ileri gelen bestekâr ve aydınları, “milli müzik geleneğinden ilham alan bir çoksesli müzik yaratılmasını savunmuşlardır” (Ayas, 2018: 144). Bu bağlamda Köy Enstitüleri yasası henüz çıkmadan yıllar öncesine dayanan milli müzik çalışmaları, enstitüler kurulduğunda verilecek olan müzik eğitiminin yönünü çizmiş görünmektedir.

### **Enstitülerde Müzik Eğitimi**

Atatürk “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir” (Uçan, 2013: 112) sözü ile Türk toplumu için arzu edilen, çağdaş ve modern bir oluşuma dair değişim ve dönüşümün, müzik eğitimi ile olan yakın irtibatını ortaya koymuştur.

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları bağlamında halk müziğinin, bir yönüyle “bütünleştirici”, bir diğer yönüyle de “dönüştürücü” işleviyle, toplumsal dönüşümü desteklemesi hedeflenmiştir (Güray, 2018: 15). Bu bağlamda 17 Nisan 1940 tarihli köy enstitüleri kanununun yürürlüğe girmesinin ardından, İ. H. Tonguç ve H. A. Yücel imzalı bir genelge ile enstitülerde müzik eğitime dair kanun maddeleri şöyle sıralanmıştır:

- Enstitülerde yetiştirilecek gençlerin hepsi mandolin, el ve ağız armoniği, flüt gibi basit musiki aletini çalmayı öğreneceklerdir. Çocuklardan halk türkülerini teganni edenlerin bu istidat ve melekeleri inkişaf ettirilecek ve diğer talebelerin bunlara katılması temin olunacaktır.
- Enstitü talebesine enstitünün bulunduğu bölgeye dahil vilayet köylerinde oynananlardan başlanarak milli oyunlar öğretilecektir. Çocuklar bu oyunları küçük ve büyük gruplar halinde oynayabilecek şekilde yetiştirileceklerdir.
- Köy enstitüleri, talebe ve öğretmenlerin aktif rol almaları suretiyle sık sık seyircileri sıkımayacak şekilde eğlenti ve müsamereler terkip edeceklerdir. Bu eğlenti ve müsamerelerde köylerde yaşayan halk oyunlarına yer verilecektir (KEP, 2004: 94,95).

Köy enstitüsü yasasının ardından, 1941’de Ankara Hasanoğlan ve Sivas Pamukpınar, 1942’de Konya İvriz, 1943’de Erzurum-Pulur, 1944’de Diyarbakır Dicle, 1944’de Aydın-Ortaklar Köy Enstitüleri açılmış, bu sayı giderek artarak 21’e ulaşmıştır (Gezer, 2016: 72).

Atatürk, müziksiz bir devrimin olamayacağını ifade ettikten sonra “Ulusal müziğimizi, köylerde çobanların çaldığını, onu Batı düzeyine çıkarmak için dört yüz yıl beklenmeyeceğini” vurgulamış (Türkoğlu, 2004: 302), 1924 yılında henüz Cumhuriyet’in ilk yıllarında ülke onca ekonomik, politik ve sosyal sıkıntılar içerisinde iken Musiki Muallim Mektebi’ni kurdu muştur. Batılılaşmanın etkisi ile okullarda yalnızca Schubert’in *Güzel Çoban*, Mozart’ın *Türk Marşı*, gibi Batı kaynaklı eserler öğretilirken Atatürk’ün “ulusal müziğimizi” dediği müzik türü, ne Osmanlı’dan arta kalan müzik ne de yalnızca Batı kaynaklı müziktir, Ata’nın arzusu, kendi ulusal ezgilerimizin bir kültür ögesi olarak yeniden düzenlenmesidir. Bu yeni düzenleme, özünde Türk kültürünü yansıtmalı, sözler bize ait olmalı ancak bu sözler Batı tekniği ile armonize edilmeliydi.

Enstitülerde müzik dersleri ve çalışmaları, iş ortamında yapılırken ezgiler, nota öğrenmek için bir araç olmaktan ziyade eğitim amacıyla günlük yaşamda kullanmaya yönelik olarak çalışılmıştır. Şarkı, türkü ve enstrüman öğrenmek yalnızca derslerle sınırlı kalmayıp, günlük hayatın da bir parçası olmuştur. Tonguç’un şu sözleri bu anlamda oldukça dikkat çekicidir:

... Her enstitüde başta radyo olmak üzere gramofon, mandolin, davul, zurna, kaval gibi müzik aletlerinin bulunması şarttır. Bunların alınması için hiçbir şey esirgenmemeli... Çocukların kendi kendilerine kaldıklarında çalılıp öğrenecekleri aletler çok sayıda alınmalı ve serbestçe dağıtılmalıdır... (Tonguç, 1999: 50).

Tonguç'un bu söyleminden de anlaşılacağı üzere müzik, gerek eğitim gerekse toplum yaşamının bir parçası olarak, kültürel zenginliğin yapı taşı olma görevini üstlenmektedir. Türkoğlu'nun ifadesi ile:

Bir yerinde demir dövülen, dikiş dikilen, bez dokunan, makine ve tezgah sesleri gelen enstitülerde, bir yandan bunların hepsini bastıran güzel şarkı ve türkülerin, *Ay Işığı Sonatı*'nın, *Tuna Dalgaları*'nın büyümlü sesi duyulurdu. Yeni insanın bu kültür zenginlikleri ile yoğrulması isteniyordu (2004: 303).

İlkokuldan sonra Çifteler Köy Enstitüsü'ne ardından Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsüne daha sonra da Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'ne giden Talip Apaydın, köy enstitüsünün müzik derslerine dair şu bilgileri vermiştir:

Köy Enstitüleri'nde müzik eğitimine özel bir yer veriliyordu. Amaç köylü insanın kapalı kalmış yetenekleri dirilsin ve kalkınma gücü harekete geçsin. Müzik diğer sanat dalları ile birlikte insana bu değerleri kazandıran bir uğraş. Müzik eğitimi, halk türkülerini beğenisinden hareket ederek, onu yaygınlaştırarak, evrensel ve çağdaş müziğe taban olarak kabul edilirdi. Her Köy Enstitüsü öğrencisi, halk türkülerini, oyun havalarını çalıp söyleyecek ve öğretmen olunca öğrencilerine de öğretecekti. Köy Enstitüleri'nde çok yönlü yoğun çalışmalar yaz kış sürerdi. Boş zamanlarında hemen her köşeden çalgı sesleri, türküler, şarkılar duyulurdu. Sabah kahvaltıdan önce davul, zurna eşliğinde ya da akerdeonla topluca halk oyunları oynanır, marşlar, şarkılar söylenirdi. Kim biliyorsa çıkar ortaya öğretirdi. Kulak eğitimi, ses birliği gittikçe bir yetkinlik kazanırdı. Hemen hemen her enstitü deyoneticilerin ve ilgili öğretmenlerin özendirmesi ile korolar ve orkestralar kuruldu. Cumartesi eğlencelerinde konserler verilmeye başlandı. Çok güzel mandolin, akerdeon, bağlama hatta piyano çalan öğrenciler yetişti. Onlar Sınıf korolarını, okul orkestralarını yönetir oldular (1990: 259).

1942 yılından itibaren Âşık Veysel, Arifiye, Hasanoğlu, Gököy, Çifteler, Akpınar ve Pamukpınar Köy Enstitüleri'nde bağlama dersleri vermeye başlamıştır. "Bu girişim, Cumhuriyet'in köyden başlayan kalkınma modeli içinde yetişen köy kökenli aydın öğretmenlere, kendi köklerine dair bilincin müzik yoluyla hatırlatılmasını simgelemektedir" (Güray, 2018: 33). Bir diğer kıymetli bestekârımız Ahmet Adnan Saygun, halk müziği güftelerimizi Batı müziği tekniği ile armonize etme görevini üstlenmiş, kolektif kültürümüzün yapı taşı olan türkülerimizin, çağdaş, modern ve ulusal müziğimiz olarak halka aktarılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda oluşturulan korolar eşliğinde söylenen türkülerimiz toplumda ortak coşku, birlik ve beraberlik hissi uyandırması açısından oldukça önemli ve değerliydi. Apaydın enstitülerde müziğe verilen bu değeri bir anısında şöyle aktarır:

İlk bulunduğumuz konserleri anımsıyorum... Kemanlar, viyolonsel, flütler, saksafonlar, davullar hep birlikte çalışıyordu... Salondan çıt çıkmazdı. İki, üç saat biz de öylece oturur dinlerdik... Mozart'ın oya gibi işlenmiş, şen şakrak melodileri, Beethoven'ın çatık kaşlı, içli müziği, Bach'ın sel gibi akıp giden sesleri bizi etkiler olmuştu... Hatta bazı melodileri belleğimizde tutar, sonradan kemenle, piyano ile çalardık... Bugünkü ünlü Suna Kan, İdil Biret (beş yaşında ya vardı ya yoktu) piyanoya yetişemiyordu, sandalyeye kalın iki kitap koyup üstüne oturmuşlardı öyle çalmıştı. Bir alkışlamıştık ki ellerimiz kızarmıştı. İnönü yanına gitmiş, elini öpmüştü. Şimdi aradan yıllar geçti, onları artık dünya alkışlıyor (1990: 159-160).

Aşağıdaki tablo, enstitülerde Genel Kültür ve Öğretmenlik Bilgisi dersleri içerisinde verilen müzik eğitimine, ne denli büyük bir önem ve değer atfedildiğini göstermektedir:

Tablo 1<sup>4</sup>

<b>Köy Enstitüleri Genel Kültür ve Öğretmenlik Bilgisi Dersleri</b>						
<b>(Haftalık ve Beş Yıl Boyunca Okutulan Toplam Ders Saati)</b>						
<b>DERSLER</b>	<b>1.Sınıf</b>	<b>2.Sınıf</b>	<b>3.Sınıf</b>	<b>4.Sınıf</b>	<b>5.Sınıf</b>	<b>Beş Yılda Toplam Saat</b>
Türkçe	4	3	3	3	3	736
Matematik	4	2	2	3	2	598
Müzik	2	2	2	2	2	460
Yabancı Dil	2	2	2	2	1	414
Tabiat ve Okul Sağlık Bilgisi	2	2	2	1	1	368
Askerlik	-	2	2	2	2	368
Öğretmenlik Bilgisi	-	-	-	2	6	368
Tarih	2	2	1	1	1	322
Coğrafya	2	2	1	1	-	276
Fizik	-	2	2	1	1	276
Resim-İş	1	1	1	1	1	230
Kimya	-	-	2	1	1	184
Beden Eğitimi	1	1	1	1	-	184

<sup>4</sup> Tablo, Prof. Dr. Ali Uçan'ın, "Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi" isimli çalışmasından alınmıştır (sf.49).

ve Ulusal Oyunlar						
Yurttaşlık Bilgisi	-	1	1	-	-	92
El Yazısı	2	-	-	-	-	92
Ev İdaresi ve Çocuk Bakımı	-	-	-	-	1	46
Zirai İşletme Ekonomisi ve Kooperatifçilik	-	-	-	-	1	46

Tabloda görüldüğü üzere, Enstitülerde müzik eğitimi, Türkçe ve Matematik derslerinden sonra üçüncü sırada, ağırlıklı olarak eğitimi verilen dersler kapsamında yer almaktadır ve beş yıl boyunca kesintisiz bir şekilde verilen derslerden biridir. Ayrıca Beden Eğitimi ve Ulusal Oyunlar dersinde, ulusal oyunlarımızın oynanması bu bağlamda önem arz etmektedir. 1934 yılı TBMM'nin açılış töreninde Atatürk'ün "Güzel sanatlarda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk müziğidir" (A.B.E, Cilt 27: 42) söylemi, Atatürk'ün ölümünden iki yıl sonra kurulan Köy Enstitüleri için adeta bir yol haritası olmuştur.

Neden okul değil enstitü? Hasan Ali Yücel bu sorulara istinaden şu yanıtı vermiştir:

Biz bu müesseselere köy öğretmen okulu demedik. Çünkü evvelce bu isimde müesseseler vardı. Bunları ona bağlamak istemedik. Onlar yepyeni şeylerdir. Biz Köy Enstitüsünü sadece içerisinde nazari tedrisat yapılan bir müessese olarak almadık. İçerisinde ziraat sanatları, demircilik, basit marangozluk gibi ameli birtakım faaliyetlerde bulunduğu için okul adıyla anmadık, enstitü diye isimlendirmeyi muvafık gördük. Enstitüde yetişen öğretmenlere umumi ve mesleki kültür bakımından lüzumlu olan bilgiyi vereceğimiz gibi, bunlara köye gittikleri vakit köy hayatında amil, prestij sahibi, kendisine fikir sorulabilecek, rey alınabilecek insan olabilmesi için ameli bilgiler de verilecektir" (Yiğit, 2002: 447).

H. A. Yücel'in ifade ettiği gibi Köy Enstitüleri, okul olmanın ötesinde, hem pratik hem de teorik bilgilerin verilmesi, yaşamın içinde, yaşayarak öğrenme projesi olduğu için bu kurumlara sadece okul demek yetersiz kalmış, "enstitü" adıyla kurulmuşlardır. Köy enstitüleri halka yönelen bir vasıtası olmuş, verilen eğitim modeli ile müzik, resim, dans, edebiyat gibi güzel sanatların her alanında,

halk kaynaklarından yararlanarak, milli nitelikler kazandırma çizgisini takip etmiştir.

### **Hazin Son...**

Yeni Türkiye Cumhuriyeti, tüm yoksulluğuna rağmen Köy Enstitüleri vasıtasıyla hızla Avrupalılaşıma yoluna girmeye başlamıştı. Prensipten her cumartesi akşamı bir araya gelen öğretmen ve öğrenciler enstitülerin sorunlarını paylaşırken aslında Türkiye'nin kalkınma sorunları üzerinde yeni fikirler üretiyorlardı. Enstitüler, açık düşünceli, düşündüklerini rahatça konuşabilen, olumsuzlukları eleştiren, korkmayan, her olay ve durum karşısında dik durabilen öğrenciler yetiştirmek üzere programlanmıştı. Demokratik bir eğitim modeli ile öğrenci başkanlığı, başkan yardımcılığı, sanat ve kültür başkanlığı gibi dünyada dahi benzeri olmayan bir eğitim modeli, İsmail Hakkı Tonguç'un önderliğinde hayata geçirilmişti. 1946 yılında yapılan genel seçimin akabinde, İsmail Hakkı Tonguç ve Hasan Ali Yücel'in görevlerinden alınması ve Reşat Şemsettin Sırer'in Milli Eğitim Bakanı olarak atanması ile birlikte, Köy Enstitülerinin durumu da hızla değişmeye başladı. Balzac, Goethe Stendhal'ın kitaplarını okuyan köy çocukları ne yazık ki eski kaderine terk edilmeye başlandı. Apaydın'ın şu sözleri durumun ne denli hazin olduğunu açıklar niteliktedir:

1946'dan sonra, köylünün okutulmasından korkanlar, köy enstitülerini demagojinin yağmuruna boğdular, birbirinden yersiz, çirkin iftiharlarla o güzelim kurumları karaladılar, sonra da değiştirmeye başladılar. 1950'den sonra da temeli yıktılar. Dünya eğitimcilerinin ah vah ettikleri bu cinayet karşısında, Hakkı Tonguç'un nasıl iç acıları çektiğini yakından bilenlerdenim... Bütün kendisine yapılanları unutmamıştı, sanki hiç bir şey geçmemişti aradan. Hala "ilköğretim" diyordu, "ilköğretim"... "İnsanları önce sağlam bir ilköğretimden geçireceksin. Doğadan daha iyi yararlanabilmek için, birbirlerine daha saygılı olabilmeleri, daha insanca yaşayabilmeleri için insanları önce ilköğretimden geçireceksin"... (1990: 238).

2. Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı etkisi altına aldığı, Türkiye'nin de gerek ekonomik, gerek sosyal, gerekse politik anlamda son derece sıkıntılı olduğu bir dönemde, 1940 yılında hayata geçirilen ve benzersiz bir eğitim modeli olan Köy Enstitüleri böylelikle kapatılmış, köylere okul yapma işi durmuş, kız çocukları yine okumaktan mahrum kalmıştı. Zaten artık öğretmensizlikten dolayı köy okulları kendiliğinden kapanıyordu. 1954 yılında Köy İlköğretmen Okullarına dönüştürülen Köy Enstitüleri eğitim ve tarih sahnesinden tamamıyla silinmiş oldu. En kötüsü de, 1950 yılında çıkarılan kanun ile karma eğitime son verilmesiyle, kız öğrencilerin eğitiminde ciddi bir azalma yaşanmıştı.

## Değerlendirme ve Sonuç

Köy Enstitülerinin en temel kuruluş amacı, köylerden başlayarak tüm yurda eğitim götürmek olsa da ana hedef ülkenin hızla kalkınmasıydı. Yoksulluğun ve cehaletin en yoğun yaşandığı, halkın yaklaşık %80 inin köylerde yaşadığı, okuma-yazma oranının son derece düşük olduğu, yapılan devrimlerden henüz haberi dahi olmayan onlarca köyün var olduğu bir dönemde, köy enstitüsü eğitim modeli, ulus kalkınması için benzeri olmayan bir eğitim hamlesi olmuştur. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, bir yasa tasarısı ile ülkeyi tarım koşullarına göre her biri üç-dört ili kapsayacak şekilde 21 bölgeye ayırmış, bu 21 bölgenin en uygun yerlerine köy enstitüsü kurulmasına karar verilmiş ve enstitülerin şehirden uzak ancak mümkün ise tren istasyonuna yakın olması planlanmıştır. Kurulması planlanan bu enstitülerde, köylerin kalkınması için gerekli olan öğretmenler yetişecek, ancak öğretmenler sadece okuma-yazma öğretmekle kalmayacak, yaşamın içinde var olan, tarım, marangozluk, hasta bakıcılık, hayvancılık, kültür, müzik gibi her konuda eğitimler verecek, bilgi iş haline getirilerek uygulamaya konulacaktı. Böylece köylerde önder ve aydın bireyler yetiştirilecek ve her bölge kendi içinden çıkan bu önder ve aydın bireylere emanet edilecekti. Böylece hem geri kalmış bölgeler kalkındırılacak hem de muhtemel bir köyden kente göç hareketinin önüne geçilmiş olacaktı.

Köy Enstitülerinin yurt çapında üstlendiği bu eğitim ve öğretim görevi içerisinde, müzik eğitimine ayrı bir önem ve değer atfedilmiştir. Müzik eğitimine bu denli önem verilmesinde amaç, köy halkının gizli kalmış müzik yeteneğinin ortaya çıkarılması ve kalkınma gücü için gerekli olan destek ve motivasyonun sağlanmasıydı. Enstitüler sayesinde Türk müziği, milli boyutuyla yeniden biçimlenirken, yerelden yöreye, yöreden bölgeye, bölgeden tüm ulusa dalga dalga yayılarak, toplumsal kimliğin yeniden oluşturulmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Türklük bilincinden doğan müziğimizin ve halk oyunlarımızın birleştirici ve bütünleştirici yönü, köy enstitüleri vasıtasıyla kalkınma mücadelemizin farklı bir yönünü beslemiştir. Öyle ki enstitü öğrencileri her sabah, sabah sporu yerine halk oyunları, marşlar ve türkülerle eğitim ve öğretime başlamayı âdet haline getirmişlerdi.

Enstitülerde müzik eğitimi, yalnızca ders kapsamında değil yaşamın bir parçası olarak tüm eğitim sürecinde varlık göstermek üzere programlanmış, öğrenciler için müzik bir yaşam biçimi haline gelmişti. Öğrencilerin bir kısmı Yüksek Köy Enstitüsü Güzel Sanatlar Müzik Bölümü'nde müzik öğretmeni olarak yetiştirilmekteydi. Özellikle burada yetiştirilen öğrenciler, müzik alanında yarattıkları, geliştirdikleri değerlerle, gerçekleştirdikleri etkinliklerle köylerin kültürel canlanma ve kalkınmasında çok büyük rol oynamışlardır.

Bu denli nitelikli bir eğitim modelinden vaz geçilerek öğretmen merkezli ve ezberci bir eğitim modelini uygulamaya geçirmek, ülkenin kalkınması, çağdaşlaşma ve modernleşme adına oldukça trajik bir sonuç olmuştur. İşin en ilginç tarafı da, bizim köy enstitüsü eğitim modelinden vaz geçtiğimiz yıllarda, Avrupa'nın köy enstitüsü modelini bizim gibi yeni gelişmekte olan ülkelere önermesi ve bu konuda İsmail Hakkı Tonguç' dan bilgi istemesiydi.



## Kaynakça

- A.B.E, (2010). *Atatürk'ün Bütün Eserleri*, Cilt, 27 (1934-1935), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Apaydın, Talip (1990). “Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi”, *Kuruluşunun 50. Yılında Köy Enstitüleri*, Ankara: Eğit-Der Yayınları.
- Ayas, Güneş (2018). *Müziği Boğan Gürültü, İdeolojinin Kıskaçındaki “Musiki”*, İstanbul: İthaki Yayınları
- Balaban, Yusuf (2010). *İsmail Hakkı Tonguç ve Anayasa*, Yeniden İmece Üç Aylık Eğitim Bilim Sanat Kültür Dergisi, sayı: 27.
- Berker, Ercüment (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, İstanbul: Osmanlı Matbaası.
- Çağlayan, Ercan (2014). *Köy Enstitüleri'nin Açılması ve Dicle Köy Enstitüsü*, Turkish Studies, Volume 9/1 Winter.
- Eyüboğlu, Sabahattin (1999). *Köy Enstitüleri Üzerine*, İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- Gezer, Nadir (2016). *Düşler Ülkesi Köy Enstitülerine Doğru Yolculuk*, Bursa: Alp Yayınları
- Güray, Cenk (2018). *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* “Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli”, İstanbul: H20 Kitap.
- KEP (2004). *Köy Enstitüsü Programları*, Yay. Haz. Niyazi Altunya, Ankara: Köy Enstitüsü ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayınları.
- Özalp, Reşat ve Ataüinal, Aydoğan (1977). *Türk Milli Eğitiminde Düzenleme Teşkilatı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztürk, Cemil (2005). *Türkiye’de Düünden Bugüne Öğretmen Yetiştiren Kurumlar*, Ankara: MEB Yayınları.
- Sağır, Adem ve Öztürk, Barış. (2015), *Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8/2.
- Tonguç, İsmail Hakkı (1998). *Eğitim Yolu ile Canlandırılacak Köy*, Ankara: Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayını, 3.Baskı.
- Tonguç, İsmail Hakkı (1999). *Mektuplarla Köy Enstitüsü Yılları*, İstanbul: Güldikeni Yayınevi.
- Tonguç, Engin (2009). *Bir Eğitim Devrimcisi İsmail Hakkı Tonguç (Yaşamı, Öğretisi, Eylemi)*, İzmir: YKKED Yayınları, 4. Baskı.
- Türkoğlu, Pakize (2004). *Tonguç ve Enstitüleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı.
- Uçan, Ali (2013), *Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*, Adana: Pitura Mersin Kitaplığı-4, AKOB, Araştırma Dizisi-1.
- Yiğit, Ali Ata (2002). *İnönü Döneminde Köye Özel Öğretmen Yetiştirme Projesi: Köy Enstitüleri*, Türkler Ansiklopedisi, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.



# BÖLÜM 5

## Joseph Haydn'ın Oda Müziği Evrimi: Op. 76 No. 2 "Quinten" ve Klasik Dönem İzleri

*Gülce Sevi Özsoy Döşlü<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ORCID: 0000-0003-2302-2758.

## GİRİŞ

### KLASİK DÖNEM

Müzik tarihinde genel olarak, 18. Yüzyılın ikinci yarısından J. S. Bach'ın ölüm tarihi 1750'den başlayarak Ludwig van Beethoven'ın ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem, Klasik çağ olarak tanımlanır. Klasik çağ, operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven'ın müziğe sundukları yeni solukla tanınır. (İlyasoğlu, 1999: 49)

Avrupa'daki Aydınlanma Çağı'nın etkileri sonucunda herkesin eşit haklara sahip olması fikri ile sanat, soyluların himayesinde olmaktan çıkmış ve orta sınıfa inmiştir. Aynı zamanda müzikte, Barok Dönem'de ön planda olan kontrpuan, cazibesini yitirmiş ve ezgi önemli hale gelmiştir.

Klasik kavramı, müzik yapıtlarında örnek olabilecek evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların birleşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, saltlığı, temizliği, açık seçikliği içerir. Bir başka deyişle, ezgi armoni ve ritm sorunları, ideal bir çözüme varmış olmalıdır. Yapıtın özündeki ana düşünceler, yavaş yavaş geliştirilmeli, sonuç kesinlikle önceden belirlenmemelidir. (Say, 2000: 291)

18. yüzyıl sonlarından başlayıp 19 yüzyıl başlarına kadar devam eden Klasik dönem öncesinde gelen Barok dönemden farklı olarak müzik stiline yalın ve dengeli bir yapıyı getirmiştir. "Viyana Klasikleri" olarak 18. Yüzyılın sonlarında Avrupa müzik kültürünün yaratıcı gücünü temsil eden Mozart ve Beethoven'le birlikte Haydn, tarihsel bir dönemeç oluşturmuştur. (Say, 2000: 290)

### JOSEPH HAYDN

Franz Joseph Haydn 1732 yılında Avusturya'nın Macar sınırına yakın bir bölgesindeki Rohrau köyünde doğmuştu. Ailesinde müzisyen yoktu, sadece babası nota bilmemesine rağmen arp çalardı. İlk müzik derslerini köydeki öğretmeninden alan Haydn kısa süre sonra Hainburg isimli kasabaya öğrenime gönderildi ve burada kilisede keman ve klavsen dersleri alarak koroda şarkı söylemeye başladı. Sonrasında Viyana'daki St. Stephan kilisesinin koro yönetmeni Reuter, 1740 yılında Haydn'ı Viyana'ya çağırdı.

Bir süre sonra ergenlikten dolayı sesinin bozulmasıyla korodan uzaklaştırıldı. Bu sürede sokaklarda çalgıcılık yaparak geçiniyor ve besteler yapıyordu. Müzik dersleri verdiği bir ailenin evinde ünlü besteci Porpora ile tanışan Haydn onun bilgilerinden yararlanabilmek için hizmetkarlığını kabul etti. 1755 yılında Karl Edlen von Fürberg'in şatosuna konser vermek için çağırıldı. Burada çok beğenilince kemancılık ve oda müziği besteciliği görevi ile işe başladı.

Profesyonel çevrelerde, onun müziğini küçümseme eğilimi vardı. Çok hafif, çok yumuşak sayılıyordu. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın yaptığı gibi yerleşik yapıya meydan okumadı ve onun müziğini doğru kabul etme eğilimi vardı. (Schonberg, 2013: 87)

1761 yılında bir süredir işsiz olan Haydn Prens Anton Esterhazy ile tanıştı ve orkestrasına 2. Şef olarak atandı. Prens aynı zamanda bir viyolacıydı. Haydn onun için eserler besteledi. 1766'da sarayın orkestra şefi olarak göreve başladı. Bu görevde elindeki olanaklar ile sürekli eser yazıp onları gün içinde prova yapıp akşam ise konuklara sunuyordu.

Haydn'ın müzik sanatına kazandırdıklarını, bestecinin kendi evrimi içinde incelemek en aydınlık yoldur. Haydn'ın yaratış evrimi, genellikle on sekizinci yüzyılın ikinci yarısının beş tane on yılına uyan beş evre içinde anlatılır. (Mimaroglu, 2006: 68)

Bu yıllarda artık yapıtları Londra, Paris ve Amsterdam gibi önemli Avrupa şehirlerinde yayınlanmaya başlamıştı. Haydn'ın zamanında müzik, toplumun beğenisi, isteği doğrultusunda şekillenen bir sanat dalıdır. Gerek hizmetinde bulunduğu prensliklerin soylular çevresi, gerekse konserlerini dinleyen geniş halk kitlesi bestelerin öz ve yapısını etkiler. Besteci, yapıtını üretirken dinleyicisine keyif vermeyi, ona güzel duygular sunmayı gözetmelidir. (İlyasoğlu, 1999: 56)

1790'da Prens'in ölümüne kadar yazdığı eserler ile kendini tanıtmıştı. Bu yıldan sonra saray orkestrasının dağılmasıyla daha da özgürleşen Haydn İngiltere'ye gidip konserler vermiş ve bunun sonucunda kralın ve soyluların büyük beğenisini kazanmıştır. 1805 yılından sonra sağlığı kötüleşen besteci 1809 yılında Viyana'da vefat etmiştir.

Joseph Haydn mükemmel klasik besteci idi ve uzun yaşamında, 1732'den 1809'a kadar, yeni müzik düşünceleriyle büyüdü ve herkesten daha fazla onları şekillendirdi. Bir şekilde Aydınlanmanın tipik şahsiyetiydi, dindar ama çok dindar değil, cürretkar ama çok cürretkar değil, zeki ama saldırganca değil, maceracı ama Mozart (çok daha baskılanmış, tehlikeli asi bir adam) kadar devrimci değil. Haydn'da her şey zihinsel ve duygusal orantı içindeydi. (Schonberg, 2013: 75)

Haydn özellikle çalgı müziği alanında seçkinleşir, çoğu kez çalgı müziğinin, senfoni ve yaylı dörtlünün babası diye söz edilir. Gerçi Haydn'dan önce dörtlü ve senfoni gelişimini tamamlamıştı ama Haydn, sonat biçimine dayanan bu ortamların temelini sağlamlaştırmış, kalıpları sonraki kuşakların özgürce geliştirebile-

cekleri bir esnekliğe kavuşturmuş, Mozart'ı ve Beethoven'ı hazırlamıştır. Çağının armoni dilini zenginleştirmiş, orkestranın önemini arttırmış, müzikle anlatımın gücünü derinleştirmiştir. (Yener,1991: 87)

Haydn'ın en büyük teknik katkısı, sonat formunu pekiştirmesiydi. Avrupa'da hiçbir besteci bunu o kadar rafineleştirmemiştir. 1780 yılından sonra tam olgunlukla parıldamasına rağmen, 1760'lardan ve 1770'lerden ömrünün sonuna kadar mucizevi ölçüde yenilikçi, büyüleyici ve canlı eser çıkardı. Tarihin en verimli bestecilerinden biriydi. Standart listede 104 senfoni, 83 yaylı çalgılar dörtlüsü, 60 piyano sonatı, birçok konçerto, çok çeşitli oda müziği, çok sayıda koro eseri, 23 opera, çok sayıda şarkı, 4 oratoryo ve çok sayıda missa bulunuyor. (Schonberg, 2013, 87)

Haydn'ın eserlerini inceleyenler, orada, aydınlık ve mantıklı bir inşa tarzının, yalın ve doğrudan bir melodik anlatım sanatının, usta işi bir devölopman tekniğinin sırlarını bulur. Hiçbir tartışmaya yer bırakmayacak kadar sağlam bir işçilik örneği verdiği alan kuşkusuz senfoni ve oda müziği alanıdır. (Selanik, 1996: 134)

## **ODA MÜZİĞİ**

Başlangıçtaki anlamına göre, oda müziği, kilise ya da tiyatro müziğine karşıt olarak, soylu kişilerin sarayında, “odasında” çalınmak üzere hazırlanan müziğe denirdi. Bu bakıma oda müziği, toplumun “üst katının” üyelerinin özel eğlencesiydi. Bugünkü anlamına göre, oda müziği, orta büyüklükte bir odada, iki ya da daha çok kişinin çaldığı, bununla birlikte her bölüm, her “parti” için tek bir çalgıcının atandığı müziğe denir. (Mimaroglu, 2006: 201)

Oda müziği geniş bir tarihsel zaman içerisinde, dönemin özelliklerine, bestecisine, devamlı gelişmekte olan müzik formlarına ve toplulukların beğenilerine bağlı olarak çeşitlilik göstermiştir.

Oda müziğinde sonatlardan sonra kuvartet en gözde biçimdir. Kuvartet genelde yaylı çalgılar olmak üzere 4 çalgının birleşmesidir. Birinci keman, ikinci keman, viyola ve çellodan ya da keman, viyola, çello ve kontrbastan oluşur. Sürekli-bas görevini Barok çağda bir klavyeli çalgı üstlenmiştir. Bu nedenle ilk oda müziklerinde mutlaka klavsen, klavikord gibi bir klavyeli çalgı bulunur. (İlyasoğlu,1999: 52)

Oda müziği yazıldığı dönemin estetik kaygıları doğrultusunda her zaman ilerici bir üslupla özellikle Barok dönemden sonra yerini sağlamlaştırarak müzikte formun gelişmesine katkı sağlamıştır.

18. Yüzyılın sonlarına doğru Almanya'nın Mannheim şehri, orkestra ve orkestrasyon konusunda öncü rol oynayan, dönemin müziğinin zarafetini ve coşkusunu müziğin dinamik yönleriyle vurgulayan besteciler tarafından adeta bir merkez olarak kabul ediliyordu.

Mannheim Okulu bestecileri, orkestra müziğini geliştirmeleri, sonat biçiminin temel öğelerini kurmaları, bu ara büyük yapısı bakımından üç bölümlü olan bu biçime bir dördüncü bölüm, "menuetto" bölümü eklemeleri ile iki büyük klasik ustanın, Mozart ile Haydn'ın müziğini hazırlamışlardır. Mannheim Okulu bestecilerinin gerek oda müziğinde, gerekse orkestra müziğindeki başarıları, Haydn ve Mozart gibi iki büyük yaratıcının gölgesinde unutulmuş, ancak daha sonra, müzik bilimi çalışmaları sonucunda aydınlatılmıştır. Haydn'ın "yaylı dörtlünün ve senfonin babası" diye tanınmasının nedeni buradadır. (Mimaroglu, 2006: 202)

Senfoni ve yaylılar için dörtlü formları, Haydn'ın elinde gerçek yapısını kazandı. İncelik, duruluk, açıklık ve denge, müziğinin önde gelen nitelikleridir. Armoni, anlatım ve orkestra... bu üç öğeyi yücelten Haydn'ın müziği olmuştur. (Sözer, 2005: 332)

## **BULGULAR VE YORUMLAR**

Haydn'ın op. 76 No: 2 yaylı çalgılar dörtlüsü 1797 yılında bestelenmiştir. Haydn o sıralarda Prens Nicolaus Esterhazy II'nin sarayında görev yapmaktadır. Prens'in müziğe meraklı olması sebebiyle Haydn da saray müzikçiliği görevini başkalarına devredip kendini tümüyle besteciliğe adanmıştır. (İlyasoğlu, 1999: 58)

Kendine has müzikal ifade biçimi olan bestecinin yaylı dörtlüleri çeşitli temalar ve duygusal zenginlik barındırır.

Dört çalgıya da eşit rol dağıtan Haydn, bu yapıtları alımlı kılmak için hep yenilikler denemiştir. Kullandığı biçim aslında tıpkı senfonilerinin biçimine benzer; tek farkı senfonilerdeki ağır giriş yoktur. Dört bölümden oluşan kvartetlerde ilk ve son bölüm canlı, ikinci bölüm ağır ve üçüncü bölüm menuet gibi bir dans temposundadır. Ağır bölümde birinci keman genel olarak süslü motiflerle temel ezgiyi bezer. Son bölüm ise çoğu zaman bir füğ niteliği taşır. (İlyasoğlu, 1999: 59)

Yaylı çalgılar dörtlüsü her yönden dikkat çekici bir yapıttır. Eser d-moll tonundadır. Ve "Quinten Quartet" olarak da bilinmektedir. Bunun nedeni eserin ana temasında beşli aralıkların kullanılmasıdır.

Bu eser aynı zamanda 18. yüzyılın sonunda bestecinin sanatsal deneyimlerinin oluşturduğu en parlak eserlerinden de birisi olarak da kabul edilmektedir.

Op. 76, No. 2, in D Minor ("Quinten")

**I**

**Allegro**



Şekil 1. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Eserin ilk bölümü olan Allegro, sonat formunda yazılmıştır. Güçlü ve dramatik karaktere sahip bölümün başında birinci keman ana temayı oluşturan beşli aralığı sunar. İlk tema, dramatik ve güçlü bir karaktere sahiptir.



Şekil 2. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Eserin genelinde duyduğumuz bu beşli aralık temasının tüm enstrümanlarda geliştirilerek kullanıldığını görmekteyiz.

3. ölçüde 1. keman zarif bir şekilde temayı geliştirirken sırasıyla 13. ölçüde viyola, 15. ölçüde 2. keman ve daha sonrasında 17. ölçüde viyolonsel beşli aralıklarla 1. kemanın geliştirdiği temaya eşlik eder.



Şekil 3. J. Haydn op. 76 no. 2 notası



Şekil 4. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Röprizden sonra viyolonselın ana temayı oluşturan beşli aralığa ters hareketle başladığı ve diğer enstrümanların da ona eşlik ettiği görülür. Bölüm içinde zengin



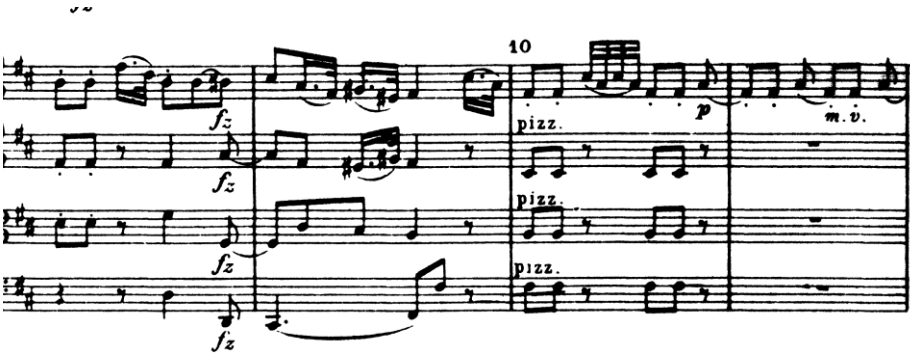
bir armoni yaratmak için besteci farklı tonaliteler kullanmıştır. Ton değişimleri karmaşa hissi oluştururken bir yandan da bütünlük sağlar. 63. ölçü ile beraber birinci keman modülasyon ile müziği geliştirirken ikinci keman, viyola ve viyolonsel de sırasıyla yine beşli aralıklarla ona eşlik eder.



Şekil 5. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

139. ölçüde başlayan coda ile bölümün sonuna gelirken bestecinin klasik sonat formunu oldukça yaratıcı ve etkileyici bir şekilde kullandığını görebiliriz.

2. Bölümde besteci, basit bir tema ve onu ritmik ve armonik yapı bakımından değiştirerek kullandığı varyasyonlar ile daha duygusal bir bölüm yaratmıştır.



Şekil 6. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

2. bölüm Andante o piu tosto allegretto 2. Keman, viyola ve viyolonsel eşlik ettiği bir melodi ile başlar. Varyasyon şeklinde devam eden bölümde 1. Keman 6/8'lik tartımla esas temayı sunar. Bu bize Klasik Dönem'den önceki dönemlerden alışık olunan, kemanın ön planda olduğu divertimento türünü anımsatır.

Mannheim Okulu'nun geliştirdiği kuvartet biçimi keman ağırlıklıdır. Birinci keman yönetici roledir. Aslında bir yaylı çalgılar kuvartetinde hiçbir çalgı diğerini bastırmaz. Haydn, senfonide olduğu gibi bu türün de öncüsüdür. (İlyasoğlu, 1999: 52)



şekil 7. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

İlk varyasyonda majör başlayan melodi minör tona geğerken sforzandolar ile bölüme canlılık katar. Klasik dönemin ince işçiliği ve narin yapısını bize çok iyi yansıtır.



şekil 8. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Birinci kemanın 32'lik notalarla sunduğu temaya ikinci keman, viyola ve viyolonsel pizzicato notlar ile eşlik eder. Sakin ve huzurlu bir algı yaratan bölümde hala melankolik hava sezinlenir.



Şekil 9. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Bölüm içinde, çeşitlemeler arasında karakter farklılıkları göze çarpar. Lirik, huzurlu bir müziğin ardından gelen diğer çeşitleme ve ardından melankolik ve ciddi bir müzik ile Haydn bu bölümün çok boyutlu bir yapısını sağlamıştır.



Şekil 10. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Üçüncü bölüm menüet ve triodan oluşuyor. İki kemanın oktav aralıklı çaldığı melodiyi viyola ve viyolonsel kanon şeklinde çalarlar. Bu o döneme kadar görülmemiş bir yapı olduğu için “Cadılar Menüeti” olarak adlandırıldı. (Gleason ve Becker, 1988: 12.)

O güne kadar yazılmış menüetlerin alışılmış neşeli dans havasından farklı olarak bu bölümde Haydn kasvetli ve ciddi bir hava yaratmıştır.

Trio. 40

Şekil 11. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Trio bölümü ise menüete göre tam bir zıtlık gösterir.

Coşkulu, ciddiyetten çok uzak basit motif, menüetin karakteri ile birbiri içinde çatışır. İkinci keman, viyola ve viyolonsel eşlik ettiği bölüm birinci kemanın dinamik ve adeta dans eder melodisi ile dörtlünün karakterini tam anlamıyla yansıtır.

Trio bölümü boyunca tiz melodiyi sunan birinci keman, müziğin menüetin ciddiyetine yenik düşmesine engel olur.



Şekil 12. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Eğlenceli bir final bölümü bizi karşılıyor ve 2/4'lük tartımla, re minor tonunda başlayan bölüm modülasyonlarla eğlenceli hale geliyor.

Son bölüm sonat-rondo formunda yazılmıştır. Klasik dönemde sıkça kullanılan bir tür olan sonat formu kendi içinde sürekli tekrar eden rondo yapısı ile birleştirilmiştir.

The image displays a musical score for J. Haydn's op. 76 no. 2, measures 80-90. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 2/4. The score begins at measure 80, marked with a tempo of 80. The first staff (Treble) features a melodic line with a strong dynamic of *fz* (forzando) and a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff (Alto) provides harmonic support with chords and a melodic line. The third staff (Bass) features a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes at measure 90, marked with a tempo of 90. The dynamics shift to *p* (piano) in the final measures.

Şekil 13. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Bölümün hızlı temposu ve kararlı ritmi ile hareketlenen müzik içinde barındırdığı ciddiyet ile eserin bütünlüğünü korur. Net, hızlı ve sürekli ilerleyen motiflerle dinleyicinin dikkatini canlı tutar. Piyano-Forte nüansların birbirlerine kattıkları zıtlık, karakteri zenginleştirir.

The image displays a musical score for J. Haydn's op. 76 no. 2, specifically measures 110 through 120. The score is written for a piano and consists of two systems. Each system contains three staves: a treble clef staff (top), a bass clef staff (middle), and a grand staff (bottom) which combines the treble and bass clefs. The music is in a minor key, as indicated by the key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system is marked with a '110' above the first measure, and the second system is marked with a '120' above the first measure. The music features a complex texture with multiple voices and a strong rhythmic drive.

Şekil 14. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Müzik ikinci temaya geçtiğinde minor tonda ve tekrarlanan notalara yoğunlaşarak son bölümün eğlenceli havasını dağıtıyor. Temanın sonlarına doğru karşılaştığımız senkoplardan sonra tekrar ana temaya dönüyor.

The image displays three systems of musical notation for J. Haydn's op. 76 no. 2. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*fz*) dynamic. The second system features the lyrics "cre - scen - do" repeated in four parts (soprano, alto, tenor, and bass) with a forte (*f*) dynamic. The third system, starting at measure 260, features the lyrics "sempre più" repeated in four parts, with dynamics ranging from *f* to *ff*.

Şekil 15. J. Haydn op. 76 no. 2 notası

Coda kısmına gelindiğinde besteci ana temayı daha enerjik bir biçimde kullanarak sürekli hareket halinde pasajlarla eseri zirveye ulaştırır.

## SONUÇ

Op. 76 no:2 şüphesiz Haydn'ın o zamana kadar bestelediği yaylı dörtlüler arasındaki en çarpıcılarından biridir. İlk bölümdeki temalar arasındaki zıtlığı sağlamak için kullandığı majör, minör temalar ve bölüm sonunda bunların etkileyici birleşimi o zamana kadar pek görülmemiş bir stil değildi. Haydn bu bölümde girişin hemen ardından eserin genel karakterini anlatırken ciddi ve yüksek enerjili bir atmosfer yaratır.

Birinci bölümün arkasından gelen ikinci bölümdeki dinginlik, Haydn'ın gençlik yıllarında kullandığı müzik dilini anımsatır. Birinci kemana verilmiş tema,



bölüm içinde varyasyonlar ile kendini geliştirir. Minör tonaliteye geçişler, bazı temaların hızlı, bazılarının huzurlu duygusu, bölüme çok yönlü bir yapı kazandırmıştır.

Alışılmış bir menüet formunda olan üçüncü bölüm karakteri açısından farklılık taşır. O dönemde neşeli, dans karakteri yerine tonundan dolayı daha sert ve gergin bir havaya sahiptir. Bölümün triosuna gelindiğinde menüete karşılık ton değişimi ile birlikte daha lirik ve pastoral karakter karşımıza çıkar.

Haydn eserin dördüncü bölümünde tüm eserin duygusunu bir anda dinleyiciye sunar. Enerjik bölüm zaman zaman eserin genelindeki dramatik melankoli ile bütünlük sağlar. Bölümün hızlı temposu süreklilik hissini çok iyi verirken, ton geçişleri karakteri daha da zenginleştirir.

## KAYNAKÇA

- Say, A. (2000), Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Selanik, C. (1996), Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara
- İlyasoğlu, E. (1999), Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları
- Yener, F. (1991), Müzik Kılavuzu, Bilgi Yayınevi
- Gleason, H., Becker, W. (1988), *Chamber Music from Haydn to Bartók*. Alfred Publishing Company. p. 12. ISBN 0899172679.
- Schonberg, H. C. (2013), Büyük Besteciler, Doğan Egmont Yayıncılık
- Mimaroğlu, İ. (2006), Müzik Tarihi, Varlık Yayınları
- Sözer, V. (2005) Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi



# BÖLÜM 6

## Keman Eğitiminde Entonasyon

*Elvan Gün<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç. Dr. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-1547-4845

## Giriş

Müzikte entonasyon, doğru seslerin, notaların veya akorların belirli bir tonaliteye uygun şekilde çalınması veya söylenmesi olarak tanımlanabilir. Uluç (2002) entonasyonu, “tona ve akora göre sesin temizliği, rengi ve uyumu, ses tutarlılığı” olarak tanımlamıştır. Her enstrümanın ve her vokalistin farklı zorlukları ve gereksinimleri olsa da, entonasyon, müzikal performansın en temel unsurlarından biridir. Enstrüman çalarken veya şarkı söylerken doğru sesin elde edilmesi, müzikal uyum ve estetik tatminin sağlanmasında oldukça önemli bir rol oynamaktadır.

"Entonasyon" kelimesi, Latince intonatio kelimesinden türetilmiştir. Intonatio, intonare fiili, "ses vermek", "yükselmek" veya "doğru tonda çalmak" anlamına gelmektedir. Müzikal anlamda, entonasyon terimi, bir enstrümanın veya vokalistin üretmiş olduğu sesin belirli bir referans noktasına ne kadar yakın olduğunu tanımlamaktadır. Müzikal entonasyon, hem armonik doğruluk (akorun doğru çalınması) hem de melodik doğruluk (tek bir nota veya melodinin doğru çalınması) olarak iki ana bileşene ayrılabilir.

Müzikte entonasyon, özellikle yaylı çalgılarda, duysal farkındalık, teknik beceri ve eğitimsel faktörlerin kesişim noktasıdır. Keman eğitiminin zorlu bir süreç olduğu bilinen bir gerçektir ve fiziksel yapısı gereği üzerinde perde bulunmayan ve sadece dört tel bulunmasına rağmen, yaklaşık 53 farklı nota ve perde üretmek mümkün olabilen (Flesch, 2000) kemanda, entonasyon oldukça önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kemanda, diğer enstrümanlardan farklı olarak entonasyon, doğrudan çalgıcının becerisine bağlıdır. Keman eğitiminde entonasyon, çalgıcının parmak yerleşiminden, yay tekniğine kadar geniş bir yelpazede şekillenen, dinleme ve öğrenme süreçlerini de içeren önemli ve kapsamlı bir kavramdır.

Doğru entonasyonla çalma yeteneği, özellikle perdesiz çalgılar olan keman gibi enstrümanlarda, bir dizi faktöre bağlıdır. Başlangıç olarak, doğru sesin algılanması ve buna ilişkin kararların verilebilmesi için gelişmiş bir işitme yeteneği gereklidir. Bunun yanı sıra, tuşede sesler arasındaki ince farkları algılayabilme ve buna uygun düzeltici hareketlerde bulunabilme yeteneğine sahip, ileri düzeyde bir dokunma hissi ve tuşe kontrolü de şarttır. (Nunez, 2002).

Müzik dünyasında entonasyon becerilerinin ve doğru entonasyon algılarının gelişimine dair, son yüzyıl içerisinde pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar genellikle işitme becerisinin evrimine odaklanmış ve düzenli çalışmalarla müzisyenlerin ses eşleştirme ve ayırt etme becerilerinin geliştirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır (Dalby, 1992; Geringer, MacLeod ve Ellis, 2014; Heller, 1969; Platt

ve Racine, 1985; Porter, 1977; Yarbrough, Karrick ve Morrison, 1995; Yarbrough, Morrison ve Karrick, 1997). Entonasyon doğruluğunun algılanması ve doğru bir şekilde karar verilmesi, esasen işitme becerisiyle ilişkilidir; ancak keman gibi perdesiz bir çalgıda, entonasyon doğruluğunu sağlamak bundan daha fazlasını gerektirmektedir. Yüksek düzeyde işitme becerisine sahip olmak ve sesler arasındaki hassas mesafeleri algılayabilmek önemli olmakla birlikte, bu farkların tuşeye doğru bir biçimde yansıtılabilmesi için derinlemesine bir çalgı hakimiyeti ve gelişmiş teknik beceriler de gereklidir. Çalgı eğitiminde önemli olan, öğrencinin doğru ya da yanlış ses çaldığını kendisinin farketmesidir. Öğrencilerden beklenmesi gereken, öğretmeni uyarmadan çaldığı sesin entonasyon durumunu kendisinin duymasıdır.

Kemanda entonasyon, hem teknik hem de işitsel becerilere dayalı bir süreç olduğundan, bu konu müzik eğitimi ve pedagojisi açısından önemli bir araştırma alanıdır. Birçok araştırma, keman eğitiminin farklı aşamalarında entonasyon hatalarının nasıl tespit edilebileceğini, bu hataların nasıl düzeltilebileceğini ve entonasyonun geliştirilmesi için hangi yöntemlerin daha etkili olduğunu incelemektedir.

### **Kemanda Entonasyonu Etkileyen Faktörler**

**İşitsel Algı:** Kemanda doğru entonasyon, öncelikle müzikal seslerin doğru bir şekilde algılanmasıyla ilgilidir. İşitme becerisi, müzikal seslerin arasındaki ince farkları ayırt etme yeteneğini içerir. Gelişmiş bir işitme yeteneği, keman çalarken doğru notaların seçilmesine yardımcı olur. İşitsel algı, seslerin doğru yüksekliğini ve armonisini algılayabilmek için son derece önemlidir. İşitme ve entonasyon arasındaki ilişki üzerine yapılan araştırmalar, işitsel becerilerin geliştirilmesi yoluyla keman çalan bireylerin entonasyon becerilerinin arttırılabildiğini ortaya koymaktadır (Geringer, MacLeod ve Ellis, 2014; Dalby, 1992).

**Kinestetik Algı ve Görsel Unsurlar:** Kemanda entonasyonun doğruluğunu etkileyen bir diğer önemli faktör, kinestetik algıdır. Kinestetik algı, çalgıcının vücut hareketlerini ve bu hareketlerin enstrüman üzerindeki etkilerini hissetme yeteneği olarak tanımlanabilir. Kemanda parmakların doğru pozisyonda olup olmadığının hissedilmesi ve buna göre düzeltici hareketlerin yapılması anlamına gelmektedir. Ayrıca entonasyon doğruluğunda, görsel unsurlar da önemli bir rol oynamaktadır; çalıcı, özellikle daha önce öğrendiği parçaları çalarken, doğru pozisyonları ve parmak yerleşimlerini görsel olarak da kontrol eder. Bu faktörler birlikte çalıştığı takdirde, keman çalıcılarının entonasyon doğruluğunun arttığı gözlemlenmektedir (Nunez, 2002).

**Teknik Beceriler ve Çalgı Hâkimiyeti:** Keman çalarken doğru entonasyonun sağlanmasında, çalgı üzerinde tam bir hâkimiyet gerekmektedir. Kemanın perdesiz yapısı, çalıcıdan her notayı doğru bir şekilde bulmasını bekler. Bu durum, çalgıcının tuşe (parmak yerleştirme) becerisini ve çalgının dinamik kontrolünü geliştirmesini gerektirir. Çalıcı, doğru sesleri elde edebilmek için parmaklarını doğru bir şekilde yerleştirebilmeli ve vibrato, glissando gibi teknikleri doğru kullanabilmelidir. Araştırmalar, teknik becerilerin, özellikle parmak yerleştirme doğruluğunun, entonasyon üzerinde büyük bir etkisi olduğunu göstermektedir (Smith, 1995; Heller, 1969).

Yay tekniği de kemanda sesin kalitesini doğrudan etkileyen önemli bir faktördür. Yayın baskısı, hızı, açısı ve yerleşimi, elde edilen tonun doğruluğunu etkileyebilmektedir. Yay tekniği, çalgıcının entonasyon hatalarını düzeltmede en önemli araçlardan biridir. Teknik eksiklikler, çalıcıların doğru parmak yerleşimini ve doğru yay hareketlerini yapmalarını engeller. Özellikle parmakların doğru pozisyonda olmaması, yay basıncı ve hızı gibi faktörler, sesin frekansını bozabilir. Geringer ve diğ. (2014), keman çalarken yapılan teknik hataların, entonasyon bozukluklarına neden olabileceğini belirtmektedir. Bu nedenle, çalıcıların teknik becerileri geliştirilmediği sürece, entonasyon hatalarını düzeltmeleri oldukça zordur.

**Deneyim ve Eğitim:** Keman çalan bir kişinin deneyimi, entonasyon becerisinin gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Tecrübeli çalıcılar, doğru sesleri elde etmek için gerekli işitsel, kinestetik ve teknik becerileri daha hızlı ve daha hassas bir şekilde kullanabilirler. Ayrıca, müzik eğitiminin kalitesi de entonasyon üzerinde belirleyici bir faktördür. Düzenli ve bilinçli bir eğitim, çalıcıların işitsel algılarını geliştirirken, aynı zamanda teknik becerilerini de arttırmaktadır. Müzikal eğitimde entonasyon becerilerinin geliştirilmesi, çalıcıların uzun vadede başarılı olmaları için temel bir gerekliliktir. Eğitim eksiklikleri, çalıcıların sesleri doğru şekilde eşleştirme ve ayırt etme becerilerini zayıflatır, bu da entonasyon bozukluklarına yol açar (Yarbrough, Karrick ve Morrison, 1995; Lundin, 1963).

**Duyusal ve Kinestetik Geri Bildirim Yetersizliği:** Kemanda entonasyon bozukluklarına neden olan bir diğer faktör, duyuusal geri bildirim yetersizliğidir. Keman çalarken, çalıcılar hem işitsel hem de kinestetik geri bildirim almalıdır. İşitsel geri bildirim, çalıcıya sesin doğruluğunu kontrol etme fırsatı verirken, kinestetik geri bildirim, parmakların doğru pozisyonda olup olmadığını hissetmelerini sağlar. Eğer çalıcı, bu geri bildirimleri yeterince almazsa, sesin doğruluğunu kontrol etmekte zorluk çeker ve entonasyon hataları meydana gelir. Porter (1977), entonasyon hatalarının büyük ölçüde geri bildirim eksikliklerinden kaynaklandığını belirtmektedir. Çalıcılar, sesleri doğru şekilde ayarlayabilmek için sürekli

olarak işitsel ve kinestetik geri bildirim almalıdır. Burada rehberin yani öğretmenin rolü oldukça önemlidir.

**Fiziksel ve Psikolojik Etmenler:** Ellerin ve parmakların fiziksel durumu, aynı zamanda öğrencinin ruh hali, ses işitme yeteneğinin zayıflaması konusunda doğru bir intonasyonun sağlanmasını etkileyen önemli faktörlerden biridir. Parmakların, tuşe üzerinde eşit aralıklarla yerleştirilmesi, farklı tellerde aynı aralıkların çalınmasında bir takım zorluklar meydana getirebilir. Daha doğrusu burada aynı parmakların benzer aralıkları ve intonasyonları gerçekleştirmesi için her defasında uymak zorunda olduğu kurallar vardır. Kemanın fiziksel yapısı, tellerin yüksekliği ve uzaklığı, yayın ve telin kalitesi gibi faktörler de entonasyon etkileyebilmektedir. Örneğin, ince ve dar parmaklar gereğinden geniş uzaklıkta yerleştirilmiş tellerde beşli aralıkları icra ederken belli zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu nedenle teller arasındaki mesafeyi el ve parmaklar için uygun ve rahat duruma getirmek zorunludur (Memedaliyev ve Sarıkaya, 2013).

Psikolojik faktörler, kemanda entonasyon bozukluklarına yol açabilen diğer bir etkidir. Çalışıcıların performans kaygısı, özgüven eksiklikleri veya stres gibi psikolojik durumlar, dikkatlerinin dağılmasına ve çaldıkları müzik üzerinde odaklanmalarının zorlaşmasına neden olabilir. Bu da, sesin doğruluğunu olumsuz etkileyebilir. Özellikle performans sırasında, kaygı seviyesinin yüksek olmasına bağlı olarak nabzın yükselmesi, ellerde terleme, ellerin titremesi ve vücut ısısı değişikliği gibi durumlar çalışıcıların doğru frekansları elde etme becerilerini engelleyebilir. Smith (1995), performans kaygısının, çalışıcıların entonasyon doğruluğunu önemli ölçüde etkileyebileceğini ileri sürmektedir. Kaygı, çalışıcıların kas gerginliğine neden olabilir, bu da parmak yerleşimi ve yay tekniği üzerinde olumsuz etkiler yaratabilir. Bu da, entonasyon hatalarını tetikleyebilir.

### **Kemanda Entonasyonun İyileştirilmesine Yönelik Çalışmalar**

**Müzikal Kulak Eğitimi:** Kemanda doğru entonasyonu geliştirmede kulak eğitimi kritik bir faktördür. Öğrencinin müzikal işitme becerilerinin güçlendirilmesi, doğru seslerin tanınmasını sağlar. Bu süreç, yalnızca doğru tonların algılanmasından ibaret değildir, aynı zamanda seslerin birbirine olan uyumunu fark etme ve hata yapıldığında müdahale edebilme becerisini içerir. Müzikal kulak eğitiminde özellikle işitsel hafızanın geliştirilmesi de büyük önem taşır. Özellikle eğitimin ilk aşamasında entonasyon için, solfej büyük önemi vardır. Bir müzik cümlesinin entonasyonu çoğu zaman bu cümlenin solfejinin yapılmasıyla düzeltilir. Burada ton duygusunun gelişmesi önemli rol oynamaktadır.(Ginzburg ,

28,29) Çalıcı, doğru notaları nasıl duyması gerektiğini öğrenmeli ve çaldığı parçanın tonunu sürekli olarak hatırlayabilmelidir. Ses eşleştirme egzersizleri, müzikal sesleri analiz etme ve sesin doğru frekanslarını hatırlama yeteneğini artırır (Heller, 1969). Temiz bir entonasyon için son derece önemli olan, zihinsel olarak canlandırılan sesle, teldeki parmağın kassal hissi arasındaki bağ kurulmakta, bu da temiz bir entonasyonun temelini oluşturmaktadır (Pogojeva, 1966).

**Teknik Çalışmalar:** Keman gibi perdesiz çalgılarda entonasyon, sadece işitsel algıya dayalı değildir; aynı zamanda çalıcıdan gelişmiş teknik beceriler ve çalgı üzerinde yüksek bir hâkimiyet gerektirir. Keman çalan kişinin parmak yerleşimi, vibrato kullanımı, dinamik kontrolü ve yay tekniği, entonasyon doğruluğunu etkilemektedir. Çalıcı, her bir notayı doğru bir şekilde çalabilmek için parmaklarını doğru şekilde yerleştirebilmeli ve yay hareketini doğru biçimde yönetebilmelidir.

Yaygın olarak kullanılan bir egzersiz, sürekli parmak yerleşimi çalışmalarıdır. Bu çalışmalarda, çalıcı aynı notayı veya aralığı tekrar tekrar çalarak, parmaklarını doğru bir şekilde yerleştirmeyi öğrenir. Özellikle, çalıcılar parmaklarını doğru pozisyonda tutarak sesin doğruluğunu kontrol ederler. Bu tür egzersizler, çalıcıların parmak yerleşimlerini hafızalarına kazandırarak, sesin doğruluğunu arttırmalarını sağlar.

Bir diğer önemli egzersiz, yavaşça çalma yöntemidir. Burada çalıcı, belirli bir pasajı veya melodiyi çok yavaş bir hızda çalar. Bu, çalıcıya her bir notanın doğruluğunu daha dikkatli bir şekilde kontrol etme fırsatı verir. Ayrıca, yavaş çalma, parmak yerleşimi ve yay tekniğini geliştirmek için etkili bir yöntemdir (Nunez, 2002).

Entonasyonun geliştirilmesi konusunda yapılan diğer teknik çalışmalar, dizi ve arpej çalışmalarıdır. Öğrencilerin ton hafızasının geliştirilmesi, tuşe üzerindeki parmak yerleşiminin kinestetik açıdan ezberlenmesi ve tuşe hakimiyetinin sağlanması yönünde önemli etkileri olan dizi ve arpej çalışmalarına eğitimde yer verilmesi oldukça önemlidir.

**Geribildirim:** Görsel geribildirim, çalıcıların doğru pozisyonları kontrol edebilmesi için önemli bir kaynaktır. Çalıcı, özellikle çaldığı parçayı görsel olarak izleyerek, parmak pozisyonlarının doğruluğunu değerlendirebilir. Görsel bir rehber kullanarak yapılan egzersizler, çalıcıya doğru parmak yerleşimlerini göstererek entonasyon hatalarını düzeltmelerine yardımcı olur. Ayna karşısında yapılan çalışmalar görsel geribildirim en temel çalışmasıdır. Bu çalışmada, çalıcı bir aynanın karşısında çalarak parmak yerleşimlerini ve yay hareketlerini izler. Ayna, çalıcıya doğru pozisyonları fark etme fırsatı verir ve bu sayede entonasyon

hatalarını düzeltebilir. Ayrıca, öğretmen rehberliğinde yapılan görsel kontrol egzersizleri de, çalıcıya doğru teknikleri ve entonasyonu görsel olarak göstererek düzeltme yapmalarını sağlamaktadır.

Keman eğitiminin ilk aşamalarından itibaren öğretmenlerin ses temizliği ve doğruluğuna ilişkin öğrenciye geribildirim vermesi, parmak yerleşimlerini kontrol etmesi ve uyarması oldukça önemlidir. Zamanında müdahale edilmeyen yanlış yerleşmiş davranışlar ve yanlış şekilde içselleştirilmiş sesler, çalıcının daha sonra düzeltilmesi zor davranış kalıpları edinmesine yol açmaktadır. Bu nedenle gerek öğretmenin gerekse öğrencinin doğru olmayan sesleri anında düzeltme çabası büyük önem taşımaktadır. Flesch (2000) özensiz dinleme ile kulağın yanlış sayıda titreşimleri kabul etmeye alışacağına ve işitme duyusundaki duyarlılığın çok çabuk bir şekilde kaybedilebileceğine, çalan kişinin yanlış bir perdeyi duyduğu halde düzeltmeden geçtiği takdirde ilerlemesini engelleyeceğine de vurgu yapmaktadır.

**Teknoloji Kullanımı:** Keman eğitiminde entonasyonun iyileştirilmesi için teknolojiden yararlanmak da başvurulabilecek bir diğer yöntemdir. Tuner cihazları ile yapılan çalışmalar, öğrencilerin ürettikleri seslerin doğruluğunu kontrol edebilmelerine olanak sağlar. Buna ek olarak ses ve görüntü kayıt cihazlarının kullanılması da öğrencilerin kendilerini dinleyerek veya izleyerek hatalarının farkına varmalarını sağlayabilir. Ayrıca müzikal kulak eğitimine yönelik bazı mobil uygulamalar da kulak eğitimi destekleyici araçlar olarak kullanılabilir.

**Pedagojik Stratejiler:** Yaylı ve üfleli çalgılara ilişkin entonasyon hatalarının nedenlerine odaklanan çalışmaların yanı sıra, entonasyonun nasıl iyileştirilebileceğine yönelik araştırmalar (Angı ve Birer 2013; Dalby, 1992; Tarkum, 2006; Kalender ve Barış, 2022; Topoğlu, 2010; Nunez, 2002; Ha, 2015; Miran, 2019; Germen, 2013; Birer, 2010; Sonsel ve Tanrıverdi, 2019; Usluer, 2021; Dikici, 2014; Taş, 2020) da yapılmış bazı yöntemler ve stratejiler denenmiştir.

Bu stratejilerden biri ve en çok kullanılanı “eşlikli çalışma” stratejisidir. Öğretmenin öğrenciye çalgısıyla eşlik etmesi entonasyon sorununun çözümlenmesi yollarından birini oluşturabilir. Öğretmen tarafından seslendirilen eşlik, entonasyon yanlışlarının armoni içinde öğrenci tarafından hissedilmesini sağlayarak, entonasyon problemlerinin çözümlenmesinde etkili bir yol olabilir. Ayrıca eşlikli çalma çocuklarda keman eğitiminde entonasyon gibi önemli bir güçlüğün giderilmesini sağlama yoluyla özgüven gelişiminin yanı sıra çocukların derse karşı duyuşsal özellikleri üzerinde de olumlu etkiler sağlayabilir (Ergen ve Bilen, 2010). Garman (1992) hazırlamış olduğu doktora tezi çalışmasında, yaylı enstrüman icracılarının entonasyon doğruluğunun eşlik, perde uzaklığı ve çalınan



enstrümandan nasıl etkilendiğini incelemiştir. Araştırmada eşit temperamanlı akorttan frekans sapmasının istatistiksel analizi sonucu elde edilen bulgulara göre eşliksiz çalınan icralardaki ses perdesi sapmasının, eşlikli icralardan anlamlı ölçüde daha fazla olduğu yönündedir.

Çalgı öğrencilerine icraları esnasında, entonasyon doğruluğu ile ilgili sözel geri bildirim verilmesi de çalgı öğretmenlerinin sıklıkla yararlandığı yöntemlerden biridir. Öğrencinin de dikkatli olması koşuluyla, icra anındaki entonasyon hataları konusunda verilen anında geri bildirim hem anlık yanlışları düzeltmek hem de öğrencide perde algısının doğru yerleşmesini sağlamak adına son derece önemlidir. Scherber'e göre (2014, s. 32); "Herhangi bir öğretim stratejisinin en önemli yönlerinden biri, geri bildirim sağlama rolü olabilir. Öğrenciler kendilerine özgü geri bildirim alırlarsa, üzerinde çalıştıkları becerileri daha fazla geliştirebilirler".

Bir diğer yöntem ise seslendirmedir. Seslendirme; öğrencilerin perde eşleştirmelerinden başlayıp, önceden öğrenmiş oldukları melodileri ve gamları söylemeye, kademeli solfej çalışmalarına kadar uzanan geleneksel bir yöntemdir (Maag, 1974). Çalgı çalma ve müziksel söyleme arasında kuvvetli bir bağ bulunduğu yönelik düşünceler, uzun yıllardan beri müzik eğitimi camiasında kabul görmüş, öğrencilerin işitsel becerilerine olumlu etkisi olduğu kabul edilen seslendirme çalışmalarının, çalgı derslerinin içeriğinde yer almasının faydalı olacağı düşünülmüştür.

Keman eğitiminde entonasyonun iyileştirilmesinde olumlu etkisi olduğu düşünülen bir diğer strateji ise grup eğitimi ve etkileşimli öğrenmedir. Grup çalışmalarının, öğrencilerin birbirleriyle etkileşime girerek, kendi performanslarını karşılaştırmalarına ve entonasyon hatalarını daha hızlı fark etmelerine olanak tanıdığı düşünülmektedir. Ayrıca birlikte çalma, ekip içinde çalma gibi çalışmaların öğrencilerin kulak gelişimlerini de hızlandırdığı, dolayısıyla doğru entonasyon geliştirmelerine yardımcı olduğu düşünülmektedir.

Bu yöntemlerin yanısıra literatürde, araştırmacıların kendileri tarafından oluşturulan bazı keman öğretim programlarını deneyerek entonasyon üzerindeki etkilerini ortaya koymayı amaçladıkları pedagojik stratejiler de bulunmaktadır.

## **Sonuç ve Öneriler**

Müzikte entonasyon, doğru ses üretiminin yanı sıra, müziğin duygusal ve teknik bütünlüğünü sağlamak için hayati bir öneme sahiptir. Entonasyon, her dönemde müzik tarihinin ve eğitiminin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Günümüze kadar, yaylı ve üfleli çalgılardan şan öğretmenlerine, orkestra şeflerinden koro

eğitimcilerine kadar geniş bir yelpazede, entonasyonun gelişimi üzerine yapılan çalışmalar müziğin doğru bir şekilde sunulmasına katkı sağlamaktadır.

Kemanda doğru entonasyon, sadece işitsel becerilerin değil, aynı zamanda teknik hkimiyetin ve kinestetik algının da birleşimiyle sağlanabilir. Çalgıcı, sesin doğru frekansını bulmak için hem işitsel hem de fiziksel olarak yüksek bir farkındalık geliştirmelidir. Ayrıca entonasyon becerisinin geliştirilmesi sürecinde eğitimin ve deneyimin büyük önemi vardır. Bu faktörlerin birbirini tamamlayıcı bir şekilde çalışması, keman alıcılarının doğru entonasyon elde etmelerinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Kemanda entonasyon, teknik beceri, müzikal kulak ve doğru eğitim yöntemleriyle geliştirilebilen bir özelliktir. Yapılan araştırmalarda, entonasyonun doğru bir şekilde gelişmesi için pek çok farklı strateji ve yöntem önerilmektedir. Yavaş alma teknikleri, dizi ve arpej çalışmaları, parmak yerleşimi egzersizleri, müzikal kulak eğitimi, görsel ve işitsel geribildirimler kemanda entonasyon geliştirme sürecini şekillendiren ana faktörlerdir. Ayrıca, teknolojinin eğitime entegre edilmesi, keman ğrencilerinin entonasyon hatalarını hızlı bir şekilde fark etmelerine ve bu hataları düzeltmelerine yardımcı olabilmektedir.

Entonasyonun geliştirilmesi amacıyla başvurulan seslendirme, eşlikli çalma, grup eğitimi ve etkileşimli öğrenme gibi bazı pedagojik stratejiler de bulunmaktadır. Bu alanda yapılmış olan tezler, araştırmalar ve makaleler, keman eğitiminde entonasyonun iyileştirilmesinde daha verimli ve etkili yöntemlerin geliştirilmesine katkı sağlamaktadır.

alıcılar, entonasyon hatalarını düzeltmek için işitsel algılarını geliştirmeli, teknik becerilerini pekiştirmeli ve uygun eğitim süreçlerine katılmalıdırlar. Ayrıca, duyuusal ve görsel geri bildirim ile fiziksel ve psikolojik faktörler, entonasyon doğruluğunu etkileyen önemli unsurlardır. Tüm bu faktörlerin dikkate alındığı bir eğitim süreci, kemanda entonasyon hatalarının en aza indirilmesine yardımcı olabilir.

## Kaynakça

- Angı, Ç. E. ve Birer, A. R. (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 48-69. doi:10.7816/sed-01-02-04.
- Birer, A. R. H. (2010). Makamsal Müzikleri Dinlemenin Entonasyona Etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Dalby, B. F. (1992). A computer-based training program for developing harmonic intonation discrimination skill. *Journal of Research in Music Education*, 40(2), 139-152.
- Dikici, M. M. (2014). Viyolonsel Eğitiminde Karşılaşılan Entonasyon Probleminin Çözümüne Yönelik Yöntemlere İlişkin Öğrenci Görüşleri. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Ergen, D. Ve Bilen, S. (2010). İlköğretim Düzeyinde Eşlikli Çalmayan dayalı keman eğitiminin entonasyon, özgüven ve tutum üzerindeki etkisi, *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 23-32
- Ergen, D. ve Bilen, S. (2010). İlköğretim Düzeyinde Eşlikli Çalmaya Dayalı Keman Eğitiminin Entonasyon, Özgüven ve Tutum Üzerine Etkisi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 23-32.
- Flesch, C. (2000). *The art of violin playing*. New York: Carl Fischer LLC.
- Garman, B. R. (1992). *The effects of accompaniment texture and contextual pitch distance on string instrumentalists' intonational performance*. University of Miami, Doktora tezi.
- Geringer, J. M., MacLeod, R. B. ve Ellis, J. C. (2014). Two studies of pitch in string instrument vibrato: Perception and pitch matching responses of university and high school string players. *International Journal of Music Education*, 32(1), 19-30. doi:10.1177/0255761411433728
- Germen, U. G. (2013). Klarinet Eğitiminde Entonasyon Problemlerini Azaltmaya Yönelik Çalışma Yöntemi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(2), 181-193.
- Ginzburg, L. S. (1981). *Müzik Eserlerinin Çalışılması Üzerine*, Moskova: Müzik Yayınevi.
- Ha, J. (2015). Teaching intonation in violin playing: A study of expert string teaching. *Australian Journal of Music Education*, 2(1), 224-236.
- Heller, J. J. (1969). Electronic graphs of musical performance: A pilot study in perception and learning author. *Journal of Research in Music Education*, 17(2), 202-216. doi:10.2307/3344326
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/entonasyon>

- Kalender, C. Ve Barış, D. A. (2022). Keman Eğitiminde Entonasyon Gelişimine Yönelik Hazırlanan Öğretim Programının Etkililiği, *Eğitim ve Bilim* 47(211), 171-193, DOI: 10.15390/EB.2022.11530.
- Lundin, R. (1963). Can perfect pitch be learned? *Music Educators Journal*, 49(5), 49-51. doi:10.2307/3389949
- Maag, R. R. (1975). A comparison of the effectiveness of pentatonic versus diatonic instruction in the intonation of beginning string students. The University of Texas at Austin, Doktora tezi.
- Memedaliyev, R. ve Sarıkaya, M. (2007). Kemandaki intonasyon özellikleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 19, 141-154.
- Miran, E. (2019). Yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında entonasyon sorunlarını gidermeye ve entonasyonu geliştirmeye yönelik öğretim elemanı görüşleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Nunez, M. L. (2002). *Comparison of aural and visual instructional methodologies designed to improve the intonation accuracy of seventh grade violin and viola instrumentalists* (Doktora tezi). University of North Texas, Denton.
- Platt, J. R. ve Racine, R. J. (1985). Effect of frequency, timbre, experience, and feedback on musical tuning skills. *Perception and Psychophysics*, 38(6), 543-553. doi:10.3758/BF03207064
- Pogojeva, T. V. (1966). *Keman Öğretiminde Yöntemsel Sorunlar*, Moskova: Müzik Yayınevi.
- Porter, S. Y. (1977). The effect of multiple discrimination training on pitch-matching behaviors of uncertain singers. *Journal of Research in Music Education*, 25(1), 68-82. doi:10.2307/3344846
- Scherber, R. V. (2014). Pedagogical practices related to the ability to discern and correct intonation errors: An evaluation of current practices, expectations, and a model for instruction. Florida State University, Doktora tezi. <https://search.proquest.com/docview/1617975057?accountid=11054>
- Smith, C. M. (1995). Development of performance pitch accuracy of string students. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 124(Spring), 13-23.
- Sonsel, Ö. B. ve Tanrıverdi, F. A. (2019). Piyano Eşlikli Başlangıç Viyola Öğretiminin Entonasyon Hakimiyeti Açısından İncelenmesi ve Değerlendirilmesi. *Gefad/Gujgef* 39 (1) : 575-595, Ankara.
- Tarkum, E. (2006). Entonasyon açısından keman öğretimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 121-126.
- Taş, F. (2020). Yaylı Çalgılar Eğitiminde Entonasyonu Geliştirmeye Yönelik Kullanılan Üç Yöntemin Karşılaştırılması, *İdil*, 76 (2020 Aralık): s. 1802–1820. doi: 10.7816/idil-09-76-04

- Topoğlu, O. (2010). Viyolonsel alışma Sürecinde Eşlikli alışmaların Viyolonsel ğrencilerinin Entonasyon Doğruluğuna Olan Etkinleri, *Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 56-76.
- Uluç, M. . (2002). *Müzik işaretleri ve Terimleri Szliğ. Ankara: Yurt Renkleri*
- Usluer, M. (2021). Viyola ile işitme eğitiminin alđı entonasyonuna etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Yarbrough, C., Karrick, B., & Morrison, S. (1995). Effect of knowledge of directional mistunings on the tuning accuracy of beginning and intermediate wind players. *Journal of Research in Music Education*, 43, 232–241.
- Yarbrough, C., Morrison, S. ve Karrick, B. (1997). The effect of experience, private instruction, and knowledge of directional mistunings on the tuning performance and perception of high school wind players. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 134(Fall), 31-42.