



Journal of the Music Research Association

Cilt/Volume 1

Sayı/Issue 1

Kasım - November
2025

e-ISSN:3108-5903

www.jomra.org



Journal of the Music Research Association

www.jomra.org

Cilt/Volume 1

Sayı/Issue 1

Kasım - November

2025

e-ISSN: 3108-5903

İMTİYAZ SAHİBİ / OWNER

Müzik Araştırmaları Derneği (MÜZADER)

BAŞ EDITÖR / EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. Öznur Öztosun Çaydere (*Gazi Üniversitesi, Türkiye*)

YARDIMCI EDITÖR / ASSISTANT EDITOR

Kaan Gündüz (*Müzik Araştırmaları Derneği, Türkiye*)

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ / ADMINISTRATOR

Barış İpekçiler (*Müzik Araştırmaları Derneği, Türkiye*)

EDİTÖRLER KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ahmet Serkan Ece (*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Nilgün Sazak (*Sakarya Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Onur Topoğlu (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Sabahat Burak (*Antalya Akdeniz Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Tolen Kaiyrgazy Ashimbekuly (*Kazak Ulusal Sanat Akademisi, Kazakistan*)

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Attila Özdek (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Bige Bediz Kınıklı (*Hacettepe Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Dolunay Barış Akgül (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)

Prof. Dr. Ebru Temiz (*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Ezgi Babacan (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. İrfan Karaduman (*Ordu Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Mehmet Safa Yeprem (*İstanbul Marmara Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Nihan Yağışan (*Antalya Akdeniz Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Nurtuğ Barışeri Ahmethan (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Sema Sevinç Çetin (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

YAYIN EDITÖRLERİ / PUBLICATION EDITORS

Ayşe Şevval Bayram (*Müzik Araştırmaları Derneği, Türkiye*)

Beste Asma İpekçiler (*Müzik Araştırmaları Derneği, Türkiye*)

Süheyla Doğan (*Sakarya Üniversitesi, Türkiye*)

TÜRKÇE DİL EDITÖRÜ / TURKISH LANGUAGE EDITOR

Sibel Şimşek (*Müzik Araştırmaları Derneği, Türkiye*)

İNGİLİZCE DİL EDITÖRÜ / ENGLISH LANGUAGE EDITOR

Öğr. Gör. Günsu Elif Aydemir (*Atılım Üniversitesi, Türkiye*)

MİZANPAJ EDITÖRÜ / LAYOUT EDITOR

Batuğhan Öztekin (*Müzik Araştırmaları Derneği, Türkiye*)

YAYIMLAYAN / PUBLISHED BY

Müzik Araştırmaları Derneği

YAYIN MERKEZİ / PUBLISHER OFFICE

Telefon: 0 (312) 215 70 27 /Dahili: 1012

E-mail: editor@jomra.com

Adres: Emek mah. Bişkek Cad. 125-127 MTC Plaza Kat:3 No:16 Çankaya / Ankara

YAYININ TÜRÜ / PUBLICATION TYPE

Uluslararası hakemli dergi

YAYIN SIKLIĞI / PUBLICATION FREQUENCY

Kasım - Mayıs

YAYIN DİLİ / PUBLICATION LANGUAGE

Türkçe- İngilizce

HAKEM KURULU / REVIEW COMMITTEE

Prof. Dr. Attila Özdek (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Banu Özevin (*Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Bige Bediz Kınıklı (*Hacettepe Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Can Karahan (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Cenk Güray (*Hacettepe Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Dolunay Barış Akgül (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)

Prof. Dr. Ebru Temiz (*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Emel Funda Türkmen (*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Ezgi Babacan (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. İlknur Özal Göncü (*Gazi Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. İrfan Karaduman (*Ordu Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. İrfan Karaduman (*Ordu Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Mehmet Can Pelikoğlu (*Atatürk Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Mehmet Safa Yeprem (*İstanbul Marmara Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Mehmet Serkan Umuzdaş (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)

Prof. Dr. Nihan Yağışan (*Antalya Akdeniz Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Nurtuğ Barışeri Ahmethan (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Sema Sevinç Çetin (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Sercan Özkeleş (*Ordu Üniversitesi, Türkiye*)

Prof. Dr. Sühan İrden (*Kocaeli Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Alper Şakalar (*Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Bahadır Çokamay (*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Bilgehan Sonsel (*Gazi Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Emre Ünlenen (*Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Ersin Turhal (*Mersin Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Evin Erden Topoğlu (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Gözde Yüksel (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Mehmet Şahin Akıncı (*Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Tuğçe Kaynak Akçaoğlu (*Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Üyesi Çiğdem Eda Angı (*Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Yakup Aksoy (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Doç. Dr. Yavuz Selim Kaleli (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Aslı Galioglu (*Sinop Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Ayda Aras (*Aksaray Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Caner Kalender (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Emre Soylu (*Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi İdris Çakıroğlu (*Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Erhan Yiğiter (*Gazi Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Özgür Turan (*Anadolu Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Pelin Esmergül (*Aksaray Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Ruba Pekdemir Peker (*Anadolu Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Öğr. Üyesi Vahide Bahar Önder Şentürk (*Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye*)

Dr. Ali Kerem Apaydın (*Milli Eğitim Bakanlığı, Türkiye*)

Dr. Baran Doğuş Daloğlu (*Milli Eğitim Bakanlığı, Türkiye*)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Echoes of Unity: The Shared Musical Memory of Safavid Tabriz and Ottoman Konya

Tebriz ve Konya Arasında Bir Ses Yolculuğu: Safevî–Osmanlı Ortak Müzik Hafızası

Tara Saiyah 1

Konservatuvar Öğrencilerinin Şan Eğitimi Alanındaki Başarı, Motivasyon, Özyeterlilik Algılarının Psikososyal Gelişim Düzeyleri Açısından İncelenmesi

Investigation of Conservatory Students' Perceptions of Success, Motivation and Self-Efficiency in the Field of Voice Training in Terms of Psychosocial Development Levels

Baran Daloğlu, Sema Sevinç Çetin 24

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi

Analysis of the Maqam Structures of The Verbal Works in the Nikriz Maqam Found in the Trt Repertoire According to The Regions in Turkey

Melike Kasılan, İnanç Aras Oruç 43

Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi

An Analysis of the Meşk Tradition In Turkish Music In The Context of Performance Theory

Neşe Üstünkaya 78

Tanzimat Dönemi Batılılaşma Hareketleri Doğrultusunda Kadın ve Müzik İlişkisi

The Relationship Between Women and Music in the Context of Westernization Movements During the Tanzimat Period

Saadet Abuzar, Erhan Özdemir..... 95

Cumhuriyetin İlk On Yılında Bestelenmiş Solo Piyano Eserlerine Genel Bir Bakış

An Overview of Solo Piano Works Composed in the First Decade of the Republic

Erkan Nuri Türkmen, Zehra Seçkin Gökbudak 116

Ulus Kimliğinin İnşasında Müziğin Rolü: Yu-Mex Örneği

Constructing National Identity Through Music: The Yu-Mex Case Study

Alper Zengintaş 137

17. Yüzyıl Avrupasında Operanın Doğuşundaki Felsefi ve Kültürel Etmenler

Philosophical and Cultural Factors in the Birth of Opera in 17th Century Europe

İlkin Nur Su 152

Ses Mutasyonu ve Çocuklarda Ses Eğitiminin Rolü

Voice Mutation and the Role of Voice Training in Children

Burak Berke Özer 169

Bariş Manço'ya Ait Şarkıların Değerler Eğitimi Kapsamında İncelenmesi

Analysis of Bariş Manço's Songs Within the Scope of Values Education

Echoes of Unity: The Shared Musical Memory of Safavid Tabriz and Ottoman Konya

Tebriz ve Konya Arasında Bir Ses Yolculuğu: Safevî–Osmanlı Ortak Müzik Hafızası

Tara Saiyah¹ 

¹Anadolu University State Conservatory, Department of Musicology, Eskişehir, Türkiye

Abstract

Throughout history, Tabriz and Konya have stood as two of the most significant centers of cultural and mystical life in the Islamic world. However, the musical interactions between Safavid-era Tabriz and Ottoman Konya, particularly within the Mevlevi tradition, have rarely been examined through a systematic academic framework. This study aims to illuminate these connections by analyzing the modal, instrumental, and mystical correspondences between the two traditions through a multidisciplinary approach combining historical musicology, comparative modal analysis, and archival research.

Drawing on Ottoman and Safavid sources such as theoretical treatises, court manuscripts, and Sufi ritual documents, the research reconstructs the potential transmission of musicians and musical knowledge following the Ottoman conquest of Tabriz in 1514 during the Battle of Chaldiran. It explores whether musicians trained in the Safavid court of Tabriz migrated to the Ottoman Empire and how their musical practices might have shaped the Mevlevi repertoire in Konya. The study suggests that the Safavid modal system, deeply rooted in the theoretical legacy of Abd al-Qadir al-Maraghi, contributed to the evolution of Ottoman makam structures and to the spiritual aesthetics of Mevlevi music. The research addresses three central questions:

How did the modal system developed in Safavid Tabriz influence the formation of Mevlevi ceremonial music? Did musicians trained in the Safavid court migrate to the Ottoman Empire, and if so, in what ways did they contribute to Mevlevi practice? What common modal and instrumental features existed between the mystical music of Tabriz and the Mevlevi tradition of Konya?

By answering these questions, this work uncovers a previously neglected cultural transmission linking the Safavid and Ottoman musical worlds. It argues that this interaction not only enriched the Ottoman makam tradition but also shaped the spiritual and aesthetic layers of Sufi music within Mevlevi lodges. Ultimately, the research reconsiders Ottoman–

Tara Saiyah — tarasaiyahiran@anadolu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 14.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 18.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale, 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi"nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

Keywords: Safavid Music, Ottoman–Safavid interaction, Modal Theory, Mevlevi Music, Cultural Transmission

ÖZ

Tarih boyunca Tebriz ve Konya, İslam dünyasının kültürel ve mistik yaşamının en önemli merkezlerinden ikisi olarak dikkat çekmiştir. Ancak Safevî dönemi Tebriz'i ile Osmanlı Konya'sı arasındaki müziksel etkileşim, özellikle Mevlevî geleneği bağlamında modal, çalgısal ve tasavvufi açıdan ortaya çıkan bağlantılar, şimdiye kadar sistematik bir akademik çerçevede yeterince incelenmemiştir. Bu çalışma, tarihsel müzikoloji, karşılaştırmalı modal analiz ve arşiv araştırmasını bir araya getiren disiplinlerarası bir yaklaşım yoluyla bu bağlantıları aydınlatmayı amaçlamaktadır.

Araştırma, kuramsal risaleler, saray yazmaları ve tasavvufi ritüellere ilişkin belgeler gibi Osmanlı ve Safevî kaynaklarına dayanarak, 1514 Çaldıran Savaşı sırasında Osmanlıların Tebriz'i fethetmesinin ardından Tebriz'den Osmanlı İmparatorluğu'na müzisyenlerin ve müzik bilgisinin aktarılmış olup olmadığı sorusunu yeniden ele almaktadır. Çalışma, Safevî modal sisteminin –köklerini Abdülkadir Merâgî'nin teorik mirasından alan– Osmanlı makam yapısının gelişimine ve Konya'daki Mevlevî müziğinin manevi estetiğine katkıda bulunmuş olabileceğini ileri sürmektedir. Araştırma üç temel soruya odaklanmaktadır:

Safevî Tebriz'inde gelişen modal sistem, Mevlevî tören müziğinin oluşumunu nasıl etkilemiştir? Safevî sarayında yetişen müzisyenler Osmanlı topraklarına göç etmiş midir ve ettilerse Mevlevî pratiğine nasıl katkıda bulunmuşlardır? Tebriz'in mistik müziği ile Konya'daki Mevlevî geleneği arasında hangi ortak modal ve çalgısal özellikler bulunmaktaydı?

Bu sorulara yanıt aranarak çalışma, Safevî ve Osmanlı müzik dünyaları arasındaki daha önce ihmal edilmiş kültürel bir aktarımı ortaya çıkarmaktadır. Araştırma, bu etkileşimin yalnızca Osmanlı makam geleneğini zenginleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda Mevlevîhânelerdeki tasavvufi müziğin ruhani ve estetik katmanlarını da şekillendirdiğini göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, Osmanlı–Safevî ilişkilerini paylaşılan müziksel hafıza perspektifinden yeniden değerlendirerek tarihsel müzikoloji alanına özgün bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Safevî müziği, Osmanlı–Safevî etkileşimi, Modal teori, Mevlevî müziği, Kültürel aktarım

Introduction

Throughout the history of the Middle East, the cities of Tabriz and Konya have functioned as two crucial centers where political authority, mystical thought, and musical expression intersected. Both cities became symbols of spiritual and artistic refinement: Tabriz during the Safavid dynasty as a hub of Persian court and Sufi music, and Konya within

the Ottoman Empire as the birthplace of Mevlevi ritual and musical aesthetics. Music in both contexts transcended entertainment; it operated as a metaphysical medium through which divine unity was contemplated and experienced (During, 1984, p. 72).

Although these cities developed under different imperial structures, their shared Sufi heritage fostered similar musical philosophies. The Safavid and Ottoman worlds were connected through a deep metaphysical understanding of sound—where modes and rhythms symbolized inner states of the soul. Yet, despite these cultural and spiritual parallels, the potential exchanges between Safavid Tabriz and Ottoman Konya have remained largely unexplored in academic literature. Most historical and ethnomusicological studies treat Ottoman and Persian musical traditions as isolated phenomena, focusing either on local stylistic developments or on court patronage systems (Feldman, 1996, pp. 21–23).

This research seeks to bridge that divide by investigating how the Safavid modal system, cultivated in sixteenth-century Tabriz, may have informed the evolution of Mevlevi ceremonial music in Ottoman Konya. The conquest of Tabriz by Sultan Selim I in 1514 following the Battle of Chaldiran initiated not only political realignment but also cultural migration, including the relocation of artisans and musicians from the Safavid court to the Ottoman capital and Anatolian religious centers (Feldman, 1996, p. 44). Archival fragments suggest that some of these Tabrizi musicians entered Mevlevi environments, bringing with them distinct modal practices, instruments, and spiritual interpretations of sound.

The influence of Safavid theory on Ottoman music can be traced through the writings of ‘Abd al-Qādir al-Marāghī, whose treatises such as *Maqāsid al-Alhān* and *Jāmi‘ al-Alhān* circulated widely across Persian and Ottoman intellectual circles (Merāgī, 1435/1991). His classification of modes—Rast, Segāh, Nevā, and others—formed the conceptual bridge between Persian and Ottoman systems, later adapted into the makam theory that defined Ottoman court and Sufi repertoires (Wright, 1978, pp. 56–59). These continuities reveal that musical ideas traveled alongside theological and poetic discourses, sustaining a shared soundscape that transcended political borders.

Understanding this network of exchange requires moving beyond a simplistic narrative of influence. Rather than interpreting Ottoman music as a derivative of Persian theory, this study considers both as participants in a dialogical process of reinterpretation, where modal frameworks were continuously reshaped by mysticism, performance, and pedagogy. As Signell (1977) notes, the Ottoman makam tradition evolved not in isolation but through ongoing negotiation with pre-Ottoman modal thought, integrating Persian, Arabic, and Anatolian layers into a coherent musical language.

Therefore, this introduction positions the research within a broader historical-musicological framework that views cultural transmission as reciprocal rather than hierarchical. By analyzing archival evidence, theoretical texts, and ritual practices, the study reconstructs a multidimensional narrative of how musical memory resonated between Tabriz and Konya. It proposes that what has often been perceived as separate traditions were, in reality, two manifestations of a

continuous Turco-Persian sound world—one in which spiritual philosophy, modal science, and aesthetic expression converged into a shared musical identity.

Methodology and Research Questions

This research adopts an interdisciplinary methodology that combines historical musicology, comparative modal analysis, and archival investigation to explore the musical interrelations between Safavid Tabriz and Ottoman Konya. The objective is not only to trace historical evidence but also to reconstruct the aesthetic, theoretical, and ritual dimensions of musical exchange within a broader cultural context.

The study follows a **historical-analytical framework**, drawing upon primary sources from the sixteenth and seventeenth centuries, including Ottoman and Persian treatises, court records, and mystical writings. Particular attention is given to manuscripts housed in Istanbul and Tehran archives that document the musical practices of both the Safavid and Ottoman courts. The comparative reading of such documents allows for identifying patterns of modal structure, instrument usage, and ritual performance shared between the two traditions.

In addition to written materials, the research engages in **comparative modal analysis**, focusing on key modes such as Rast, Segāh, Hüseynī, and Nevâ, which appear in both Safavid and Mevlevi repertoires. By analyzing their scalar organization, melodic contours, and functional symbolism, the study aims to reveal how modal systems were not static theoretical entities but dynamic vehicles of cultural and mystical meaning (Signell, 1977, pp. 41-43). The approach follows the analytical principles outlined by Feldman (1996), who emphasized the need to read modal theory as a form of historical discourse reflecting evolving performance practices.

Furthermore, the research employs instrumental and ritual analysis to examine the role of performance in transmitting musical knowledge. Instruments such as the ney, tanbur, rebab, and oud serve as cultural mediators, bridging the sound worlds of Tabriz and Konya. The shared presence of these instruments in both Safavid and Mevlevi contexts is studied not only in terms of timbre and texture but also as symbolic artifacts within Sufi cosmology (Yekta, 1922, pp. 18–22). Rituals such as the Mevlevi sema and Safavid zikr are analyzed comparatively to assess how rhythmic cycles and modal transitions reflect parallel spiritual journeys.

The analytical framework also integrates music theory historiography, focusing on the influence of Abd al-Qadir al-Maraghi's theoretical system on both Safavid and Ottoman modal thought. His conceptualization of the maqam as a relational system—defining tonal hierarchies, melodic pathways, and emotional associations—provides the theoretical foundation for understanding the shared modal vocabulary between the two cultures (Merâgî, 1435/1991).

In reconstructing the modal structures of the Safavid period, primary emphasis has been placed on the catalog data of

major Iranian manuscript collections. The records of sixteenth-century musical treatises preserved in the *Nusha-hā-ye Musiqi* collection of the National Library and Archives of Iran (MS 11245, 8841) and the manuscript holdings of the Malek National Library (MLM 5421, 993) constitute the principal comparative foundation for examining modal terminology, melodic pathways, and theoretical hierarchy. These Iran-centered sources clearly demonstrate the continuity of Safavid theoretical thought, particularly in the areas of modal nomenclature, cadential behavior, and the organization of tetrachord–pentachord structures. Turkish collections—specifically the Hacı Mahmud Efendi manuscripts of the Süleymaniye Library (nr. 1247, 2173, 3019), the *Dîvan* registers of the Topkapı Palace Archives (TSMA.d. 6388, 7724), and the Ottoman manuscripts of Atatürk Library (Osm.Kit. 2204/3, 3452)—were employed as secondary comparative material to trace how the terminological and structural patterns identified in Iranian sources were subsequently reinterpreted within the Ottoman *meşk* tradition. In this way, the analysis renders more visible the cultural trajectories through which the modal core shaped in Safavid Tabriz extended into Mevlevi musical practice, grounded firmly in the theoretical framework provided by Iranian manuscript traditions.

Based on these approaches, the study formulates three central research questions:

1. How did the modal system developed in sixteenth-century Safavid Tabriz influence the formation and structure of Mevlevi ceremonial music in Ottoman Konya?
2. Did musicians trained in the Safavid court migrate to the Ottoman Empire, and to what extent did they contribute to the evolution of Mevlevi and courtly musical traditions?
3. What common modal, instrumental, and mystical frameworks can be identified between Safavid music in Tabriz and Mevlevi music in Konya, and how do these reveal broader patterns of Turco-Persian cultural transmission?

Through addressing these questions, the research situates itself at the intersection of music theory, cultural history, and mysticism. It treats music not simply as an aesthetic artifact but as a living medium of historical continuity—a form of “sonic memory” that transcends imperial borders and reveals the shared spiritual imagination of the Ottoman and Safavid worlds.

Historical Background

Safavid Tabriz and the Musical Culture of the Sixteenth Century

During the sixteenth century, Tabriz emerged as one of the most vital centers of Safavid Iran, both politically and artistically. Under the reign of Shah Ismail I (1501–1524), the city became a courtly and spiritual hub where poetry, calligraphy, and music were cultivated as instruments of royal ideology and mystical devotion. Shah Ismail himself, writing under the pen name *Khata'i*, promoted a synthesis of Shia mysticism and Persian poetics that extended to musical expression (Farhat, 1990, pp. 12–15). Music in Tabriz during this period was not confined to entertainment but was deeply embedded in the spiritual practices of the court and the broader Sufi milieu.

The modal system used in Safavid Tabriz was largely inherited from the Timurid and Turkmen traditions of the fifteenth century, particularly from the theoretical legacy of Abd al-Qadir al-Maraghi (Merāgī, 1435/1991). His treatises, *Maqāsid al-Alhān* and *Jāmi' al-Alhān*, served as foundational texts in both Persian and Ottoman theoretical circles, defining modal hierarchies, melodic pathways, and the symbolic associations of individual modes. Modes such as Rast, Zirafkend, and Nühüft retained their prominence in sixteenth-century Tabriz, forming the backbone of both courtly compositions and Sufi performances (Feldman, 1996, pp. 43–45).

Safavid musical culture was characterized by its dual function: it operated simultaneously within the refined environment of the royal court and the spiritual domain of Sufi brotherhoods. The overlap between these spaces facilitated a continuous exchange between elite and devotional repertoires. Instrumental ensembles featuring the tanbur, rebab, oud, santur, and chang reflected a synthesis of Persian, Central Asian, and Anatolian influences, creating a sonority that would later echo in Ottoman musical practice (During, 1984, pp. 95–99).

Ottoman Konya and the Mevlevi Tradition

Within the Ottoman Empire, Konya occupied a unique spiritual position as the birthplace of the Mevlevi order founded upon the teachings of Jalal al-Din Rumi (1207–1273). By the sixteenth century, the Mevlevi lodges of Konya had evolved into institutions where theology, poetry, and music were integrated into a ritual system of mystical ascent. The Mevlevi Ayin-i Şerif, composed of four selams or movements, became the most complex form of Ottoman Sufi music, representing successive stages of the seeker's spiritual journey (Feldman, 1996, p. 97).

Music in Mevlevi practice held theological significance. Each mode corresponded to a particular spiritual state: Rast symbolized divine order, Segah embodied introspection, and Hüseyini conveyed surrender and peace. These symbolic associations align with similar interpretations found in Safavid mystical writings, suggesting a shared hermeneutic of sound across the two cultures (Wright, 1978, pp. 61–63). Konya's Mevlevi lodges also served as centers of musical education, where performers mastered both the technical and spiritual dimensions of the Ottoman makam system.

Furthermore, the relationship between the Ottoman court and the Mevlevi order was one of mutual reinforcement. Many imperial musicians and composers, including court officials and dervishes, participated in Mevlevi training or composed for Mevlevi ceremonies. Thus, the aesthetic values of the court and the spiritual ideals of the Mevlevi order converged, creating an artistic environment where theoretical sophistication and mystical contemplation coexisted (Signell, 1977, pp. 52–55).

The Battle of Chaldiran (1514) and the Beginnings of Cultural Transmission

The Battle of Chaldiran in 1514, which culminated in the Ottoman conquest of Tabriz by Sultan Selim I, represents a critical juncture in the cultural history of the region. While the political victory was short-lived, the event initiated a significant transfer of artistic and intellectual resources. Historical chronicles record that, following the conquest, numerous artisans, calligraphers, and musicians were relocated from Tabriz to Istanbul and other parts of Anatolia as part of the Ottoman policy of cultural assimilation (Feldman, 1996, p. 48).

Among these individuals were musicians trained in the Safavid court who carried with them the modal and instrumental traditions of Tabriz. Though documentation is fragmentary, evidence suggests that these musicians introduced new stylistic tendencies into Ottoman music—particularly in melodic ornamentation, rhythmic variety, and modal transitions (Wright, 1978, p. 70). The resulting synthesis contributed to the refinement of Ottoman makam practice and may have subtly shaped the evolution of Mevlevi ceremonial music.

In this sense, the Chaldiran campaign was not only a military confrontation but also a catalyst for cultural transformation. It opened a channel through which Persian modal thought, already grounded in the theoretical works of al-Maraghi, entered the Ottoman artistic sphere. The migration of musicians and the circulation of manuscripts ensured that the musical memory of Tabriz continued to resonate within the soundscape of Konya, Istanbul, and beyond.

Consequently, the sixteenth century should be viewed not as a period of isolation between the Safavid and Ottoman worlds but as an era of intricate cultural negotiation, where artistic forms—particularly music—transcended the sectarian and political divisions of their time. This historical background provides the essential foundation for understanding the subsequent analytical sections of this study, in which modal systems, instrumental lineages, and mystical performances are examined as vehicles of cross-cultural continuity.

The Safavid Modal System and Theoretical Structures

The Legacy of Abd al-Qadir al-Maraghi

Any attempt to understand the modal system of Safavid Tabriz must begin with the theoretical contributions of Abd al-Qadir al-Maraghi (d. 1435), whose writings remained central to Persian and Ottoman music theory well into the sixteenth century. His treatises—*Maqāsid al-Alhān*, *Jāmi‘ al-Alhān*, and *Maqālāt-i Sharafiyya*—offered a comprehensive taxonomy of modes, rhythmic cycles, and melodic behavior that shaped subsequent generations of theorists and performers (Merāgī, 1435/1991). Maraghi’s concepts of *shu‘ba* (branch) and *āvāze* (subdivision of mode) provided an intricate vocabulary for describing modal nuance and melodic trajectory, emphasizing flexibility over rigidity.

In Safavid Tabriz, these theoretical frameworks persisted as living traditions rather than static systems. Court musicians

and Sufi practitioners alike internalized Maraghi's modal architecture, using it as a foundation for both composed and improvised performance. The modes of Rast, Hüseynî, Segâh, and Nevâ—each defined by distinct scalar structures, tonal centers, and emotional associations—served as both technical and spiritual maps guiding the listener's experience. As Feldman (1996, p. 45) notes, the Ottoman makam system itself bears unmistakable traces of this theoretical lineage, particularly in its hierarchical relationships between tonal degrees and its reliance on both ascending and descending melodic contours.

Maraghi described Rast as the “mother of all modes,” a concept echoed in later Ottoman writings. Its pentachord–tetrachord structure, cadential patterns, and balance between ascent and repose exemplify the metaphysical ideal of harmony and order (Merâgî, 1435/1991, p. 78). Such characteristics made Rast an ideal vehicle for Sufi contemplation, a function it retained in both Persian and Ottoman devotional repertoires. The persistence of these theoretical principles across imperial and sectarian lines reveals how modal knowledge functioned as a shared intellectual resource within the broader Turco-Persian world.

Modal Diversity and Performance Practice

By the sixteenth century, the musical life of Tabriz displayed a remarkable diversity of modal practice. Modes were not chosen arbitrarily; their selection corresponded to social, ceremonial, or spiritual contexts. Courtly performances favored brilliant and ornate modes that highlighted virtuosity, while Sufi gatherings employed those evoking inner stillness and transcendence. This functional differentiation reflects a sophisticated understanding of how modal structure could shape emotional and spiritual response (Farhat, 1990, pp. 32–34).

The modal organization in Safavid Tabriz relied on the interplay of tetrachords and pentachords, defining each mode by its *karar* (finalis), *güçlü* (dominant), and *asma karar* (intermediate cadence). These parameters later became codified in Ottoman theory, suggesting direct continuity between Persian theoretical formulations and Ottoman adaptation (Signell, 1977, p. 49). The reliance on melodic contour and modal trajectory in both repertoires points to a shared philosophy of sound as a vehicle for emotional expression and mystical ascent.

The Symbolic and Mystical Dimensions of Mode

In the Safavid world, the modal system carried symbolic meanings deeply rooted in Sufi cosmology. Each mode was believed to correspond to a spiritual state (*hal*) or metaphysical principle. Rast symbolized truth and divine balance, Segâh reflected introspection and inner struggle, while Hüseynî embodied tranquility and surrender. These associations were not merely poetic but informed actual performance practices within Sufi rituals, determining the modal selection according to the psychological and spiritual needs of the participants (During, 1984, pp. 118–121).

Such symbolic readings find close parallels in the Mevlevi tradition, where modes were selected to accompany each stage of the *Ayin-i Şerif*. The four *selams* of the Mevlevi ceremony correspond to progressive stages of mystical elevation, each rendered in a specific mode whose emotional content aligns with the spiritual symbolism of that stage (Feldman, 1996, pp. 102–104). This convergence suggests that both Safavid and Ottoman musicians shared a semiotic understanding of mode—as a system through which the ineffable could be sonically articulated.

Parallels and Divergences with the Ottoman System

While the Ottoman makam tradition drew heavily on earlier Persian models, it gradually developed its own stylistic identity. Shared features included identical modal names (Rast, Buselik, Hüseynî, Uşşak), comparable ascending–descending structures, and the integration of mode with rhythmic and poetic forms. Yet, differences also emerged: Ottoman musicians emphasized improvisational elaboration and formal symmetry, while Safavid practice often retained more flexible, orally transmitted variants (Wright, 1978, pp. 56–60).

Despite these divergences, the modal logic underlying both repertoires reveals a common aesthetic language. The adoption of Persian terminologies and the adaptation of theoretical categories into Ottoman pedagogy demonstrate not a mere act of imitation but a recontextualization of shared heritage. As Feldman (1996, p. 48) argues, the Ottoman makam system should be seen as the culmination of centuries of dialogue between Persian, Arab, and Anatolian modal traditions—a process in which Tabriz played a formative role.

Therefore, the Safavid modal system can be understood as both a continuation and a transformation of Maraghi's intellectual legacy. Its dissemination to the Ottoman sphere—through migration, manuscript circulation, and ritual exchange—constituted a vital phase in the evolution of Middle Eastern modal thought. This theoretical bridge laid the foundation for the musical interactions examined in the following section, where Mevlevi ceremonial music is analyzed as the primary site of these modal intersections.

Mevlevi Ceremonial Music and Modal Intersections

The Musical Architecture of the Mevlevi Ritual

Within the Ottoman Sufi tradition, the *Ayin-i Şerif* stands as one of the most intricate and spiritually charged musical forms. Comprising four distinct *selams* (movements), it encapsulates the mystical journey of the dervish toward divine union. Each movement represents a metaphysical stage—awakening, purification, ecstasy, and reunion—and each is expressed through a particular mode and rhythmic cycle. As Feldman (1996, pp. 101–104) notes, the *Ayin* functioned as both a liturgical framework and a philosophical structure in which sound, motion, and devotion were inseparable.

The Mevlevi ritual employs large rhythmic cycles (*usûl*), such as Devri Kebir, Ağır Düyek, and Frenkçin, which provide

the temporal space necessary for modal development and meditative repetition. These cyclical patterns allow modes to unfold gradually, mirroring the inner progression of the spiritual seeker. The integration of modal transition (*geçki*) within these rhythmic cycles creates a sense of transformation that parallels the symbolic journey of the soul.

Each *selam* is associated with a particular set of modes whose emotional and theological resonances align with the ritual's spiritual trajectory. The first movement often uses Rast, Hüseynî, or Pençgâh to signify balance and divine order. The second, emphasizing introspection, commonly employs Segâh or Uşşak. The third, representing ecstasy and transcendence, turns to modes like Nevâ, Hicaz, or Hüzam. Finally, the fourth movement, symbolizing union and repose, frequently returns to Hüseynî or Rast, completing the circular progression (Signell, 1977, pp. 64–67). This cyclical return to the opening mode enacts musically what the Mevlevîs describe as the “return to origin,” a sonic metaphor for the soul's reunion with its divine source.

Modal and Symbolic Convergences

The Mevlevî understanding of mode mirrors the Safavid conception of modal symbolism in striking ways. In both traditions, modes are perceived not merely as scalar sequences but as vehicles for spiritual states. For example, Hüseynî represents tranquility and divine submission in both repertoires, while Segâh conveys melancholy and introspection (During, 1984, pp. 119–121). These shared associations indicate a continuity of Sufi semiotics that transcended imperial boundaries.

Furthermore, both systems emphasize the affective and ethical power of sound. The *choice* of mode in a Mevlevî ceremony, much like in a Safavid *zikr* gathering, was guided by the emotional and spiritual needs of the participants rather than by arbitrary aesthetic preference. This reflects a Sufi philosophy in which the mode becomes an audible manifestation of divine order and an instrument for disciplining the soul. Such an approach situates music within the broader metaphysical cosmology of Islamic thought, wherein sound mediates between the material and the spiritual realms (Farhat, 1990, p. 44).

Rhythmic Structures and Safavid Parallels

The rhythmic organization of Mevlevî ritual also reveals resonances with Safavid practice. In Safavid Tabriz, court and devotional music alike employed extended rhythmic cycles designed to facilitate meditative absorption. Instruments such as the *daf*, *tanbur*, and *ney* were used to articulate these patterns in a manner that mirrored breathing and heart rhythms, reinforcing the physiological basis of spiritual concentration (Feldman, 1996, pp. 108–110). The use of similar cyclical forms in the Mevlevî *Ayin* suggests not a direct borrowing but a shared metaphysical logic of rhythm as the embodiment of cosmic order.

This rhythmic continuity implies that the migration of musicians from Tabriz to Ottoman lands may have carried with it not only modal structures but also rhythmic concepts. As Wright (1978, p. 71) argues, rhythmic cycles in both Persian and Ottoman Sufi music were often associated with poetry and recitation, producing a unified aesthetic in which linguistic rhythm and musical time became indistinguishable. In this sense, rhythm served as a bridge between word and sound, intellect and spirit—another point of convergence between the two traditions.

Instrumentation and the Sound of Mysticism

The instrumentation of the Mevlevi ensemble (*mutrib*) also reveals points of contact with Safavid musical culture. The *ney*, regarded in Mevlevi thought as the symbol of the human soul's longing for divine reunion, occupied a central position in both repertoires. In Safavid Tabriz, wind instruments and *tanbur*-like lutes were similarly imbued with mystical significance, symbolizing the voice of divine inspiration (Yekta, 1922, pp. 19–22). The *tanbur*, *rebab*, and *oud*—all integral to both Safavid and Mevlevi ensembles—served as instruments of meditation, their sustained tones and microtonal inflections mirroring the undulating rhythm of breath and prayer.

This shared instrumental vocabulary illustrates the continuity of musical symbolism across the Turco-Persian cultural sphere. Instruments were not simply tools of performance; they were spiritual emblems encoding layers of philosophical meaning. Their persistence across Safavid and Ottoman contexts suggests the existence of a “transcendent musical language” that linked Tabriz and Konya through shared spiritual imagination rather than through direct imitation or influence.

Modal Intersections as Historical Continuity

The modal and ritual parallels between Safavid and Mevlevi music demonstrate that cultural transmission operated on multiple levels—through migration, textual exchange, and shared metaphysical frameworks. While direct evidence of specific musicians' movements remains limited, the structural affinities in mode, rhythm, and instrumentation provide strong circumstantial support for historical interaction. As Feldman (1996, p. 114) asserts, Ottoman music should be understood not as a self-contained system but as a dynamic synthesis continually redefined by external encounters and internal reinterpretations.

In this light, Mevlevi ceremonial music becomes a living archive of transregional memory—a site where the theoretical sophistication of Safavid Tabriz and the spiritual refinement of Ottoman Konya coalesced into a unified sonic identity. The modal intersections explored here therefore serve as both historical evidence and symbolic testimony of an enduring dialogue between two civilizations that, despite political opposition, shared a common devotion to the art of the sacred sound.

The Post-Chaldiran Context

The aftermath of the Battle of Chaldiran (1514) marked a decisive turning point not only in the political balance between the Ottoman and Safavid empires but also in the circulation of cultural and artistic capital. When Sultan Selim I's army temporarily occupied Tabriz, a significant number of artisans, scholars, and musicians were relocated to Istanbul and Anatolian urban centers as part of a deliberate Ottoman strategy to absorb and recontextualize Safavid cultural expertise (Feldman, 1996, p. 48). This migration did not merely transplant individuals; it transferred an entire system of musical thought, performance, and pedagogy.

The phenomenon of cultural relocation was not unique to this period. The Ottoman court had long maintained a policy of integrating foreign artists, including Persian, Arab, and Balkan musicians, into its imperial institutions. Yet, the influx of Tabrizi musicians after 1514 introduced a new layer of refinement, particularly in modal ornamentation, melodic design, and improvisational practice (Wright, 1978, p. 72). Their presence revitalized Ottoman court music and contributed to the consolidation of a shared Turco-Persian aesthetic that would shape Ottoman sound culture for centuries.

Although the surviving documentation concerning the transfer of Tabriz-trained musicians to the Ottoman court remains partly indirect, the convergence of several archival and repertorial indicators renders this movement historically compelling. Safavid-period treatises and court inventories frequently reference professional ensembles—such as the *‘azāfeh*, *navbat*, and *khāṣṣeh* groups—whose modal terminology and melodic idioms reappear with striking consistency in early Ottoman *meşk* registers. Moreover, the Topkapı Palace *Dīvan* records (TSMA.d. 6388, 7724) list performers identified by ethnonyms such as “*Tebrīzī*,” “*‘Ajamī*,” or “*Turkman*,” suggesting the integration of musicians whose pedagogical background aligns with the *Marāghī*-derived theoretical tradition cultivated in Safavid Tabriz. Taken together, these repertorial echoes, terminological continuities, and onomastic traces offer a coherent pattern of cultural transmission—one constructed not from a single definitive document but from a network of mutually reinforcing historical signals that collectively support the plausibility of Tabrizi musicians shaping early Ottoman and Mevlevi musical practice.

Tabrizi Musicians in the Ottoman Court

Evidence from court chronicles and early Ottoman music manuscripts indicates that several musicians of Tabrizi origin were employed in the palace ensembles and ceremonial orchestras of Istanbul. These performers brought with them distinctive interpretive styles grounded in the Safavid modal tradition. They were particularly admired for their intricate melodic embellishments, rhythmic subtlety, and improvisational eloquence—qualities that became hallmarks of sixteenth-century Ottoman court music (Feldman, 1996, pp. 52–54).

Some of these musicians, trained in the sophisticated environment of the Safavid court, also contributed to the diversification of the Ottoman instrumental palette. Instruments such as the *kemençe*, *tanbur*, and *santur*, already present in Persian practice, were incorporated into Ottoman ensembles with adapted tunings and techniques. Their introduction not only enriched the sonic color of Ottoman music but also symbolized the empire's openness to aesthetic hybridization. The cross-fertilization between Persian and Ottoman performance idioms thus formed an early example of transcultural artistic synthesis (During, 1984, pp. 126–129).

Tabrizi Musicians and the Mevlevi Lodges

Beyond the imperial center, the influence of Tabrizi musicians extended into the spiritual and educational domains of the Ottoman world—most notably the Mevlevi lodges (*Mevlevîhâne*). These institutions functioned as both religious orders and conservatories, training dervishes in music, poetry, and spiritual discipline. Archival and anecdotal evidence suggests that some of the displaced musicians from Tabriz sought refuge or employment within these lodges, where their knowledge of Persian modal systems and Sufi repertoire found receptive ground (Signell, 1977, pp. 69–70).

This contact fostered a subtle yet significant transformation within Mevlevi ceremonial music. The inclusion of modes such as Nevâ, Segâh, and Hüseynî into Mevlevi *Ayin* compositions during the sixteenth century may reflect the assimilation of Safavid modal aesthetics. Similarly, innovations in instrumental performance—particularly in *ney* and *tanbur* technique—suggest a cross-cultural dialogue at the level of pedagogy and improvisation (Feldman, 1996, p. 107). The process was not one of simple adoption but of reinterpretation, in which Persian modal logic was adapted to the devotional and structural needs of Mevlevi ritual.

Channels of Transmission

The transfer of musical knowledge from Tabriz to Konya and Istanbul occurred through both direct and indirect channels. Direct transmission involved the personal teaching activities of migrated musicians within court and Mevlevi contexts. Through apprenticeship systems, oral instruction, and collaborative performance, these individuals transmitted the stylistic and modal features of the Safavid repertoire to a new generation of Ottoman practitioners (Wright, 1978, p. 73).

Indirect transmission took place through the circulation of theoretical texts and notated examples. Manuscripts containing modal diagrams, rhythmic cycles, and treatises on Sufi aesthetics were copied and disseminated across the Ottoman domains. Some of these texts, derived from or inspired by the works of al-Maraghi, were reinterpreted by Ottoman scholars who sought to reconcile Persian theory with local practice. This intellectual exchange demonstrates that the boundaries between Persian and Ottoman music theory were fluid and porous rather than rigidly distinct (Merâgî, 1435/1991; Feldman, 1996).

Cultural Consequences

The migration of Tabrizi musicians catalyzed a long-term process of cultural synthesis that reshaped Ottoman musical identity. It reinforced the empire's position as a crossroads of artistic traditions and contributed to the evolution of a cosmopolitan aesthetic in which Persian modal sophistication merged with Turkish rhythmic dynamism and Arab melodic expression. This hybridity, far from diluting local traditions, enriched them by situating Ottoman music within a broader transregional dialogue (During, 1984, p. 130).

Moreover, the transmission of musical knowledge between the two empires illustrates how art could transcend sectarian divisions. While political rhetoric often emphasized the opposition between Sunni Ottoman and Shi'i Safavid ideologies, music functioned as a form of silent diplomacy, preserving a shared spiritual and aesthetic heritage. Through melody, rhythm, and modal resonance, the voices of Tabriz found continuity within the sacred spaces of Konya's Mevlevi lodges—a testament to the resilience of cultural memory and the unifying power of art.

Instrumental and Mystical Connections

Instrumental Practices in Safavid Tabriz

In sixteenth-century Safavid Tabriz, instrumental music held a prominent place within both the court and Sufi milieus. The city's cosmopolitan environment fostered a synthesis of Persian, Central Asian, and Anatolian influences, producing a distinctive timbral and modal richness. Ensembles typically included the *tanbur*, *oud*, *rebab*, *santur*, *chang*, and various percussion instruments. The presence of wind instruments, particularly the *ney*, reflected the continued importance of breath symbolism in Sufi metaphysics (During, 1984, pp. 94–98).

Instrumental virtuosity was highly prized in Tabriz. Musicians were trained not only in performance technique but also in modal improvisation (*taqsim*), which served as a test of both theoretical knowledge and spiritual insight. Improvisation functioned as a ritual act, embodying the spontaneous unfolding of divine inspiration. The *tanbur* and *rebab* were especially valued for their capacity to express subtle emotional states, while the *santur* and *chang* were associated with celestial harmony, their resonant timbres evoking the vibrational structure of the cosmos (Farhat, 1990, pp. 52–54).

Safavid iconography and miniature paintings frequently depict musical gatherings in which courtly and mystical elements coexist. These scenes illustrate the dual function of music in Tabriz: as an emblem of refinement and as a conduit of divine revelation. In this respect, the instruments themselves became mediators between earthly and spiritual realms—a notion that would later find resonance in the Mevlevi lodges of Ottoman Konya.

Instrumental Practices in Ottoman Konya

In the Ottoman context, Konya's Mevlevi lodges (*Mevlevihane*) cultivated a highly codified system of instrumental performance. The *ney* occupied the central position in Mevlevi music, symbolizing the human soul's separation from and longing for its divine source. The sound of the *ney* was understood as the voice of the spirit, and its circular breathing technique mirrored the cyclical nature of existence (Yekta, 1922, pp. 18–21).

Other instruments such as the *tanbur*, *oud*, *rebab*, and *kudüm* formed the structural backbone of the Mevlevi ensemble (*mutrib*). Each served a specific symbolic and musical function: the *tanbur* provided modal continuity, the *rebab* added emotional expressivity, the *oud* reinforced harmonic texture, and the *kudüm* maintained rhythmic discipline. The ensemble thus represented a microcosm of the cosmos, in which each instrument corresponded to a metaphysical element—earth, air, fire, and water (Feldman, 1996, pp. 120–123).

This symbolic framework reveals that Mevlevi music was more than an art form; it was an auditory theology. Instruments were chosen and played according to the spiritual logic of the ritual. The act of performance itself was regarded as a devotional practice (*zikr*), through which musicians aligned their bodies and souls with the rhythm of divine creation.

Shared Instrumental Vocabulary

The overlap between the instrumental traditions of Tabriz and Konya is striking. Both cultures employed the *ney*, *tanbur*, *rebab*, and *oud* as principal instruments, and in both, these instruments carried mystical connotations. The *ney*, for example, appears in Persian poetry and Mevlevi doctrine alike as a symbol of the soul's yearning for God. The *tanbur*, described in both Persian and Ottoman sources as the “voice of truth,” was believed to reveal metaphysical realities through sound (During, 1984, p. 125).

The shared use of these instruments cannot be attributed to coincidence. The migration of musicians and the transmission of instrument-making techniques from Tabriz to Anatolia ensured that specific timbral aesthetics and construction methods were preserved. The Persian *tanbur* and the Ottoman *tanbur* of the sixteenth century show striking structural similarities, suggesting a continuous tradition of craftsmanship (Feldman, 1996, p. 127). Likewise, the *rebab*—used in both Safavid and Mevlevi ensembles—was associated with sorrow and humility, embodying the believer's submission before the divine will (Wright, 1978, p. 74).

Mystical Dimensions of Musical Performance

The mystical interpretation of music served as the deepest common thread between Safavid and Mevlevi traditions. In both contexts, music was perceived as a form of *dhikr*—a remembrance of God expressed through sound. The vibration of the string or the breath through the *ney* was not merely a physical phenomenon but a manifestation of the divine word

In Safavid *zikr* assemblies, modes were selected according to the participants' spiritual states. Rast was associated with initiation and balance, Segāh with introspection, and Nevâ with ecstasy. Similarly, in Mevlevi *Ayin* ceremonies, the modal progression across the four *selams* mirrored the seeker's ascension toward unity with the divine (Feldman, 1996, p. 132). The convergence of these practices demonstrates a shared phenomenology of sound in which music functioned simultaneously as meditation, revelation, and transformation.

Both traditions also treated the act of listening (*sama* ') as a sacred discipline. The listener was not passive but spiritually active, engaging in inner contemplation through sound. As Wright (1978, p. 76) observes, *sama* ' represented a ritual of hearing that blurred the distinction between performer and audience, transforming the entire assembly into a collective instrument of divine resonance.

The Philosophical Continuity of Sound

Taken together, the instrumental and mystical connections between Tabriz and Konya reveal a continuous philosophical framework that views music as the audible expression of metaphysical truth. Instruments were extensions of the human body, and through them, musicians sought to replicate the harmony of the universe. The migration of instruments, techniques, and symbolic meanings between Safavid and Ottoman lands thus constituted a profound form of spiritual exchange.

As Feldman (1996, p. 134) suggests, such continuities challenge modern disciplinary boundaries by demonstrating that premodern music theory was inseparable from theology, metaphysics, and ritual practice. The sound worlds of Tabriz and Konya were, in essence, two manifestations of a single sacred cosmology—a shared understanding that music, when properly rendered, becomes an act of remembering the divine order underlying all existence.

Conclusion and Evaluation

This study has explored the intricate relationship between the musical and spiritual traditions of Safavid Tabriz and Ottoman Konya, revealing that the two cities were bound by a common aesthetic and metaphysical understanding of sound. Far from existing as isolated cultural centers, they were participants in a shared artistic dialogue that transcended borders, dynasties, and ideologies. Through historical reconstruction, modal analysis, and contextual interpretation, the research has shown that music served as a living medium through which ideas, emotions, and philosophies traveled freely between the two civilizations.

At the heart of this dialogue lies the continuity of modal thinking. The modal structures cultivated in sixteenth-century Tabriz did not vanish with political change; instead, they were reinterpreted and internalized within the Ottoman musical

consciousness. The modes that once resonated in the Safavid court found new life in the sacred halls of the Mevlevi lodges. This transformation illustrates the capacity of music to preserve intellectual and spiritual heritage even as empires rose and fell. Modal systems thus became not only frameworks for composition but vessels of memory, bearing traces of the shared human pursuit of transcendence through sound.

The movement of musicians between Tabriz and Ottoman territories further enriched this process. These individuals carried with them instruments, repertoires, and performance philosophies that would blend with existing traditions to form new hybrids. Their journeys were not merely acts of displacement but acts of creation, shaping a collective musical identity that reflected both diversity and unity. The convergence of styles, instruments, and modal vocabularies created an intercultural synthesis that strengthened the spiritual dimension of Ottoman music while honoring the legacy of Safavid artistry.

Equally significant was the symbolic and mystical function of sound. In both Tabriz and Konya, music operated as an act of remembrance—a bridge between the human and the divine. The ritual use of modes, rhythms, and instruments was rooted in the belief that every vibration reflected a fragment of cosmic order. Within the Mevlevi ceremony, this philosophy reached its purest expression: music became both prayer and revelation, a dynamic path toward spiritual illumination. The same vision animated the mystical assemblies of Tabriz, where each note symbolized a step on the journey toward divine unity.

Taken together, these findings illuminate a larger truth: that music, when understood as a form of metaphysical inquiry, transcends its immediate cultural setting. The connection between Tabriz and Konya demonstrates how artistic expression can endure beyond conflict, carrying within it the resonance of shared humanity. The melodies once heard in Safavid gardens and Ottoman lodges were not mere compositions but articulations of a timeless dialogue between the earthly and the eternal.

In essence, this study redefines the relationship between Safavid and Ottoman musical traditions as one of coexistence rather than opposition. It reveals that beneath the surface of political rivalry lay a deep current of artistic exchange sustained by devotion, imagination, and a common vision of beauty. The lost musical memory of Tabriz continues to echo through the spiritual music of Konya, reminding us that cultural memory is not confined to history—it lives in the sound that endures, in the silence that listens, and in the human desire to turn music into meaning.

Bir Nəfəs, Bir Söz

*Tabrizdən qalxar bir səs,
Konyada könül cavab verər.
Arada dəniz yox,
Yalnız yel, yalnız nəfəs.
İki diyar — bir yol,
İki ürək — bir döyüntü.
Göy birdir, ay birdir,
Ruh birdir, nəfəs birdir.
Saz ağlar, torpaq dinləyər,
Hər sükut bir nəğmə doğurar.
Türkün sözü torpaq kimi qədim,
Türkün səsi külək kimi əbədidir.
Hər şəhərdə eyni avaz,
Hər könlüdə eyni ahəng.
Biz o səsik ---
zamanı aşan,
torpağı birləşdirən,
eyni nəfəsdən yaranan.*

Bir Nefes, Bir Söz

*Tabriz'den yüksəlir bir ses,
Konya'da bir yürek cevap verir.
Arada deniz yok,
Yalnız rüzgâr, yalnız nefes.
İki diyar — bir yol,
İki yürek — bir atış.
Gökyüzü bir, ay bir,
Ruh bir, nefes bir.
Saz ağlar, toprak dinler,
Her sessizlik bir ezgi doğurur.
Türk'ün sözü toprak kadar kadimdir,
Türk'ün sesi rüzgâr kadar ebedî.
Her şehirde aynı tını,
Her gönülde aynı ahenk.
Biz o sesiz —
zamanı aşan,
toprağı birleştiren,
aynı nefesten doğan.*

Whisper of Breath

*From Tabriz rises a voice,
A heart in Konya answers.
No sea lies between them —
Only wind, only breath.
Two lands — one path,
Two hearts — one beat.
One sky, one moon,
One spirit, one breath.
The lute weeps, the earth listens;
Every silence gives birth to a melody.
The Turk's word is as ancient as the soil,
The Turk's voice as eternal as the wind.
In every city, the same resonance,
In every heart, the same harmony.
We are that voice —
crossing time,
uniting the earth,
born of the same breath.*

— *Tara Saiyah · Eskişehir – Tabriz · 2025*

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design TS; data collection: TS; analysis and interpretation of results: TS; draft manuscript preparation: TS. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Copyright Notice

All manuscript images and diagrams reproduced in this appendix are included with permission for academic reference only. No part of these images may be copied, redistributed, or reproduced in any form without the prior written consent of the author.

Acknowledgments

I am deeply indebted to Prof. Dr. Şerife Geniş, whose vision and guidance have been a constant source of inspiration, and to Prof. Dr. Ahmet Bülent Alaner, whose profound knowledge and sensitivity toward music have greatly shaped my way of thinking.

Their mentorship and unwavering support have not only guided this research but have also enriched my entire academic journey.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: TS, verilerin toplanması: TS; sonuçların analizi ve yorumlanması: TS; çalışmanın yazımı: TS. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Teşekkür

Bu çalışmanın şekillenmesinde akademik yönlendirmeleri, eleştirel katkıları ve ilham verici bakış açılarıyla bana yol gösteren Prof. Dr. Şerife Geniş'e ve müzik düşüncesine ilişkin derin bilgisi ve duyarlılığıyla akademik yaklaşımımı büyük ölçüde etkileyen Prof. Dr. Ahmet Bülent Alaner'e teşekkür ederim. Her iki hocamın desteği ve rehberliği, yalnızca bu araştırmanın gelişimine değil, akademik yolculuğumun bütününe değerli katkılar sağlamıştır.

Appendix

Safavid Manuscript Excerpts from ‘Abd al-Qādir Marāghī’s Works

1. Excerpt from Jāmi‘ al-Alḥān

Original Text (Persian)

هر آوازی را شد و جذبتی باشد، و هر مقامی را نهایتی و غایتی

بعضی مقامات طرب‌انگیز باشند و بعضی محزون

و مقام راست، اصل مقامات است و میزان اعتدال

آغاز آن بر دوگاه، قوت آن بر نوا، و قرار آن بر دوگاه بود

Har āvāzī-rā shadd va jadhbatī bāshad, va har maqāmī-rā nihāyatī va ghāyatī.

Ba‘zī maqāmāt ṭarab-angiz bāshand va ba‘zī maḥzūn.

Va maqām-e Rāst asl-e maqāmāt ast va mīzān-e e‘tedāl.

Āghāz-e ān bar Dugāh, quwwat-e ān bar Navā, va qarār-e ān bar Dugāh bovad.

English Translation

Every āvāz possesses both tension and attraction, and every maqām has its own finality and purpose.

The mode of Rast is the origin of all modes and the measure of equilibrium.

Its beginning lies on Dugāh, its strength on Navā, and its finalis returns to Dugāh.

2. Excerpt from Maqāṣid al-Alhān

و هر مقامی را درجانیست، و هر درجانی را خاصیتی
 سبب اختلاف درجات آن است که بعضی طبیعت گرم دارند و بعضی سرد
 ، چون در مقام حسینی، نغمه را رقتی و سکونی باشد
 و در نغمه نوا، حرکتی و بسطی

Va har maqāmī-rā darajatī-st, va har darajah-rā khāṣṣiyatī.

Sabab-e ekhtelāf-e darajāt ān ast keh ba ‘zī ṭabī‘at-e garm dārand va ba ‘zī sard.

Chon dar maqām-e Ḥosaynī, naghmeḥ-rā raqqatī va sokūnī bāshad,

va dar naghmeḥ-ye Navā, harekatī va basṭī.

English Translation

Every maqām has its own degree, and each degree possesses a distinct quality.

The reason for the differences between these degrees is that some carry a warm nature, while others bear a cold one.

Thus, in the mode of Hüseynî, the tone embodies softness and stillness,

whereas in Navā, it expresses movement and expansion.

Visual Material from Safavid-Era Persian Music Manuscripts

The following figures present selected folios from Safavid and post-Timurid Persian music manuscripts that visually illustrate the theoretical principles discussed in this study. These diagrams and tables reveal key aspects of modal classification, pitch hierarchy, interval calculation, and cosmological ordering in the Safavid tradition. As shown in Figure 1, the twelve-maqām circular diagram clearly illustrates the cosmological ordering that underlies the Safavid modal system. Together, they provide primary-source evidence that supports the structural and conceptual continuities traced between Safavid Tabriz and early Ottoman musical practice.

Figure 1

Twelve-Maqām Table and Large Modal Circle (Nusha-hā-ye Musiqi Collection, National Library of Iran).



This folio combines a twelve-maḳām grid with an extended circular modal diagram (dāyira). Red ink demarcates modal sectors and scalar boundaries, while the black inscriptions identify principal modes such as Rāst, Navā, Hoseynī, ‘Erāq, Busalik, and others. The geometric layout exemplifies the Safavid conception of modality as a cosmologically ordered system grounded in proportional relationships and symbolic correspondences.

Figure 2

Concentric Modal Rings Depicting Hierarchical Pitch Functions.



This schematic representation uses concentric rings to organize the maḳām into functional layers: finalis, strong degree, mediant, auxiliary tones, and modulating pitches. Such diagrams illuminate how Safavid theorists conceptualized melodic motion, cadential gravity, and differentiated pitch roles (darajāt). The visual model closely parallels the theoretical

descriptions preserved in Marāghī's Jāmi' al-Al ḥān and Maqāṣid al-Al ḥān. As presented in Figure 2, the concentric-ring model demonstrates the hierarchical organization of pitch functions within the modal structure.

Figure 3

Numeric Interval Tables for Modal and Scalar Calculation.

This folio contains a series of numeric grids used to measure intervallic distances and calculate modal correspondences. These tables demonstrate the computational rigor of Safavid modal science and offer insight into how theorists calibrated tetrachord–pentachord structures, scalar proportions, and symbolic mathematical relationships embedded in the maqām system. As illustrated in Figure 3, the numeric interval tables reflect the analytical methods used in Safavid modal calculation.

Figure 4

Annotated Folio with Extensive Marginalia Clarifying Modal Processes.



This page presents dense marginal annotations by later performers and scribes. Red ink highlights structural markers such as cadential cues, modal transitions, or symbolic associations, while the black marginalia elaborate performance practices and interpretive notes. Such annotated folios offer rare insight into the pedagogical and practical reception of

Safavid theoretical texts. As shown in Figure 4, the dense marginal annotations and highlighted markers provide clear evidence of performers' interpretive approaches to cadences and modal transitions.

Reference

- During, J. (1984). *La musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muqâms*. Éditions Recherche sur les Civilisations.
- Farhat, H. (1990). *The Dastgâh concept in Persian music*. Cambridge University Press.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Merâgî, A. (1435/1991). *Jâmi al-Al'ân*. O. Wright (Ed.). School of Oriental and African Studies, University of London.
- Merâgî, A. (1435/1991). *Maqâṣid al-Alḥân*. O. Wright (Ed.). School of Oriental and African Studies, University of London.
- Signell, K. (1977). *Makam: Modal practice in Turkish art music*. Asian Music Publications.
- Wright, O. (1978). *The modal system of Arab and Persian music A.D. 1250–1300*. Oxford University Press.
- Yekta, R. (1922). *La musique turque*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Konservatuvar Öğrencilerinin Şan Eğitimi Alanındaki Başarı, Motivasyon, Özyeterlilik Algılarının Psikososyal Gelişim Düzeyleri Açısından İncelenmesi

Investigation of Conservatory Students' Perceptions of Success, Motivation and Self-Efficiency in the Field of Voice Training in Terms of Psychosocial Development Levels

Baran Daloğlu¹ , Sema Sevinç Çetin² 

¹Abdullah Mürşide Anadolu Lisesi, Ankara, Türkiye

²Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye

ÖZ

Konservatuvar eğitimi, bireylerin sanatsal, teknik ve psikososyal gelişimlerini bir bütün olarak ele alan, yoğun ve disiplinli bir süreci kapsamaktadır. Bu sürecin önemli bir bileşeni olan şan eğitimi, yalnızca ses ve yorum becerilerini değil; aynı zamanda öğrencilerin motivasyon düzeylerini, özyeterlilik algılarını ve başarıya yönelik tutumlarını da şekillendiren çok boyutlu bir eğitim alanıdır. Bu çalışmada konservatuvar eğitiminde şan eğitimi alan öğrencilerin başarı, özyeterlilik algıları ve motivasyonlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi yapılarak psikososyal gelişimlerinde meydana gelen değişimlere ilişkin bulguların saptanması amaçlanmıştır. Konservatuvarlarda batı müziği alanında şan eğitimi alan öğrencilerin bu alanı tercih etme nedenleri, başarı düzeyleri, özyeterlilik algıları ve motivasyonları karşılaştırmalı olarak incelenmiş; aynı zamanda bu değişkenlerin öğrencilerin psikososyal gelişimlerine olan etkileri değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında, öğrencilerin bireysel motivasyon seviyeleri ile başarı yönelimleri ve bireysel çalışma alışkanlıkları arasındaki ilişki analiz edilmiştir. Araştırmada elde edilen nicel veriler, istatistiksel analiz teknikleriyle değerlendirilmiş ve değişkenler arası ilişkiler yorumlanmıştır. Çalışmanın verilerine göre; kadın öğrencilerin ders motivasyon düzeylerinin erkek öğrencilere kıyasla daha yüksek olduğu, 2. ve 3. sınıf öğrencilerinin ders başarılarının 1. sınıf öğrencilerine göre anlamlı düzeyde yüksek olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, güzel sanatlar lisesi mezunu öğrencilerin ses eğitimi başarılarının diğer lise türlerinden mezun olanlara göre daha yüksek olduğu saptanmıştır. Başarıyı öğretmenin etkisine bağlayan öğrencilerin, diğer gruplara kıyasla daha yüksek başarı, motivasyon ve özyeterlilik puanlarına sahip olduğu görülmüştür. Öğrencilerin başarıya ulaşmalarında yalnızca bireysel yeteneklerinin değil, aynı zamanda çalışma disiplini, yöntemleri ve motivasyon

Baran Doğuş Daloğlu — barangitar@hotmail.com

Geliş tarihi/Received: 05.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 17.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale, Baran Doğuş Daloğlu'nun Prof. Dr. Sema Sevinç Çetin danışmanlığında yürüttüğü "Konservatuvar öğrencilerinin şan eğitimi alanındaki başarı, motivasyon, özyeterlilik algılarının psikososyal gelişim düzeyleri açısından incelenmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Ayrıca bu makale, 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi"nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

Anahtar Kelimeler: Konservatuvar Öğrencileri, Başarı, Motivasyon, Özyeterlilik, Psikososyal Gelişim

ABSTRACT

Conservatory education encompasses an intensive and disciplined process that holistically addresses the artistic, technical and psychosocial development of individuals. Vocal education, an important component of this process, is a multidimensional educational field that shapes not only vocal and interpretative skills but also students' motivation levels, perceptions of self-efficacy and attitudes towards success. This study aimed to determine findings regarding the changes that occur in their psychosocial development by conducting a comparative examination of the success, self-efficacy perceptions and motivations of students receiving vocal education in conservatory education. The reasons for choosing this field, the levels of success, self-efficacy perceptions and motivations of students receiving vocal education in Western music at conservatories were comparatively examined; at the same time, the effects of these variables on the students' psychosocial development were evaluated. Within the scope of the research, the relationship between the students' individual motivation levels, their success orientations and individual study habits was analyzed. The quantitative data obtained in the research were evaluated using statistical analysis techniques and the relationships between the variables were interpreted. According to the data of the study; It was determined that female students had higher course motivation levels than male students, while second- and third-year students' course success was significantly higher than first-year students. It was also determined that students who graduated from fine arts high schools had higher success in voice training than graduates of other types of high schools. Students who attributed their success to the teacher's influence were observed to have higher achievement, motivation, and self-efficacy scores compared to other groups. It was understood that not only individual talents but also study discipline, methods, and motivation levels play important roles in students' success. In this respect, it was concluded that the perception of self-efficacy and motivation levels developed during the vocal training process make a significant difference in the overall success of the education.

Keywords: Conservatory Education Students, Success, Motivation, Self-Efficacy, Psychosocial Developme

Giriş

Ses estetik bir anlatım biçimidir. Estetik yönünün yanı sıra bir iletişim aracı olarak insanı tamamlayıcı nitelikte bir araçtır. Geçmişten günümüze müziğin temeli sesin oluşumu doğa taklidi ve kendini tanıma iç güdüsünden ortaya çıkmıştır. Her toplum kendi içerisinde özel bir müzik alanına sahip ve bu alanda uzman sayılabilir. Ses alanı müzik tarihinin en karmaşık alanlarından biridir. Bölgesel olarak bile ses yapıları, ses türleri, ses renkleri değişim göstermekte ve ayrılmaktadır.

İnsan hayatının her alanında bilinçli veya bilinçsiz olarak sesini kullanır. Bu alanın gelişimi diğer çalgılara göre daha soyut olduğundan aktarımı karmaşık olabilir. Kademeli bir şekilde şan dersi alınması eğitiminde istenen davranış şekillerinin oluşturmada önemli bir rol oynar. Şan en temel anlatım ile sesi geliştirme ve istenilen şekilde kontrol edebilme sanatı olarak anlatılmaktadır. Bunun yanında ses yapıları insanlarda farklılıklar göstermektedir. Temelde erkek ve kadın sesleri olarak ayrılan bu alanda bireye göre eğitim vermek ve sese uygun egzersiz yapmak temel zorunluluktur. Şan eğitiminde yapılan ses egzersizlerinde kullanılan temel register bölgelerinin algılanması, öğrencide buna yönelik bir

Şan eğitimi alan bireyin kişisel motivasyonunu yeterli oranda sağlanması, öz yeterlik inancının olması ile birlikte başarıyı elde etmesini mümkün kılacaktır. Şan eğitimi sırasında öğrencinin yeteri kadar öz güveninin olması ise performansını olumlu yönde artıracaktır.Şan eğitimindeki özyeterliliğe bağlı olarak öğrencilerin bireysel yetenekleri artacak ve sesini mümkün olabildiğince üst düzey performansla sergileyebileceği varsayılmaktadır. Bu çalışmada ki temel alt boyutların tamamlanması durumunda ise konservatuvar öğrencilerinin performans yetersizlik kaygıları önlenabilir ve başarıyla birlikte psikososyal kimlik gelişimleri olumlu düzeyde artırılabilir. Diğer bir ifade ile öğrencinin kendine olan özgüvenin ve inancının yüksek olması gerekmektedir. Bu durum eğitimden alınacak olan başarı düzeyini doğrudan etkilemektedir. “Konservatuvar (Alm. Konservatorium; Fr. Conservatoire; ing. Conservatory; It.Conservatorio), pratik ve teorik müzik ile çalgı öğrenimi için resmi ya da özel eğitim kurumudur” (Aktüze, 2010, ss.323-324).

Problem Durumu

Konservatuvar eğitimi temel yapısı itibariyle sanatçı yetiştiren ve geliştiren kurumlardır bu kurumlarda verilen eğitim öğrencinin mesleki gelişimini önemli düzeyde etkilemektedir. Bunların dışında şan eğitimi sırasında kişisel farklılıklar ve eğitim ortamı da başarı üzerinde oldukça etki etmektedir.Konservatuvar öğrencilerine yönelik başarı, motivasyon, öz yeterlilik algılarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi ve psikososyal gelişimlerine olan etkisinin belirlenmesi bu çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır.Bu nedenle araştırmanın problem cümlesi “Konservatuvar şan eğitimi alan öğrencilerinin başarı, öz yeterlilik algıları ve motivasyonlarının psikososyal gelişimlerine etkisi nedir?”şeklinde oluşturulmuştur. Bu problem cümlesine uygun alt problemler şu şekilde oluşturulmuştur.

1. Konservatuvar öğrencilerin Şan dersine yönelik sergilediği tutumlar ile akademik başarıları arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır?
2. Konservatuvar öğrencilerin Şan dersine yönelik sergilediği tutumlar ile motivasyon arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır?
3. Konservatuvar öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıflar ile akademik başarıları ve özyeterlilikleri arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı konservatuvar eğitimi alan öğrencilerin şan konusunda gösterdiği başarı, öz yeterlilik ve motivasyon algılarını karşılaştırmak ve psikososyal gelişimleri ile ilişkisini tespit etmektir. Bu alanda eğitim alan, veren ve araştırmalar yapan araştırmacılara güncel bilgiler sunmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Şan eğitiminin genel amacı; sesini doğru, güzel ve etkili bir şekilde kullanmasını sağlamak ve ses sağlığını korumaya yönelik davranışlar kazandırmaktır. Ayrıca çalışma literatüre katkı sunmasının yanında şan eğitimi öğrencilerini ve

öğretmenlerini bilgilendirici içeriği olması sebebiyle de önem arz etmektedir. Bu çalışma konservatuvar eğitimi alan öğrencilerin şan eğitimine yönelik sergilediği tutumların anlaşılabilmesi, ses performansında gösterdiği başarıların ölçümünü yapabilmek ve bu amaca yönelik performans karşılaştırması ve psikososyal gelişim ilişkisi ortaya çıkarabilmek açısından önem taşımaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nicel araştırma yöntemlerinden biri olan ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. İlişkisel tarama modeli, iki veya daha fazla değişken arasındaki ilişkiyi belirlemeyi ve bu ilişkinin yönü ile derecesini ortaya koymayı amaçlayan bir tarama türüdür (Karasar, 2005). Bu model, özellikle eğitim alanındaki araştırmalarda bireylerin mevcut durumlarının betimlenmesi ve değişkenler arasındaki ilişkilerin açıklanmasında yaygın olarak tercih edilmektedir.

Eğitimle ilgili problemlerin çoğunlukla tanımlanabilir yapıda olması, tarama modellerinin önemini artırmaktadır. Bu bağlamda, ilişkisel tarama modeli; belirli değişkenler arasındaki ilişkileri ortaya koymak, karşılaştırmalar yapmak ve uygulamaya dönük sonuçlar üretmek açısından işlevsel bir çerçeve sunmaktadır (Balcı, 2000). Araştırmada elde edilen nicel veriler, istatistiksel analiz teknikleriyle değerlendirilmiş ve değişkenler arası ilişkiler yorumlanmıştır. Bu tür çalışmalar, bireylerin davranışlarını etkileyen çok yönlü faktörlerin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır (Büyüköztürk ve diğerleri, 2017).

Evren ve Örneklem

Yapılan araştırmanın evrenini 2023-2024 eğitim-öğretim yılında Türkiye'deki konservatuvarlarda opera eğitimi görmekte olan öğrencilerden oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise ulaşılabilir örnekleme yöntemiyle ulaşılan Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı'nda öğrenim gören 350 öğrenci oluşturmuştur. Katılımcıların çalışmada kullanılan ölçeği özgür bir ortamda, herhangi bir baskı ve engelleme ya da yönlendirmeye maruz kalmadan gönüllü olarak cevaplaması sağlanmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada kullanılan veri toplama araçları 4 bölümden oluşmaktadır.

Demografik Bilgi Formu

Bu kısımda katılımcıların kişisel bilgilerine yönelik olarak toplamda 11 soru (cinsiyet, sınıf düzeyi, okul adı, şan eğitimi ders saati yeterliliği, öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisi, şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyi, ses grubunun doğru tespit edilme oranı, ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresi, sesi olumsuz yönde etkileyen en önemli etmen, şan başarısını olumlu etkileyen en önemli etmen, şan eğitimi dersinin Konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanım yeterliliği yer almaktadır. Bunun dışında Eriksonun Psikososyal gelişim düzeyi ölçeği (60 Soru), 2x2 Başarı yönelim ölçeği (20 Soru), Çalgı Performansı Öz-yeterlilik İnancı Ölçeği (20 Soru), Bireysel Çalgı Dersi Motivasyon Ölçeği (25 Soru) yer almaktadır.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde SPSS 27.0 (Statistical package for the Social Sciences) programından faydalanılmıştır. Veriler değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metotlarının yanı sıra, güvenilirlik analizi ve demografik verilerle anket yargı ifadelerinin ilişkilerini ölçen parametrik testler yapılmıştır. Araştırmada katılımcıların demografik bilgilerine yönelik elde edilen veriler betimsel istatistik yöntemiyle ortalama ve frekans değerleri hesaplanmıştır. Ölçeğin geçerlilik ve güvenilirliğini belirlemek için Cronbach alfa katsayısı hesaplanmıştır.

Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde araştırmadan elde edilen verilere ve bu verilerin değerlendirmelerine yer verilmiştir.

1. Demografik Verilere Yönelik İstatistiksel Bulgular

Tablo 1.

Katılımcıların Kişisel Bilgilerinin Dağılımı

		n	%
Cinsiyet	Kız	230	65,7
	Erkek	120	34,3
Sınıf Düzeyi	1. Sınıf	63	18,0
	2. Sınıf	69	19,7
	3. Sınıf	108	30,9
	4. Sınıf	110	31,4

Okul Adı	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	5	1,4
	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	10	2,9
	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	48	13,7
	Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	40	11,4
	Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	26	7,4
	Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	5	1,4
	Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	22	6,3
	Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	18	5,1
	Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	64	18,3
	Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	34	9,7
	İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	33	9,4
	Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	8	2,3
	Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	12	3,4
	Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı	25	7,1

Tablo 1’de katılımcıların kişisel bilgilerinin dağılımı incelendiğinde, katılımcılardan 230 kişinin kız ve 120 kişinin ise erkek olduğu görülmektedir. Katılımcıların %31,4’ü 4. Sınıfta öğrenim görmektedir. Katılımcıları Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarında öğrenim görmektedir. Katılımcıların %18,3’ü Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında okumaktadır.

Demografik Verilere Göre Başarı Yönelimleri Ölçeğinin Farklılaşma Durumuna İlişkin Bulgular

Bu bölümde cinsiyet, sınıf düzeyi, okul adı, şan eğitimi ders saati yeterliliği, öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisi, şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyi, ses grubunun doğru tespit edilme oranı, ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresi, sesi olumsuz yönde etkileyen en önemli etmen, şan başarısını olumlu etkileyen en önemli etmen, şan eğitimi dersinin konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanım yeterliliği değişkenlerine göre başarı yönelimleri ölçeğinin farklılaşma durumuna yönelik bulgular sunulmuştur.

Tablo 2

Cinsiyete Göre Başarı Yönelimleri Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması

	Cinsiyet	N	Ortalama	SS	U	p
Başarı Yönelimleri (Toplam)	Kız	230	171,91	,52047	12973,500	,357
	Erkek	120	182,39	,59272		
Öğrenme Yaklaşma	Kız	230	174,61	,72626	13594,500	,819
	Erkek	120	177,21	,70846		
Öğrenme Kaçınma	Kız	230	176,84	,79824	13492,500	,731
	Erkek	120	172,94	,85759		
Performans Yaklaşma	Kız	230	169,29	,95470	12371,500	,111
	Erkek	120	187,40	,94592		

Tablo 2’de görüldüğü üzere katılımcıların cinsiyetlerine göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Mann-Whitney U testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$). Buna göre kız ve erkek katılımcıların çalışkanlık ortalaması benzerdir.

Tablo 3

Sınıf Düzeyine Göre Başarı Yönelimleri Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması

	Sınıf Düzeyi	N	Ortalama	SS	X ²	p
Başarı Yönelimleri (Toplam)	1,00	63	199,34	,62243	8,649	,034*
	2,00	69	148,36	,50826		
	3,00	108	174,81	,46686		
	4,00	110	179,55	,58246		
Öğrenme Yaklaşma	1,00	63	184,84	,83777	13,021	,005*
	2,00	69	148,62	,64322		
	3,00	108	163,23	,64179		
	4,00	110	199,06	,74929		
Öğrenme Kaçınma	1,00	63	204,15	,87140	8,935	,030*
	2,00	69	156,64	,78731		
	3,00	108	181,13	,75008		
	4,00	110	165,40	,85117		
Performans Yaklaşma	1,00	63	179,90	,98369	3,728	,292
	2,00	69	155,65	,96429		
	3,00	108	176,08	,88203		
	4,00	110	184,86	,99220		
Performans Kaçınma	1,00	63	199,02	,88393	5,112	,164
	2,00	69	167,89	,90335		
	3,00	108	177,62	,81485		
	4,00	110	164,72	,90325		

Tablo 3’de görüldüğü üzere katılımcıların sınıf düzeyine göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde başarı yönelimleri boyutu ile öğrenme yaklaşma ve öğrenme kaçınma alt boyutunda sınıf düzeyine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre 1. Sınıf

Konservatuvar Öğrencilerinin Şan Eğitimi Alanındaki Başarı, Motivasyon, Özyeterlilik Algılarının Psikososyal Gelişim Düzeyleri Açısından İncelenmesi düzeyinde olan katılımcıların başarı yönelimleri ve öğrenme kaçınma ortalaması, 4. Sınıf düzeyinde olan katılımcıların ise öğrenme yaklaşma ortalaması daha yüksektir.

Demografik Verilere Göre Bireysel Çalgı Dersi Motivasyon Ölçeğinin Farklılaşma Durumuna İlişkin Bulgular

Bu bölümde cinsiyet, sınıf düzeyi, okul adı, şan eğitimi ders saati yeterliliği, öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisi, şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyi, ses grubunun doğru tespit edilme oranı, ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresi, sesi olumsuz yönde etkileyen en önemli etmen, şan başarısını olumlu etkileyen en önemli etmen, şan eğitimi dersinin konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanım yeterliliği değişkenlerine göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeğinin farklılaşma durumuna yönelik bulgular sunulmuştur.

Tablo 4

Cinsiyete Göre Bireysel Çalgı Dersi Motivasyon Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması

	Cinsiyet	N	Ortalama	SS	U	p
Bireysel Çalgı Dersi	Kız	230	170,07	,40217		
Motivasyon (Toplam)	Erkek	120	185,91	,46500	12551,000	,164
Motivasyonsuzluk	Kız	230	165,89	,99673		
	Erkek	120	193,91	1,04966	11590,500	,014*
Başarı Motivasyonu	Kız	230	180,04	,74274		
	Erkek	120	166,79	,82354	12755,000	,244
Çalışma Motivasyonu	Kız	230	173,02	,98817		
	Erkek	120	180,26	1,06690	13229,000	,524

Tablo 4'te görüldüğü üzere katılımcıların cinsiyetlerine göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Mann-Whitney U testinde yalnızca motivasyonsuzluk alt boyutunda cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre erkeklerin motivasyonsuzluk ortalaması kızlara kıyasla daha yüksektir.

Demografik Verilere Göre Erikson'un Psikososyal Gelişim Dönemleri Ölçeğinin Farklılaşma Durumuna İlişkin Bulgular

Bu bölümde cinsiyet, sınıf düzeyi, okul adı, şan eğitimi ders saati yeterliliği, öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisi, şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyi, ses grubunun doğru tespit edilme oranı, ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresi, sesi olumsuz yönde etkileyen en önemli etmen, şan başarısını olumlu etkileyen en önemli etmen, şan eğitimi dersinin Konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanım yeterliliği değişkenlerine göre Erikson'un psikososyal gelişim dönemleri ölçeğinin farklılaşma durumuna yönelik bulgular sunulmuştur.

Tablo 5

Cinsiyete Göre Erikson'un Psikososyal Gelişim Dönemleri Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması

	Cinsiyet	N	Ortalama	SS	U	p
Erikson'un Psikososyal Gelişim Dönemleri (Toplam)	Kız	230	182,79	,22798	12122,500	,062
	Erkek	120	161,52	,41965		
Güven	Kız	230	179,78	,36937	12815,500	,272
	Erkek	120	167,30	,57580		
Özerklik	Kız	230	172,84	,27384	13188,500	,494
	Erkek	120	180,60	,45509		
Girişimcilik	Kız	230	181,83	,31040	12344,500	,104
	Erkek	120	163,37	,53641		
Çalışkanlık	Kız	230	185,15	,29965	11581,500	,013*
	Erkek	120	157,01	,44215		
Kimlik	Kız	230	179,83	,40759	12803,500	,266
	Erkek	120	167,20	,54133		

Tablo 5'te görüldüğü üzere katılımcıların cinsiyetlerine göre psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Mann-Whitney U testinde yalnızca çalışkanlık alt boyutunda cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p < 0.05$). Buna göre kızların çalışkanlık ortalaması erkeklere kıyasla daha yüksektir.

Tablo 6

Sınıf Düzeyine Göre Erikson'un Psikososyal Gelişim Dönemleri Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması

	Sınıf Düzeyi	N	Ortalama	SS	X ²	p
Erikson'un Psikososyal Gelişim Dönemleri (Toplam)	1,00	63	1,00	,31075	2,264	,520
	2,00	69	2,00	,22495		
	3,00	108	3,00	,30785		
	4,00	110	4,00	,34974		
Güven	1,00	63	1,00	,45320	,387	,943
	2,00	69	2,00	,37979		
	3,00	108	3,00	,43879		
	4,00	110	4,00	,50279		
Özerklik	1,00	63	1,00	,33932	6,494	,090
	2,00	69	2,00	,31425		
	3,00	108	3,00	,35372		
	4,00	110	4,00	,36104		
Girişimcilik	1,00	63	1,00	,42315	2,428	,488
	2,00	69	2,00	,38284		
	3,00	108	3,00	,38267		
	4,00	110	4,00	,42011		

	1,00	63	1,00	,32324		
Çalışkanlık	2,00	69	2,00	,30710	2,399	,494
	3,00	108	3,00	,34846		
	4,00	110	4,00	,41096		
Kimlik	1,00	63	1,00	,48125		
	2,00	69	2,00	,42675	2,755	,431
	3,00	108	3,00	,42780		
	4,00	110	4,00	,49229		

Tablo 6’da görüldüğü üzere katılımcıların sınıf düzeyine göre psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$).

Tablo 7

Ders Dışında Şan Eğitimi Dersi İçin Haftalık Çalışma Süresine Göre Erikson’un Psikososyal Gelişim Dönemleri Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması

	Ders Dışında Şan Eğitimi Dersi İçin Haftalık Çalışma Süresi	N	Ortalama	SS	X ²	p
Erikson’un Psikososyal Gelişim Dönemleri (Toplam)	3 saatten fazla	68	159,66	,37833		
	2–3 saat	221	177,01	,29134		
	1–2 saat	41	167,74	,23584	7,485	,112
	Sadece dersten önce biraz çalışıyorum	9	225,50	,18380		
	Hiç çalışmıyorum	11	231,14	,38882		
Güven	3 saatten fazla	68	192,10	,52238		
	2–3 saat	221	166,52	,43358		
	1–2 saat	41	180,93	,39078	6,104	,192
	Sadece dersten önce biraz çalışıyorum	9	223,56	,30744		
	Hiç çalışmıyorum	11	193,73	,56183		
Özerklik	3 saatten fazla	68	161,44	,40439		
	2–3 saat	221	177,39	,33771		
	1–2 saat	41	166,99	,30017	5,642	,228
	Sadece dersten önce biraz çalışıyorum	9	213,22	,22048		
	Hiç çalışmıyorum	11	225,32	,35176		
Girişimcilik	3 saatten fazla	68	156,60	,45706		
	2–3 saat	221	182,32	,38795		
	1–2 saat	41	159,32	,30041	5,414	,247
	Sadece dersten önce biraz çalışıyorum	9	198,33	,36747		
	Hiç çalışmıyorum	11	196,95	,58603		
Çalışkanlık	3 saatten fazla	68	155,80	,41192		
	2–3 saat	221	175,91	,34569		
	1–2 saat	41	173,83	,31843	13,702	,008*
	Sadece dersten önce biraz çalışıyorum	9	201,61	,25000		
	Hiç çalışmıyorum	11	273,91	,29302		
Kimlik	3 saatten fazla	68	160,05	,50473		
	2–3 saat	221	179,83	,45954		
	1–2 saat	41	162,04	,39165	4,859	,302
	Sadece dersten önce biraz çalışıyorum	9	200,22	,29167		
	Hiç çalışmıyorum	11	213,91	,43374		

Tablo 7’de görüldüğü üzere katılımcıların ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresine göre Erikson’un psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde yalnızca çalışkanlık alt boyutunda ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre ders dışında şan eğitimi dersi için hiç çalışmayanların çalışkanlık ortalaması daha yüksektir.

Tablo 8

Şan Eğitimi Dersinin konservatuvar Gereksinimlerini Karşılacak Donanım Yeterliliğine Göre Erikson’un Psikososyal Gelişim Dönemleri Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması

	Şan Eğitimi Dersinin Konservatuvar Gereksinimlerini Karşılacak Donanım Yeterliliği	N	Ortalama	SS	X ²	p
Erikson’un Psikososyal Gelişim Dönemleri (Toplam)	Tamamen	63	198,92	,37937		
	Kısmen	243	169,95	,35739	4,145	,126
	Hiç	44	172,63	,54374		
Güven	Tamamen	63	193,00	,57471		
	Kısmen	243	170,54	,53372	2,502	,286
	Hiç	44	177,82	,58292		
Özerklik	Tamamen	63	198,54	,81750		
	Kısmen	243	173,13	,71941	5,139	,077
	Hiç	44	155,63	,96041		
Girişimcilik	Tamamen	63	183,17	,90429		
	Kısmen	243	175,40	,94894	,835	,659
	Hiç	44	165,08	1,03014		
Çalışkanlık	Tamamen	63	184,17	,82703		
	Kısmen	243	170,90	,87686	1,707	,426
	Hiç	44	188,51	,52366		
Kimlik	Tamamen	63	200,66	1,15218		
	Kısmen	243	168,36	,96981	5,176	,075
	Hiç	44	178,91	1,12013		

Tablo 8’de görüldüğü üzere katılımcıların şan eğitimi dersinin konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanım yeterliliğine göre Erikson’un psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$).

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma konservatuvar eğitimi alan öğrencilerin şan eğitimi alanı konusunda başarı, motivasyon ve öz yeterlilik algılarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi üzerine yapılmıştır. Formel ve bireysel eğitim modellerinde şan eğitimi, üzerinde önemle durulması gereken dersler arasında yer almaktadır. Zira konservatuvar eğitimi çağdaş eğitim anlayışı doğrultusunda kişinin duyguları, kasları ve zekâsı için eğitici olan bir alan niteliği taşımaktadır. Bunun yanında ses

ve şan eğitimi, tüm eğitim alanları ile ilişki halinde olan eğitim aracı olmaktadır. Şan eğitiminin gereken düzeyde ve istenen nitelikte uygulanması, toplumun çağdaş ses sanatı doğrultusunda dünyada yer edinebilmesi bakımından önem arz etmektedir.

Demografik Verilere Göre Başarı Yönelimleri Ölçeğinin Farklılaşma Durumuna İlişkin Sonuçlar

Cinsiyete göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Mann-Whitney U testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$). Buna göre kız ve erkek katılımcıların çalışkanlık ortalaması benzerdir.

Sınıf düzeyine göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde başarı yönelimleri boyutu ile öğrenme yaklaşma ve öğrenme kaçınma alt boyutunda sınıf düzeyine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre 1. Sınıf düzeyinde olan katılımcıların başarı yönelimleri ve öğrenme kaçınma ortalaması, 4. Sınıf düzeyinde olan katılımcıların ise öğrenme yaklaşma ortalaması daha yüksektir.

Okul adına göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde başarı yönelimleri boyutu ve öğrenme kaçınma alt boyutunda okul adına göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde öğrenim gören katılımcıların başarı yönelimleri ortalaması, Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim gören katılımcıların ise öğrenme kaçınma ortalaması diğer okullara kıyasla daha yüksektir.

Şan eğitimi ders saati yeterliliğine göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde öğrenme yaklaşma ve performans yaklaşma alt boyutlarında şan eğitimi ders saati yeterliliğine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre şan eğitimi ders saati yeterliliğine tamamen şeklinde yanıt verenlerin öğrenme yaklaşma ortalaması, kısmen şeklinde yanıtlayanların ise performans yaklaşma ortalaması daha yüksektir.

Öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisine göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$). Buna göre kızların çalışkanlık ortalaması erkeklere kıyasla daha yüksektir. Buna göre öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisinin olduğunu, olmadığını ve kısmen etkili olduğunu düşünen katılımcıların başarı yönelimleri ortalaması benzerdir.

Şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyine göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde yalnızca performans yaklaşma alt boyutunda şan

eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumlu olmayan kişilerin ortalaması daha yüksektir.

Ses grubunun doğru tespit edilme oranına göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde öğrenme yaklaşma, performans yaklaşma ve performans kaçınma alt boyutlarında ses grubunun doğru tespit edilme oranına göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre ses grubu tamamen doğru tespit edilen katılımcıların öğrenme yaklaşma, kısmen doğru tespit edilen katılımcıların ise performans yaklaşma ve performans kaçınma ortalaması daha yüksektir.

Sesi olumsuz yönde etkileyen en önemli etmene göre başarı yönelimleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde yalnızca öğrenme yaklaşma alt boyutunda sesi olumsuz yönde etkileyen en önemli etmene göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$).

Buna göre sesi olumsuz yönde etkileyen en önemli etmenin psikolojik (Moral bozukluğu, stres, heyecan vb.) olduğunu düşünen katılımcıların öğrenme yaklaşma ortalaması daha yüksektir.

Demografik Verilere Göre Bireysel Çalgı Dersi Motivasyon Ölçeğinin Farklılaşma Durumuna İlişkin Sonuçlar

Cinsiyete göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Mann-Whitney U testinde yalnızca motivasyonsuzluk alt boyutunda cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre erkeklerin motivasyonsuzluk ortalaması kızlara kıyasla daha yüksektir.

Sınıf düzeyine göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde bireysel çalgı dersi motivasyon ile başarı motivasyonu ve çalışma motivasyonu alt boyutunda sınıf düzeyine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre 1. Sınıf düzeyindeki katılımcıların bireysel çalgı dersi motivasyon ve çalışma motivasyonu ortalaması daha yüksek iken, 4. Sınıf düzeyindeki katılımcıların ise başarı motivasyonu ortalaması daha yüksektir.

Okul adına göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde yalnızca bireysel çalgı dersi motivasyon ve çalışma motivasyonu alt boyutunda okul adına göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$).

Buna göre Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim gören katılımcıların bireysel çalgı dersi motivasyonu ve çalışma motivasyonu ortalaması daha yüksektir.Şan eğitimi ders saati yeterliliğine göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde

motivasyonsuzluk ve çalışma motivasyonu alt boyutunda şan eğitimi ders saati yeterliliğine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$).

Buna göre şan eğitimi ders saati kısmen yeterli olan katılımcıların motivasyonsuzluk ortalaması daha yüksek iken, şan eğitimi ders saati tamamen yeterli olan katılımcıların ise çalışma motivasyonu ortalaması daha yüksektir.

Öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisine göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$).

Şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyine göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis

olumlu etkileyen en önemli etmene göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre öğretmeniyle sağlıklı iletişim kuran katılımcıların bireysel çalgı dersi motivasyon ve motivasyonsuzluk ortalaması, doğru seçilmiş bir repertuar olan katılımcıların ise çalışma motivasyonu ortalaması daha yüksektir.

Şan eğitimi dersinin konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanım yeterliliğine göre bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde yalnızca çalışma motivasyonu alt boyutunda şan eğitimi dersinin Konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanım yeterliliğine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre şan eğitimi dersinin konservatuvar gereksinimlerini karşılayacak donanımın tamamen yeterli olduğunu düşünen katılımcıların çalışma motivasyonu ortalaması daha yüksektir.

Demografik Verilere Göre Erikson'un Psikososyal Gelişim Dönemleri Ölçeğinin Farklılaşma Durumuna İlişkin Sonuçlar

Cinsiyete göre psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Mann-Whitney U testinde yalnızca çalışkanlık alt boyutunda cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre kızların çalışkanlık ortalaması erkeklere kıyasla daha yüksektir.

Sınıf düzeyine göre psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$).

Okul adına göre Erikson'un psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$).

Şan eğitimi ders saati yeterliliğine göre Erikson'un psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının

karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde yalnızca girişimcilik alt boyutunda şan eğitimi ders saati yeterliliğine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre şan eğitimi dersi saatinin kısmen yeterli olduğunu düşünen katılımcıların girişimcilik ortalaması daha yüksektir.

Öğretmenin şan eğitimi dersi başarısındaki etkisine göre Erikson'un psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$).

Şan eğitimi dersi öğretmen-öğrenci ilişkisi olumluluk düzeyine göre Erikson'un psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir ($p>0.05$).

Ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresine göre Erikson'un psikososyal gelişim dönemleri ölçeği ve alt boyutlarının karşılaştırılmasına yönelik olarak yapılan Kruskal-Wallis H testinde yalnızca çalışkanlık alt boyutunda ders dışında şan eğitimi dersi için haftalık çalışma süresine göre istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir ($p<0.05$). Buna göre ders dışında şan eğitimi dersi için hiç çalışmayanların çalışkanlık ortalaması daha yüksektir.

Konservatuvar eğitiminde öğrencinin sergilediği çaba, estetik duyarlılığı ve öz yeterlik algısı öğrenme sürecinde büyük ölçüde etki sağlamaktadır. Öz yeterlik bilhassa kişisel yeteneğe bağlı olan müzik gibi alanlarda oldukça önemli bir yerde bulunmaktadır. Müzik bakımından öz yeterlik, kişinin şahsi müzik yeteneği ile ilgili inancının etkisiyle müzikte başarıyı yakalayabilmek adına sahip olduğu kapasiteye dair kendisine duyduğu inançla ilgili olmaktadır. Bu inançların yansıması olarak müzikal öz yeterlik ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak kişinin müzikal yönden kimliğini ortaya koyan en önemli noktanın öğrenci tarafından geliştirilen algıların tamamı olduğunu söylemek mümkündür. Öz yeterlik inancı olan öğrencinin müzik konusunda gereken düzeyde başarı sağlayabilmektedir. Bunun yanında bireysel motivasyon düzeyinin yeterli oranda olması gerekmektedir. Öğrenme yönelimi içsel ve motivasyonun temsilcisidir ve bu yönelimi benimsemiş olan kişiler, çevresini etkilemekten çok öğrenme konusunu merkeze almaktadırlar. Performans yönelimi dışsal motivasyonun göstergesidir ve bu yönelimi benimsemiş olan kişiler yeteneklerini çevresine ispatlamak ve yetenekli olmadığının düşünülmesinden kaçınmak gibi dışsal sebeplere bağlı olarak öğrenmeye güdülenmektedirler. Öğrencinin kişisel motivasyonu açısından öğrenme yönelimleri yarar sağlamaktadır. Motivasyonun artmasıyla birlikte öğrencinin müzikal başarısında artış olduğu gözlenmektedir.

Tüm bunlar dikkate alındığında konservatuvar eğitimi alan bireylerin kişisel motivasyonların yeterli oranda sağlanması, öz yeterlik inancının olması ile birlikte yeterli düzeyde başarının elde edilmesi mümkündür. Şan eğitimi sırasında öğrencinin yeteri kadar öz güveninin olması içsel motivasyonu sağlaması performansını etkilemektedir. Kendisine olan inancı doğrultusunda çalışma azmi göstermektedir. Bunun sonucunda öz yeterliğe bağlı olarak kabiliyetlerini

Sonuç olarak öz yeterlik inancı ve motivasyon düzeyinin konservatuvar eğitimi sırasında vazgeçilmez bir unsur olduğu görülmüş, öğrencinin bu kavramların etkisiyle üst düzey başarı sergilemesinin mümkün olduğu anlaşılmıştır.

Etik kurul onayı

Çalışma Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu tarafından onaylanmıştır (Tarih: 04.06.2024 Sayı: 2024/525)

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: BDD, SSÇ; verilerin toplanması: BDD, SSÇ; sonuçların analizi ve yorumlanması: BDD, SSÇ; çalışmanın yazımı: BDD,SSÇ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Teşekkürler

Araştırma sürecim boyunca, bilgisi ve tecrübesiyle, bana her zaman destek olan ve yüreklendiren sevgili danışman hocam Prof. Dr. Sema SEVİNÇ ÇETİN'e teşekkür ederim.

Ethical approval

The study was approved by Necmettin Erbakan University Social and Human Sciences Scientific Research Ethics Committee (date: 04.06.2024 Number: 2024/525).

Author contribution

Study conception and design BDD, SSÇ; data collection: BDD, SSÇ; analysis and interpretation of results: BDD, SSÇ; draft manuscript preparation: BDD, SSÇ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

- Aktüze, G. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Balcı, A. (2000). İkibinli yıllarda Türk Milli Eğitim Sisteminin örgütlenmesi ve yönetimi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi* 6(24). 495- 508.
- Babacan, E., Yüksel, G., Küçükosmanoğlu, O. ve Babacan, M. D. (2017). Müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı çalışma alışkanlıklarının incelenmesi (Konya İli Örneği). *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal of Research in Education and Teaching*, 6(1), 464-474.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi

Extended Abstract

Introduction

Conservatory education encompasses an intensive and disciplined process that holistically addresses the artistic, technical, and psychosocial development of individuals. Vocal education, a crucial component of this process, is a multidimensional field of education that shapes not only vocal and interpretative skills but also students' motivation levels, perceptions of self-efficacy, and attitudes toward success. This study aimed to identify findings regarding changes in the psychosocial development of students receiving vocal training in conservatory education by conducting a comparative examination of their achievement, self-efficacy perceptions, and motivations. The reasons for choosing Western music vocal training at conservatories, their achievement levels, self-efficacy perceptions, and motivations were comparatively examined, and the effects of these variables on the students' psychosocial development were evaluated. The study analyzed the relationship between students' individual motivation levels, achievement orientations, and individual study habits. It was revealed that students' individual vocal lesson motivation levels and individual vocal study habits have a decisive impact on vocal education success. It has been understood that not only the individual abilities of students but also their study discipline, methods and motivation levels play an important role in their success. In this respect, it has been concluded that the self-efficacy perception and motivation levels developed during the vocal training process make a significant difference in the overall success of the training.

Method

In this study, the relational screening model, one of the quantitative research methods, was used. The relational screening model is a screening type that aims to identify the relationship between two or more variables and reveal the direction and degree of this relationship (Karasar, 2016). This model is widely preferred, particularly in research in the field of education, for describing the current status of individuals and explaining the relationships between variables.

The fact that educational problems are often definable increases the importance of screening models. In this context, the relational screening model provides a functional framework for revealing the relationships between specific variables, making comparisons, and generating practical results (Balci, 2001). The quantitative data obtained in the study were evaluated using statistical analysis techniques, and the relationships between variables were interpreted. Such studies contribute to understanding the multifaceted factors that influence individuals' behavior (Büyüköztürk et al. 2013).

Findings, Discussion and Results

The Kruskal-Wallis H test, conducted to compare Erikson's psychosocial developmental stages scale and its sub-dimensions, determined no statistically significant differences ($p>0.05$) based on the level of teacher-student relationship positivity in vocal training classes. The Kruskal-Wallis H test, conducted to compare Erikson's psychosocial developmental stages scale and its sub-dimensions, determined no statistically significant differences ($p>0.05$) based on the rate of correct identification of the voice group. The Kruskal-Wallis H test, conducted to compare Erikson's psychosocial developmental stages scale and its sub-dimensions based on the weekly study time for vocal training classes outside of class, determined statistically significant differences only in the diligence sub-dimension compared to the weekly study time for vocal training classes outside of class ($p<0.05$). Accordingly, those who did not study for vocal training classes outside of class had higher average diligence scores. A Kruskal-Wallis H test, conducted to compare Erikson's psychosocial developmental stages scale and its sub-dimensions according to the most important factor negatively affecting the voice, revealed statistically significant differences in Erikson's psychosocial developmental stages dimension and the confidence, initiative, and identity sub-dimensions according to the most important factor negatively affecting the voice ($p<0.05$). Accordingly, participants with insomnia had higher mean scores for Erikson's psychosocial developmental stages total, confidence, initiative, and identity.

A Kruskal-Wallis H test, conducted to compare Erikson's psychosocial developmental stages scale and its sub-dimensions according to the most important factor positively affecting singing success, revealed no statistically significant differences ($p>0.05$).

A Kruskal-Wallis H test, conducted to compare Erikson's psychosocial developmental stages scale and its sub-dimensions according to the adequacy of the equipment to meet the conservatory requirements of the singing education course, revealed no statistically significant differences ($p>0.05$). In conservatory education, a student's effort, aesthetic sensitivity, and sense of self-efficacy significantly influence the learning process. Self-efficacy is particularly crucial in fields like music, which depend on personal talent. In the context of music, self-efficacy relates to a person's belief in their own capacity to achieve musical success, influenced by their belief in their personal musical talent. Musical self-efficacy emerges as a reflection of these beliefs. Consequently, it can be argued that the most important factor in determining a person's musical identity is the totality of the perceptions developed by the student. A student with a belief in self-efficacy can achieve the required level of success in music. Furthermore, a sufficient level of individual motivation is required. Learning orientation is intrinsic and represents motivation, and individuals who embrace this orientation prioritize learning over influencing their environment. Performance orientation is an indicator of extrinsic motivation, and individuals who embrace this orientation are motivated to learn by external factors, such as proving their talent to others and avoiding being perceived as incompetent. Learning orientations are beneficial for students'

personal motivation. Increased motivation is observed to increase students' musical success. Considering all of this, it is possible for individuals receiving conservatory education to achieve a sufficient level of personal motivation and a belief in self-efficacy to achieve a sufficient level of success. A student's self-confidence during vocal training, coupled with intrinsic motivation, influences their performance. This self-belief leads to a determination to work in line with their own commitment. As a result, they demonstrate their talents through this self-efficacy, maximizing their vocal training and elevating their vocal performance to the highest levels. In conclusion, it has been demonstrated that self-efficacy and motivation are essential elements during conservatory education, and it has been understood that students can achieve high levels of success through the influence of these concepts.

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi

Analysis of the Maqam Structures of The Verbal Works in the Nikriz Maqam Found in the Trt Repertoire According to The Regions in Turkey

Melike Kasılan¹ , İnanç Aras Oruç²

¹Mustafa Kemal Üniversitesi, Antakya Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Hatay, Türkiye

²Mustafa Kemal Üniversitesi, Antakya Devlet Konservatuvarı, Şan Anasanat Dalı, Sahne Sanatları Bölümü, Hatay, Türkiye

ÖZ

Türk müziği tarihi incelendiğinde Arel sisteminin, müzik biliminde pozitivist yaklaşımların ortaya çıkmasıyla birlikte şekillendiği anlaşılmaktadır. Böylece gelenekselci perspektifin yerini sistematik yaklaşımlar olarak makamlar matematiksel değerler üzerinden tanımlanmaya başlanmıştır. Ancak gelenekselci kuramcıların makamları sadece seyir özellikleri üzerinden tanımlıyor olması durumu, Türk halk müziğinde de makamsal tasnifi mümkün kılmaktadır. Bu çalışmada amaç, TRT repertuvarında bulunan nikriz makamındaki sözlü eserleri farklı kuramcılara göre incelemek ve eserlerin makamsal yapılarını Türkiye'deki bölgelere göre karşılaştırmalı analizini yapmaktır. Nitel araştırma yönteminin tarama ve içerik analizi yöntemleriyle yapılan çalışmanın evrenini, TRT repertuvarında nikriz makamında olduğu tespit edilen yirmi dört eser oluşturmaktadır. Örneklemine ise amaçlı örnekleme yöntemiyle her bölgeden seçilen iki eser oluşturmaktadır. Elde edilen veriler sonucunda türkülerde genellikle neva perdesi üzerindeki buselik seslerinin kullanıldığı, birçok kuramcıya göre türkülerin seyir özellikleri bağlamında nikriz makamını karşılamasa da dizi bakımından kuramcılarının tarifini karşıladığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: TRT Repertuvarı, Nikriz makamı, Türk Halk Müziği, Makamsal Analiz, Makam

ABSTRACT

When the history of Turkish music is examined, it is understood that the Arel system was shaped with the emergence of positivist approaches in music science. Thus, the traditionalist perspective was replaced by systematic approaches and the makams began to be defined through mathematical values. However, the fact that traditionalist theorists defined makams only through their progression features makes modal classification possible in Turkish folk music as well. The aim of this study is to examine the vocal works in nikriz makam in the TRT repertoire according to different theorists and to make a comparative analysis of the makam structures of the works according to the regions in Turkey. The universe

İnanç Aras Oruç — inanc.aras@mku.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 06.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 26.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale, 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi"nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

of the study, which was conducted with the screening and content analysis methods of the qualitative research method, consists of twenty-four works determined to be in nikriz makam in the TRT repertoire. The sample consists of two works selected from each region using the purposive sampling method. As a result of the obtained data, it was determined that buselik sounds on the neva fret were generally used in folk songs, and that although according to many theorists, the folk songs did not meet the nikriz makam in terms of progression features, they met the theorists' definition in terms of scale

Keywords: TRT Repertoire, Nikriz maqam, Turkish Folk Music, Maqam Analysis, Maqam

Giriş

Türk müziği kendi içerisinde Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak ayrılmaktadır. Her ne kadar üslup, tavır, form, icra ortamları ve enstrümanlar bakımından birbirinden farklı müzikal dinamiklere sahip olsa da geçmişten günümüze kadar etkileşim içerisinde olmuşlardır. Söz konusu etkileşimin örneklerini repertuvar üzerinde görmek mümkündür. Ancak kuramsal tanımlara yönelik perspektifler incelendiğinde Türk halk müziğinin makamsal tarifleri bağlamında birçok farklı yaklaşımların olduğu dikkat çekmektedir.

Türk halk müziğinin Cumhuriyet dönemi müzik politikaları çerçevesinde yeniden inşa edilme süreci, kuramsal bağlamda yeni yaklaşımların da odak noktası olmuştur. Özellikle Türk halk müziğinin batılılaşma veya modernleşme adı altında batı müziği ile harmanlanarak aktarılma süreci, kavramsal tartışmalarla birlikte kuramsal eksiklikleri de beraberinde getirmiştir. Özellikle Türk halk müziğinde makam tartışması, günümüzde hala canlılığını sürdürmektedir. Makam kavramı Türk sanat müziğinde sistematik bir şekilde kuramsal çerçevesi oluşturulurken, Türk halk müziğinde beste mantığının olmaması ya da kaynak kişilerin seslendirdikleri ezgileri herhangi bir makamla adlandırmaması durumu, Türk halk müziği ezgilerinin analizinde farklı adlandırmaların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Nitekim Türk halk müziği ezgileri için makam kavramı yerine kullanılan ayak kavramı, söz konusu farklı adlandırmaların başında gelmektedir. Özellikle Türk halk müziğinin kuramcıları olarak bilinen eski hocalar tarafından makam kavramı katı bir şekilde eleştirilerek yerine ayak kavramının kullanılması gerektiği üzerine telkinlerde bulunmaktadır. Ancak ayak kavramı konusunda da farklı görüşlerin olması, söz konusu durumu tamamen çıkmaza sürüklemektedir.

Günümüzde makam yerine ayak kavramının kullanılmasının yanlış bir tabir olduğu görüşü akademik ortamlarda yaygınlık kazanmaya başlasa da makamların Türk halk müziği icracıları tarafınca bilinmemesi veya uygulama aşamasında eksikliklerin olması, Türk halk müziğinde makam incelemelerinde sistematik tanımların yapılmasında sorunların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Nitekim türküler üzerinden yapılan makamsal tasnifler incelendiğinde makam kelimesinin çekinilerek kullanıldığı, “eserin makamı şu makamdır” diyerek net bir makam tanımlaması yapmak yerine “eser şu makam dizisini kullanmakta” veya “eser şu makamla benzer özellikler göstermektedir” şeklinde ifadelerin tercih edildiği görülmektedir. Söz konusu kullanımların ise birçok müzik okulunda sadece Arel nazariyatına göre makamların dörtlü ve beşliler üzerinden tanımlanmasından kaynaklandığı açıkça görülmektedir.

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi Arel nazariyatı aslında Rauf Yekta Bey'in on yedili perde sistemi yerine eşit olmayan yirmi dört aralığa bölmelerinin devamı niteliğindedir. Rauf Yekta Bey'in vefatından sonra Arel ve Ezgi, sistem üzerinde birtakım değişiklikler yapmıştır (Çakı ve Çolakoğlu Sarı, 2025). Türk müziği tarihi incelendiğinde Arel sisteminin müzik biliminde pozitivist yaklaşımların ortaya çıkmasıyla birlikte şekillendiği anlaşılmaktadır. Böylece gelenekselci perspektifin yerini sistematik yaklaşımlar olarak makamlar matematiksel değerler üzerinden tanımlanmaya başlanmıştır. Yani gelenekselciliği savunan ve makamları seyir özellikleri üzerinden açıklayan Abdülbaki Nasır Dede gibi kuramcılarının yerini makamlara daha keskin çerçeve çizerek yaklaşan ve makamları tamamen dörtlü ve beşlilerle anlatan Arel sistemine geçiş almıştır. Ancak hala günümüzde Nasır Dede'nin perspektifini sürdüren, gelenekselciliği savunan akademisyenler ve araştırmacılar bulunmaktadır. Bu kuramcılarının makamları sadece seyir özellikleri üzerinden tanımlıyor olması durumu, Türk halk müziğinde de makamsal tasnifi mümkün kılmaktadır. Yani Türk halk müziğinde beste mantığının olmaması ve müzikal ezgiden daha çok söz unsurunun ön planda olması dolayısıyla makamsal tarifleri dörtlü ve beşliler üzerinden değil de seyir özellikleri bağlamında yapılabilmektedir. Bu doğrultuda çalışmada, türküler nikriz makamı örneği üzerinden tasnifi yapılırken genellikle seyir özellikleri bağlamında ele alınmış aynı zamanda farklı kuramcılarının nikriz makamı tasniflerine de yer verilmiştir.

TRT repertuvarında yer alan nikriz makamındaki sözlü eserlerin Türkiye'deki bölgelere göre makamsal seyirlerinin incelendiği bu çalışmada, ilk olarak nikriz makamıyla ilgili farklı kuramcılarının tasniflerine yer verilmiştir. Daha sonra repertuar içerisinde bölgelere göre yapılan evren tablosu içerisinde amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen türkülerin makamsal tasnifi yapılmaya çalışılmış ve böylece nikriz makamının Türkiye'deki bölgelere göre seyir farklılıkları tespit edilmiştir. Daha önce Türk halk müziğinde makamsal tasnifler yapılmış olsa da nikriz makamı özelinde özellikle bölgelere göre bir seyir analizinin olmaması durumu, çalışmayı önemli kılmaktadır.

Amaç

Bu çalışmada amaç TRT repertuvarında bulunan nikriz makamındaki türkülerin, makamsal yapılarının bölgelere göre analizini yapmak ve bölgelere göre nikriz makamını incelemektir.

Önem

Çalışma, TRT repertuvarında bulunan nikriz makamındaki türkülerin tespit edilmesi, tespit edilen nikriz makamındaki türkülerin makamsal yapılarını bölgelere göre analizinin yapılması, çalışmanın ilk defa yapılıyor olması ve bu alanda çalışma yapacak olan araştırmacılara kaynak olması bakımından önemlidir.

Sınırlılıklar

Çalışma için gerekli olan eserlerin notası TRT repertuarında yer alan notalar ile sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte eserlerin sınıflandırılması Türkiye'deki yedi bölgeye göre yapılarak sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Çalışmada nitel araştırma yönteminin tarama modeli ve içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Veriler ise literatür tarama yöntemiyle toplanmıştır. İlk olarak tarama yöntemiyle elde edilen veriler konu başlıklarına göre kodlanmıştır. Daha sonra kodlanan veriler konu başlıklarına göre sınıflandırılarak çalışmanın içerisindeki gerekli bölümlerde açıklanarak içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni TRT repertuarında bulunan nikriz makamındaki yirmi dört adet türkü oluşturmaktadır. Söz konusu türkülerin listesi tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1

Evren Tablosu

TRT Repertuar No	Türkünün Yöresi	Türkünün Adı	Türkünün Kaynak Kişisi	Türkünün Derleyicisi
1358	Bursa-Keleş	Bahçede Erik Dalı	-	Ömer AKPINAR
03744	Konya	Çek Deveci Develeri Engine	Yöre Ekibi	TRT Müzik Dairesi Başkanlığı
3429	Muğla- Fethiye	Eyübümün Gezdiği Dağlar Meşeli	Recep Erkul	Özay Gönülüm
436	Gaziantep	Bahçalarda Zerdâli	Hüseyin Yıkıcı	Muzaffer Sarısözen
3193	Erzincan	Ondört Bin Yıl Gezdim	Ali Ekber Çiçek	Ali Ekber Çiçek
2	Isparta- Barla	Şu Aydın'ın Uşağı	Yalçın Özsoy	Nida Tüfekçi
3904	Trabzon	Sen Bu Yaylaları Yayliyamasun	Cemile Cevher	Cemile Cevher
182	İskeçe	Penceresi Yola Karşı	Rüştü Eriç	Ahmet Yamacı
4204	Erzincan- Tercan	Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir	Âşık Davut Sûlari	Turan Engin
1338	İzmir-Ula	Ben Susadım Sular İsterim	Ali Rıza Soylu	Muzaffer Sarısözen
1017	Bergama	Entarisi Mavili	Gülsüm Gencer Bahar Yetişen	Muzaffer Sarısözen
2721	Amasya-Merzifon	Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim	Âşık Musa Aslan	Ankara Devlet Konservatuvarı
3937	Ordu- Perşembe	Gireb'i Alayım Mı Fadime'm	Kadir Önel	Erdem Çalışkanel

4642	Giresun	Giresundan Çıktım Saat Beş İdi	Osman Kalaycı	Ankara Devlet Konservatuvarı
1089	Ankara	Harman Yeri Yaş Yeri	Mücip Arcıman	Hamdi Özbay
1434	Eskişehir	İndim Dereye Durdum	Mehmet Alkan	Nida Tüfekçi
369	Söğüt	Kekliği Vurdum Taşda	Mustafa Şimşek	Muzaffer Sarısözen
962	Seyitgazi- Kırka Nahiyesi	Odam Kireç Tutmuyor	Satı Yeşil	Muammer Uludemir
4652	Bolu- Göğnük	Selime'min Kapusu Demir	Niyazi Aydın	Ankara Devlet Konservatuvarı
344	Manisa	Sigaramın İncesi	Haydar Bayçın	Muzaffer Sarısözen
192	Giresun	Sokak Başı Meyhane	Cemil Uzel	Ümit Tokcan
3891	Burdur	Şişedeki Gülyağı	Rahmi Uğur	Hamit Çine
2261	Denizli	Zobalarında Guru Da Meşe Yanıyor	Özay Gönülüm	Özay Gönülüm
802	Söğüt	Şu Söğütte Bir Kuş Var	Mustafa Şimşek	Muzaffer Sarısözen

Evren tablosunda yer alan nikriz makamındaki türküler Türkiye'deki bölgelere göre ayrıldığında Marmara bölgesine ait üç türk, İç Anadolu'ya ait dört türk, Ege Bölgesine ait beş türk, Güneydoğu Anadolu bölgesine ait bir türk, Doğu Anadolu bölgesine ait iki türk, Akdeniz bölgesine ait iki türk, Karadeniz bölgesine ait altı türk bulunmaktadır.

Çalışmanın örneklemini ise amaçlı örnekleme yöntemiyle her bölgeden seçilen iki eser oluşturmaktadır. Ancak Güneydoğu Anadolu bölgesine ait tek eser bulunduğu için toplamda on üç eser incelenmiştir. Söz konusu eserlerin listesi tablo 2'de yer almaktadır.

Tablo 2

Örneklem Tablosu

TRT Repertuvar No	Türkünün Yöresi	Türkünün Adı	Türkünün Kaynak Kişisi	Türkünün Derleyicisi
1358	Bursa-Keleş	Bahçede Erik Dalı	-	Ömer AKPINAR
03744	Konya	Çek Deveci Develeri Engine	Yöre Ekibi	TRT Müzik Dairesi Başkanlığı
436	Gaziantep	Bahçalarda Zerdâli	Hüseyin Yıkıcı	Muzaffer Sarısözen
3193	Erzincan	On dört Bin Yıl Gezdim	Ali Ekber Çiçek	Ali Ekber Çiçek
2	Isparta- Barla	Şu Aydın'ın Uşağı	Yalçın Özsoy	Nida Tüfekçi
3904	Trabzon	Sen Bu Yaylaları Yayliyamasun	Cemile Cevher	Cemile Cevher
4204	Erzincan- Tercan	Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Alidir	Âşık Davut Sûlari	Turan Engin
1338	İzmir-Ula	Ben Susadım Sular İsterim	Ali Rıza Soylu	Muzaffer Sarısözen
2721	Amasya-Merzifon	Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim	Âşık Musa Aslan	Ankara Devlet Konservatuvarı
962	Seyitgazi- Kırka Nahiyesi	Odam Kireç Tutmuyor	Satı Yeşil	Muammer Uludemir
3891	Burdur	Şişedeki Gülyağı	Rahmi Uğur	Hamit Çine

2261	Denizli	Zobalarında Guru Da Meşe Yanıyor	Özay Gönülüm	Özay Gönülüm
802	Söğüt	Şu Söğütte Bir Kuş Var	Mustafa Şimşek	Muzaffer Sarısözen

Farklı Nazariyatçılara Göre Nikriz Makamının Tarifi

Nikriz makamı, eski makamlardan biri olup, sistemci okulda tam bir makam olarak kabul edilmeyerek yirmi dört şube içerisinde yer almıştır. Ayrıca sistemci okul nikrizi “niyritz” adı altında ikiye ayırmıştır. Söz konusu ayrıma göre beş sestene meydana gelen nikrize “niyritz-i sagir” (küçük niyritz), sekiz sestene oluşan nikrize ise “niyritz-i kebir” (büyük nikriz) adı verilmiştir. Niyritz-i kebir, günümüzde kullanılan nikriz makamıdır. Lâdikli Mehmet Çelebi’ye göre niyritz-i sagir daha sonradan kullanılmamaya başlanmış ve böylece günümüze kadar ulaşamamıştır.

Merâgi ise nikriz makamının şemalarını vermiştir. Şemada gösterildiği gibi dizinin, günümüzde kullanılan nikriz makamının dizisiyle benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Diziler arasındaki tek fark düğâh ve segâh perdeleri arasında (C) harfi ile gösterilen mücennep aralığının oluşma durumudur. Söz konusu bu aralık sistemci okulda, tanini aralığı içinde olan en geniş aralıktır. Melodik ve seyir özelliklerine göre sistemci okuldaki müzik icracıları bu aralığı küçük ve büyük mücennep oranına kadar kullanarak (C) harfi ile göstermişlerdir. Nedeni ise sistemci okulun Türk müziği ses sisteminin on yedi perdeli ses sistemini kabul etmesidir. Nitekim (C) aralığını hem küçük hem de büyük mücennep aralıklarının değiştirici işaretleri gösterilmesi gerekirse, ses sisteminde değişiklik söz konusu olacağı için ses adedi artacaktır. Dolayısıyla sistemci okul kurucuları, kendi bildikleri ses sistemi üzerinde herhangi bir değişikliği kabul etmemektedir (Kutluğ, 2000).

Abdülbaki Nasır Dede, eski icracıların nikriz makamını iki farklı türde kullandıklarını dile getirmektedir. Bazı icracılar eviç perdesini, bazı icracılar ise acem perdesini makamın asıl perdesi olarak kabul ettiği için aralarında kimi zaman anlaşmazlık olduğunu ifade etmektedir. Bu anlaşmazlık nazariyatçılar arasında da görülmektedir.

Nasır Dede, nikriz makamıyla ilgili açıklamalarında diğer nazariyatçılarda olduğu gibi ikiye ayırmamaktadır. Tek bir nikriz makamından bahsederek, söz konusu makamın ise aslında nikriz-i kebir olduğunu, zamanla kebir kelimesinin kullanılmayarak günümüze nikriz olarak geldiğini dile getirmektedir (Kutluğ, 2000).

Ekrem Karadeniz makamın çoğunlukla neva kimi zaman ise rast ve neva perdelerinden seyre başladığını dile getirerek iki farklı şekilde seyir skalasının olduğunu ifade etmektedir. İncelediği notaların üzerinde bir kısım eserlerin başında eviç perdesine mahsus diyez, bazı eserlerde ise hicaz perdesine mahsus diyez işaretinin kullanıldığı dikkatini çekmiş olup kürdi perdesine mahsus bemol işaretinin de yazılmasını gerekliliğini vurgulamıştır. Karadeniz’e göre makam rast ve neva perdelerinden seyre başlayarak hicaz makamı seyrinde olduğu gibi düğâh, kürdi, hicaz, neva, eviç, gerdaniye muhayyer perdelerini kullanmaktadır. Daha sonra neva ve hüseyini perdeleri üzerinde kısa duruşlar yaparak hicaz makamının

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi çşnisini meydana getirmektedir. Dönüşte ise eviç perdesi acem perdesine dönüştürülerek hicaz makamı gibi karar doğru seyredip rast perdesinde karar etmektedir. Karadeniz, nikriz makamının hicaz makamından tek farkının karar perdesi olduğunu savunmaktadır (Karadeniz, T. Y.).

Arel ise nikriz makamını farklı görüşlere göre ele almıştır. Arel'e göre nikriz makamı mürekkep bir makamdır. Nedeni ise tiz dörtlüde iki farklı seyir şeklinin olmasıdır. Söz konusu dörtlü seyri kimi zaman rast, kimi zaman da buselik olarak karşımıza çıkmaktadır. Arel hicaz makamını tanımlarken aynı diziyi gösteren tiz dörtlüde rast dizisinin esas dörtlüyü oluşturduğuna, nikriz makamında ise aynı dizinin farklı iki şekilde kullanıldığına değinmektedir. Nedeni ise hicazda bulunan dörtlünün kullanışıyla aynı periyot çevre içinde gelişmesidir. Ancak hicaz makamını basit makam olarak gösterirken aynı dizi seslerinden oluşan nikriz makamını eviç perdesinin iki farklı şekilde kullanılmasından kaynaklı basit ve mürekkep olarak ayırması dikkat çekmektedir. Yine aynı şekilde Dr. Ezgi'nin nikriz makamı tarifinde de farklılıklar bulunmaktadır. Dr. Ezgi nikriz makamını basit bir makam olarak nitelendirmekte olup acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir.

Ezgi nikriz makamı dizini şu şekilde açıklamaktadır:

Birinci Nikriz dizisinin şekli ile yapılan seyrirde, cüz'i bir asmalık his olunuyorsa da durak epeyce metindir. Güçlüsü de nevâ olduğundan bu diziyi müstakîl(basit) saydık. İkinci acemli dizide, durak tamamıyla asma kalıyor ve dizinin ikinci "dügâh-la" nağmesinden dize doğru bir hicaz. (Kutluğ, 2000, ss. 207-208)

Ezgi'nin yapmış olduğu tanımda olduğu gibi hicaz çşnisi karar inerken nikriz çşnisine dönüşmektedir. Bu görüşü Yakup Fikret Kutluğ da onaylamakta olup, söz konusu durumu destekleyecek şekilde açıklamalarda bulunmaktadır. Kutluğ, hicaz makamının dizi sesleri nikriz makamının içinde de yer aldığını, sadece karar perdesi olarak rast perdesini hicaz dörtlüsünün pest bölgesine eklendiğini ve böylece nikriz beşlisi seslerinin meydana geldiğini ifade etmekte olup, nikriz ve hicaz makamlarının dizilerinin birbirine çok yakın diziler olduğunu söylemektedir (Kutluğ, 2000).

Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde başladığını dile getirmektedir. İlki karar perdesi civarından başlamaktadır. Bir diğer seyir ise güçlü perdesi olan neva civarından başlamasıdır. Eğer karar perdesinden başlanırsa seyir çıkıcı, neva perdesi civarından başladığında ise inici- çıkıcı seyir meydana gelmektedir. Makamın asma karar perdeleri ise neva, gerdaniye, nim hicaz, dik kürdi ve nadir de olsa dügâh perdesidir. Kutluğ, makamı zenginleştirmek için tiz sekizlide bulunan eviç perdesini kaldırarak buselik dörtlüsü içinde seyredildiğini ve rast perdesinden itibaren rast beşlisi içinde rast çşnisi ile geçki yapılabileceğini söylemektedir. Kutluğ ayrıca nikriz kararlarda bir ayrıcalık görüldüğünden ve söz konusu ayrıcalığın ise bazı bestelerde nikriz çşnisiyle değil rast çşnisi ile karar verilmesi olduğunu dile getirmektedir. Yani nikriz beşlisi kullanılmamakta olup rast beşlisi sesleriyle karar edilmektedir. Bu durum eski bestekârlar tarafından kullanılmıştır. Ayrıca nikriz makamı yeden almadan çoğu zaman yeden almadan karara gelmektedir (Kutluğ, 2000).

Sühan İrden nikriz makamını, “Nikriz-i Sagîr ve Nikriz-i Kebir” olarak ikiye ayırmıştır. Nikriz-i sagîr, seyre hicaz makamı dizi sesleriyle başlayıp rast perdesinde karar vermesine denir. Başka bir deyişle, seyrine Hicaz makamı sesleri ile neva perdesinden başlayıp hicaz, düğâh, dik kürdi seslerinde gezindikten sonra rast perdesinde karar etmesine denir. Nikriz-i Sagîr makamı ayrıca Rast makamı sesleri ile başlayıp Küçük Nikrizli karar verir veya Pençgâh-ı Asıl sesleriyle başlayıp Küçük Nikrizli karar vermesi şeklinde de kullanılır. Bu şekilde Rast ve Hicaz makamı dizi seslerinin içinde var olan farklı makam veya terkiplerle birleşerek daha büyük bir terkip meydana gelir. Nikriz-i kebir ise seyre Hicaz seslerinde Neva asıl makamı veya Acem’li Neva makamı yaparak başlayıp küçük nikrizli, yani nikriz-i sagir ile karar vermesine denir (İrden, 2023).

İsmail Hakkı Özkan’a göre nikriz makamı sekiz sesli bir dizi olarak gösterilebilir. Dizisi, yerinde nikriz beşlisine, neva perdesine rast dörtlü veya buselik dörtlünün eklenmesinden meydana gelir. Makamın durağı rast perdesi, seyri inici-çıkıcı bazen de çıkıcı olarak kullanılabilir. Makamın güçlüsü dizinin birleşim noktası olan neva perdesidir. Bu bilgiler sonucunda nikriz makamı basit makam grubuna girebilir. Fakat dikkat edilirse nikriz beşlisinin, dörtlüsü tam değildir. Yirmi altı komalık artık dörtlüden oluştuğu görülmektedir. Nikriz beşlisi, dörtlünün sonuna 1 tanini eklenmesiyle oluşmamış bir küçük mücennep eklenmesiyle meydana gelmiştir. Ayrıca nikriz makamı dizisinin güçlüsü yani neva perdesi üzerinde râst ve bûselik çeşnileri bulunur. Bu sebeplerden dolayı nikriz makamı basit makam grubuna değil birleşik (mürekkep) makam grubuna girmektedir (Özkan, 2020).

Makamın durağı rast perdesi, seyri inici-çıkıcı (bazen de çıkıcı), dizisi yerinde nikrîz beşlisine 5. derece nevâ perdesi üzerinde, bir râst dörtlüsünün ve yine aynı perdede bir bûselik dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Nikriz makamının güçlüsü olan neva perdesi aynı zamanda yarım karar perdesi olup üzerinde bûselik veya râst çeşniyle yarım karar edilir. Genellikle neva perdesi üzerinde çıkıcı nağmelerde râst çeşni, inici nağmelerde ise bûselik çeşniyi kullanmak uygundur. Tam tersi, neva yani güçlü perdesinde bûselik çeşniyle yarım karar edilmişse bu defa neva perdesindeki râst çeşnili kalış asma karardır. Nikriz beşlisi, hicaz dörtlüsünün pes tarafına 1 tanininin eklenmesiyle meydana gelir. Bu sebepten ötürü nikriz makamı, zirgüleli hicaz hariç hicaz ailesine çok benzemektedir. Dolayısıyla hicaz ailesinde ki hüseyî perdesinde yapılan uşşâk’lı, nîm hicaz ve dik kürdî perdelerinde çeşnisiz yapılan asma kalışlar nikriz makamında da görülür. Nikriz makamı ayrıca düğâh perdesinde hicaz çeşniyle de asma kalış yapabilir. Nikriz makamı, râst ve uşşâk çeşnilerine geçki yapmayı sever. Bu yüzden nikriz makamında ki eserlerde yerinde râst çeşni, yerinde uşşâk çeşni ve segâh perdesinde segâh ve ferahnak çeşnili asma kalışlar yapılır. Bu çeşnileri yapabilmek için nîm hicaz ve dik kürdî perdeleri yerine çargâh ve segâh perdeleri kullanılır. Nikriz makamında ki bazı eserler râst ile de karar verebilir. Donanımında si için bakiye bemolü, fa ve do için bakiye diyezi donanıma yazılır. Gerekli değişiklikler eser içinde gösterilmektedir. Yedeni ise birinci aralıktaki bakiye diyezli fa ırâk perdesidir. Tam karar sırasında yedenin önemi büyüktür. Nikriz makamı genellikle tîzde genişlemiş kısım da pek dolaşmaz. En çok kullanılan genişleme pes taraftan yapılandır ki, bu da Yegâh

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi perdesi üzerine bir râst dörtlüsü getirmekle yapılır. Bunu nevâ perdesindeki râst dörtlüsünün pes taraftaki simetriği olarak düşünebiliriz (Özkan, 2020).

Özkan'a göre makam tizden de bazen nevâ'daki râst veya bûselik beşlisinin dizi halinde uzatmakla genişleyebilmektedir. Seyri ise güçlü neva perdesi civarından veya bazen de nikriz beşlinin seslerinden başlamaktadır. Makamı meydana getiren karışık gezinildikten sonra, güçlü neva perdesinde yarım karar yapılmakta olup, gerekli asma kararlar da gösterildikten sonra rast perdesinde nikriz, bazen rast çeşnisiyle yedenli tam karar yapılmaktadır.

Bulgular ve Yorumlar

“Şu Söğütte Bir Kuş Var” adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 1'de görüldüğü üzere rast perdesi ve civarından seyre başlamış rast- yegâh- dügâh- nim hicaz- kürdi- ırak perdelerinde gezinerek 4. ölçüde makamın güçlüsü olan neva perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 1

Şu Söğütte Bir Kuş Var türküsünün analizi



Sonra şekil 2'de anlaşıldığı üzere nim hicaz perdesini çargâh perdesine, kürdi perdesini ise buselik perdesine dönüştürerek rast- çargâh- buselik ve neva seslerinde gezinerek rast perdesi üzerinde rast seslerini göstermiş olup tekrar nikriz seslerine dönmüştür.

Şekil 2

Şu Söğütte Bir Kuş Var türküsünün analizi



Şekil 3:

Şu Söğütte Bir Kuş Var türküsünün analizi



Şekil 3'te olduğu gibi söz girişinde ise yine çargâh- buselik ve neva seslerinde gezinerek seyre başlamış, 21. ölçüde tekrar nikriz seslerinde gezinmiştir.

Şekil 4:

Şu Söğütte Bir Kuş Var türküsünün analizi



Söz bölümünden sonraki saz bölümü olan şekil 4'te ise gerdaniye perdesini güçlendirerek seyre başlamış olup neva perdesi üzerindeki hicaz seslerini gösterdikten sonra rast perdesi üzerindeki nikriz seslerini göstererek neveser makamına geçki yapmıştır.

Şekil 5

Şu Söğütte Bir Kuş Var türküsünün analizi



Son olarak şekil 5'te görüldüğü gibi neveser seslerinde gezindikten sonra nikriz sesleri ile karar etmiştir.

Şekil 6

Şu Söğütte Bir Kuş Var türküsünün analizi



Türkünün güçlü perdesinin çargâh, neva ve gerdaniye perdeleri olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olmadığı görülmektedir. Çünkü Meragi nikriz makamı dizisini açıklarken neva üstünde rast seslerinin olduğunu dile getirmektedir. Ancak türküde rast değil buselik ve hicaz seslerinde gezinilmiştir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Kutluğ'da nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu dile getirmektedir. İlki seyrine karar perdesi civarından başlayıp çıkıcı hareket etmesi, diğeri ise güçlü perdesi yani neva perdesi civarından başlayıp seyrinin inici- çıkıcı hareket etmesidir. Kutluğ, nikriz makamını zenginleştirmek için tiz bölgedeki eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini ve rastta rast seslerinin kullanılıp hatta nikriz sesleri yerine rast sesleri ile de karar edilebileceğini söylemektedir. Bu açıklamalar doğrultusunda türkünün dizisinin Nasır Dede, Arel, Özkan ve Kutluğ'a göre nikriz makamının karşılandığı tespit edilmiştir. Karadeniz'e göre nikriz makamının iki adet seyir alanı vardır. Bunlardan ilki neva perdesinden diğeri

Trt Repertuarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi

ise rast ve neva perdelerinden seyre başlamasıdır. Nikriz makamı hicaz makamı gibi hareket eder yani düğâh, kürdi, hicaz, neva, eviç, gerdaniye ve muhayyer perdelerini kullanarak neva ve hüseyni perdelerinde kısa duruşlar yaparak hicaz makamının çeşnilerini meydana getirir. Dönüşte eviç perdesini acem perdesine dönüştürüp rast perdesinde karar eder. Türkünün de rast perdesinden başladığı göz önüne alındığında Karadeniz'in açıklamaları doğrultusunda tarif ettiği nikriz makamı seyrinin ikinci şekliyle aynı olduğu söylenebilmektedir. Nitekim türkünün içerisinde acem perdesi kullanımının olması da bu görüşü destekler niteliktedir. Bu açıklamalar doğrultusunda türkünün dizisinin Karadeniz'e göre nikriz makamını karşıladığı tespit edilmiştir. Ezgi ise nikriz makamını basit bir makam olarak nitelendirmekte olup acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Dolayısıyla türküde acem perdesi kullanıldığı için türkü Ezgi'ye göre nikriz makamında değildir. İrden, nikriz makamını Nikriz-i Sagir ve Nikriz-i Kebir olarak ikiye ayırmaktadır. Türkünün rast perdesinden başlaması ve doğrudan hicaz seslerini gösterdikten sonra rastta rast sesleriyle hicaz sesleri karışık seyretmesi durumu dolayısıyla türkünün Sühan İrden'e göre Nikriz-i Kebir makamında olduğu söylenebilmektedir.

Türkü; şekil 7’de görüldüğü üzere neva perdesi civarından seyre başlamış nim hicaz- neva-hüseyni- acem- kürdi ve düğâh seslerinde gezinerek 3. ölçüde makamın güçlüsü olan neva perdesinde asma kalış yapmıştır.

Odam Kireç Tutmuyor türküsünün analizi

Şekil 8’de ise nim hicaz perdesini çargâh perdesine, kürdi perdesini ise uşşak perdesine dönüştürerek rast-dügâh-uşşak ve çargâh seslerinde gezinerek rastta rast seslerini göstermiş olup şekil 9’da tekrar nikriz seslerine dönüp rast perdesinde kalış yapmıştır.

Odam Kireç Tutmuyor türküsünün analizi

Şekil 9

Daha sonra makamın seslerinde gezinmeye devam etmiştir. Şekil 10'da olduğu gibi 10. ölçüde nim hicaz perdesini çargâh perdesine, kürdi perdesini ise uşşak perdesine dönüştürerek rast-dügâh-uşşak ve çargâh seslerinde gezinerek rastta rast

Şekil 10

Odam Kireç Tutmuyor türküsünün analizi



Şekil 11'de görüldüğü üzere 14. ölçüde ise tekrar nim hicaz perdesini çargâh, kürdi perdesini ise uşşak perdesine dönüştürerek rast-dügâh-uşşak ve çargâh seslerinde gezinerek rastta rast seslerinde gezinmiş olup şekil 12'de tekrar nikriz seslerine dönüp rast perdesinde karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin, neva perdesi olduğu ve karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir.

Şekil 11

Odam Kireç Tutmuyor türküsünün analizi

**Şekil 12**

Odam Kireç Tutmuyor türküsünün analizi



Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olmadığı görülmektedir. Çünkü Meragi nikriz makamı dizisini açıklarken neva üstünde rast seslerinin olduğunu dile getirmektedir. Ancak türküde rast değil buselik seslerinde gezinilmiştir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkünün içerisinde de acem perdesi kullanıldığı için, türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu tespit edilmiştir. Ezgi ise nikriz makamını basit bir makam olarak nitelendirmekte olup acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Dolayısıyla türküde acem perdesi kullanıldığı için türkünün dizisinin Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı tespit edilmiştir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu dile getirmektedir. İlki seyrine karar perdesi civarından başlayıp çıkıcı hareket eder, diğeri ise güçlü perdesi yani neva perdesi civarından başlayıp seyrinin inici- çıkıcı hareket etmesidir. Kutluğ, nikriz makamını zenginleştirmek için tiz bölgedeki eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini ve rastta rast seslerinin kullanılıp hatta nikriz sesleri yerine rast sesleri ile de karar edilebileceğini söylemektedir. Türkü seyrine neva perdesinden başlayıp ve içerisinde acem perdesini kullandığı için, bu türkünün dizisinin Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden, nikriz makamını "Nikriz-i

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi Sagır" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmaktadır. Türkünün rast perdesinden başlaması ve doğrudan hicaz seslerini gösterdikten sonra rastta rast sesleriyle hicaz sesleri karışık seyretmesi durumu dolayısıyla türkünün Sühan İrden'e göre Nikriz-i Kebir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan ise nikriz makamını, neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanıldığını dile getirmiştir. Türkünün içerisinde de neva üzeri buselikli kullanıldığı için bu türkünün dizisi Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir.

“Bahçalarda Zerdâli” adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 13'de görüldüğü üzere yegâh perdesinden rast sesleri ile seyre başlamıştır. Yegâh, hüseyinâşiran, ırak, rast, dügâh, kürdi seslerinde gezindikten sonra nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanılarak rastta rast sesleri gösterilmiştir.

Şekil 13

Bahçalarda Zerdâli türküsünün analizi



Daha sonra şekil 14'de olduğu gibi türkünün 4. ölçüsünde rastta buselik seslerini göstererek rast perdesinde kalış yapmıştır. 5. ölçüde yegâhta rast seslerini gösterip 6. ölçüde rastta buselik seslerini göstermiştir.

Şekil 14

Bahçalarda Zerdâli türküsünün analizi



Söz girişi olan şekil 15'de görüldüğü üzere gerdaniye perdesinde uzun kalış yaparak başlamıştır. Tiz durak perdesi olan gerdaniye perdesinde kalışlar yaparak 10. ölçüye kadar hüseyini, eviç ve gerdaniye seslerinde gezinmiştir.

Şekil 15

Bahçalarda Zerdâli türküsünün analizi



Şekil 16'daki 11. ölçüde ise neva perdesi üzerindeki buselik seslerini göstererek 13. ölçüye kadar seyrederek neva perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 16

Bahçalarda Zerdâli türküsünün analizi



Şekil 17'deki 14. ölçüden 16. ölçüye kadar ise hüseyini, neva, nim hicaz, kürdi, dügâh ve rast seslerinde gezinerek rast perdesi üzerindeki nikriz seslerini göstermiştir.

Şekil 17

Bahçalarda Zerdâli türküsünün analizi



Giriş sazı ara saz olarak da çalındıktan sonraki söz girişi şekil 18’de olduğu gibi hüseyini perdesinden seyre başlayarak gerdaniye perdesini kuvvetlendirmiştir.

Şekil 18

Bahçalarda Zerdâli Türküsünün Analizi



Hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer seslerinde gezindikten sonra eviç perdesi şekil 19’da görüldüğü üzere 26.- 28. ölçüde acem perdesine dönüştürülerek neva perdesi üzerindeki buselik sesleri gösterilmiştir.

Şekil 19

Bahçalarda Zerdâli Türküsünün Analizi



Şekil 20’den de anlaşılacağı üzere türkü karara inerken hüseyini, neva, nim hicaz, kürdi, düğâh ve rast seslerinde gezinerek rast perdesi üzerindeki nikriz sesleriyle karar etmiştir.

Şekil 20

Bahçalarda Zerdâli Türküsünün Analizi



Türkünün güçlü perdesinin, neva ve gerdaniye perdesi, karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi’ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türküde de neva üzerinde hem rast hem de buselik çeşnileri yapıldığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkünün içerisinde de acem ve eviç perdeleri kullanıldığı için türkünün dizisinin Nasır Dede’ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde ise hem eviç hem de acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyrinde rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde hem acem hem de eviç perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Bu türkü seyrine rast perdesi civarından başlayıp ve hicaz sesleri ile çıkıcı olarak hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Kebir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde hem rast hem de buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

"On Dört Bin Yıl Gezdim" adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 21'de görüldüğü üzere seyrine rast perdesinden başlamıştır. 3. ölçüde tamamen rast perdesi ile seyretmiştir. 4. ölçüde rast, kürdi ve düğâh seslerinde gezinerek düğâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 21

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



Şekil 22 ve 23'de yer alan 5.-6. ve 7. ölçüde rast, kürdi, çargâh ve düğâh seslerinde gezinerek düğâh perdesi üzerindeki kürdi sesleriyle düğâhta asma kalış yapmıştır.

Şekil 22

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



Şekil 23

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



Şekil 24 ve 25'te yer alan 8. ve 9. ölçüde rast, neva, eviç seslerinde gezinerek neva perdesinin güçlendirildiği görülmektedir. Aynı seyir 12. ölçüye kadar devam etmiştir.

Şekil 24

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi

**Şekil 25**

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



Şekil 26 ve 27 de görüldüğü üzere 13. ölçüde eviç, neva, nim hicaz ve rast seslerinde gezinerek 18. ölçüye kadar devam etmiş olup nikriz seslerinde gezinerek düğâhta asma kalış yapmıştır.

Şekil 26

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi

**Şekil 27**

On Dört Bin Yıl Gezdim türküsünün analizi



Şekil 28'deki 19. ölçüde, yegâh perdesine dek genişleme yaparak yegâh, ırak ve rast perdelerinde gezinerek yegâh perdesi üzerindeki rast seslerini göstermiştir. 20. ölçüde eviç perdesi naturelleştirilerek ırak perdesi üzerindeki ferahnak sesleri gösterilmiştir.

Şekil 28

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



Şekil 29'da yer alan 21. ve 22. ölçülerde de ırak perdesi üzerindeki ferahnak sesleri ile devam etmiştir.

Şekil 29

On Dört Bin Yıl Gezdim türküsünün analizi



Şekil 30'da görüldüğü üzere 23. ölçüde yeniden kürdi perdesi olarak ırak perdesi acemaşiran perdesine dönüştürülerek acemaşiranda çargâh sesleri gösterilmiştir.

Şekil 30

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



24. ölçüde yani şekil 31'den de anlaşılacağı üzere yeniden ırak perdesi alınarak 26. ölçüye kadar rast, neva, kürdi, düğâh ve ırak seslerinde gezinmiştir. Şekil 32' deki 27. ölçüde yeniden neva perdesi güçlendirilmiştir.

Şekil 31

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi

**Şekil 32**

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



Şekil 33'te görüldüğü üzere 28. ölçüde neva, hüseyini ve acem perdelerinde gezinmiştir. 29. ölçüde nim hicaz perdesini alarak 39. ölçüye kadar rast perdesi üzerindeki nikriz seslerinde gezinerek ırak perdesini de göstererek rast perdesinde yarım yedenli karar etmiştir.

Şekil 33

On Dört Bin Yıl Gezdim Türküsünün Analizi



Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi, karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde hem rast hem de buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde eviç ve acem perdesi kullanıldığı, neva üzerinde hem rast hem de buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde ise hem eviç hem de acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta

rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir.

Türkünün seyrinde rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde hem acem hem de eviç perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Bu türkü seyrine rast perdesi civarından başlayıp ve hicaz sesleri ile çıkıcı olarak hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Kebir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde hem rast hem de buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

"Şu Aydın'ın Uşağı" adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 34'te görüldüğü üzere seyrine neva perdesinde buselik sesleri ile başlamıştır.

Şekil 34

Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Şekil 35'te yer alan 2. ölçüde nim hicaz, neva, hüseyini, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerini kullanarak neva perdesinde buselikli kalış yapmıştır.

Şekil 35

Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Şekil 36'da yer alan 3. Ölçüde rastta nikriz seslerini kullanarak neva perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 36

Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Şekil 37'de yer alan 4. ölçüde tekrar rastta nikriz seslerinde gezinip rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 37

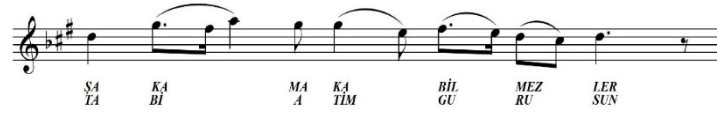
Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Şekil 38'de yer alan 5. ölçüde neva, hüseyini, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde gezinerek neva perdesinde

Şekil 38

Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Şekil 39'da yer alan 6. ölçüde nim hicaz, neva, hüseyini, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde gezinerek neva perdesinde buselikli kalış yapmıştır.

Şekil 39

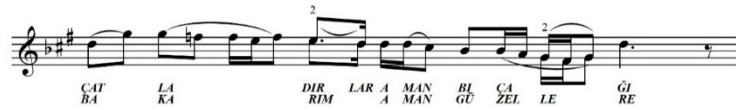
Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Şekil 40'ta yer alan 7. ölçüde eviç perdesi yerine acem perdesi ve buselik perdesi yerine kürdi perdesini kullanarak, rastta nikriz seslerinde gezinerek neva perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 40

Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Son olarak şekil 41'de görüldüğü üzere 8. ölçüde rastta nikriz seslerini kullanarak rast perdesinde tam karar etmiştir.

Şekil 41

Şu Aydın'ın Uşağı Türküsünün Analizi



Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi, karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde buselik seslerini kullandığı görülmektedir.

Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde acem perdesi kullanıldığı ve neva üzerinde buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde ise acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade

etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyri de neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagır" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine neva perdesinden başladığı ve hicaz sesleri ile inici-çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Sagır makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

"Sen Bu Yaylaları Yayliyamasun" adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 42'de görüldüğü üzere gerdaniye perdesinden inici bir seyirle başlamıştır. 1. Ölçüden 9. Ölçüye kadar gerdaniye, eviç, acem, hüseyini, neva ve nim hicaz perdelerinde gezinerek neva perdesi üzerindeki rast ve buselik seslerinde gezinilmiştir.

Şekil 42

Sen Bu Yaylaları Yayliyamasun Türküsünün Analizi

SEN A SO GUK, BU ÇİL SU, YAY DUM BA, LA A ŞİN, LA ÇİL DA, Rİ DUM, YAY A KU, Lİ Çİ ZU, YA LA KE, MA MA BA, SUN DUM BI, GÜ GÜ LÜM LÜM, YAY A KU, Lİ Çİ ZU, YA LA KE, MA MA BA, SUN DUM BI, (SAZ ---), YAY A KU, Lİ Çİ ZU, YA LA KE, MA MA BA, SUN DUM BI, YAV YAV RİM RİM, YAY A KU, Lİ Çİ ZU, YA LA KE, MA MA BA.

Şekil 43'te yer alan 11. ve 12. Ölçüde nim hicaz, buselik, seslerinde gezinilmiştir.

Şekil 43

Sen Bu Yaylaları Yayliyamasun Türküsünün Analizi

DE TE E, RİM RA NER, DUR ZİM DÜZ, GÖL U O, FA VA, LE Kİ YA, Rİ DU.

13. ölçüde buselik perdesi tekrar kürdi perdesine dönüştürülmüştür. 13. Ölçüden itibaren kürdi, düğâh, rast, nim hicaz ve neva seslerinde gezinerek rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri ile karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi ve karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi

Meragi'ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde rast ve buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde hem acem hem de eviç perdesinin kullanıldığı, neva üzerinde hem buselikli hem de rastlı yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde eviç perdesi kullanılıyor olsa da aynı zamanda acem perdesi de kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyri de neva perdesinden başlayıp inici-çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde hem acem perdesi hem de eviç kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine neva perdesinden başladığı ve hicaz sesleri ile inici-çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Sagir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde hem buselik hem de rast sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

"Şişedeki Gülyağı" adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 44'te görüldüğü üzere gerdaniye perdesinde inici bir seyirle başlamıştır. Gerdaniye, eviç, muhayyer, acem, hüseyni, neva ve nim hicaz seslerinde gezinerek neva perdesi üzerindeki buselik ve rast sesleri gösterilmiştir.

Şekil 44

Şişedeki Gülyağı Türküsünün Analizi



Şekil 45'te yer alan 2. ve 3. ölçüde çıkıcı bir seyirle ırak, rast, düğâh, kürdi, neva seslerinde gezinerek rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri gezinerek rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri gösterilmiş ve neva perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 45

Şişedeki Gülyâğı Türküsünün Analizi



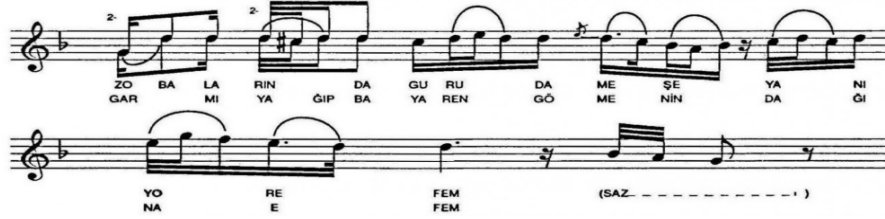
4. ölçüde ise 1. ölçüdeki ezgide olduğu gibi neva perdesi üzerindeki buselik sesleri gösterilmiştir. 5. ve 6. ölçü ise 2. ve 3. ölçüdeki ezgi ile aynı olup türkü rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri ile karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi ve karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde hem rast hem de buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde hem eviç hem de acem perdesi kullanıldığı, neva üzerinde rastlı ve buselikli yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde eviç perdesi kullanılıyor olsa da acem perdesi de kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyri de neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde hem eviç hem acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine neva perdesi civarından başladığı ve hicaz sesleri ile inici-çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Sagir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde hem rast hem de buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

"Zobalarında Guru Da Meşe Yanıyor" adlı türkünün makamsal analizi nasıldır.

Türkü; şekil 46'da görüldüğü üzere rast-neva perdesi atlamasıyla seyre başlamıştır. Rast, neva, nim hicaz, kürdi, düğâh, hüseyini, gerdaniye, acem perdelerinde gezinerek ilk önce neva perdesi üzerindeki buselik dersleri gösterilmiş, daha

Şekil 46

Zobalarında Guru Da Meşe Yaniyor Türküsünün Analizi



Şekil 47 ve 48'dede yer alan türkünün 2. ölçüsünde tekrar neva perdesi üzerindeki buselik seslerinde gezinerek neva perdesi asma kalış yapılmıştır.

Şekil 47

Zobalarında Guru Da Meşe Yaniyor Türküsünün Analizi



Şekil 48

Zobalarında Guru Da Meşe Yaniyor Türküsünün Analizi



3. ölçüde neva perdesi üzerindeki buselik seslerine nim hicaz ve kürdi sesleri eklenmiştir. 4. ve 5. ölçüde ise rast perdesi üzerindeki nikriz seslerinde gezinerek rast perdesinde karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi karar perdesinin ise rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde acem perdesi kullanıldığı, neva üzerinde buselikli yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir.

Türkünün seyri de rast perdesinden başlayıp çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine rast perdesinden başladığı ve hicaz sesleri ile çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Kebir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

"Bahçede Erik Dalı" adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 49'da gerdaniye perdesinden seyre başlamıştır. Gerdaniye, acem, hüseyini, neva, nim hicaz seslerinde gezinerek neva perdesi üzerindeki buselik sesleri gösterilmiştir. Daha sonra aynı seslere kürdi, düğâh ve rast perdeleri eklenerek şekil 50'de olduğu gibi rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri gösterilmiştir.

Şekil 49

Bahçede Erik Dalı Türküsünün Analizi



Şekil 50

Bahçede Erik Dalı Türküsünün Analizi



Şekil 51-52 ve 53'te yer alan 5. ve 8. Ölçü arasında rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri gösterilmeye devam etmiştir.

Şekil 51

Bahçede Erik Dalı Türküsünün Analizi



Şekil 52

Bahçede Erik Dalı Türküsünün Analizi



Şekil 53:

Bahçede Erik Dalı Türküsünün Analizi



9. ölçüden 16. Ölçüye kadar 1. ve 8. Ölçüye kadar olan ezgi tekrar edilmiştir. 17. Ölçüde nim hicaz perdesinde uzun kalışların yapıldığı görülmekte olup türkü rast perdesi üzerindeki nikriz sesleriyle karar etmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi

neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde hem buselik hem de rast seslerinin kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde hem eviç hem de acem perdesi kullanıldığı ve neva üzerinde hem buselikli hem de rastlı yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde eviç perdesi kullanılıyor olsa da acem perdesi de kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyri de neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde hem acem hem de eviç perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagır" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine neva perdesi civarından başladığı ve hicaz sesleri ile inici-çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Sagır makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde hem buselik hem de rast sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

"Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir" adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 54'te görüldüğü üzere nim hicaz perdesinden seyre başlamıştır. Nim hicaz, neva, hüseyini, kürdi, düğâh ve rast seslerinde gezinerek şekil 55'te olduğu gibi rast perdesi üzerindeki nikriz seslerinde gezinilmiştir.

Şekil 54

Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir Türküsünün Analizi



Şekil 55

Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir Türküsünün Analizi



Şekil 56'daki 4. ölçüden 12. Ölçüye kadar rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri gösterilmeye devam etmiştir. 13. Ölçüde neva, hüseyini, acem perdeleriyle neva perdesi üzerindeki buselik sesleri gösterilmiştir. 14. Ölçüde ise aynı perdeler nim

Şekil 56

Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir Türküsünün Analizi

**Şekil 57**

Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir Türküsünün Analizi



Şekil 58-59 ve 60'da görüldüğü üzere 15. ölçüden 18. Ölçüye kadar kürdi, nim hicaz, neva, rast, düğâh, ırak seslerinde gezinerek rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri gösterilmiştir.

Şekil 58

Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir Türküsünün Analizi

**Şekil 59**

Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir Türküsünün Analizi

**Şekil 60**

Bana Bu İlmi İrfanı Veren Muhammed Ali'dir Türküsünün Analizi



Türkünün geri kalan seyrinde hiçbir değişiklik bulunmamaktadır. Neva perdesi üzerindeki buselik sesleri ve rast perdesi üzerindeki nikriz seslerinde gezindikten sonra rast perdesinde nikrizli karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi olduğu ve karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde acem perdesi kullanıldığı ve neva üzerinde buselikli yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından

Daha sonra tekrar aynı ezgileri ve sesleri devam ettirerek 11. Ölçüde rastta nikriz sesleri ile karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi olduğu ve karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkünün donanımında her ne kadar eviç perdesi olsa da içerisinde acem perdesi kullanılarak neva üzerinde buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde acem perdesi kullanıldığı, neva üzerinde buselikli yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyri rast perdesinden başlayıp çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine rast perdesinden başladığı ve hicaz sesleri ile çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Kebir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

“Çek Deveci Develeri” adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 64'te görüldüğü üzere nim hicaz perdesinden seyre başlamış olup hüseyini perdesinde uzun kalış yapılmıştır. 2. Ölçüde ise hüseyini, gerdaniye, eviç, acem, neva, nim hicaz, buselik seslerinde gezinilerek nim hicaz perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 64

Çek Deveci Develeri Türküsünün Analizi



Şekil 65'te yer alan 3. ölçüden 6. ölçüye kadar yine aynı seslerde gezinilerek rast perdesi üzerindeki nikriz sesleriyle asma kalış yapılmıştır.

Şekil 65

Çek Deveci Develeri Türküsünün Analizi



7. ölçüden itibaren rast perdesi üzerindeki nikriz sesleri gösterilerek rast perdesinde nikrizli karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin çargâh ve neva perdesi olduğu, karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde hem rast hem de buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde hem eviç hem de acem perdesi kullanıldığı, neva üzerinde hem rastlı hem de buselikli yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde eviç perdesi kullanılıyor olsa da acem perdesi de kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyri de neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde hem eviç hem de acem perdesi kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine neva perdesi civarından başladığı ve hicaz sesleri ile inici-çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Sagir makamında olduğu söylenebilmektedir.

Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde hem rast hem de buselik sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

“Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim” adlı türkünün makamsal analizi nasıldır?

Türkü; şekil 66’da görüldüğü üzere seyrine neva perdesinden başlamıştır. 1. ölçüden 7. ölçüye kadar neva üzerinde hicaz seslerin ile karışık gezinilmiştir. Söz konusu seyrir şekil 66-67 ve 68’de açıkça görülmektedir.

Şekil 66

Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim Türküsünün Analizi

**Şekil 67**

Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim Türküsünün Analizi

**Şekil 68**

Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim Türküsünün Analizi



Şekil 69’da yer alan 8. ölçüde rast, düğâh, uşşak ve çargâh sesleri kullanılarak rast perdesinde uşşaklı gezinilmiştir.

Şekil 69

Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim Türküsünün Analizi



Şekil 70 ve 71’de yer alan 10. ölçüden 15. ölçüye kadar rast perdesi üzerindeki nikriz seslerinde karışık gezinilerek 14 ve şekil 72’de yer alan 15. ölçüde rast perdesinde uzun bir kalış yapılmıştır.

Şekil 70

Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim Türküsünün Analizi

**Şekil 71**

Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim Türküsünün Analizi



Şekil 72

Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim Türküsünün Analizi



Saz bölümü bittikten sonra yani 20. ölçüden sonra, 1. ölçüden 15. ölçüye kadar olan ezgi tekrar edilmiş olup rastta nikriz sesleriyle rast perdesinde karar etmiştir. Türkünün güçlü perdesinin neva perdesi ve karar perdesinin rast perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkünün seyir özellikleri göz önüne alındığında Meragi'ye göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Meragi nikriz makamının neva perdesi üzerinde rast yaptığını söylemektedir. Türkü içerisinde neva üzerinde hem rast hem de buselik seslerini kullandığı görülmektedir. Nasır Dede ise eski icracıların nikriz makamında eviç ve acem perde kullanımlarının icracılara göre değiştiğini ifade ederek iki farklı kullanımın da olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Arel de nikriz makamının kimi zaman neva üzerinde rast, kimi zaman ise buselik seslerinin olabileceğini söylemektedir. Türkü içerisinde hem acem hem de eviç perdesi kullanılarak, neva üzerinde hem buselikli hem de rastlı yapı kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Nasır Dede ve Arel'e göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. Ezgi ise nikriz makamının basit bir makam olduğunu düşünüp acem perdesinin kullanıldığı nikriz makamını kabul etmemektedir. Türkünün içerisinde eviç perdesi kullanılıyor olsa da acem perdesi de kullanıldığı için bu türkünün dizisi Ezgi'ye göre nikriz makamında olmadığı söylenebilmektedir. Kutluğ, nikriz makamının iki farklı şekilde olduğunu ifade etmektedir. Birincisi seyrine rast perdesi civarından başlayıp çıkıcı seyir özelliği kullanmasıdır, diğeri ise seyrine neva perdesi civarından başlayıp inici-çıkıcı hareket etmesidir. Aynı zamanda nikriz makamını zenginleştirmek için eviç perdesi yerine acem perdesinin de kullanılabileceğini hatta rastta rast seslerinin de kullanılabileceğini ve nikriz sesleri yerine rast sesleri ile karar edilebileceğini de ifade etmektedir. Türkünün seyri de neva perdesinden başlayıp inici-çıkıcı hareket ettiği için ve türkünün içerisinde hem eviç hem de acem perdesi kullanılmıştır. Aynı zamanda rast perdesinde nikriz ve rast sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisi Kutluğ'a göre nikriz makamında olduğu söylenebilmektedir. İrden ise nikriz makamını "Nikriz-i Sagir" ve "Nikriz-i Kebir" olarak ikiye ayırmıştır. Türkü seyrine neva perdesinden başladığı ve hicaz sesleri ile inici-çıkıcı hareket ettiği için İrden'e göre Nikriz-i Sagir makamında olduğu söylenebilmektedir. Özkan'a göre nikriz makamı neva üzerinde rastlı ve buselikli olarak iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Türkünün içerisinde neva perdesi üzerinde hem buselik hem de rast sesleri kullanıldığı için bu türkünün dizisinin Özkan'a göre nikriz makamında olduğu söylenmektedir.

TRT Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Türkiye'deki Bölgelere Göre Karşılaştırmalı Analizi

Seyir özelliklerini göz önüne aldığında; Karadeniz ve Marmara bölgesinde genellikle inici-çıkıcı kullanıldığı, İç Anadolu ve Ege bölgesinde genellikle çıkıcı- inici kullanıldığı, Güneydoğu Anadolu bölgesinde çıkıcı kullanıldığı, Akdeniz

bölgesinde genellikle inici kullanıldığı, Doğu Anadolu bölgesinde ise genellikle çıkıcı seyir özelliği kullanıldığı tespit edilmiştir.

Makamın dizi seslerinin kullanımı göz önüne alındığında; Karadeniz, İç Anadolu ve Ege bölgesinde genellikle neva perdesi üzerinde buselik seslerinin kullanıldığı, Akdeniz ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde neva üzerinde buselik ve rast seslerinin kullanıldığı, Doğu Anadolu bölgesinde neva üzerinde rast ve buselik seslerinin kullanıldığı, Marmara bölgesinde genellikle neva üzerinde buselik ve rast seslerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca bu yedi bölgede rast perdesi üzerinde nikriz seslerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Fakat Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Ege, İç Anadolu ve Karadeniz bölgelerinde rastta nikriz sesleri dışında makamın dizisinde de kullanılabilen rastta rast seslerinin de genellikle kullanıldığı tespit edilmiştir.

Türkünün güçlü perdesi göz önüne alındığında; Ege, Doğu Anadolu ve Akdeniz bölgesinde güçlüne neva perdesi olduğu, Marmara bölgesinde güçlüne genellikle gerdaniye ve neva olduğu, Karadeniz ve İç Anadolu bölgesinde güçlüne genellikle neva olduğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde ise güçlüne gerdaniye ve neva perdesi olduğu tespit edilmiştir. Türkü içerisinde makamın ana sesleri dışında kullanılan sesler göz önüne alındığında; Akdeniz ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde makamın ana sesleri dışında başka ses kullanılmadığı, Marmara ve Karadeniz bölgesinde genellikle ana sesler dışında neveser geçki yaptığı, Ege ve Doğu Anadolu bölgesinde genellikle ana sesler dışında başka ses kullanılmadığı, İç Anadolu bölgesinde ise ana sesler dışında düğâh perdesi üzerinde başka sesler kullanıldığı tespit edilmiştir. Türkülerin karar etme şekilleri göz önüne alındığında, bu yedi bölgedeki tüm eserlerin rastta nikriz sesleri ile karar ettiği tespit edilmiştir. Türkülerin genişlemesi göz önüne alındığında; Güneydoğu Anadolu bölgesinde ve Ege bölgesinde yegâhta rast sesleri ile genişleme yaptığı görülmektedir. Bu iki bölge dışında kalan, Akdeniz, Marmara, Karadeniz, Doğu Anadolu ve İç Anadolu bölgelerindeki nikriz makamındaki sözlü eserlerde genişleme yapılmadığı tespit edilmiştir.

Sonuç

Araştırmanın sonucunda TRT repertuarında bulunan nikriz makamında toplam 24 tane sözlü eser olduğu tespit edilmiştir. Bu eserlerin 3 tanesinin Marmara bölgesinde, 5 tanesinin Ege bölgesinde, 4 tanesinin İç Anadolu bölgesinde, 1 tanesinin Güneydoğu Anadolu bölgesinde, 2 tanesinin Doğu Anadolu bölgesinde, 2 tanesinin Akdeniz bölgesinde, 6 tanesinin Karadeniz bölgesine ait olduğu tespit edilmiştir.

Seyir özellikleri dikkate alındığında; Karadeniz ve Marmara bölgesinde genellikle inici-çıkıcı, İç Anadolu ve Ege bölgelerinde çıkıcı-inici, Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinde çıkıcı ve Akdeniz bölgesinde ise inici bir seyir yapısının olduğu;

Makamın dizi seslerinin kullanımı göz önüne alındığında; Karadeniz, İç Anadolu ve Ege bölgesinde genellikle neva

Trt Repertuvarında Bulunan Nikriz Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Yapılarının Türkiye'deki Bölgelere Göre Analizi perdesi üzerinde buselik seslerinin kullanıldığı, Akdeniz, Marmara, Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinde neva üzerinde buselik ve rast seslerinin kullanıldığı;

Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Ege, İç Anadolu ve Karadeniz bölgelerinde rastta nikriz sesleri dışında makamın dizisinde de kullanılabilen rastta rast seslerinin de kullanıldığı;

Türkü içerisinde makamın ana sesleri dışında kullanılan sesler göz önüne alındığında; Akdeniz, Güneydoğu Anadolu, Ege ve Doğu Anadolu bölgesinde genellikle makamın ana sesleri dışında başka ses kullanılmadığı, Marmara ve Karadeniz bölgesinde genellikle neveser geçki yaptığı, İç Anadolu bölgesinde ise ana sesler dışında düğâhta uşşak ve segâh seslerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Türkünün güçlü perdesi göz önüne alındığında; Ege, Doğu Anadolu ve Akdeniz bölgesinde güçlünün neva perdesi olduğu, Marmara bölgesinde güçlünün genellikle gerdaniye ve neva olduğu, Karadeniz ve İç Anadolu bölgesinde güçlünün genellikle neva olduğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde ise güçlünün gerdaniye ve neva perdesi olduğu tespit edilmiştir.

Türkülerin karar etme şekilleri göz önüne alındığında, bu yedi bölgedeki tüm eserlerin rastta nikriz sesleri ile karar ettiği tespit edilmiştir.

Türkülerin genişlemesi göz önüne alındığında; Güneydoğu Anadolu bölgesinde ve Ege bölgesinde yegâhta rast sesleri ile genişleme yaptığı görülmektedir. Bu iki bölge dışında kalan, Akdeniz, Marmara, Karadeniz, Doğu Anadolu ve İç Anadolu bölgelerindeki nikriz makamındaki sözlü eserlerde genişleme yapılmadığı tespit edilmiştir.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: MK, İAO; verilerin toplanması: MK, İAO; sonuçların analizi ve yorumlanması: MK, İAO; çalışmanın yazımı: MK, İAO. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design MK, İAO; data collection: MK, İAO; analysis and interpretation of results: MK, İAO; draft manuscript preparation: MK, İAO. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

Çakı, P. ve Çolakoğlu Sarı, G. (2025). Arel teorisinin iktidarı üzerine bir inceleme. *Konservatoryum*, 12(1), 235–249.

<https://doi.org/10.26650/CONS2025-1658212>

İrden, S. (2023). *Türk halk müziğinde makamlar ve terakibler*. Eğitim Yayınevi.

Karadeniz, M. E. (T. Y.). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.

Özkan, İ. H. (2020). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri*. Ötüken Yayınları.

Extended abstract

Introduction

Turkish music is divided into Turkish folk music and Turkish art music. Although they possess distinct musical dynamics in terms of style, attitude, form, performance environments, and instruments, they have interacted from past to present. Examples of this interaction can be seen in the repertoire. However, when examining perspectives on theoretical definitions, it is striking that there are many different approaches to the modal descriptions of Turkish folk music.

Method

The aim of this study is to analyze the modal structures of the folk songs in nikriz mode in the TRT repertoire according to the regions and to examine the nikriz mode according to the regions. The study is important in terms of identifying the folk songs in the nikriz mode in the TRT repertoire, analyzing the modal structures of the folk songs in the identified nikriz mode according to the regions, being the first to be conducted, and being a resource for researchers who will work in this field. The scores of the works required for the study were limited to those in the TRT repertoire. Furthermore, the works were classified according to seven regions in Turkey. The study employed a qualitative research method, including a screening model and content analysis. Data were collected through a literature review. Initially, the data obtained through the screening method was coded according to thematic headings. The coded data was then classified according to thematic headings, explained in the relevant sections of the study, and analyzed using content analysis. The study population consisted of twenty-four folk songs in the nikriz makam from the TRT repertoire.

Findings, Discussion and Results

Considering the musical characteristics, the Black Sea and Marmara regions generally have a descending-ascending pattern, the Central Anatolia and Aegean regions a ascending-descending pattern, the Southeastern Anatolia and Eastern Anatolia regions a rising pattern, and the Mediterranean region a descending pattern. Considering the use of the scale sounds of the makam, the Black Sea, Central Anatolia, and Aegean regions generally use buselik sounds on the neva key, while the Mediterranean, Marmara, Southeastern Anatolia, and Eastern Anatolia regions use buselik and rast sounds on the neva key. In Eastern Anatolia, Southeastern Anatolia, the Aegean, Central Anatolia, and the Black Sea regions, in addition to the rastta nikriz sounds, the rastta rast sounds, which can also be used on the scale of the makam, are also used. Considering the decision making methods of the folk songs, it has been determined that all the works in these seven regions are decided with rastta nikriz sounds.

Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi

An Analysis of the Meşk Tradition In Turkish Music In The Context of Performance Theory

Neşe Üstünkaya¹ 

¹Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, Türkiye

Öz

Bu çalışmada vücut bulduğu dönem içerisinde sözlü kültürün aktarımında kullanılan eğitim-öğretim yöntemi ve gelenekselleşmiş bir kültürel performans biçimi olan meşk geleneği, etnomüzikolojik yaklaşımın hareket noktasında yer alan kültürel performans kuramları çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmada müzik performansı alanında meşk geleneği kavramı iki farklı bağlamda ele alınmıştır. İlki usta-çırak ilişkisi bağlamındaki meşk geleneğidir. Bu bağlamı belirleyen temel unsurlar; usta (öğreten), çırak (öğrenen) ve meşkin gerçekleştiği ortamdır. Diğeri ise katılımı var olan icra bağlamındaki meşktir ki; katılımcı, dinleyici ve icra ortamı gibi unsurlardan oluşmaktadır. Bu doğrultuda, Türk müziğinde meşk geleneği içerisinde ustanın manevî ve kültürel öğretilerini performans aracılığıyla çırağına aktardığı, çırağın ise aktarılanları öğrenmek için sergilediği taklit ve tekrar etme durumu ile katılımı birlikte gerçekleşen müzik toplantıları veya ritüellerde gerçekleştirilen icralar kültürel performans kapsamında ele alınmıştır. Çalışmanın amacı; meşk geleneğinin farklı bağlamlarını göz önünde bulundurarak performans teori ve kültürel performans çerçevesinde yeniden anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu çalışmadaki veriler nitel araştırma yöntemleri kullanılarak literatür taraması ve arşiv incelemeleri yoluyla elde edilmiştir. Bu çalışmada elde edilen bulgular sonucunda, meşk geleneğinin performans teori bağlamında, etnomüzikoloji alanının kuramsal boyutlarından faydalanarak kültürel aktarımın farklı yönlerinin bir performans biçimi olarak değerlendirilebileceğine ilişkin bir bakış açısı sağlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Meşk Geleneği, Performans Teori, Usta-Çırak,

Abstract

In this study, the educational method used in the transmission of oral culture during the period in which it took shape and the meşk tradition, a traditional form of cultural performance, have been evaluated within the framework of cultural performance theories, which form the starting point of the ethnomusicological approach. In this study, the concept of the meşk tradition in the field of musical performance is examined in two different contexts. The first is the meşk tradition

Neşe Üstünkaya — neseustunkaya@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 15.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale, 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi"nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

within the master-apprentice relationship. The fundamental elements defining this context are the master (the teacher), the apprentice (the learner), and the environment in which the meşk takes place. The other is meşk in the context of participatory performance, which consists of elements such as the participant, the listener and the performance environment. In this regard, within the tradition of meşk in Turkish music, the master's spiritual and cultural teachings are passed on to the apprentice through performance, while the apprentice demonstrates imitation and repetition in order to learn what has been passed on. Performances in musical gatherings or rituals, which take place with participation, are considered within the scope of cultural performance. The aim of this study is to reinterpret the tradition of meşk within the framework of performance theory and cultural performance, taking into account its different contexts. The data in this study were obtained through literature reviews and archival research using qualitative research methods. Based on the findings of this study, an attempt has been made to provide a perspective on how different aspects of cultural transmission can be evaluated as a form of performance within the context of performance theory, drawing on the theoretical dimensions of ethnomusicology.

Keywords: Turkish Music, Meşk Tradition, Performance Theory, Master-Apprentice, Ethnomusicology.

Giriş

Bir aktarım ve eğitim-öğretim yöntemi olarak gelenekselleşen meşk sisteminden söz ederken geleneğin ne olduğu, gelenekselleşme sürecinin neyi ifade ettiği hususu önem taşımaktadır.

“Gelenekler, kolektif hafızanın bir parçası hâline gelen deneyimi anlamlandırmak ve yorumlamak için önceki nesilden miras alınan ve toplumsal etkinliğin üzerinde inşa edileceği yapıyı sunan yol ve yöntemler” olarak tanımlanmaktadır (Eliassen, 2014, aktaran Ayas, 2019, s. 261). Bu tanımlamaya göre gelenek kavramı, içerisinde geçmişi barındırmasından ziyade içinde bulunulan zaman dilimini ve sürekliliği ifade etmektedir. Dolayısıyla gelenek, aynı kuşak içerisinde veya geçmişten geleceğe intikal eden kültür, ritüel ve normların ifade biçimlerini içerir ki bu noktada sözlü gelenek kavramından bahsedilmesi gerekir. Zira halk bilimi menşeli bu ifade biçimleri, sosyal bilimlerin temellerini oluşturan dil ve iletişim yoluyla şekillenip aktarım yoluyla yayılmaktadır.

Türk sözlü geleneği veya sözlü kültürü, toplumsal/ulusal kimliği oluşturan değerleri yansıtmaktadır. Kendine mahsus özellikleriyle herhangi bir toplum içerisinde ortak bir bellek oluşturan bu değerler ise korunup nesilden nesile sözlü bir şekilde aktarılan usta-çırak ilişkisine dayalı iletişim şekli ile gerçekleşmektedir. Sözlü aktarımlarda toplum hafızasına dair kültürel bilgilerin ustadan çırağa aktarımı sosyokültürel yapının idame ettirilmesi ve korunması adına değer taşımaktadır.

Türk kültürü içerisinde veya farklı coğrafyalarda yer alan usta-çırak ilişkili sözlü aktarım sistemlerine bakıldığında sözlü aktarımın farklı adlandırmalarla ve birbirinden farklı şekillerde gerçekleştiği görülmektedir. Örneğin;

Hindistan'daki gurukula adlı sistemde öğrencinin (şîşya) öğretmen (guru) tarafından kabul edilmesiyle başlayan süreçte öğretmenin tüm alanlardaki bilgisini sözlü aktarım yoluyla öğrencisine aktardığı bilinmektedir (Frederick, 2016). Batı

Afrika'da yerleşik toplumların hayat hikâyelerini ve kültürünü anlatan, bu özelliği aileden alarak kuşaktan kuşağa devam ettiren griot isimli hikâye anlatıcılarının varlığından söz edilmektedir (Hale, 1997). Orta Asya'da ise ortak özellikler taşıyan kamlık ve ozanlık gelenekleri, Anadolu'da âşıklık geleneğine dönüşen usta-çırak ilişkisinin temellerini oluşturmaktadır. Bu dönüşüm, toplumun tüm manevî değerleriyle birlikte kültürel öğelerinin de usta tarafından çırağa aktarılmasını sağlayan bir görev üstlenmiştir (Özdemir, 2016).

Türk kültürü bağlamında ele alındığında geleneksel Türk sanatında eğitim-öğretimin usta-çırak ilişkisiyle taşındığı ananevî özellik gösteren bu sistem “meşk” olarak adlandırılmaktadır. Arapça kökenli olduğu bilinen meşk kelimesi sözlükte “yazı veya müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırması” anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.). Bahsi geçen geleneksel Türk sanatı mefhumu daha özele indirgendiğinde ve bu çalışmaya konu olan anlamıyla değerlendirildiğinde meşk kavramının Türk müziği içerisindeki anlamına odaklanılması gerektiği görülmektedir.

Meşk kavramının Türk müziğindeki kullanımı için Behar (2023), Osmanlı/Türk mûsikisinin meşk kavramını hat sanatından ödünç aldığını belirterek bu anlamdaki öğretim ve aktarımın tamamen meşk yöntemiyle yapıldığını ifade etmektedir. Bu yöntemle öğrencinin repertuvar edinmesi ve mûsikî öğrenmesi sağlanarak bütüncül bir eğitim sistemi ve mûsikî dünyasında dayanışmayı, iç tutarlılığı sağlayan ve sembolik işlevler içeren bir yol olduğunu belirtmektedir (s. 17).

Bu doğrultuda Türk müziğinde meşk; temellerini Osmanlı mûsikî geleneğinden alan, ustanın çırağına müziğin icra edilme yöntemleri ile birlikte müzik kültürünün manevî içeriğini aktardığı, bir eğitim-öğretim sistemi olmasının yanı sıra bir müzik geleneğinin yaşatılmasını/aktarılmasını sağlayan tüm öğelerin birleştiği bir çatı olarak ifade edilebilir. Ancak bu tanım içerisinde de değinildiği üzere meşk kavramının usta-çırak ilişkisini vurgulayan anlamı dışında çeşitli başlıklar altında ele alınabilecek kadar geniş kapsamlı anlamları da mevcuttur.

Örneğin; belirli bir ortamda müzik yapma/icra etme amaçlı bir araya gelerek eser geçme (çalma/söyleme), toplu icrada bulunma, dinî-kültürel bir ritüeli gerçekleştirme veya müzik içerikli toplantılar gibi sebeplerle icracı veya izleyicilerin bir arada bulunduğu müzik toplantılarının da meşk olarak adlandırıldığına rastlamak mümkündür.

Bu minvâlde, bir eğitim-öğretim sistemi olması ve müzik kültürüne dair bilgi aktarımını sağlayan köklü bir gelenek olması yönüyle Türk müziğinde meşk geleneği, belirli bir kültürü ve geleneği anlama, yorumlama amacına yönelik anlatıcı, dinleyici/izleyici, anlatı, gibi etmenler arasındaki etkileşime dayanan “kültürel bir performans” niteliği taşımaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

“Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi” adlı bu çalışma nitel araştırma yöntemine dayalı betimsel bir nitelik taşımaktadır. Çalışmanın amacına yönelik Türk müziği içerisindeki meşk geleneği mefhumu etnomüzikoloji alanının hareket noktasında yer alan performans teori kuramları bağlamında ele alınmıştır. Bu özelliğiyle bu çalışma, mevcut literatürden faydalanılarak oluşturulan kuramsal temelli bir inceleme özelliği taşımaktadır.

Verilerin Toplanması

Bu çalışmaya yönelik gerekli verilerin elde edilebilmesi için literatür taraması ve arşiv incelemesi yöntemlerine başvurulmuştur. Kuramsal çerçeve ve meşk geleneği ile ilgili bilgiler, mevcut literatürde yer alan geçmişten günümüze ulaşan kaynak eserler ve bilimsel / akademik çalışmalar aracılığıyla elde edilmiştir. Verilerin toplanmasına yönelik bu süreçte meşk kavramı usta-çırak ilişkisi ve katılımı var olan icra bağlamıyla olmak üzere farklı şekillerde ele alınarak her iki bağlamın da performans teoriyle olan ilişkisi değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Verilerin Analizi

Bu çalışma için elde edilen veriler içerik analizine başvurularak sistemli bir şekilde farklı yönlerden ele alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu süreç içerisinde, meşk geleneğinin iki farklı başlıktaki anlamıyla da performans teori bağlamında nasıl konumlandırılabilmesine dair bilgiler, kuramsal bir bakış açısıyla ifade edilmeye çalışılmıştır.

Kavramsal Çerçeve

Performans / Performans Teori

Aktarım aracı ve kültürel miras olarak meşk geleneği; öğretim yöntemi olarak ise meşk sisteminin kültürel performans boyutunu ele alırken performansın ne olduğu, performans teorisinin sosyal bilimlerdeki yeri ve bu çerçevede odaklanılan performans biçimlerinin detaylı bir biçimde incelenmesi için öncelikle performans kavramının tanımından başlamak gerekmektedir.

Performans; “herhangi bir eseri, oyunu, işi gerçekleştirme; gerçekleştirirken gösterilen başarı, kişinin yapabileceği en iyi derece” demektir (Türk Dil Kurumu, t.y.). Ancak, sosyal bilimlerin çeşitli disiplinleri içerisinde bu kavramın sözlük anlamı dışında farklı anlamlarda da kullanıldığı görülmektedir. Performans kavramını tiyatro, dilbilim, etnografya ve kültürel çalışma alanları gibi geniş bir yelpaze içerisinde inceleyen Carlson (2013), *Performans: Eleştirel Bir Giriş* adlı kitabında performansın tek bir tanımı olmadığına ve sürekli yeniden şekillenme özelliğine sahip olduğuna dikkat çekmektedir (s. 13).

Performansa dair bu tanım çeşitliliği, çalışmanın temel kavramını oluşturan meşk geleneğinin farklı bağlamlar içinde nasıl konumlandığının anlaşılması adına önemlidir. Meşk geleneğinin geçmiş yüzyıllarda gelenekselleşmiş bir öğrenme biçimi olarak algılanmasından, günümüzde kültürel hafıza ve kültürel mirasa ilişkin bir unsur hâline gelmesi Carlson'un sözünü ettiği performansın tek bir tanımı olmamasının ve performans bağlamındaki değişikliğin kaçınılmaz olduğunu göstermektedir.

Nitekim performans kavramı hangi bağlamda, ne şekilde kullanılırsa kullanılsın en önemli unsurları olan dil ve iletişim kavramlarıyla iç içe bir oluşum göstermektedir. Performanslar, belirli bir zaman aralığı, başlangıç ve bitiş, düzenlenen bir etkinlik, icracı, seyirci, ortam ve icra edilen performans gibi ortak özelliklere sahiptir (Gümüş ve Sezindoğan, 2010, ss. 15-25).

Dil, iletişim ve performans arasındaki bu ilişki, ortaya kültürel anlamda bir temsiliyet durumu çıkarmaktadır. Özellikle yapılan bu çalışma özelinde bahsedilen kültürel performans bağlamında bu kavramlar, kurulan ilişkiler üzerinden anlamlı hâle gelmektedir. Bu sebeple iletişimin özellikleri performansı oluşturan her bileşenin bir bütün olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır. Bu hususta Bauman (2008), etkileyici yapısına dikkat çekerek, performansın dinleyici kitlesini beklentileri doğrultusunda yönlendirip harekete geçirilebildiğinden bahsetmektedir (ss. 114-122).

Bu çalışma özelinde bakıldığında Türk müziğinde usta-çırak ilişkisiyle oluşan ve katılımı var olan meşk geleneği de ilgili tüm katılımcılar tarafından ortaya koyulan kültürel performans sayesinde anlam kazanmaktadır. Bauman'ın (2008) ifadelerine istinaden performansın yapısında var olan bu etkileşim, meşk sürecine katılım sağlayanları harekete geçirerek meşk geleneğinin yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında üzerinde durulan performans teorisinin, herhangi bir toplumun kültürel öğelerini ve geleneğini geçmiş anlayışından çok devam eden, gelişen ve süreklilik arz eden bir kabule dönüştürdüğü ifade edilebilir.

Yirminci yüzyılda gelişim göstermeye başlayan performans teorisi; herhangi bir fenomenin sunulduğu durum ve sürecin tüm özelliklerini inceleyen bağlam temelli halk bilim kuramlarından biri olarak birçok alandan türeyen, çeşitli davranışları kavrayıp yorumlamaya ve analiz etmeye yarayan bir kuram olarak açıklanmaktadır (Özgün, 2013, ss. 44-45).

Dan Ben-Amos, Rogers Abrahams, Alan Dundes, Victor Turner, Richard Bauman, Richard Schechner gibi araştırmacılar performans teorisinin farklı özelliklerini vurgulayan çalışmalar yapmışlardır. Ben-Amos bu teorisinin halkbilimi kuramı olarak ortaya çıkmasında önde gelen isimlerdendir. Ben-Amos'un araştırma modeli kişisel boyut (anlatıcı/oyuncu), sosyal boyut (dinleyici/izleyici) ve söz boyutu (anlatılan) şeklinde üç unsurdan oluşmaktadır (Çobanoğlu, 1999, s. 305).

Performans teorideki bu unsurlar çalışmaya konu olan meşk geleneği kavramının temellerini oluşturan usta-çırak ilişkisi ve katılımı var olma, bir arada performans gösterme bağlamıyla yakınlık göstermektedir. Her ikisinde de aktarım,

Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi Kapsamında İncelenmesi şifahen veya bedensel ifadelerle gerçekleşmektedir. Kültürel aktarım, anlatıcı, ortam, dinleyici, katılım ve anlatı gibi ortak kavramlarla bir kültürel performans oluşumu, meşk geleneğinin performans teori bağlamıyla değerlendirilebilmesi için elverişli bir çerçeve oluşturmaktadır.

Yine halkbilim çalışmalarının önemli teorisyenlerinden biri olan Dundes (2003), çalışmalarında “doku, metin ve bağlam” olarak üç araştırma modelini ortaya koyarken bir folklor ürününün bu modellerin tümüyle ele alınması gerektiğinden söz etmektedir. Bu doğrultuda, başlı başına metin odaklı bir modeli eleştirerek doku ve bağlam, yani biçim ve performans üzerinden değerlendirme yapılması gerektiğini savunmaktadır (ss. 106-119). Bu görüşe göre halkbilim unsurları ancak aktaran, aktarıldığı kişi, aktarılış şekli ve aktarıldığı yer bağlamında değerlendirildiğinde performans adına bir bütünlük sağlanabilmektedir.

Buna göre meşk geleneğinin de usta-çırak ilişkisiyle veya icracı-dinleyici-icra ortamı arasındaki iletişimle oluşum gösteren; kültürel bağlam içinde sözlü aktarım, toplu/birebir icra, taklit, tekrar ve gözlem aracılığıyla gerçekleşen bir performans niteliği taşıdığı düşünülebilir. Konu, Dundes’in araştırma modellerine göre ele alındığında her iki anlamıyla da meşkin gerçekleşmesindeki icra şekli (doku), icra sırasında gerçekleşen aktarım (metin) ve aktarımın gerçekleştiği yapı (bağlam) unsurları bu gelenek ve aktarım sisteminin performans teorisinin farklı yönleriyle incelenmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte meşk geleneği gibi kültürel mirasın devamlılığında bahsi geçen müzik performansının bir “ritüel” vasfı taşıyarak performans etrafında şekillenen bir yaklaşımla benzer özellikler gösterdiği ifade edilebilir.

Son olarak performans teoride kültürel anlam üretimi, antropoloji, komünite, liminalite (eşiksellik) gibi kavramlara odaklanan Turner ise eserlerinde, performansın geçmişten bu yana süregelen toplumsal anlayışların aynası olduğunu; toplumsal yaşamı yapılandıran ilişkileri, benlik algılarını, kimlik ve anlam kavramlarını şekillendirdiğini vurgulamaktadır. Örneğin;

“*The Anthropology of Performance*” adlı çalışmasında Turner (1986), performansın birey ve toplum temelindeki temsil biçimine, toplumun birbirleriyle olan ilişkilerine ve performansa yönelik icranın ortak noktalarla olsa da farklı düzlemlerde gerçekleştirildiğine değinmektedir. Turner’a göre performans; kültürel bir anlam oluşumunun ortaya çıkmasını, antropoloji ile sanat arasındaki bağın kuvvetlenmesini ve kültürü anlamının somutlaştırılabilmesini sağlamaktadır (ss. 21-33). Turner’ın bu yaklaşımı, toplumsal yaşamın değer kavramları ve ifade biçimlerini anlamak için güçlü bir kuramsal dayanak olarak görülebilir. Bu çalışma özelinde ise bu yaklaşım meşkin kültürel bir anlam oluşumu ve aidiyet alanı olarak görülmesini sağlar. Bu yönüyle meşk, Turner’ın işaret ettiği gibi, kültürün somut olarak ifade edilmesini sağlayan bir “kültürel performans” alanı olarak düşünülebilir.

Usta-Çıracak İlişkisi Bağlamında Meşk Geleneği ve Performans Teori

Meşk geleneği; içerdiği anlam ve kapsadığı alan bakımından aktarım odaklı yapısının yanı sıra performansın kültürel yapısıyla da ilişkilendirilip açıklanabilecek bir özelliğe sahiptir. Meşk içerisinde var olan iletişim şekli, sosyal ve kültürel yapılar, meşkin gerçekleştiği mekân, anlatı gibi özellikler, bu kavramın performans teorideki yerinin belirgin hâle gelmesini sağlamaktadır. Böylece meşk geleneğinin temelini oluşturan ve sözlü kültürün aktarımında önemli bir yere sahip olan usta-çırak ilişkisini de performans kuramları çerçevesinde değerlendirmek mümkün hâle gelmektedir.

Bu noktada, meşk geleneğini bilhassa kültürel performans kuramlarıyla ilişkilendirmeye çalışırken ifade edilmesi gereken önemli bir nokta şudur ki: çalışma içerisinde doğrudan bir saha çalışması veya alan araştırması yer almasa da ilgili literatürde eğitim-öğretim yöntemi olarak gelenekselleşen meşkin aktarım sürecinde gözlemlenen bedensel ve sosyokültürel paylaşım biçimlerinin, ayrıca kültürün icraya dönüşmesiyle ortaya çıkan sanatsal eylem niteliğinin bu performatif yapıyı destekleyebileceği düşünülmektedir (Behar, 2023; Eguchi ve Deschênes, 2018). Bu doğrultuda, meşk geleneğinin bu başlık altındaki performans teori bağlamı; seyirciye yönelik bir icradan çok, kültürel birikimin icra yoluyla ifade bulduğu bir performans süreci olarak değerlendirilebilir.

Behar'a (2023) göre, usta (hoca)-çırak (öğrenci) ilişkisine dayalı meşk sisteminde öğrencinin, hocasının tüm yaptıklarını, söylemlerini, davranışlarını dikkatli bir şekilde takip edip idrak etmesi, anlaması, yorumlaması ve sonrasında öğrendiklerini hocasının karşısında tekrarlaması gerekir (s. 64). Buna göre; Türk müziği içerisinde usta-çırak arasındaki iletişimin kendi arasında farklı bileşenleri olduğu ve bunların tümünün performans aracılığıyla gerçekleştiği söylenebilir.

Performans teorisinin yapısında yer alan özelliklere bakıldığında sözlü aktarımın anlatıcı, dinleyici ve anlatı bağlamında önem taşıdığı görülmektedir. Bu doğrultuda Türk müziğinde meşk sisteminin genel işleyişine göre usta, performansı sergileyen “anlatıcı”, çırak ise ilk etapta bu performansı gözlemleyen, algılayan, anlamlandıran ve taklit yoluyla öğrenmeye çalışan “dinleyici-izleyici” olarak konumlandırılabilir. Burada kullanılan bedensel hareketlerin ve duysal ifadelerin öğrenen kişi tarafından anlaşılması, algılanması ve taklit edilerek yeniden yeni bir performansa dönüşmesi, performansın bütünleşerek kültürel bir yapıya dönüşmesine imkân sağlamaktadır. Bu bilgilere göre, bir önceki alt başlıkta bahsetmiş olduğumuz Ben-Amos'un performans teorideki araştırma modeli olan kişisel boyut, sosyal boyut ve söz boyutunun meşk geleneği içerisinde karşılık bulabileceği söylenebilir.

Kültürel yapıya sahip bir performans biçiminin, yaşanan olaylar ve davranışlar etrafında şekillendiği bilinmektedir. Bu noktadan hareketle, Türk müziği özelinde usta-çırak ilişkisi temelli meşk geleneğinin öğretici-öğrenen veya katılımı var olan karşılıklı icra boyutundaki özelliklerinin yanında kültürün uygulamaya yönelik olması; performansın karşılıklı ilişki

Usta-çırak ilişkisi bağlamından hareketle Eguchi ve Deschenes (2018), aktarım esnasında sözlü ifadeleri temel almaktan ziyade, çırağın (öğrenen) bedensel olarak ustasının (öğreten) performansını taklit etmesine yönelik olduğunu ifade ederek *bedenleşme* kavramı ile sözlü aktarımı yeniden tanımlamak için bir girişimde bulunmuşlardır. Ayrıca *somutlaştırılmış sözellik* kavramlarından bahsederek sözlü aktarımda yer alan bilginin ötesinde hareket, öğrenme, performans gösterme, bilgilenme gibi önemli roller olduğunu belirtmişlerdir (s. 59).

Türk müziğinde sözlü aktarım esnasında çırağın ustasını taklit etme ve beden dilini özümseyip içselleştirme durumu düşünüldüğünde Eguchi ve Deschenes'in tanımladığı *bedenleşme* kavramı ile meşk geleneğinin ilişkili olduğu söylenebilir. Ancak burada sadece sözlü bir aktarımdan bahsetmek eksik kalacaktır. Zira meşk esnasında usûl vurma, eseri üslûp ve tavrıyla hocadan öğrenerek onun gibi icra etmeye (çalma/söyleme) çalışma gibi durumlarla fiziksel bir katılım söz konusudur. Bu katılım ile de ustadan aktarılan sözlü ve beden diliyle yapılan anlatılar çırak nezdinde içselleştirilerek fiziksel ve kültürel bir performansa dönüşmüş olur.

Bu durum Schechner'in (1985) 'yeniden yapılandırılmış davranış' kavramıyla da değerlendirilebilir. Bu kavram performans olgusunu ve performansı icra edenleri toplumsal özellikleri içerisinde geçmiş ve gelecek bağlamıyla incelemeye imkân sağlamaktadır. Bu anlamda performansın icranın yeniden yaratımı ve prova edilerek yapılandırılması yönündeki özelliği belirgin hâle gelir. (ss. 51-52). Meşk geleneğinde çırak ustasının davranışlarını tekrar edip içselleştirerek bir "performans pratiği" oluşturur ve aslında buradaki temellendirme fizikî ve sosyal öğrenmenin kültürel bir performansa dönüşmesi üzerinedir. Meşk geleneğinde tekrar edilen icralar öğrenen nezdinde geçmişin yeniden yapılandırılmış davranışıyla kültürel performansa dönüşmektedir.

Bilindiği üzere Türk müziği meşk geleneğinde çırak öğretilen eseri ilk etapta karşılıklı ve birebir bir iletişim şekliyle ustasının üslûp-tavrını taklit ve tekrar ederek öğrenmektedir. Bu taklit ve tekrar özelliği var olanı aynı şekilde sunmak gibi düşünülse de bu sürecin çırak için öğrenilmiş olanı özümseyerek geleneği bozmadan yeni bir şekle büründürmesi gerekir. Çünkü çırağın tekrar ederken öğrendiği şeyleri aktarabilmesi kendi döneminin özellikleriyle şekillendirdiği kendine ait bir üslûba sahip olmasıyla mümkün olacaktır (Behar, 2023; Beşiroğlu, 1997). Bu durumda yeni bir performansın ortaya çıkması da kaçınılmazdır. Dolayısıyla performans ustadan çırağa kültürel olarak taklit yoluyla aktarılsa da çırak, zaman içerisinde ustasının üslûp ve tavrını içselleştirerek kendi yorumunu geliştirir. Böylece çırak da önceki nesilden aktarılan bilgileri, kendi zamanının kültürel ifade biçimleri ile birleştirip kendi yorumunu katarak bu geleneği devam ettirir. Meşk geleneğindeki silsile kavramının temellerini oluşturan öğrenim şekli Türk müziği tarihinde birçok önemli icracı aracılığıyla somut örnekler kazanmıştır.

Klasik Türk müziği özelinde düşünüldüğünde üslûp anlamında hem geleneğin devam ettirilmesi hem de yeni yetişen

icracının bu üslûbu benimseyerek kendi yorumunu geliştirmeye çalışması var olan kültürel bir performansın bugünkü icralarda da yaşatılması ve tekrar edilmesi üzerine düşünülmesini sağlar. Bu durum güncel konumuyla örneklendirilecek olursa; Tanbûrî Cemil Bey'in verilebilecek en güzel örneklerden biri olduğu söylenebilir. Türk müziğinde ekol oluşturmuş en önemli saz virtüözlerinden biri olarak Cemil Bey, yüz yılı aşkın süre önce vefat etmiş olmasına rağmen taş plak kayıtlarındaki özellikle tanbur ve klasik kemençe sazlarındaki performansı ile günümüzde hâlâ etkisini sürdürmektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in üslûp ve tavrını, icrasındaki teknik özellikleri ve yorum gücünü yansıttığı tüm icra performansları bilhassa yeni yetişen icracılar olmak üzere çoğu icracı tarafından defalarca dinlenerek analiz edilmeye çalışılan ses kayıtları aracılığıyla taklit edilmektedir. Bu durum usta-çırak ilişkisinin bir nevî modern anlamda devam ettiği, geçmişteki bir performansın icracı-dinleyici bağlamıyla bugünkü saz icralarında yaşatıldığı bir kültürel performans alanının oluşmasını sağlamaktadır.

Meşk geleneğinde, çırağın ustadan sözlü olarak aktarılan müziği, makamı, usûlü, eseri yorumlamayı/icra etmeyi, üslûp ve tavrı ile birlikte dönemin müzik dağarını da öğrendiği bilinmektedir. Böylece dönem repertuarı nesilden nesile kültürel performans eşliğinde aktarılmış olur (Behar, 2023, s. 19). Meşk geleneğinin bu özelliğine bakıldığında;

Schechner, insan yaşamına ait değer ve davranışların bir arada bulunduğu yerin sadece arşivler olmadığını, fiili olarak eylemde bulunduğu sözlü deneyimlerinin biriktiği repertuarın varlığından bahsetmektedir (Gümüş & Gündoğan, 2010, s. 16-17). Bu ifadeden hareketle meşk ortamının kültürel bir performans ortamı yaratarak yaşadığı toplumla arasındaki bağı dönemin özellikleri ile birlikte ileriye taşıması hem mecazî hem gerçek anlamdaki “repertuar” kavramının varlığını desteklemektedir.

Bu anlamda bünyesinde tüm bu bilgileri barındıran nitelikte bir örnek sunulacak olursa; klasik Türk müziğinde “hoca” unvanı ile anılan nadir kişilerden biri olan Zekâi Dede, usta-çırak ilişkisiyle yetiştirdiği öğrencileri aracılığıyla günümüze zengin bir repertuar ulaştırmıştır. Aynı zamanda hânende ve neyzen olan Zekâi Dede, eserlerinde klasik üslûbu benimsemiş, Hamparsum ve Batı notalarına hâkim olmasına rağmen eğitim yöntemi olarak meşk sistemini kullanmıştır. Hâfızasında içerisinde seksen civarında fasılın da bulunduğu iki bin üzerinde eser bulunduğu söylenmektedir. Birçok eseri İsmâil Dede Efendi ile Dellâlzâde İsmâil Efendi'den meşk etmiş ve bu eserlerin bir bölümünün nesilden nesile aktarılmasında son kaynak olmuştur (Özcan, 2013, ss. 195-196).

Söz konusu kaynaktan beslenerek yetişen ve meşk sisteminin “son halkası” olarak kabul edilen isim ise yirminci yüzyılın en önemli icracı ve bestekârlarından biri olan Alâeddin Yavaşca olmuştur. Yavaşca, kendi meşk silsilesini şu ifadelerle açıklamaktadır:

Özetle; Sadeddin Kaynak'ın hocası Kazım Uz'dur (1872-1938). Kazım Uz'un hocası Zekâi Dededir (1825-1897);

Zeki Arif Ataergin'in hocası Rauf Yekta'dır, Rauf Yekta'nın (1871-1935) hocası Zekâi Dededir. Dr. Suphi Ezgi

Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi Kapsamında İncelenmesi (1869-1962) hocamdır, onun direkt hocası Zekâi Dede'dir(1825-1897), Zekâi Dede'nin hocası Hamâmizâde İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846), Hammâmizâde'nin hocası Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'dir. Uncu Emin Efendi'nin de hocası III. Selim'in de tambur hocası olan Tanburi İsak (1744-1814)'tır. Bir hamlede size nerden başlayıp nereye geldiğini anlatmış oluyorum. (Sipahi, 2011, s. 53, aktaran Ayas, 2015, s. 84)

Türk müziği meşk sisteminde herhangi bir saz ile icra edilmek ve söylenmek üzere öğretilen eserlerin sözlü aktarımı esnasında usûl vurulması eğitim-öğretimin en temel esaslardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu sistemde ana unsurun hafıza olması öğrenmede kalıcılığı kolaylaştıracak bir takım yöntemler geliştirilmesini gerektirmiştir. Eserlerin usûl vurularak öğretilmesi ve hafızada tutulmasının sağlanması da bu yöntemlerden biridir (Behar, 2023: 22-28). Usûlün esere göre vurulma biçimi, usûl darplarının yapısı ve ifade özelliklerinin hafızada tutularak icra edilmesi ve yeniden bir performans olarak sunulması, sergilenen kültürel performansla doğrudan ilişkilidir.

Diğer yandan meşk sisteminde makamsal öğelerin ve farklı formların yer alması kuralları olan değişmez bir kaide olarak görünse de icra ve aktarım sırasında anlamlı hâle gelmektedir. Bu durum performans teori kapsamında düşünüldüğünde örneğin; bir makamın taksim gibi doğaçlama bir formda icra edilme durumu usta-çırak ilişkisi ile öğrenilmiş olsa da icra edene ve içinde bulunulan zamanın şartlarına, icracının duygu durumuna ve icra edilen ortama bağlı olarak değişiklik gösterir. Çünkü icra edilen taksim, farklı icracılar tarafından farklı tavır ve üsluplarla sunulur. Dolayısıyla makamsal öğeler sabit olsa da kişisel ve sosyal boyut bağlamında performansa yansıyan şekli farklılık gösterecektir.

Usta-çırak ilişkisi bağlamında gerçekleşen Türk müziği meşklerinin yapıldığı ortam konusuna değinmek gerekirse meşk geleneğinin saray, ev, konak, tekke, câmi, bahçe, kıraathane, mesire yerleri gibi yerlerde sürdürüldüğü bilinmektedir (Öztuna, 1952, s. 9). Mekân, herhangi bir alanda icra edilen performansın birçok açıdan önem arz ettiği yerlerdir ki eğitim-öğretimin ve kültürel paylaşımların yeniden şekillendiği alanlar olarak performansın ifade gücünü değiştirebilmektedir. Meşk ortamında usta, mekân içerisinde yönlendirici, öğretici ve anlatıcı konumunda kültürel bir performans sergilerken izleyici/dinleyici, öğrenen konumda olan çırak/çıraklar da anlamlandırılma noktasında bu performansın bir parçası hâline gelir.

Bu anlamda, farklı meşk ortamlarının toplumsal, kültürel ve manevî yönleri performansı şekillendirirken, meşk geleneğinin aktarımında mekânın etkisini ve önemini de ortaya koymaktadır. Ortak bir dilin anlamlandırılarak paylaşılması ve sağlıklı bir şekilde devamlılığının sağlanması adına mekân kavramı önem taşımaktadır.

Klasik Türk müziği içerisinde meşk geleneği olarak adlandırılan usta-çırak ilişkisinin Türk halk müziği ve dinî mûsikî içerisinde de gelenekselleşmiş örneklerine rastlamak mümkündür. Meşk geleneği bu anlamda farklı adlandırmalarla ve farklı ortamlarda vücut bulsa da usta-çırak ilişkisine, sözlü öğrenmeye ve üslup aktarımına dayalı bir sistem olarak Türk müzik kültüründe ortak bir öğrenim ve aktarım biçimi oluşturmaktadır.

Örneğin; Türk halk müziğinin aktarımında kültürel aracılık sağlayan ve en önemli yere sahip olan âşıklık geleneği usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır. Klasik Türk müziğindeki meşk sisteminde olduğu gibi çırak ustasından müzik öğretilerinin yanı sıra geleneği oluşturan değerleri içeren kapsamlı bir eğitim alır. Âşıklar saz çalmayı, doğaçlama yapmayı genel olarak ustalarından öğrenir. Konuyla ilgili olarak Düzgün (2006), âşık adayının âşıklık geleneğini öğrenmesinde en yaygın yöntemin çıraklık olduğundan ve bu eğitimin icra sırasında ustanın çırak tarafından izlenmesine dayalı olduğundan bahsetmektedir. Çırağın, ustasının sanatını icra ettiği her ortamda bulunma zorunluluğu vardır. Usta, çırağının doğaçlama yeteneğinin gelişmesine yardımcı olur. Çırağın belirli bir seviyeye geldiğini gören usta ise onun da çalıp söylemesine, sanatını icra etmesine izin verir (ss. 169-212).

Âşıklık geleneğinde yer alan usta-çırak ilişkisi, meşk geleneğinin yapısında olduğu gibi kültürel anlamda devamlılığı esas tutan ve performansı ortaya koyan bir sahneleme içermektedir. Her performans, icracı ve dinleyici arasında ortak bir aidiyet ve bağlılık oluşturmaktadır. Âşığın doğaçlama yeteneği, eserlerini ve şiirlerini söyleme şekli, icra özellikleri performans teorisinin bağlamsal yanını ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple âşıklık geleneği de toplumsal paylaşımlarla sergilenen bir geleneği temsil ederek performans teorisinin sınırlarına dâhil olmaktadır.

Özdemir (2016) *Performans Teori, Âşık Fasılları ve Doğaçlama* adlı çalışmasında performans teori ve âşıklık geleneğini aktarmaktadır:

Âşıklarda performans olgusu icracı, icra edilen, dinleyici ve mekân gibi bağlamın bileşenleri ile birlikte ele alınmaktadır. Hatta hikâye anlatımı ve doğaçlama şiir düzme gibi unsurları barındırmasından dolayı âşıklığın, performans teorisinin ilgi alanını fazlasıyla işgal ettiği söylenebilir. Âşık fasılları icracı, icra edilen ve çevre etkileşimi gibi performans teorisinin odaklandığı temel unsurları bünyesinde barındırmaktadır. (ss. 1357-1366)

Katılımla Var Olan İcra Bağlamında Meşk Geleneği ve Performans Teori

Usta-çırak ilişkisi bağlamı dışında Türk müziğinde meşkin gelenek hâlinde konumlandırıldığı başka anlamlarının da bulunduğu bahsedilebilmektedir. Bu anlamda “meşk etme” şeklinde de ifade edilebilecek olan bu mefhum, Türk müziğinde katılımcılarla bir araya gelerek yapılan toplu bir icra; daha derin anlamıyla düşünüldüğünde ise bir çeşit öğrenme biçimi olarak düşünülebilir. Ancak bahsedildiği şekilde yapılan Türk müziği icrasının yanı sıra meşkin bu anlamının dinî ritüeller ve kültürel müzik toplantıları içerisinde de karşılık bulduğu söylenebilir. Bu edimsel anlamıyla katılımla var olan icra bağlamındaki meşk geleneğinde katılımcı, dinleyici ve mekân olarak performansı oluşturan etmenler önemli bir yere sahiptir.

Bir arada icrada bulunma, kültürel bir paylaşımda bulunma, katılımla var olma anlamıyla gelenekselleşen meşkin genel olarak ortak paydaların yer aldığı alanlarda gerçekleştiği görülmektedir. Böylece meşk esnasında tüm katılımcı, izleyici ve dinleyicilerin de aynı anda, aynı ortamda icraya yönelik bir performans gerçekleştirebilmesi mümkün olmaktadır.

Meşk ortamdaki tüm katılımcılar kendi kabiliyeti ve kültürel özellikleri doğrultusunda bu yapının bir parçası hâline gelerek performansı meydana getirmektedir.

Örneğin; klasik bir Türk müziği topluluğu içerisindeki meşk esnasında bir hânende veya sâzendenin solo eser icra etmesi üzerine dinleyiciler icra eden kişiye dinleyerek eşlik etmenin ötesinde beden dilleriyle de katılım sağlamış olurlar. Yine dinleyicilerin icra esnasında okunan esere eşlik edilebilmesi katılımcı-performans etkileşimine örnek teşkil eder. İcracının kendi üslûp ve tavır özellikleriyle eseri yeniden yorumlaması veya çalgıyı icra etme şekli; dinleyici/izleyicilerin solo bitiminde alkış tutması veya sessiz bir pozisyonda beklemesi ise gerçekleşen performansı interaktif kılar.

Meşk ortamlarında icra edilen kültürel performans şekilleri katılımcıların ve izleyen kesimin hafızasında yer edinir. Bilhassa icrayı gerçekleştiren katılımcılar, kendi yorumlarını katarak geçmişin bilgisini ve kültürünü taşımakla birlikte kendi dönemlerine ait yeni bir performans sergilerler. Meşk ortamının özellikleri performansın şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. İcra esnasında meşk ortamının genel olarak tüm katılımcıların birbirlerini yakından görebileceği, birlikte etkileşimde bulunabileceği ve birbirlerini takip edebileceği şekilde düzenlendiği görülür. Bu fiziksel yakınlık, performansın sosyokültürel yapısını, paylaşımcı özelliğini destekleyerek katılımcı ve izleyici/dinleyicilerin aynı ortamda belirli bir amaç için sergilenen performansın paylaşılmasını sağlar.

Katılımla var olan icra bağlamında meşk geleneği, bünyesinde yer alan katılımcıların kültürel aidiyetini şekillendirerek içinde bulunduğu kültürle iç içe geçmesini; katılımcıların tamamının toplumsal bir bağlama yerleşmesini ve toplumun bir parçası olarak kimlik geliştirmesini sağlar. Bu alanda meşkin yapıldığı kültürel ortama katılım sağlayanlar bir sistem dâhilinde performans göstererek bir topluluğun ortak belleğini, değerlerini ve kültürel-sosyal özelliklerini de sergilemiş olurlar.

Aktarım ve eğitim-öğretim yöntemi olarak ele alınan meşk geleneğinin doğasında yer alan usta-çırak ilişkisini, klasik Türk müziği dışında, Türk halk müziğindeki âşıklık geleneği gibi farklı yapılanmalarda da görmenin mümkün olduğundan söz edilebilir. Benzer şekilde, katılımla gerçekleşen meşk icrasının, klasik Türk müziği dışındaki alanlarda da karşılıkları bulunduğu söylenebilir.

Örneğin; Alevî- Bektaşî inanç sistemindeki cem ritüellerinde anlamını taşıdığı üzere “birlik olma” hâli performans teori odaklı düşünüldüğünde bir ibadet şekli olmasıyla birlikte katılımcılar tarafından topluluk halinde gerçekleştirilen bir performans biçiminde tezahür eder. Cem ritüelinde zâkirin icrası canların semah dönmesi gibi aşamalarda müzik, topluluğun var ettiği işlevsel ve oldukça etkili bir görev üstlenmektedir. Müzik eşliğinde gerçekleşen bu ritüel, Turner’ın kavramlarından olan ve performansın yapı taşı oluşturulan eşiksellik ve komünitas bağlamıyla yakından ilişkilidir.

Turner’a (2018) göre eşiksellik sınıflandırılmayan, kimliksiz, belirsiz durumun nitelendiği sosyokültürel alanlardır.

Komünitas ise ritüelin gerçekleşme esnasında kurulan ilişkiyi betimlemek için kullanılan eşitlik, dayanışma ve birlikteliğin olduğu günlük hayattaki kimlik ve statülerin geçici olarak kalktığını ifade eden bir kavramdır (ss. 96-98).

Konuyla ilgili olarak Akçakmak (2021), *Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış* adlı çalışmasında açıklamalarda bulunmuştur:

Cem ritüeli performanslarının eşiksellik ve komünitas bağlamı çerçevesinde değerlendirdiğimizde; performansın, eşiksellik bağlamında kimlik değişimi; zâkirin müzik ile ilişkisi bağlamında öğretmek ve inandırmak, kutsal olanla kurulan ilişki ve komünitas bağlamında ise topluluğun yaşadığı ortak deneyimin oluşumuna katkısı gibi işlevleri yerine getirdiği görülmektedir. (ss. 749-750)

Kültürel performans anlamında benzer bir yapılanma da Mevlevîlik geleneğindeki sema ritüelinde bulunmaktadır. Dinî mûsikî eşliğinde tasavvufî semboller taşıyan manevî bir anlatıma sahip olan sema ritüelinde toplu bir anlayışla hareket edilerek şahsî kimlikler terk edilir. Bu yönüyle sema birlik edasıyla bir performans biçimi olarak karşımıza çıkar. Amak Çelik (2024), *Mevlevilikte Sema Ritüelinin Aktarım Süreçlerinin Performans Teorisi Kapsamında Değerlendirilmesi: Bursa Mevlevihanesi Örneği* adlı çalışmasında izlerkile önünde yapılması sebebiyle Mevlevî ayinin kültürel performans olarak nitelendirilebileceğinden bahsetmektedir. Semanın da tek başına bir performans oluşturduğundan ve icracı, dinleyici ve icra edilen gibi performans unsurlarını barındırmasından söz ederek semanın farklı yerlerde sergilenmesi, semazenlerin performansı ve seyircinin sema bitiminde alkışla katılması gibi durumların semayı bir dinî ritüelden sahne performansı haline getirdiğini ifade etmektedir.

Bu bağlamda, katılımı var olan meşkin performatif yapısına benzer şekilde cem ve sema ritüellerinde de rastlanmaktadır. Zira iki durumda da, eylem içinde, birlikte yapılan bir performans gerçekleştirilmektedir. Bu yönüyle meşk etme, başka bir deyişle katılımı birlikte icrada bulunma durumu ritüel katılımı ve ortak bir toplumsal paylaşımı güçlendiren bir performans olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Meşk geleneği, Türk müzik kültüründe öğrenim biçimi, aktarım ve paylaşımın odağında yer alan bir performans biçimidir. Usta ile çırağın kültürün somut ve soyut olan tüm unsurların birlikte deneyimlediği bu yapı, eğitim-öğretim alanı ve toplumsal hafızanın paylaşım yeridir. Performans teorisi, tüm bu unsurları anlamlandırmak için uygun özelliklere sahiptir. Çünkü meşkte maddî ve manevî tüm bilgi ve unsurlar hem sosyokültürel hem de fizikî katılımı paylaşmaktadır. Böylece öğrenme süreci sürekli değişim ve dönüşüme uğrayan bir yapıya sahip olur.

Meşk geleneği, performans teorisinin temelini oluşturan kişisel, sosyal ve söz boyutlarını içerir. Usta, geçmişin bilgisini kendi üslûp ve tavrıyla aktaran bir taşıyıcı; çırak ise bu bilgiyi içselleştirip kendi çağının ifade biçimiyle harmanlayan

bir dönüştürücü olarak değerlendirilebilir. Beden dili de bu aktarımın tamamlayıcı unsurları olarak performansı ortaya çıkarır.

Katılımla gerçekleşen meşk ortamları, içinde bulunulan toplum yapısına olan aidiyetin ve bu toplumun kültürel belleğinin işlendiği alanlardır. Dinleyici, icracı ve ortam arasındaki yapılanma, ortaya çıkan performansın yapısına değer kazandırırken kültürel olarak paylaşılan her ögenin aktarımla devridaim edilmesini sağlar. Bu özellik, Alevî-Bektaşî cemlerinde görülen “birlik olma” hâliyle benzer bir ruh taşır. Her iki durumda da müzik ve performans, Turner’ın “eşiksellik” ve “komünitas” kavramlarında olduğu gibi, bireyleri eşitleyerek ortak ritüel etrafında birleştiren bir güç olarak ortaya çıkar.

Meşk geleneğindeki usta-çırak ilişkisi bağlamı ve toplu katılımla var olma yönünün klasik Türk müziğiyle sınırlı kalmayıp halk müziği ve dinî müzik gibi farklı alanlarda yaşaması kültürel anlamdaki kapsamının genişliğini işaret etmektedir. Her meşk, geçmiş bugünün icrasında yaşatır ve değerli kılar; böylece gelenek, yenilenme ve sürekliliği bir arada taşır. Bu durum, meşkin değişim ve dönüşüme, yeniliğe açık olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak, meşk geleneği sosyokültürel paylaşımın, aktarımın ve duyuşsal ifadenin bir araya toplandığı bir kültürel performans alanı olarak nitelendirilebilir. Çalışma içerisinde odaklanıldığı üzere performans teori bağlamında ele alındığında; kimliğin, ortak paylaşımın, bağlılığın ve kültürel sürekliliğin yaşanılan döneme göre yeniden inşa edildiği bir ritüel olarak değerlendirilebilir. Bu geleneğin kendi çağının şartlarına uygun şekilde dönüşerek yaşaması, Türk müziğinin geçmişle bugün arasındaki bağını koruyan en güçlü kültürel damarlarından birini temsil eder.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: NÜ, verilerin toplanması: NÜ; sonuçların analizi ve yorumlanması: NÜ; çalışmanın yazımı: NÜ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design NÜ; data collection: NÜ; analysis and interpretation of results: NÜ; draft manuscript preparation: NÜ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

- Akçakmak, H. B. (2021). Eşiksellik ve komünitas kavramları ile cem ritüelinde müzik kullanımına bakış. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(24), 749-750. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/69563/1108843>
- Amak Çelik, M. (2024). Mevlevilikte sema ritüelinin aktarım süreçlerinin performans teorisi kapsamında değerlendirilmesi: Bursa mevlevihanesi örneği. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 7(2), 421-449. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/etnomuzikoloji/issue/89796/1568402>
- Ayas, G. (2015). Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlakı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi. *Sosyologca Dergisi*, (9), 81-96. <https://sosyologca.org/files/sosyologca/9-5.pdf>
- Ayas, G. (2019). *Müzik sosyolojisi: Kuramsal bir giriş*. Doğu Kitabevi.
- Bauman, R. (2008). Tür, performans ve metinlerarasılığın üretimi. (Çev. Işıl Altun), *Millî Folklor Dergisi*, 20(78), 114-122. <https://www.millifolklordergisi.com/PdfViewer.aspx?Sayi=78&Sayfa=111>
- Behar, C. (2023). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi yayınevi.
- Beşiroğlu, Ş. (1997). *Türk Musikisinde Üslûp ve Tavrı Açısından Meşk. Dördüncü İstanbul Türk müziği günleri. Türk müziğinde eğitim sempozyumu*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans eleştirel bir giriş*. (Çev. Beliz Güçbilmez). Dost Kitabevi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Akçağ Yayınları.
- Deschênes, B. ve Eguchi, Y. (2018). Embodied Orality: Transmission in Traditional Japanese Music. *Asian Music*. 49(1), 58-79. <https://doi.org/10.1353/amu.2018.0003>
- Dundes, A. (2003). "Doku, Metin, Konteks". (Çev. Metin Ekici). *halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar*. Haz. Gülin Ögüt Eker vd. Millî Folklor Yayınları.
- Düzgün, D. (2006). *Türk Halk edebiyatı el kitabı*. Grafiker Yayınları.
- Frederick, A.G. (2016). A comparative study between gurukul system and western system of education. *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies*, 3(1), 50-58.
- Gümüş, P. ve Sezindoğan, P. (2010). Richard Schechner ve performans kuramı. *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, (17), 15-25.
- Hale, T. A. (1997). From the griot of Roots to the roots of griot: A new look at the origins of a controversial African term for bard. *Oral Tradition*, 12(2), 249-278.
- Özcan, N. (2013). Zekâi Dede, *DİA*, (44), 195-96.

Özgün, E.Ş. (2013). Etnomüzikolojinin dönüşümü: Kuramlar ve konular. *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*, ss. 44-45. Boğaziçi Üniversitesi Matbaası. https://www.mgu.edu.tr/wp-content/uploads/2023/08/muzikoloji_yuksek_lisans_ozeti_cikarilacak_makale_03.pdf

Öztuna, Y. (1952). Türk Musikisi Lügatı. *Musiki Mecmuası*. Hüsniyatı Basımevi.

Schechner, R. (1985). *Between theatre and anthropology*. University of Pennsylvania Press.

Sipahi, S. (2011). *Alâeddin Yavaşca*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Turner, V. (1986). *The Anthropology of performance*. PAJ Publications.

Turner, V. (2018). *Ritüeller yapı ve anti-yapı* (Çev. Nur Küçük). İthaki Yayınları.

Türk Dil Kurumu (t.y.t.y.). *Güncel Türkçe Sözlük*. 7 Mart, 2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden edinilmiştir.

Extended abstract

Introduction

This study attempts to examine the meşk tradition, an educational method used in the transmission of oral culture, within the framework of cultural performance theories that form the basis of the ethnomusicological approach. In this context, the meşk tradition, considered as a cultural performance in its own right, expresses the process of reconstruction inherent in performance, ensuring that this construction is shaped according to the environment, the narrator, the listener and the participant. This situation has created different perspectives on the meaning expressed by the meşk tradition. The aim of the study is to reinterpret the meşk tradition within the framework of performance theory and cultural performance, taking into account its different contexts. The meşk tradition is examined in two different contexts in this study. The fundamental elements defining the meşk tradition in the master-apprentice relationship context are the master (teacher), the apprentice (learner), and the environment in which meşk takes place. The concept of meşk in the participatory performance context consists of elements such as the participant, the listener, and the performance environment.

Method

This study is descriptive in nature and based on qualitative research methods. It is a theoretical review utilising sources such as books, articles, and scientific theses found in the relevant literature. The data required for the study was collected

through literature review and archive examination. The data obtained was examined in detail using content analysis. In this regard, while analysing the data, information regarding how the two distinct meanings of the meşk tradition can be positioned within the context of performance theory has been attempted to be expressed from a theoretical perspective.

Findings, Discussion and Results

In this study, the master's spiritual and cultural teachings are conveyed to the apprentice through performance, while the apprentice demonstrates imitation and repetition in order to learn what has been conveyed. Performances in music gatherings or rituals, which take place with participation, are evaluated within the scope of cultural performance. The findings reveal that, in both contexts of the meşk tradition, it constitutes a cultural performance phenomenon that interacts with contexts such as participants, listeners, narrators, narratives, and environments in order to understand and interpret a specific culture and tradition through social sharing.

Tanzimat Dönemi Batılılaşma Hareketleri Doğrultusunda Kadın ve Müzik İlişkisi

The Relationship Between Women and Music in the Context of Westernization Movements During the Tanzimat Period

Saadet Abuzar¹ , Erhan Özdemir¹ 

¹İstanbul Okan Üniversitesi, Konservatuvar, İstanbul, Türkiye

ÖZ

Bu makale, Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat Dönemi'nde hız kazanan Batılılaşma hareketlerinin sarayda yaşayan kadınların müzikle olan ilişkisine etkilerini toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ele almaktadır. Osmanlı toplumunda bu dönemde yaşanan sanatsal, kültürel ve toplumsal dönüşümler, kadınların müzik alanındaki konumlarını tarihsel ve sosyolojik bir perspektiften değerlendirme imkânı sunar. Çalışmada, saray çevresinde bulunan kadınların müzik aracılığıyla toplumsal görünürlük kazandıkları; saray bünyesinde verilen müzik eğitiminin bu süreci desteklediği ve Batı müziğinin etkisiyle kadın müzisyenlerin yalnızca icracı değil, aynı zamanda bestekâr kimlikleriyle de daha etkin roller üstlendikleri ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda, Esmâ Sultan, Adile Sultan, Leyla Saz ve İhsan Raif Hanım gibi dönemin önde gelen kadın figürleri üzerinden müzik ve toplumsal cinsiyet ilişkisi analiz edilmiştir. Bu kadın figürlerin sanatsal faaliyetleri, kültürel anlamda görünürlük kazanmalarına zemin hazırlamıştır. Ayrıca sarayda oluşturulan kadın müzik toplulukları ile Batı tarzı müzik eğitiminin kadınlara kazandırdığı yeni roller, Tanzimat Dönemi Osmanlı modernleşmesinin önemli yeniliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, Osmanlı modernleşmesinin kadınlar üzerindeki etkilerini, müzik alanındaki görünürlükleri üzerinden değerlendirerek, kültürel dönüşüm süreçlerine toplumsal cinsiyet perspektifinden bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Araştırma, nitel bir yaklaşım doğrultusunda tarihsel analiz ve yorumlayıcı inceleme yöntemiyle ele alınmıştır. Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet rolleri ile müziğin kesişim noktaları Batılılaşma süreci bağlamında ele alınmış ve Osmanlı toplumunda kadınların kültürel temsillerinin çok boyutlu bir yapıya sahip olduğu ortaya konulmuştur. Batı müziği eğitiminin özellikle saray çevresinde yaygınlık kazanması, kadınların müziğe erişimini kolaylaştırmış ve onlara yeni ifade alanları açmıştır. Böylelikle kadınlar, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde sanatsal üretim yoluyla Osmanlı kültürel hayatında daha görünür bir konum elde etmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Tanzimat, Batılılaşma, Kadın ve Müzik, Cinsiyet

Saadet Abuzar — piyano.08.sy@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 15.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 29.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale Saadet Abuzar'ın, Dr. Öğr. Üyesi Erhan Özdemir'in danışmanlığında yürüttüğü "Tanzimat Dönemi Batılılaşma Hareketleri Doğrultusunda Kadın ve Müzik İlişkisi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Ayrıca bu makale, 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi"nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT

This article explores the impact of the Westernization movements, which accelerated during the Tanzimat Era of the Ottoman Empire, on the relationship between women in the imperial court and music, within the framework of gender roles. The artistic, cultural, and social transformations that took place in Ottoman society during this period provide an opportunity to assess women's positions in the field of music from both historical and sociological perspectives. The study demonstrates that women in the court environment gained social visibility through music; the music education provided within the palace supported this process, and under the influence of Western music, female musicians began to assume more active roles not only as performers but also as composers. In this context, the relationship between music and gender is analyzed through prominent female figures of the period such as Esmâ Sultan, Adile Sultan, Leyla Saz, and İhsan Raif Hanım. These women's artistic activities laid the groundwork for their cultural visibility. Furthermore, the formation of female music ensembles within the palace and the introduction of Western-style music education granted women new roles, emerging as one of the significant innovations of Ottoman modernization during the Tanzimat Era. This study aims to contribute to the understanding of cultural transformation processes from a gender perspective by evaluating the effects of Ottoman modernization on women through their visibility in the musical sphere. Adopting a qualitative approach, the research employs historical analysis and interpretative methodology. The intersections between gender roles and music are examined within the context of Westernization, revealing the multifaceted nature of women's cultural representations in Ottoman society. The widespread adoption of Western music education, especially within the court, facilitated women's access to music and opened up new avenues for self-expression. In this way, women gained a more visible position in Ottoman cultural life through artistic production, both on individual and societal levels.

Keywords: Ottoman Empire, Tanzimat, Westernization, Women and Music, Gender roles.

Giriş

Tanzimat Dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'dan gelen düşünsel ve kültürel akımlarla etkileşime girdiği, toplumsal yapıda önemli dönüşümlerin yaşandığı bir süreci ifade etmektedir. Bu dönüşüm, kadınların toplumsal hayattaki konumlarının değişmesi, eğitime erişimlerinin artması, sanatsal ve kültürel alanlarda kendini göstermiştir. Batılılaşma sürecinin etkisiyle kadınlar, özellikle saray ve elit kesim içinde, müzikle daha sistemli bir biçimde ilgilenmeye başlamış, hem eğitim kurumlarında hem de özel meclislerde müzikal faaliyetlere katılım göstermiştir. Bununla birlikte, bu süreç kadınların müzikle ilişkisini sadece sanatsal bir gelişim çerçevesinde değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında da yeniden şekillendirmiştir. Ancak bu durum, tüm toplumsal kesimlerdeki kadınlarda aynı hızda ve biçimde gerçekleşmemiş, daha çok kentli ve aristokrat kesimde etkili olmuştur.

Bu çalışma, Tanzimat'ın toplumsal ve kültürel etkilerinin keskin sınırlarla başlamayıp uzun erimli ve geçişken süreçler halinde ortaya çıkması nedeniyle, 18. yüzyılın başlarından 20. yüzyılın başlarına uzanan geniş bir zaman aralığını kapsamaktadır; zira kadın müzisyenlerin görünürlüğü, dönemin resmi tarihlerinden bağımsız olarak süreklilik ve dönüşüm ilişkisi içinde değerlendirilebilir.

Bu çalışma kapsamında, Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı saray çevresinde yaşayan kadınların müzikle ilişkisini toplumsal

cinsiyet perspektifiyle ele alarak, bu sürecin eğitim, toplumsal kabul ve sanatsal üretim açısından kadınlara sağladığı imkânları ve getirdiği sınırlılıkları tartışmayı amaçlamaktadır. Tanzimat Dönemi'nde kadınların müzik alanında cinsiyet bağlamında nasıl şekillendiğini ve Batı müziği ile olan etkileşimlerinin sanatsal faaliyetlerine nasıl yansıdığını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede, Tanzimat öncesinden başlayarak, II. Meşrutiyet Dönemine kadar uzanan süreçte saray çevresinde yaşayan kadınların müzik eğitimi, icra pratikleri ve bu süreçte karşılaştıkları toplumsal sınırlamalar kapsamlı bir şekilde ele alınacaktır. Osmanlı modernleşme süreciyle birlikte kadınların müzik alanındaki konumlarının dönüşümü, yalnızca sanatsal bir gelişim süreci olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde yeniden şekillenen bir olgu olarak değerlendirilecektir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketleri, başlangıçta askeri reformlarla öne çıkmış olsa da, zamanla sanat, müzik ve eğitim gibi kültürel alanlara da yayılmıştır. Bu bağlamda, özellikle kadınların eğitim olanaklarının genişlemesine ve müzikle olan ilişkilerinin dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Batı müziğinin Osmanlı sarayında yaygınlaşmaya başlaması, kadınların müzik eğitimi alma fırsatlarını arttırmıştır. Kadınların, müzik pratiği üzerinden kazandıkları yeni roller, toplumsal cinsiyet normlarının yeniden şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Ancak, bu değişim, kadınların sanatta ve eğitimde tam anlamıyla özgürleşmesiyle değil, belirli sınırlar içinde gelişen bir dönüşümle sonuçlanmıştır (Alimdar, 2011).

Tanzimat Dönemi, Osmanlı toplumunda Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle sosyal ve kültürel alanlarda önemli dönüşümlerin yaşandığı bir süreç olmuştur. Bu dönüşüm, kadınların eğitim alanlarının artmasıyla birlikte müzik eğitimi alma olanaklarının genişlemesi çeşitli biçimde kendini göstermiştir. Saray çevresinde Batı müziğine yönelik ilginin artmasında modernleşme çabalarının yanı sıra dönemin padişahlarının bireysel tercihlerinin de etkili olduğu görülmektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel bir araştırma yaklaşımı doğrultusunda yapılandırılmış olup, tarihsel analiz ve toplumsal cinsiyet perspektifine dayalı yorumsal bir inceleme yöntemiyle ele alınmıştır. Araştırmada, öncelikle Tanzimat Dönemi Osmanlı toplumunun sosyo-kültürel yapısını ortaya koyan tarihsel kaynaklar, biyografiler ve döneme ilişkin kültürel incelemeler değerlendirilmiştir. Çalışmada kullanılan kaynaklarla ilgili literatür ve biyografik metinlerden oluşmaktadır. Bu veriler, kadınların müzik alanındaki rollerinin nasıl şekillendiğini ve Batılılaşma süreciyle birlikte kazandıkları yeni konumların toplumsal yansımalarını anlamak amacıyla yorumlayıcı bir analiz sürecine tabi tutulmuştur. Böylelikle çalışma, tarihsel bağlam ile toplumsal cinsiyet perspektifini bir araya getirerek disiplinler arası bir yaklaşım ortaya koymaktadır.

Bu araştırma, Tanzimat Dönemi'nde kadınların müzik alanındaki konumlarını toplumsal cinsiyet perspektifiyle ele alması bakımından önem taşımaktadır. Aynı zamanda Osmanlı modernleşmesi sürecinde kadınların sosyal hayatının yanı sıra sanatsal üretim alanındaki rollerinin de değişime uğradığını ortaya koyarak, literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Kadın müzisyenlerin toplumsal konumlarına ilişkin kaynakların sınırlı olması, bu çalışmanın tarihsel veriler, biyografik ve kültürel incelemeler üzerinden yaptığı çözümlemeleri daha da değerli kılmaktadır. Böylece çalışma, Osmanlı modernleşmesi, toplumsal cinsiyet ve müzik tarihi kesişiminde disiplinlerarası bir katkı sunmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Tanzimat Dönemi'nde kadınların müzik alanında üstlendikleri yeni rollerin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca Batı müziğiyle kurulan etkileşimin kadınların sanatsal faaliyetlerine yansımaları incelenmiştir. Bu süreçte, kadınların toplumsal ve kültürel görünürlüklerinin hangi yönlerden güçlendiği analiz edilmiştir. Çalışmada, kadın müzisyenlerin toplumsal konumlarına dair kaynakların sınırlı olması nedeniyle, dönemin toplumsal yapısına ilişkin literatür çalışmaları ve biyografik incelemelere önem verilmiştir.

Bulgular**Tanzimat Dönemi ve Batılılaşma**

Tanzimat Dönemi (1839-1876), Osmanlı'da isyanları önlemek ve toprak bütünlüğünü korumak amacıyla başlatılan, toplum ve eğitimde Batı tarzı değişimleri destekleyen reform hareketidir. Tanzimat Dönemini başlatan Sultan Abdülmecid, Avrupa'daki gelişmeleri yakından inceleme imkânına sahip olmuş ve Fransızca'yı öğrenmiştir. Bu süreçte gerçekleştirdiği bazı yenilikler, Osmanlı'da Batılılaşma sürecine ön hazırlık niteliği taşımıştır (Çadırcı, 1988).

Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri, kültürel etkileşim çerçevesinde Lale Devri'nde sınırlı biçimde kendini göstermeye başlamıştır. III. Selim Dönemi'nde bu ilgi, siyasi ve ekonomik alanlarda etkisini artırmış, II. Mahmud Dönemi'nde ise Batılılaşma süreci somut ve kurumsal adımlarla desteklenmiştir; bu bağlamda Müzika-i Hümayun'un kurulması önemli bir örnek teşkil etmektedir (Özdemir, 2012).

III. Selim'in ardından II. Mahmud'da kültür ve sanata olan ilgisiyle dikkat çekmiş ve Batılılaşma hareketlerini desteleleyen önemli bir figür olmuştur. Toplumsal düzeyde geniş reformlar gerçekleştiren II. Mahmud, müzik alanında da yalnızca askeri düzenlemelerle sınırlı kalmayarak Osmanlı müziğinin Batı etkisiyle dönüşmesine öncülük etmiştir. Bu süreçte özellikle askeri bandoların Batı tarzında yeniden yapılandırılması belirleyici olmuş, Batı müziği giderek sarayda yaygınlık ve kabul kazanmıştır (Kılıç, 2019).

Batılılaşma Hareketleri Doğrultusunda Müzik

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma süreci, III. Selim Dönemi'nde başlamış ve ardından tahta çıkan padişahların reform çabalarıyla giderek derinleşmiştir. Özellikle III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde gerçekleştirilen yenilikler, Osmanlı müzik kültürünü önemli ölçüde dönüştürmüş, bu süreç Batı müziğinin Osmanlı Devleti'nde kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. Osmanlı'da Batı müziği eğitiminin ilk kurumsal adımı olan Muzika-i Hümayun'un II. Mahmud tarafından kurulması, Batı müziğinin yalnızca saray çevresinde değil, zamanla daha geniş bir kültürel etkileşim alanı içinde benimsenmesine katkı sağlamıştır. Bu gelişmeler, Osmanlı'da temelleri atılan müzik reformları, ilerleyen yıllarda genişleyerek modernleşme sürecinin önemli bir parçası haline gelmiştir (Aksoy, 1986, s. 1212).

Hanedanın Batı müziğine yönelik öğrenme, dinleme ve icra faaliyetleri, saray tiyatrolarının kurulmasında önemli bir motivasyon unsuru olmuştur. Özellikle Tanzimat Döneminden itibaren hız kazanan Batılılaşma hareketleri, Batı müziğinin saray hayatına dâhil edilmesini ve bunun sonucunda sahne sanatlarının kurumsallaşmasını teşvik etmiştir. Naum Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen temsillere hanedan üyelerinin katılımıyla başlayan bu süreç, zamanla daha sistematik bir boyut kazanmış; Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında inşa edilen tiyatroların düzenli olarak kullanılmasıyla devam etmiştir (Alimdar, 2011). Bu gelişmeler, yalnızca saray çevresinin sanatsal eğilimlerini yansıtmamış, aynı zamanda Osmanlı modernleşmesinin kültürel alandaki dönüşümünü de görünür kılmıştır.

Tanzimat Dönemi'nde Kadın ve Müzik

Tanzimat Dönemi, kadınlar için sınırlı da olsa özgürleşme sürecinin başlangıcını teşkil etmiş ve bu dönemde kadınlar ilk haklarını eğitim alanında kazanmıştır. 1842 yılında Tıbbiye bünyesinde açılan ebelik eğitimi, kadınların mesleki eğitim almasına imkân tanırken, 1858 yılından itibaren ortaokul seviyesinde kız rüştiyelerinin kurulmaya başlanması, kadınların eğitim hayatına katılımını artıran önemli bir gelişme olmuştur. Ancak, Batı yaşam tarzını benimseyen ve modernleşmeyi savunan çevreler açısından Tanzimat Dönemi'nin sosyal ve kültürel reformları yetersiz bulunmuş, özellikle kadınların toplumsal alanda geri planda bırakılması eleştirilmiştir. Bu bağlamda, kadınların toplumsal statüsünün iyileştirilmesi ve aile refahının artırılması amacıyla eğitim hakkı, dönemin önemli tartışma ve savunma konularından biri haline gelmiştir (Özkişi, 2009).

Tanzimat Dönemi'nde kadınların müzikle ilişkisini incelemek açısından yeterli sayıda kaynak bulunmamakla birlikte, kadınların müzik alanında belirli bir başarı elde ettikleri görülmektedir. Kadınların kendi aralarında oluşturdukları musiki toplulukları, musiki alanındaki etkinliklerinin ve bu alana olan ilgilerinin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, III. Selim Dönemi'nde Hatice Sultan tarafından kurulan ve yalnızca kadın müzisyenlerden oluşan musiki grubu, Osmanlı sarayında kadınların müzik faaliyetlerine aktif katılımını ortaya koyan önemli örneklerden biridir. Tanzimat Dönemi ile birlikte kadınların eğitim haklarının daha fazla savunulması, onların sanatsal ve kültürel faaliyetlerde

daha görünür hale gelmesine katkı sağlamış, böylece kadınların toplumsal rollerinin güçlenmesine zemin hazırlamıştır. Ancak bu süreç, kadınların müzik alanındaki varlığını tamamen özgürleştirmekten ziyade, toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde belirli sınırlarla şekillenmeye devam etmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzisyen kadınlar, titiz ve disiplinli bir eğitim sürecinden geçerek müzik alanında kendilerini geliştirme imkânı bulmuşlardır. Özellikle III. Selim Dönemi'nde musiki fasıllarına duyulan ilgi artmış, bu süreçte kadınların müzik eğitimi daha sistemli bir hale gelmiştir. Bu dönemde, eğitilmiş kadınların yer aldığı 'Harem Musikisi ve Raks Heyeti' adıyla bir topluluk oluşturulmuş, böylece kadın müzisyenlerin saray çevresindeki müzik faaliyetlerine katılımı teşvik edilmiştir. Osmanlı sarayında kadınların musikiyle olan ilişkisi, yalnızca bireysel icralarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplu performanslar ve kurumsal yapılanmalar aracılığıyla desteklenmiştir (Bor, 2019).

Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Kadın ve Müzik İlişkisi

Osmanlı padişahlarının Avrupa ile geliştirdiği ekonomik, kültürel ve sanatsal ilişkiler, Batı etkisinin yayılmasıyla birlikte kadınlara yönelik daha özgürlükçü yaklaşımların ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. 1839 yılında Tanzimat Fermanı ise sosyo-kültürel, ekonomik ve hukuki alanlarda köklü dönüşümlerin başlamasına zemin hazırlayarak kadınların toplumsal konumunu önemli ölçüde etkilemiştir (Okumuş, 2024). Osmanlı toplumunda kadınların müzikal kimliği, şehirli ve kırsal bağlamlarda iki farklı eksenle şekillenmiştir. Şehirli kadınlar, incesaz, fasıl musikisi ve eğlence musikisi gibi alanlarda daha görünür bir konumda yer almış; kimi zaman erkeklerle eş düzeyde kapsamlı bir musiki eğitimi alabilmişlerdir. Kırsal kesimde ise kadınlar, def, kaşık ve fincan gibi vurmali çalgılar eşliğinde türkü ve şarkılar söyleyerek düğün, kına ve ölüm törenleri gibi ritüellerde müzik icra etmiş; ninniler aracılığıyla da müzikal aktarımda bulunmuşlardır. Aksoy'un değerlendirmesiyle bu tür faaliyetler folklorun bir parçası ve işlevsel musikisi niteliği taşımaktadır. Anadolu'da "hanende" ve "dügüncü" olarak anılan kadın müzisyenlerin ise şehir musikisinin etkisi altında geliştiği görülmektedir (Aksoy, 2008, ss.64-65). 1858 tarihli Arazi Kanunnamesi ile kız ve erkek çocuklara eşit miras hakkı tanınması, Osmanlı toplumunda kadınların hukuksal statüsünün güçlenmesine yönelik önemli bir adım olmuştur. Aynı dönemde kız çocukları için açılan rüştiyeler ve öğretmen okulları, özellikle büyük şehirlerde kadınların kamusal alana daha görünür biçimde katılmalarını sağlamış ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasına zemin hazırlamıştır. Kadınların eğitim yoluyla güçlenen bu yeni konumu, müzik başta olmak üzere kültürel faaliyetlerde daha aktif rol almalarını mümkün kılmıştır (Korkut, 2020). Bu süreçte müzik, hem kadınların bireysel ifade alanı olarak işlev görmüş hem de toplumsal cinsiyet normlarının dönüşümünde önemli bir araç hâline gelmiştir. Böylece Batılılaşma süreciyle birlikte kadınların sanatsal katılımı, modernleşen Osmanlı toplumunda kadın kimliğinin yeniden şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

Bu dönemde toplumsal cinsiyet rolleri, kadınların müzikle kurduğu ilişkiyi belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Batılılaşma süreciyle birlikte bu sınırlar kademeli olarak esnemiş; kadınlar hem saray hem de sivil çevrelerde müziği ifade ve temsil aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Böylece müzik, kadınların eğitim, kültürel katılım ve sanatsal

görünürlük açısından yeni imkânlar edindikleri bir alan hâline gelmiş; toplumsal cinsiyet normlarının dönüşümünde önemli bir işlev üstlenmiştir. Batılılaşma sürecinin etkisiyle Osmanlı toplumunda kadınlar, geleneksel rollerin ötesine geçerek modern bireyler olarak kamusal alanda daha görünür hâle gelmiştir. Bu dönüşüm, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin algıların yeniden şekillenmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Batılılaşma ile birlikte kadınların toplumsal konumunda belirgin bir değişim yaşanmış; özellikle müzik, bu dönüşümün en belirgin yansımalarından biri olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda kadınların müzik alanındaki varlığı, hem toplumsal cinsiyet normlarının esnemesine hem de moderleşme sürecinin kültürel boyutunun güçlenmesine aracılık etmiştir.

19. yüzyılda Osmanlı modernleşmesinin etkileri, saray çevresindeki müzik ve sanat ortamında belirgin biçimde görülmüştür. Bu dönemde kadınların müzik faaliyetlerine katılımı artmış; Batılı icra pratikleri içinde daha görünür hâle gelmişlerdir. Nitekim Sultan II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın sarayında keman, klarnet, obua, viyolonsel ve kanun gibi enstrümanlardan oluşan bir kadın orkestrasının bulunduğu bilinmektedir (Çevik ve Kaltakçı, 2011, s.629).

Batı müziğinin etkisiyle kadınlar Osmanlı toplumunda daha görünür bir konum elde etmiş, bu durum toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi açısından önemli bir adım oluşturmuştur. Kadınların müzik alanındaki varlığının artması, yalnızca sanatsal yetkinliklerinin tanınmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda kadınların kamusal alandaki temsilinin meşruiyetini güçlendirmiştir. Bu süreç, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kalıpların sorgulanmasına ve kadınların modernleşme sürecinin aktif öznesi olarak kabul görmesine katkıda bulunmuştur.

Sarayda Yaşayan Kadın Müzisyenler

Reftar Kalfa (?)

Osmanlı sarayında müzik, yalnızca bir eğlence aracı değil aynı zamanda kültürel kimliğin inşasında ve sanatsal değerlerin şekillenmesinde önemli bir unsur oluşturmuştur. Sarayın içyapısında, özellikle de harem içerisinde teşekkül eden bu musiki geleneğinde kadınların rolü çoğu zaman gölgede kalmış olsa da, belirli isimler sayesinde kadınların icracı, bestekâr ve öğretici kimlikleriyle bu geleneğe sağladıkları katkılar görünür hale gelmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı sarayında yetişmiş ilk kadın müzisyenlerden biri olarak anılan Reftar Kalfa, kadınların saray musikisindeki varlığını temsil eden öncü bir figür olmuştur. Reftar Kalfa'nın en eski kadın tanburi sanatçısı olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte, saz semaisi ve peşrev üzerine önemli besteleri bulunduğu bilinmektedir (Karlıklı, 2019, s.93). Şekil 1'de Reftar Kalfa'nın repertuvarından "Nev-edâ Saz Semâisi"ne örnek sunulmuştur.

Reftar Kalfa'nın repertuarından "Nev-edâ Saz Semâisi"

NEV-EDÂ SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂÎ

♩ = 124

MÜZİK: REFTAR KALFA

1. HÂNE

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE (YÜRÜK SEMÂÎ ♩=120)

(SON)

stuna

Dilhayat Kalfa (1710-1780)

III. Selim'in cariyelerinden olduğu tahmin edilen Dilhayat Kalfa'nın, tanbur icracılığı ve sesinin güzel olduğu ifade edilmektedir. Saraya kabul edilme süreci ve kimlerden eğitim aldığı kesin olarak bilinmemektedir. Özellikle Evcâra makamında bestelediği Saz semaisi ve Peşrev ile tanınmaktadır. III. Selim'in Evcâra makamını bulduğu bilinmektedir. Bu nedenden dolayı da Dilhayat Kalfa'nın aynı dönemde yaşamış olabileceği tahmin edilmektedir. (Taşan, 2000, s.41). Şekil 2' de Tanburi Dilhayat Kalfa'nın repertuarından "Müselles Saz Semâisi"ne örnek sunulmuştur.

Şekil 2

Tanburi Dilhayat Kalfa'nın repertuarından "Müselles Saz Semâisi"

MÜSELLES SAZ SEMÂİSİ

USUL: AKSAK SEMÂİ

BESTE: TANBURI DİLHAYAT KALFA

1.HANE



MÜLAZİME %



2.HANE



3.HANE



4.HANE

**Esmâ Sultan (1778-1848)**

Esmâ Sultan'ın babası I. Abdülhamid'in, kadınların müzik eğitimleri ve dans gibi sanatsal etkinliklerine destek verdiği ifade edilmektedir. Bu geleneğin devamı niteliğinde, II. Mahmud'un kızı Adile Sultan ile Esmâ Sultan, saraylarında yalnızca kadınlardan oluşan bir incesaz takımı kurmuşlardır. Bu toplulukta ud, keman, ney, tanbur, kemençe, lavta, def, zil ve kanun gibi dönemin başlıca çalgıları yer almıştır. Bu kurulan topluluk, kadınların bireysel yetkinliklerini geliştirmelerine ve sanatsal üretimlerinin görünürlük kazanmasına da imkân tanımıştır. Bu girişimler, Osmanlı'da kadınların müzik alanındaki etkinliğini artırarak kültürel hayata daha aktif katılmalarına öncülük etmiş, ayrıca Batı müziğinin etkisiyle gelişen yeni ifade biçimlerine adapte olmalarını da kolaylaştırmıştır.

Adile Sultan, hem bestelediği eserler hem de kaleme aldığı şiirlerle Osmanlı sanat ve edebiyat sahnesinde önemli bir figür olarak öne çıkmıştır. Sarayında yalnızca kadınlardan oluşan bir saz takımı bulunmakta olup, bu topluluk kadınların musiki alanındaki varlığını pekiştiren dikkat çekici bir oluşumdur. Bu saz takımında yer alan müzisyenlerden biri olan lavta icracısı Zihniyar Hanım, aynı zamanda Türk musikisinin önde gelen isimlerinden Tanburi Cemil Bey'in annesi olarak da tanınmaktadır (Aksoy, 2008). Adile Sultan'ın sanatsal ve müzikal girişimleri, Osmanlı kadınlarının yalnızca bireysel üretimlerini değil, aynı zamanda musiki ve edebiyat aracılığıyla toplumsal yaşama daha görünür ve aktif biçimde katılımını destekleyen bir zemin hazırlamıştır.

Leyla Saz (1850-1936)

İlk eğitimini sarayda alan Leyla Saz, Osmanlı sarayında özel piyano dersleri alan ilk kadın müzisyenler arasında yer almaktadır. Piyano eğitimini Matmazel Romano'dan, resim eğitimini ise sarayda görev yapan diğer uzman öğretmenlerden almıştır. Batı müziği eğitiminin yanı sıra Türk musikisi alanında da dersler gören Leyla Saz, aldığı kapsamlı sanat eğitimi sayesinde bestekârlık yeteneğini geliştirmiş ve dönemin önemli kadın bestekârlarından biri olmuştur. Bu çok yönlü eğitim süreci, onun sanatsal kimliğinin şekillenmesinde olduğu kadar Osmanlı'da kadınların müzik alanındaki varlığının güçlenmesinde de önemli bir rol oynamıştır (Özdemir, 2012).

Leyla Saz, Harem'deki müzisyenlerin yeteneklerine ilişkin gözlemlerini aktarırken şu ifadeleri kullanmıştır: "Harem müzisyenleri, Sultan'ın orkestrasının üstün nitelikli erkekleri kadar iyi çalardı." (Saz ve Silan, 2000, s.34). Harem içerisinde yetişen kadın sanatçıların yalnızca saray eğlencelerine katkıda bulunan figürler değil, aynı zamanda dönemin müzik geleneğinin gelişiminde etkin rol oynayan icracılar olduklarını göstermektedir.

Dürr-i Nigâr Kalfa (?)

Doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmeyen Dürr-i Nigâr Kalfa'nın, Sultan Abdülmecid Dönemi'nde sarayda piyano öğretmenliği yaptığı ve Donizetti Paşa'nın öğrencileri arasında yer aldığı bilinmektedir. Saray orkestrasında birinci keman olarak görev yapan Dürr-i Nigâr, aynı zamanda piyano için bestelediği Polka ve Mazurka gibi formlarda dikkat çekmektedir. Bu yönüyle, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziği repertuvarının gelişimine önemli katkılar sunmuş ve kadın bir müzisyen olarak sanatsal üretiminde Batılı formları başarıyla uygulayarak dönemin müzik hayatında kayda değer bir yer edinmiştir (Gülün ve Çıttı, 2019, s.145).

İhsan Raif Hanım (1877-1926)

İhsan Raif Hanım, özel hocalardan aldığı eğitimler sayesinde hem piyano ve Batı müziği hem de Osmanlı-Türk musikisi alanlarında kendini geliştirmiştir. Türk ve Batı müziği formlarında bestelediği eserler arasında özellikle Uşşak, Şehnaz ve Hüseyinî gibi makamlar yer almaktadır. Özel hocalarından biri olan Rıza Tevfik Bölükbaşı, onun sanatsal yeteneğini "Her

sözü bir şairdir” ifadesiyle övmüş, böylece İhsan Raif Hanım’ın yalnızca müzikal değil edebi yönünün de güçlü olduğuna dikkat çekmiştir (Taşan, 2000, s.99). Bu, çok yönlü sanatsal kimliği, Osmanlı kadınlarının hem geleneksel hem de Batı etkisindeki müzik anlayışını bir araya getirerek kültürel hayata önemli katkılar sunduklarını göstermektedir.

İhsan Raif Hanım, günümüzde “Hececiler” olarak bilinen edebiyat topluluğu içerisinde yer almış ve bu topluluğun ilk kadın şairi olarak edebiyat tarihinde önemli bir konuma ulaşmıştır. İlk şiir kitabı Gözyaşları, yalın ve sade üslubuyla dönemin okuyucuları tarafından büyük beğeni toplamış, aynı zamanda kadın bir şairin edebiyat sahnesinde görünürlük kazanmasına imkân tanımıştır (Gülün ve Chıtı, 2019, s.178).

Rukkiye Sultan (1885-1971)

Rukkiye Sultan hakkında mevcut kaynaklarda sınırlı bilgi bulunmaktadır. Piyano, keman ve ud çaldığı bilinmektedir. Padişah V. Murad’ın torunudur. Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş sürecinde ailesiyle birlikte sürgüne gönderilen Rukkiye Sultan, yaşamının önemli bir bölümünü farklı ülkelerde sürdürmek zorunda kalmıştır. Bu zorunlu göç süreci, hem hayatını hem de sanatsal faaliyetlerini derinden etkilemiştir. Her ne kadar yaşamı ve müzik çalışmalarına dair ayrıntılı bilgilere ulaşılmasa da, Rukkiye Sultan’ın hem besteleri hem de sürgün deneyimi, dönemin sosyal ve kültürel dönüşümlerine tanıklık eden önemli bir figür olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır (Taşan, 2000, s.193).

Kevser Hanım (1880-1950)

“Kemani Kevser Hanım” olarak tanınan sanatçı, Osmanlı Dönemi’nde hem icracı hem de eğitimci kimliğiyle öne çıkan önemli kadın müzisyenlerden biridir. Dönemin en önemli müzik eğitim kurumlarından biri olan Darüelhan’da keman öğretmenliği yapmış, böylece kadınların profesyonel müzik yaşamında görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır. Hakkındaki bilgiler, Şamlı Selim tarafından yayımlanan *Nota Mecmuası* adlı eserin arka kapağında yer almakta olup, sanatçının dönemin müzik çevresinde bilinen bir figür olduğunu göstermektedir. Günümüze ulaşan, eserleri arasında Hicaz makamında besteler, Nihavend Longa (Sirto) ve Şedaraban makamında eserleri bulunmaktadır. Ayrıca 1915 yılında bestelediği halk türküsü formundaki *Çanakkale Türküsü*, Kevser Hanım’ın müzikal üretimindeki çeşitliliği ve Halk müziği formlarına olan ilgisini ortaya koymaktadır. Eğitimci ve besteci kimliğiyle Kevser Hanım, Osmanlı musiki geleneğinin kadın müzisyenler aracılığıyla zenginleşmesine ve çeşitlenmesine önemli katkılar sunmuştur (Gülün ve Chıtı, 2019, s.190). Şekil’3 te Kevser Hanım’ın repertuarından “Nihavend Longa (Sirto) örnek olarak sunulmuştur

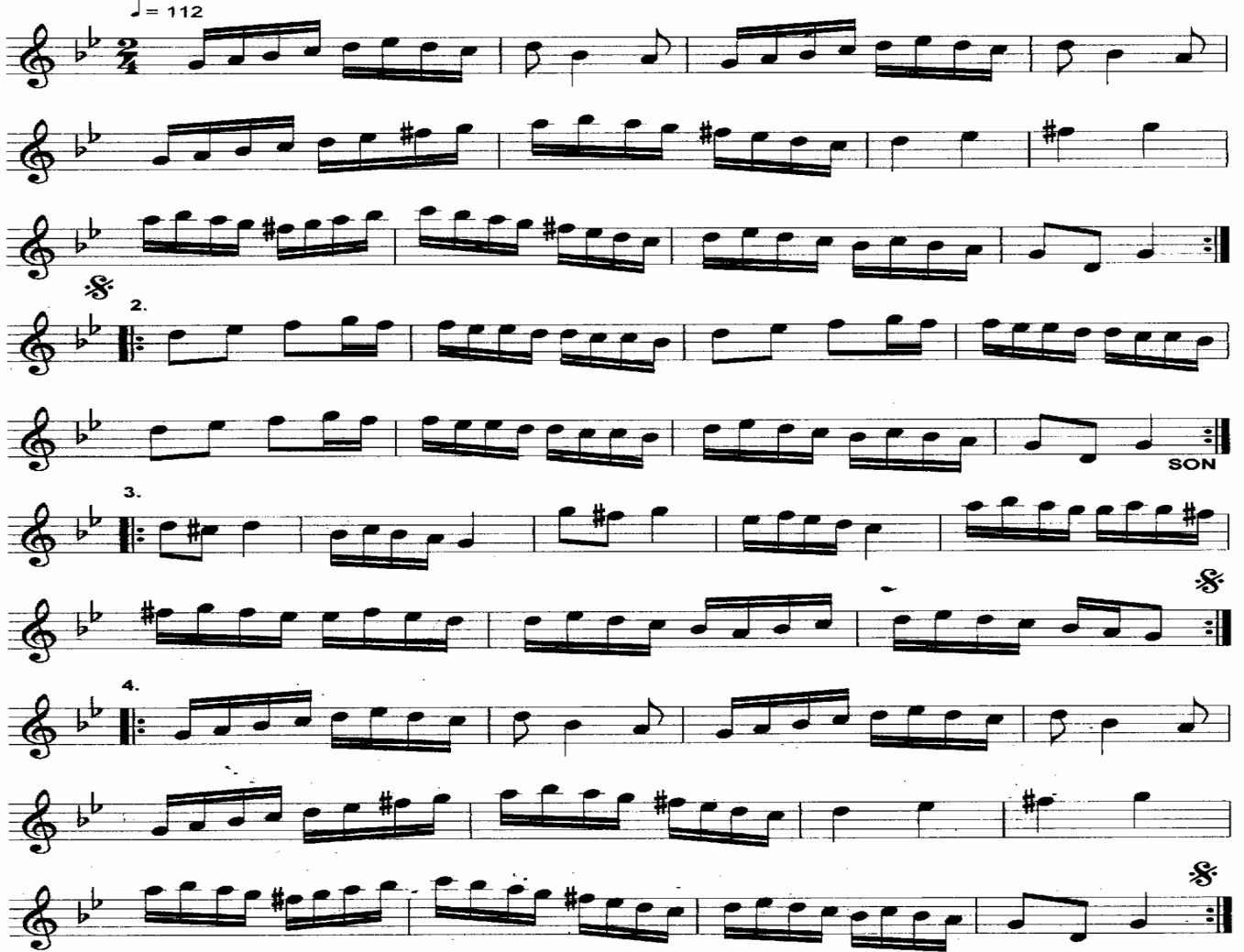
Şekil 3

Kevser Hanım'ın repertuvarından "Nihavend Longa (Sirto)

NİHAVEND LONGA

NİM SOFYAN

MÜZİK: KEVSER HANIM

**Hamide Ayşe Sultan (Osmanoğlu), (1887-1960)**

Osmanlı hanedanının dikkat çekici sanatçı figürlerinden biri olan Ayşe Sultan, müzikle erken yaşta tanışmış ve sanatsal faaliyetlerini özellikle piyano eğitimi üzerine yoğunlaştırmıştır. İlk derslerini sarayda Hazine Darü'l-Hayat'ta Kalfa'dan almıştır. Henüz 12 yaşında bestelediği ilk eserle müzik dünyasına adım atan Ayşe Sultan, aynı zamanda güfte ve bestesi kendisine ait olan "Hamidiye Marşı" ile de ön plana çıkmıştır. Babası Sultan II. Abdülhamid'in yıldönümüne ithafen bestelediği bu marş, Türk tarihinde bir kadın besteci tarafından kaleme alınmış ilk marş olarak kayda geçmiştir (Özdemir, 2012).

Ayşe Sultan, Batı müziği üslubunda kaleme aldığı eserleriyle dikkat çekmiş ve aynı zamanda Türk müziği ile Batı müziği arasında bir etkileşim alanı oluşturmuş, ayrıca resim sanatına olan ilgisiyle kültürel çeşitliliğini ortaya koymuştur. Fransızca bilgisiyle dikkat çeken; arp, keman ve piyano icrasında yetkin bir sanatçıdır. Besteleri arasında öne çıkan

örneklerden biri olan “Marche à la Majesté le Calife Abdoul-Medjid Khan II” bu marş, aynı zamanda “İstanbul’a Özlem” olarak da bilinmektedir (Özkişi, 2009). Bu marş, hem bireysel duygularını müziğe yansıtmaya becerisini hem de dönemin müzik kültürü içerisindeki özgün yerini ortaya koymaktadır.

Faize Ergin (1894-1954)

Faize Ergin, Osmanlı müzik geleneği içerisinde sınırlı sayıda eser bırakmış olmakla birlikte, özellikle Nikriz ve Acemaşiran makamlarında verdiği bestelerle dikkat çekmektedir. Nikriz makamında bestelediği “Gönül Niçin Ateşlere Yanarsın” adlı eseri, günümüze ulaşan en önemli çalışmalarından biri olarak öne çıkmaktadır. Babasının yakın dostu olan ünlü Tanburi Cemil Bey’den tanbur ve musiki dersleri alarak yetişen Faize Ergin, yalnızca tanbur icracısı olarak değil, aynı zamanda bestekârlık yönüyle de Osmanlı-Türk musikisine değerli katkılar sunmuştur. Onun müzik üretimi, bireysel yetkinliğinin yanı sıra dönemin sanat çevreleriyle kurduğu ilişkilerin de bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Karlıklı, 2019).

Fehime Sultan (1875-1929)

Fehime Sultan, Osmanlı padişahı V. Murad’ın kızı olup eğitimli ve kültürlü kişiliğiyle öne çıkan haneden üyelerinden biridir. Sanata ve özellikle müziğe duyduğu ilgi, onun bireysel yetenekleriyle birleşerek dikkate değer bir müzikal kimlik kazanmasını sağlamıştır. Saray çevresinde aldığı müzik eğitimi sayesinde özellikle piyano icrasında yetkinlik göstermiş ve Batı müziğine olan ilgisiyle tanınmıştır. Bestecilik yönüyle de öne çıkan Fehime Sultan’ın günümüze ulaşan eserleri arasında *Galop A La Constitution (Meşrutiyet Galopu)* ve *March L’Union Nationale (Marş-ı İttihad-i Milli – Milli Birlik Marşı)* yer almaktadır. Şekil 4’te Galop A La Constitution, ölçü: 1-14 ölçüsü görülmektedir. Bu eserler, dönemin müzikal çeşitliliğini yansıtmadan ötesinde, Osmanlı sarayında kadın bestecileri sanatsal üretim süreçlerine katılımını görünür kılan ve Batı müziği etkilerinin kadınların müzik alanındaki konumunu güçlendirdiğini gösteren önemli örnekler arasında değerlendirilmektedir (Özkişi, 2009).

Şekil 4

Galop A La Constitution, ölçü: 1-14



Fehime Sultan’ın sanatsal üretimi, Osmanlı kadınlarının sanat dünyasında aktif özne hâline gelmelerine katkı sağlamış;

aynı zamanda Batılılaşma sürecinde kadınların müzik yoluyla kamusal ve kültürel görünürlük kazandıklarının da önemli bir örneğini sunmuştur.

Tanburi Şadiye (Barış) Hanım (1887-1977)

Tanburi Şadiye Hanım, doğum tarihi kesin bilinmemekle birlikte, Osmanlı müzik tarihinde önemli bir kadın sanatçı olarak anılmaktadır. Yaşadığı dönemde müzikle iç içe bir aile ortamında yetişen Şadiye Hanım'ın babası ve ablası da musikiyle ilgilenmiş, bu durum onun sanatsal gelişimini desteklemiştir. Şadiye Hanım'ın yaşadığı evin, Tanburi Ali Efendi, Kemani Avram ve Neyzen Aziz Dede gibi dönemin önde gelen müzisyenleri tarafından ziyaret edilmesi, onun müzik çevreleriyle yakın ilişkiler kurmasına imkân sağlamıştır. Tanburi Ali Efendi'nin son öğrencilerinden biri olan Şadiye Hanım, hocasının sanat anlayışını ve teknik bilgisini başarıyla benimsemiş, bu birikimi kendi icrasına yansıtarak sürdürmüştür (Taşan, 2000, s.214). Bu yönüyle Şadiye Hanım, Osmanlı musiki geleneğinde kadın sanatçıların görünürlüğünü artıran, onların müzik tarihindeki yerini güçlendiren öncü isimlerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Neveser Kökdeş (1900-1962)

Neveser Kökdeş'in, müzisyen bir aileden geldiği ve babasının da müzikle ilgilendiği bilinmektedir. İlk müzik eğitimini babası Hurşit Bey'den alan Kökdeş, erken yaşlarda müziğe yönelmiştir. Türk müziği ve Batı müziği alanlarında temel eğitimini babasından almış, bu süreçte piyano, gitar ve tanbur çalmayı öğrenmiştir. Daha sonraki yıllarda Fransa'da bulunduğu dönemde bestecilik çalışmalarına başlamış ve burada çeşitli eserler kaleme almıştır (Gülün ve Çıtı, 2019, s.198).

Neveser Kökdeş, öğrenimini Notre Dame de Sion okulunda sürdürmüş ve burada aldığı piyano eğitimiyle müzik alanındaki yeteneğini erken yaşta ortaya çıkartmıştır. Henüz 13 yaşındayken ilk bestesini Polka formunda kaleme almış, okulun düzenlediği piyano yarışmasında birincilik elde ederek dikkat çekmiştir. İlerleyen yıllarda tango, vals, operet ve şarkı türlerinde 500'e yakın eser besteleyen Kökdeş, üretken bir sanatçı kimliği sergilemiştir. Ancak yaşamının son dönemlerinde, kişisel tercihleri doğrultusunda eserlerinin yakılmasını vasiyet etmiştir. Bu doğrultuda birçok eseri yakılmış olsa da, günümüzde yaklaşık 120 bestesinin notaları çeşitli arşivlerde korunmaktadır (Taşan, 2000, s.155).

Neveser Kökdeş'in, Türk müziği ve Batı müziğinin karakteristik unsurlarını ustalıkla birleştiren eserleriyle dönemin müzik anlayışında dikkate değer bir sentez oluşturmuştur. Bu yönüyle üretimleri, bireysel yaratıcılığın ötesinde, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kültürel dönüşüm sürecinde kadın bestecilerin ifade alanlarını genişleten öncü örnekler arasında görülmektedir. Şekil 5'te Neveser Kökdeş'in repertuarından "Gülüyorsun Güzelim Gül" başlıklı eserine örnek sunulmuştur

Şekil 5

Neveser Kökdeş'in repertuarından "Gülüyorsun Güzelim Gül" başlıklı eser

HİCAZ ŞARKI
GÜLÜYORSUN GÜZELİM GÜL

MÜZİK : NEVESER KÖKDEŞ

CURCUNA 1240 ARANAĞME

GÜ LÜ YOR SUN
GÜ ZE LİM GÜ L GÜ LE GÜ L MEK
YA RA ŞIR ŞIR
BA KA MAM GÖ Z LE Rİ NE
BAK MA YA GÖ Z LER KA MA ŞIR
ŞIR GÖ NÜ L HİC RA NÜ E
LEM LE GE CE GÜN DÜ Z SA
VA ŞIR ŞİR

ŞİRİT SİDAL PLAKTAN NOTASINI YAZMIŞTIR.

GÜLÜYORSUN GÜZELİM GÜL GÜLE GÜLMEK YARAŞIR
BAKAMAM GÖZLERİNE BAKMAYA GÖZLER KAMAŞIR
GÖNÜL HİCRAN Ü ELEMLE GECE GÜNDÜZ SAVAŞIR
BAKAMAM GÖZLERİNE BAKMAYA GÖZLER KAMAŞIR

Osmanoğlu Gevheri (Fatma Gevheri Sultan) (1904-1980)

Gevheri Sultan, ud, tanbur ve lavta icracısı olarak Osmanlı-Türk musikisine önemli katkılar sunmuş seçkin kadın müzisyenlerden biridir. Nota bilgisini ve müziksel birikimini, küçük yaşlarda babası Şehzade Seyfettin Efendi'den aldığı eğitimle temellendirmiştir. Bazı kaynaklarda lavta, ud, tanbur, piyano ve kemençeyi kendi kendine öğrendiği ifade edilirken; diğer bazı kaynaklar bu enstrümanların babasının yönlendirmesiyle icra etmeye başladığı belirtilmektedir. Uzun yıllar Mısır'da yaşamış olması, icra tarzını da etkilemiş; özellikle ud çalımında Arap tavrını benimsemesi onun müzikal üslubuna özgün bir nitelik kazandırmıştır (Taşan, 2000, s. 67).

Sultan, müziksel gelişimi kapsamında Tanburi Cemil Bey'den ders almak istemiş ancak bu talebi çeşitli sebeplerle gerçekleşmemiştir. Buna rağmen Gevheri Sultan, Cemil Bey'in plak kayıtlarını dikkatle inceleyerek üslubunu ve yorum tavrını derinlemesine çözümlemiştir. Türkiye'ye döndüğünde bu özellikleri kendi icrasına uyarlayarak teknik ustalığını, duygusal derinliğini ve yorum gücünü belirgin biçimde geliştirmiştir. Repertuarında sözlü eserlerin yanı sıra saz semaili de bulunmakta; bu çeşitlilik onun hem geleneksel hem de özgün bir müzikal dil oluşturduğunu göstermektedir. Sanatçının birçok bestesi, devlet sanatçısı Dr. Teoman Önal'dı tarafından notaya alınarak arşivlenmiştir. Bu durum,

Gevheri Sultan'ın Tanburi Cemil Bey'e duyduğu hayranlık ve onun üslubunu içselleştirerek yorumlaması, Osmanlı-Türk musikisinde kadın icracıların sanatsal kimlik inşasında etkili bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda sanatçının çalışmaları, hem icra hem bestecilik alanında kadın müzisyenlerin tarihsel görünürlüğünü güçlendiren önemli bir katkı niteliği taşımaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Dönemin öne çıkan kadın figürleri, müzik alanında hem icracı hem de besteci kimlikleriyle Osmanlı-Türk musikisinin gelişiminde önemli roller üstlenmişlerdir. Bu isimlerden Reftar Kalfa hakkında mevcut kaynaklarda sınırlı bilgi bulunmakla birlikte, onun Osmanlı müzik geleneği içerisinde yer alan çalışmalarıyla dikkat çektiği anlaşılmaktadır. Dilhayat Kalfa ise, dönemin müzik ortamında öne çıkan bir diğer kadın besteci olarak, hem eserleri hem de icra yetkinliğiyle Osmanlı-Türk musiki tarihinde önemli bir yere sahiptir. Her iki kadın besteci de, dönemin toplumsal koşullarında kadınların sanat alanındaki görünürlüğünün son derece sınırlı olmasına rağmen, sanatsal üretimleriyle kendilerinden sonraki kuşak kadın müzisyenlere ilham kaynağı olmuştur. Özellikle saray çevresinde yetişmiş olmaları, onlara hem nitelikli bir müzik eğitimi alma imkânı sunmuş hem de dönemin müzik çevreleriyle etkileşim kurma olanağı sağlamıştır. Bu sayede Reftar Kalfa ve Dilhayat Kalfa, Osmanlı-Türk musikisinin gelişimine katkıda bulunmanın yanı sıra, kadınların sanatsal varlığının görünür kılınmasına da önemli ölçüde katkı sağlamışlardır.

Esmâ Sultan, bu dönemde geleneksel Osmanlı müziği ile Batı müziği anlayışını bir araya getirerek, iki kültür arasında köprü kuran etkili bir figür olarak öne çıkmıştır. Adile Sultan ise, kadınlardan oluşan orkestraların desteklenmesinde ve Batı müziğinin Osmanlı toplumunda yaygınlaşmasında kilit bir rol üstlenmiştir.

Leyla Saz, Batılılaşma süreciyle birlikte yazdığı besteleri ve müzik eğitimine kattığı yeniliklerle dönemin müzik anlayışına modern bir perspektif kazandırmıştır. Dürr-i Nigâr Kalfa, eğitimde Batı müziğinin getirdiği yeniliklerin temsilcilerinden biri olarak bu dönüşümün önemli bir diğer ismidir. İhsan Raif Hanım ise Batı tarzı besteleriyle modern Türk edebiyatı ve müziği üzerinde etkili olmuştur. Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı müziği üzerindeki etkileri, dönemin kadın bestecilerinin icralarında ve eserlerinde açıkça görülmektedir. Rukiyye Sultan, geleneksel Osmanlı müziği ile Batı müziği arasındaki etkileşimi yansıtan öncü isimlerden biri olmuştur. Benzer biçimde Kevser Hanım da bu iki müzik geleneğini sentezleme yönünde önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Geleneksel çalgılardaki ustalığı ve Batı tarzı müzikteki yetkinliğiyle öne çıkan Ayşe Sultan ise bu sentezi daha ileri bir düzeye taşımıştır.

Faize Ergin, Batı müziği eğitimiyle Türk müziği geleneğini bir araya getirerek dönemin sanatsal birikimine önemli

katkılarda bulunmuştur. Benzer şekilde, Fehime Sultan da Batı müziği ve nota yazımı üzerine yaptığı çalışmalarla öne çıkan isimler arasında yer almıştır. Batı ve Osmanlı müziği unsurlarını sentezleme başarısıyla tanınan Tanburi Şadiye Hanım ise bu etkileşimin en dikkat çekici temsilcilerinden biri olmuştur.

Neveser Kökdeş, Batı müziği eğitimi almış ve bu müziğin etkisinde kalmış olmasına rağmen Osmanlı-Türk musikisinden kopmamış; estetik ve melodik anlayışını koruyarak yüzlerce beste üretmiştir. Benzer şekilde, Gevheri Sultan da (Fatma Sultan) Batılı icra biçimlerini Osmanlı müzik geleneğiyle harmanlayarak dönemin sanatsal dönüşümünü yansıtan önemli bir figür olarak öne çıkmıştır. Bu kadın müzisyenlerin her biri, Osmanlı'daki Batılılaşma sürecinin müzik alanındaki yansımalarını somutlaştıran, kültürel geçişin temsilcileri arasında değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin müzikle kesişimi Batılılaşma süreci çerçevesinde ele alınmış ve Osmanlı toplumunda kadınların kültürel temsillerinin çok boyutlu bir yapı sergilediği ortaya konmuştur. Tanzimat Dönemi, Batı müziği eğitiminin saray ve elit çevrelerde yaygınlaştığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu süreçte kadın müzisyenlerin toplumsal konumu, onların sanatsal üretimlerine ve temsil biçimlerine doğrudan etki etmiştir. Sarayda ve özel meclislerde benimsenen Batı müziği eğitimi, kadınlara piyanist, besteci ve yorumcu olarak yeni roller üstlenme imkânı sağlamıştır.

Kadın müzisyenler, bu dönemde hem geçmişin müzik mirasını koruyup gelecek kuşaklara aktaran hem de toplumsal dönüşümü sanat aracılığıyla ifade eden bir köprü işlevi görmüştür. Bu bağlamda, Tanzimat Dönemi'nde kadın ve müzik ilişkisi, dönemin sosyal ve kültürel değişimlerini yansıtan çok katmanlı bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Tanzimat ve Batılılaşma süreci, Osmanlı toplumunda kadınların toplumsal konumunu dönüştüren; modernleşme, eğitim, kültür ve toplumsal cinsiyet açısından yeni bir bilinç oluşturan bir dönüm noktası olmuştur.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada etik kurul onayı gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti; SB, EÖ; verilerin toplanması; SB, EÖ; sonuçların analizi ve yorumlanması; SB, EÖ; çalışmanın yazımı; SB, EÖ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

In this study, no data collection was carried out by ethics committee units.

Author contribution

Study, design and concept; SB, EÖ; data collection; SB, EÖ; analysis and interpretation of results; SB, EÖ; writing of the study; SB, EÖ. All authors reviewed the results and approved the final version of the manuscript.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

- Alimdar, S. (2011). *XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nde Batı müziğinin benimsenmesi ve toplumsal sonuçları* (Yayın No.326689) [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Aksoy, B. (1986). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (5), 1212-1236. İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. Pan Yayıncılık.
- Bor, S. (2019). *III. Selim hayatı, edebi kişiliği, şarkıları ve 18. yüzyıl musikisine etkileri* (Yayın No. 585337) [Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çadırcı, M. (1988). Tanzimat Döneminde Türkiye'de Yönetim (1839-1856), *Belleten*, 52(203), 601-626. <https://doi.org/10.37879/belleten.1988.601>
- Çevik, E. A. ve Kaltakçı, Y. M. (2011). Türk musikisi geleneğinde kadın ve kadın besteciler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 609-638.
- Gülün, S. ve Çıttı, A. P. (2019). *Türkiye'de kadın ve müzik*. (1.baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Karlıklı, S. (2019). Osmanlı dönemi musiki hayatı ve dönemin kadın tanburileri üzerine bir değerlendirme, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 390-398.
- Kılıç, K. (2019). 19.yüzyılda osmanlıda müzik olgusu ve dönemin yenilikçi padişahları. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 551-570.
- Korkut, P., Z. (2020). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Ve Müzik Bağlamında Kadın Portreleri Olarak Müzeyyen Senar Ve Ayşe Şan* (Yayın No. 649426) [Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Okumuş, D. (2024). *Tanzimat Dönemin'den Günümüze Modernleşme Açısından Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Kadın Hakları* (Yayın No. 858799) [Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özdemir, N. (2012). *Batı müziğinin Türkiye'ye girişi ve etkileri* (Yayın No. 303657) [Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özkişi, G. Z. (2009). *Toplumsal cinsiyet bağlamında Türkiye'de kadın besteciler: Tanzimat'tan günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde kadın besteciler yapıtları* (Yayın No. 240170) [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Saz, L. (1920). *Şair Leyla (Saz) Hanım anılar 19. yüzyıl Saray haremi*. (Çeviren: Şen Sahir Sılan), (2.baskı). Cumhuriyet Kitapları.

Extended Abstract

Introduction

The Tanzimat Period refers to a process during which the Ottoman Empire interacted with intellectual and cultural movements from the West and underwent significant transformations in its social structure. This transformation manifested itself in the changing position of women in social life, increased access to education, and artistic and cultural spheres. Influenced by the process of Westernization, women, especially within the palace and elite circles, began to engage with music in a more systematic way, participating in musical activities both in educational institutions and in private gatherings. However, this process reshaped women's relationship with music not only in terms of artistic development but also in the context of gender roles. However, this situation did not occur at the same pace and in the same way among women in all social classes, but was more effective among the urban and aristocratic classes.

This study covers a broad time span from the early 18th century to the early 20th century, as the social and cultural effects of the Tanzimat did not begin with sharp boundaries but emerged as long-term and transitional processes; for the visibility of female musicians can be evaluated in terms of continuity and transformation independently of the official histories of the period. This study aims to examine the relationship between women living in the Ottoman court during the Tanzimat Period and music from a gender perspective, discussing the opportunities and limitations this process provided women in terms of education, social acceptance, and artistic production. It aims to analyze how women were shaped in the field of music in the context of gender during the Tanzimat Period and how their interaction with Western music was reflected in their artistic activities. Within this framework, the music education, performance practices, and social constraints faced by women living in the palace environment from the pre-Tanzimat period to the Second Constitutional Era will be comprehensively examined. The transformation of women's position in the field of music alongside the Ottoman modernization process will be evaluated not only as an artistic development process but also as a phenomenon reshaped within the framework of social gender norms.

Westernization movements in the Ottoman Empire initially focused on military reforms, but over time spread to cultural areas such as art, music, and education. In this context, it paved the way for the expansion of educational opportunities for women and the transformation of their relationship with music. The spread of Western music in the Ottoman palace increased women's opportunities to receive music education. The new roles women gained through music practice contributed to the reshaping of gender norms. However, this change has resulted in a transformation that developed within certain limits, rather than the full emancipation of women in art and education (Alimdar, 2011).

This study is structured in line with a qualitative research approach and has been examined using an interpretive analysis method based on historical analysis and a gender perspective. In the study, historical sources, biographies, and cultural studies related to the period were evaluated to reveal the socio-cultural structure of Ottoman society during the Tanzimat Era. The study consists of literature and biographical texts related to the sources used. These data have been subjected to an interpretive analysis process in order to understand how women's roles in the field of music have been shaped and the social reflections of the new positions they have gained with the process of Westernization. Thus, the study presents an interdisciplinary approach by bringing together the historical context and the gender perspective.

Findings, Discussion and Results

Prominent female figures of the period played important roles in the development of Ottoman-Turkish music, both as performers and composers. Although limited information is available about Reftar Kalfa in existing sources, it is understood that she attracted attention with her work within the Ottoman musical tradition. Dilhayat Kalfa, another prominent female composer in the musical environment of the period, holds an important place in Ottoman-Turkish music history with both her works and her performance skills. Despite the extremely limited visibility of women in the arts in the social conditions of the period, both female composers inspired future generations of female musicians with their artistic productions. The fact that they were raised in the palace environment provided them with the opportunity to receive a high-quality music education and to interact with the musical circles of the period. In this way, Reftar Kalfa and Dilhayat Kalfa not only contributed to the development of Ottoman-Turkish music but also significantly contributed to making the artistic presence of women visible.

Esma Sultan emerged as an influential figure during this period, bridging the two cultures by combining traditional Ottoman music with Western musical concepts. Adile Sultan, meanwhile, played a key role in supporting orchestras composed of women and in spreading Western music throughout Ottoman society.

Leyla Saz brought a modern perspective to the musical understanding of her time through the compositions she wrote during the Westernization process and the innovations she introduced to music education. Dürr-i Nigâr Kalfa, as one of the representatives of the innovations brought by Western music in education, is another important name in this transformation. İhsan Raif Hanım, on the other hand, influenced modern Turkish literature and music with her Western-style compositions. The effects of Westernization movements on Ottoman music are clearly seen in the performances and works of female composers of the period. Rukiyye Sultan was one of the pioneers who reflected the interaction between traditional Ottoman music and Western music. Similarly, Kevser Hanım also carried out important work in synthesizing these two musical traditions. Ayşe Sultan, who stood out for her mastery of traditional instruments and her proficiency

in Western-style music, took this synthesis to a higher level.

Faize Ergin made significant contributions to the artistic heritage of her time by combining Western music education with the Turkish musical tradition. Similarly, Fehime Sultan was also among the prominent figures known for her work on Western music and musical notation. Tanburi Şadiye Hanım, known for her success in synthesizing elements of Western and Ottoman music, was one of the most notable representatives of this interaction.

Neveser Kökdeş, despite having received Western music education and being influenced by this music, did not break away from Ottoman-Turkish music; she produced hundreds of compositions while preserving her aesthetic and melodic understanding. Similarly, Gevheri Sultan (Fatma Sultan) emerged as an important figure reflecting the artistic transformation of the period by blending Western performance styles with the Ottoman musical tradition. Each of these female musicians is considered among the representatives of cultural transition, embodying the reflections of the Westernization process in the Ottoman Empire in the field of music.

This study examines the intersection of gender roles and music within the framework of the Westernization process, revealing that women's cultural representations in Ottoman society exhibited a multidimensional structure. The Tanzimat Period stands out as a time when Western music education became widespread in the palace and elite circles. During this process, the social position of female musicians directly influenced their artistic production and forms of representation. The adoption of Western music education in the palace and private assemblies provided women with the opportunity to take on new roles as pianists, composers, and performers.

Female musicians during this period served as a bridge, both preserving the musical heritage of the past and passing it on to future generations, while also expressing social transformation through art. In this context, the relationship between women and music during the Tanzimat Era emerges as a multi-layered structure reflecting the social and cultural changes of the period. The Tanzimat and Westernization process was a turning point that transformed the social position of women in Ottoman society and created a new consciousness in terms of modernization, education, culture, and gender.

Cumhuriyetin İlk On Yılında Bestelenmiş Solo Piyano Eserlerine Genel Bir Bakış

An Overview of Solo Piano Works Composed in the First Decade of the Republic

Erkan Nuri Türkmen¹ , Zehra Seçkin Gökbudak² 

¹Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi, Konya, Türkiye

²Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi, Konya, Türkiye

ÖZ

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte müzik alanında başlatılan çağdaşlaşma hamleleri, özellikle Avrupa'da eğitim alarak yurda dönen Türk Beşleri'nin katkılarıyla solo piyano repertuvarında önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Bu çalışma, 1923-1933 yılları arasında bestelenen solo piyano eserlerini form, melodi, ritim, armoni, ulusal öğeler ve Türk piyano ekolüne katkılar açısından inceleyerek bu dönemin karakteristik müzikal kimliğini ortaya koymaktadır. Arşiv taramalarıyla tespit edilen on bir eserden notalarına ulaşılabilen dokuzunun nitel betimsel analizi, erken Cumhuriyet dönemi piyano müziğinin Batı'nın çok sesli geleneği ile Türk halk ve makam müziği unsurlarının sentezine dayandığını göstermektedir. Cemal Reşit Rey'in modal armoni ve ritmik çeşitlilik içeren süitlerinden, Akses'in kontrpuantal yaklaşımına ve aksak ritimlerine; Erkin'in lirizmi öne çıkaran dramatik yapılarından, Saygun'un süit ve kontrpuan geleneğini halk müziği öğeleriyle birleştiren anlayışına; Alnar'ın doğrudan halk danslarından esinlenen parçalarından Fenmen'in pedagojik nitelikli eserine kadar geniş bir yelpazede üretilen bu repertuvar, hem ulusal hem evrensel müzik değerlerini bütünleştirerek çağdaş Türk piyano ekolünün temellerini atmıştır. Bu bağlamda erken Cumhuriyet dönemi piyano eserleri, yerel ile evrensel arasında estetik bir köprü oluşturarak sonraki kuşak bestecilere yön veren özgün bir miras bırakmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ulusal Müzik, Türk Beşleri, Türk Piyano Ekolü, Cumhuriyet Dönemi

Abstract

With the proclamation of the Republic, the modernization efforts in the field of music led to a significant transformation in the solo piano repertoire, particularly through the contributions of the "Turkish Five," who received their education in Europe and returned to Turkey. This study examines solo piano works composed between 1923 and 1933 in terms of form, melody, rhythm, harmony, national elements, and their contributions to the Turkish piano school, aiming to reveal the characteristic musical identity of this period. Through archival research, eleven works were identified, and the scores of

Erkan Nuri Türkmen — erkanturkmen@yahoo.com

Geliş tarihi/Received: 09.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 28.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale, 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi"nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

nine accessible pieces were subjected to qualitative descriptive analysis, demonstrating that early Republican piano music was based on the synthesis of Western polyphonic traditions with elements of Turkish folk and makam music. From Cemal Reşit Rey's suites, characterized by modal harmony and rhythmic diversity, to Akses's contrapuntal approach and irregular rhythms; from Erkin's lyrically dramatic structures to Saygun's integration of suite and contrapuntal forms with folk music elements; and from Alnar's works directly inspired by folk dances to Fenmen's pedagogically oriented pieces, this repertoire encompasses a wide range that merges national and universal musical values, laying the foundations of the contemporary Turkish piano school. In this context, early Republican piano works created an aesthetic bridge between local and universal elements, leaving an original legacy that guided subsequent generations of composers.

Keywords: National Music, Turkish Five, Turkish Piano School, Republican Era

Giriş

Cumhuriyet'in ilanı ile yalnızca siyasi ve toplumsal yapıda değil sanatta da köklü değişikliklere gidilmiştir. Tarih boyunca kitleleri etkilemekte çok önemli rol üstlenen müzik sanatı da bu değişikliğe uğramıştır. Atatürk, müziği toplumsal dönüşümün en önemli araçlarından biri olarak görmüştür ve bu alanda dönüşümler yapılması için adımlar atmıştır. Müzik alanında kurumsallaşma teşvik edilmiş; Musiki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuarı gibi kurumlar kurulmuş, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey gibi genç yetenekler Avrupa'ya eğitime gönderilmiş ve Türkiye'ye döndüklerinde bu genç müzisyenlerden yeni bir ulusal müzik dili inşa etmeleri beklenmiştir. Bu müzisyenler Cumhuriyet'in ilk yıllarında dikkate değer ürünler vermişlerdir (Selanik, 1996).

Bu süreçte eğitimlerini yurt dışında almış ve ardından yurda dönerek müzik çalışmalarını yurtda sürdürmüş beş genç besteci (Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar) ulusal müzik dilinin geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır. Bedii Yönetken'in Rus Beşleri'ne öykünerek yaptığı bir yakıştırma ile bu beş besteciye Türk Beşleri denmiştir. Türk Beşleri, Batı'nın çok sesli müzik geleneğini Anadolu'nun melodik, ritmik ve kültürel yapısıyla sentezleyerek özgün bir sanatsal ifade oluşturmuşlardır (İlyasoğlu,1994).

Bu çalışma, Cumhuriyet'in müzik devrimi bağlamında yazılmış ilk piyano eserlerini sistematik biçimde ele alması, Türk Beşleri'nin çokseslilik ve ulusal müzik dili arayışlarını somut örnekler üzerinden incelemesi bakımından önem taşımaktadır. Çalışma, Türk piyano ekolünün başlangıç dönemini belgeleyerek hem müzikoloji alanındaki tarihsel bir boşluğu doldurmakta hem de günümüz bestecileri ve icracıları için erken Cumhuriyet döneminin estetik ve teknik mirasını görünür kılmaktadır. Çalışmanın amacı, Cumhuriyet'in ilk on yılında bestelenen solo piyano eserlerinin melodik, armonik, ritmik, biçimsel ve ulusal unsurlar bakımından özelliklerini ortaya koyarak bu eserlerin Türk piyano edebiyatının oluşumundaki yerini ve önemini belirlemektir. Bu kapsamda çalışma, erken Cumhuriyet döneminin müzikal modernleşme anlayışını piyano repertuarı üzerinden çözümlemeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın merkezinde bestecilerin bu amaçla yazdıkları piyano müzikleri yer almaktadır. Türk piyano ekolünün tarihsel süreç içerisinde ilk gelişim örneklerini ortaya koyabilmek amacıyla yalnızca 1923-1933 yılları arasında verilmiş solo piyano eserleri incelenmiştir. Bestecilerin yurt dışında müzik eğitimlerini tamamlayıp yurda dönüşleri, yeni cumhuriyetin müzik kurumlarının açılmasının bu zamanlara denk gelmesi, araştırmanın 1923 – 1933 yılları arasında verilmiş eserler ile sınırlandırılmasında etkili olmuştur. Söz konusu dönemde bestelenen bu eserler; form, tür, melodik yapı, ritmik yapı, armonik dil, ulusal öğeler taşıma durumu ve Türk piyano edebiyatına sağladıkları katkılar açısından bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Araştırmanın alt problemleri aşağıda verilmiştir;

1. Eserin bestecisi kimdir ve dönemselsel konumu nedir?
2. Eserin formu ve armonik yapısı nasıldır?
3. Eserin melodik yapısı nasıldır?
4. Eserin ritmik yapısı nasıldır?
5. Eserin ulusal öğeler taşıma durumu nedir?
6. Eserin Türk piyano edebiyatına katkıları nelerdir?

Türkiye’de Piyano Müziğinin Tarihçesi

Türkiye’de piyano müziğinin tarihçesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerine kadar uzanır. 19. yüzyılda Batılılaşma hareketleriyle birlikte saray çevresinde ve seçkin zümrelerde piyano yaygınlaşmaya başlamıştır. Özellikle Sultan II. Mahmud döneminde Batı müziğine olan ilgi artmış, bu dönemde piyanolar saraya girmeye başlamış ve Batı müziği eğitimi alan bireyler yetişmiştir (Öztuna, 1990).

Tanzimat dönemiyle birlikte piyano eğitimi, başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlerde özel derslerle ve yabancı öğretmenler aracılığıyla verilmeye başlanmıştır. İlyasoğlu (2000), özellikle kadınların müzik eğitimi almasına olanak tanıyan bir enstrüman olarak piyanonun öne çıktığını söylemiştir. Hatta dönemin bazı ileri görüşlü aileleri, çocuklarını Batı müziği eğitimi almaları için Avrupa’ya göndermiştir.

Cumhuriyetin ilanı, Türkiye’de piyano müziği açısından önemli bir dönüm noktasıdır. 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi ve 1936 yılında faaliyete geçen Ankara Devlet Konservatuvarı, piyano eğitiminin kurumsallaşmasında kilit rol oynamıştır. Cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri olarak anılan Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Alnar gibi isimler, piyano için solo ve oda müziği repertuarı oluşturarak Türkiye’de bir piyano edebiyatı oluşmasına öncülük etmişlerdir. Bu dönemde piyano edebiyatının gelişmesine Türk beşlerine dahil olmayan sanatçılardan Mithat Fenmen de katkı sağlamıştır. Bu dönemde bestelenen piyano eserlerinde hem Batı müziğinin armonik, biçimsel ve teknik yaklaşımları hem de Türk halk müziği ve makam müziğinden esinlenmeler görülür (İlyasoğlu, 2007). Böylece, bu etkileşim ile Türkiye’ye özgü bir piyano müziği kimliği gelişmeye başlamıştır. Günümüzde ise birçok çağdaş Türk besteci, bu temeller üzerine inşa edilmiş bir gelenek doğrultusunda

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı içinde konumlanan, doküman incelemesine dayalı betimsel bir çalışmadır. Betimsel analiz genellikle nitel veri seti üzerinde detaylı ayrıştırma gerektirmeyen verilerin işlenmesinde kullanılır (Baltacı, 2019). Araştırmanın modeli, tarihsel-nitel analiz olarak belirlenmiş olup erken Cumhuriyet döneminde yazılmış solo piyano eserlerinin müzikal açıdan sistematik biçimde çözümlenmesini amaçlamaktadır.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, 1923–1933 yılları arasında Türkiye’de bestelenmiş tüm solo piyano eserleri oluşturmaktadır. Ancak ulaşılabilirlik ölçütü doğrultusunda araştırmanın örneklemini, yapılan taramalar sonucunda tespit edilen 11 eserden notasına erişilebilen Cemal Reşit Rey – Scenes Turques, Cemal Reşit Rey – Paysages de Soleil, Necil Kazım Akses – Beş Piyano Parçası, Necil Kazım Akses – Sonat, Necil Kazım Akses – Türk Envansiyonu, Ulvi Cemal Erkin – Beş Damla, Ahmet Adnan Saygun – Piyano İçin Süit, Hasan Ferit Alnar – Beş Parça “Oyun Havaları” ve Mithat Fenmen – Vals olmak üzere 9 eser meydana getirmiştir. Bu yönüyle örneklem, amaçlı örnekleme yöntemlerinden biri olan ölçüt örnekleme yaklaşımı ile belirlenmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin toplanması sürecinde internet tabanlı müzik arşivleri, basılı nota katalogları, konservatuvar kütüphaneleri ve alan uzmanlarının kişisel arşivleri sistematik biçimde taranmıştır. Ayrıca Kandemir Basmacıoğlu, Burçe Karaca, Cem Babacan, Özgür Ünal, Gökhan Aybulus, Özgün Coşkun ve Hasan Barış Gemici gibi sanatçılardan temin edilen özel arşiv notaları da veri kaynakları arasında yer almıştır. Bu süreç sonucunda ulaşılan eserler, araştırmanın gereçlerini oluşturmuştur.

Toplanan verilerin analizinde doküman analizi yöntemi kullanılmış; her bir eser form yapısı, melodik örgü, ritmik özellikler, armonik dil, ulusal unsurlar ve teknik ifadeler bakımından sistematik olarak sınıflandırılmıştır. Analiz sürecinde nitel veri çözümleme ilkelerine uygun biçimde betimsel analiz yöntemi kullanılmış, eserlerde gözlenen yapısal ve müzikal özellikler temalar hâline getirilerek yorumlanmıştır. Araştırma, 1923–1933 yılları arasında bestelenmiş solo piyano eserleri ve bu döneme ait ulaşılabilen nota materyali ile sınırlandırılmıştır.

Bulgular

Cumhuriyetin ilk on senesinde (1923 – 1933) bestelenen piyano eserleri incelendiğinde, üretimlerin büyük çoğunluğunu “Türk Beşleri” olarak adlandırılan bestecilerin oluşturduğu görülmektedir. Bu dönemde, Batı müziği formlarında eserler

vermeye başlayan bu kuşak, Cumhuriyet ideolojisinin sanata yansıyan yönünü temsil etmiş ve besteledikleri piyano eseriyle bu oluşuma katkıda bulunmuşlardır (İlyasoğlu, 2007). Bu eserler hem Batı müziği tekniklerinin benimsenmesini hem de Türk halk müziği motiflerinin çağdaş müzik diliyle harmanlanmasını hedefleyen estetik bir yönelimin ürünüdür. Söz konusu üretimler, Türkiye’de çağdaş müzik geleneğinin temellerini atan ilk örnekler olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 1

1923 – 1933 yılları arasında bestelenmiş tüm eserler

Besteci	Eser	Bestelenme Tarihi
Cemal Reşit REY (1904 – 1985)	Opera, “Cem Sultan”	1923
	Opera, “Zeybek”	1926
	Opera, “Köyde Bir Facia”	1929
	Orkestra, “Türk Sahneleri”	1928
	Orkestra, “Karagöz Senfonik Şiir”	1931
	Orkestra, “Enstantaneler”	1931
	Piyano için, “Kromatik Konçerto”	1932
	Dört El için Piyano Sonatı	1924
	Piyano için, “Paysages de Soleil”	1930
	Piyano İçin, “Scenes Turques”	1928
Hasan Ferit ALNAR (1906 – 1978)	Operet	1922
	Romantik Uvertür	1932
	Trio Fantezi	1929
	Keman – Piyano Süiti	1930
	Yaylılar Dörtlüsü	1933
	Beş Parça	1932
Ulvi Cemal ERKİN (1906 – 1972)	Beş Damla	1932
Ahmet Adnan SAYGUN (1907 – 1991)	Opera, “Özsoy”	1934
	Opera, “Taş Bebek”	1934
	2 Klarnet İçin “Sezişler”	1933
	Klarnet Saksafon Vurma Saz ve Piyano İçin Dörtlü	1933
	Piyano İçin Süit	1931
Necil Kazım AKSES (1908 – 1999)	Allegro Freoce	1930
	“Poem” Keman – Piyano İçin	1930
	“Sonat” Flüt – Piyano İçin	1930
	“Üç Poem” Mezzosoprano ve Yaylılar Dörtlüsü	1933
	Prelüd ve Fügler	1929
	Türk Envansiyonu	1930
	Beş Piyano Parçası	1930
	Sonat	1930
Mithat FENMEN (1916 – 1982)	Vals	1933

Cumhuriyetin ilk on senesinde bestelemiş farklı türlerden eserler Tablo 1’de verilmiştir. Eserlerin 10 tanesinin piyano müziği eseri, 9 tanesinin oda müziği eseri, 4 tanesinin orkestra eseri, 3 tanesinin opera eseri, 1 tanesinin operet eseri ve 1 tanesinin uvertür olduğu görülmüştür.

Tablo 2

Besteci	Eser	Bestelenme Tarihi
Cemal Reşit REY (1904 – 1985)	Piyano için, “Paysages de Soleil”	1930
	Piyano için, “Scenes Turques”	1928
Hasan Ferit ALNAR (1906 – 1978)	Beş Parça	1932
Ulvi Cemal ERKİN (1906 – 1972)	Beş Damla	1932
Ahmet Adnan SAYGUN (1907 – 1991)	Piyano İçin Süit	1931
Necil Kazım AKSES (1908 – 1999)	Türk Envansiyonu	1930
	Beş Piyano Parçası	1930
	Sonat	1930
Mithat FENMEN (1916 – 1982)	Vals	1933

Cumhuriyetin ilk on senesinde bestelemiş solo piyano eserleri Tablo 2’de verilmiştir. Bu dönemde bestelenen piyano eserlerinin genellikle 1930 senesi ve sonrasında bestelendiği görülmüştür. Tabloda belirtilen eserler bestecileri ve dönemsel konumları, hangi formlara yakınlıklar gösterdikleri, hangi armonik anlayışlara sahip oldukları (klasik, modal, kontrpuantal, atonal), melodik ve ritmik yapıları, öz müzikten etkilenme durumları ve Türk piyano edebiyatına katkılarının neler olduğu gibi çeşitli yönlerden genel bir sınıflandırılma ile değerlendirilecektir.

Cemal Reşit REY – “Scenes Turques” (Türk Sahneleri), 1928

Eserin Bestecisi ve Dönemsel Konumu

Cemal Reşit Rey, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş döneminde Batı müziği ile ulusal müzik anlayışını sentezlemeye çalışan ilk kuşak besteciler arasında yer almakta ve bu yönüyle kültürel modernleşme sürecinin müzik alanındaki öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Diplomatik bir ailede dünyaya gelen Rey, lise öğrenimini Galatasaray Lisesi’nde tamamlamıştır. İlk piyano eğitimini annesinden almış, 1913 yılında ailesiyle birlikte Paris’e giderek Paris Devlet Konservatuvarı’nda müzik eğitimine devam etmiştir. Yurda dönüşünün ardından, henüz 19 yaşındayken İstanbul Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak görev almış ve bu kurumun gelişiminde uzun yıllar boyunca etkin bir rol oynamıştır. Cumhuriyet idealleri doğrultusunda, Türkiye’de klasik Batı müziğinin tanıtılması, yaygınlaştırılması ve kurumsallaştırılması süreçlerinde önemli katkılar sunmuştur. Cemal Reşit Rey’in müzik stili, modal armoni ile Batı’nın çoksesli yazısını birleştiren, ritmik açıdan ise özellikle aksak ve dans karakterli kalıpları öne çıkaran bir üslup sergiler. Melodik yapıda halk müziği motiflerini çağdaş bir dil içinde işleyerek hem ulusal hem de modern bir ifade yaratır (İşkodralı, 2019).

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser 6 bölümden oluşan bir piyano süitidir. Her bölümünde Anadolu’nun farklı bölgelerinden esinlenilmiş bir müzikal anlatı sunar. Bölüm isimleri “Yürük Zeybek Havası”, “Ağır Zeybek Havası”, “Bartın Havası”, “Aydın Havası”, “Yürük Zeybek

Havası” ve “Mandra Havası”dır. Yürük Zeybek Havası enerjik yapısı ve belirgin ana tema dönüşleriyle rondo karakterine yakın bir yapı sergiler. Ağır Zeybek havası ise A-B-A formunda şarkı biçiminde yazılmış lirik yapıda bir bölümdür. Bartın Havası, rondo yapısında, Aydın Havası üç ana bölümden oluşan üçlü form yapısındadır. Yürük Zeybek Havası, ilk bölüme benzerlikler gösteren ancak daha zengin bir rondo biçimi taşır. Mandra Havası, serbest fantazi formunu çağrıştıran ve süitin doruk noktasını oluşturan, çok bölümlü ve dramatik bir kapanış bölümüdür. Armonik açıdan Cemal Reşit Rey, modal armoni ile tonal merkezli klasik armoniyi ustalıkla harmanlamıştır.

Eserin Melodik Yapısı

Eserdeki melodik yapı, genellikle kısa motif hücrelerine dayanmakta; bu hücreler sık tekrarlamalar ve varyasyonlar yoluyla geliştirilmektedir. Her iki Zeybek bölümünde melodi aksak ritmik yapı içerisinde ilerlerken, Aydın ve Mandra bölümlerinde uzun soluklu, yer yer doğaçlamayı andıran, inişli çıkışlı ezgiler ön plana çıkmaktadır. Melodik yapıda zaman zaman makamsal çağrışımlar hissedilmekte; melodi genellikle sağ elde taşınırken, sol elde eşlik figürleri veya kontrpuan teknikleri kullanılmaktadır.

Eserin Ritmik Yapısı

Eserde aksak ölçü kalıpları kullanılarak dinamik ve yerel bir karakter oluşturulmuştur. Özellikle 5/8, 7/8 gibi aksak ölçü kalıpları zengin varyasyonlar ile işlenmiştir. Eser boyunca sık sık ölçü birimi değişikliği görülür. Ritmik yapı yalnızca tempoyu belirlemekle kalmayıp, anlatım üzerinde doğrudan belirleyici bir rol üstlenmektedir.

Eserin Ulusal Ögeler Taşıma Durumu

Eserin taşıdığı ulusal ögeler, öncelikle “Türk Sahneleri” başlığı ve eser içerisindeki bölümlerin Anadolu’nun farklı bölgelerine ait isimler taşımasıyla belirginleşmektedir. Eserin tamamında Türk halk müziğine özgü ögeler güçlü bir biçimde hissedilir. Melodik olarak yerel diziler (ör: Hicaz), ritmik olarak ise zeybek gibi biçimler kullanılmıştır. Eserin başlıklarında yer alan “Aydın Havası”, “Bartın Havası” gibi bölüm başlıkları doğrudan geleneksel müzik formlarına gönderme niteliğindedir. Melodi içerisinde halk çalgılarını taklit eden pasajlara da yer verilmiştir. Bu yönleri ile Scenes Turques, ulusal ögeler barındıran bir eser olarak öne çıkmaktadır.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Cemal Reşit Rey’in Türk Sahneleri (Scènes Turques) adlı süiti, Türk piyano edebiyatına ulusal üslubun erken ve belirgin örneklerini kazandıran öncü bir eser niteliğindedir. Halk müziğinden türetilmiş melodik çekirdeklerin genişletilmiş tonal armoni ve modal çokseslilikle kaynaştırılması, dönemin müzik anlayışı içinde özgün bir tını dünyası yaratmış; böylece piyanoda “Türk karakteri”nin oluşumuna önemli bir katkı sağlamıştır. Eserde kullanılan aksak ritimler, özellikle 5/8 ve 7/8 gibi kalıpların piyanoya doğal bir şekilde aktarılması, Türk halk danslarına özgü hareketliliğin çalgıya uyarlanmasını mümkün kılmıştır. Rey’in süit formunu yöresel ve sahne karakterleriyle yeniden yorumlaması, Batı’nın çok bölümlü form

Cumhuriyetin İlk On Yılında Bestelenmiş Solo Piyano Eserlerine Genel Bir Bakış geleneği ile Türk kültürel kimliğinin birleşmesine örnek oluşturmıştır. Teknik açıdan erişilebilirliği sayesinde eser, hem piyano eğitimi için ulusal kaynak oluşturmuş hem de konser repertuvarında Türkiye'ye özgü estetik bir renk yaratmıştır. Bu yönleriyle Türk Sahneleri, erken Cumhuriyet döneminde modern ve ulusal bir piyano üslubunun inşasında belirleyici bir role sahiptir.

Cemal Reşit REY – “Paysages de Soleil” (Güneşli Manzaralar), 1930

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser 7 bölümden oluşan bir piyano süitidir. “Pas vite, mais très vivant”, “Modéré”, “Souple, sans traîner”, “Animé”, “Lent et nostalgique”, “Allegro” ve “Presto” adında bölümlerden oluşur. Her bölüm, güneşin bir gün içindeki farklı görünümelerini betimleyen anlatımsal bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle eser programlı müzik öğeleri taşımaktadır. Geleneksel form yapılarından farklı olarak her bölüm kendi içinde serbest bir form yapısına sahiptir. Armonik açıdan klasik tonal anlayıştan uzaklaşmış, modal temelli armonik bir yapı tercih edilmiştir.

Eserin Melodik Yapısı

Süitin genelinde melodik yapı, uzun soluklu melodi çizgilerinden çok motiflerin gelişimine dayanmaktadır. Melodik örgü, kimi pasajlarda kromatik eğilimler gösteren dar aralıklı hareketlerle yoğunlaşırken, diğer bölümlerde makamsal dizileri andıran modal çekirdekler üzerine kurulmuş daha geniş soluklu bir yapı sergilemektedir. Melankolik karaktere sahip bölümlerde melodi, legato çizgiler ve çeşitli süslemelerle zenginleşirken, enerjik karakterdeki bölümlerde daha kesik, tekrara dayalı ve ritmik yönü baskın bir yapı sergilemektedir.

Eserin Ritmik Yapısı

Eserin genelinde ritmik yapı dinamik ve çeşitlidir. Süit boyunca, 5/8, 7/8 gibi ölçü birimlerine yer verilmiş; ayrıca bölümler içerisinde ölçü değişiklikleri ile ritmik akış zenginleştirilmiştir. Bu yönüyle eser, sabit metrik yapılar yerine esnek ve devingen bir ritmik karakter sergilemektedir.

Eserin Ulusal Ögeler Taşıma Durumu

Eserin bölümlerinde doğrudan alıntılanmış Türk halk ezgileri bulunmaz. Bununla birlikte, kullanılan ritmik kalıplar, aksak usullere dayalı yapılar ve modal dizi tercihleri, eserin geleneksel Türk müziğiyle dolaylı ve soyut düzeyde ilişkilenebilmesine olanak tanımaktadır. Bu yönüyle eser, yerel müzik kültürüne göndermeler içeren dolaylı bir stilizasyon örneği olarak değerlendirilebilir.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Süit ifade derinliği, kontrol becerisi ve teknik yeterlilik gerektiren yüksek zorluk düzeyine sahip bir eserdir. Hızlı tekrarlanan motifler, oktav aralıklar, pedal kullanımında hassasiyet isteyen pasajlar, eserin icrasında hem teknik hem de

yorum açısından icracıya önemli sorumluluklar yüklemektedir. Bu yönüyle eser, solistik nitelikler taşıyan ve ileri düzey piyano eğitimi kapsamında değerlendirilebilecek bir repertuvar parçası olarak öne çıkmaktadır.

Necil Kazım AKSES – “Beş Piyano Parçası”, 1929

Eserin Bestecisi ve Dönemsel Konumu

Necil Kazım Akses, müzik eğitimine henüz yedi yaşında keman dersleri alarak başlamıştır. Armoni çalışmalarını Cemal Reşit Rey ile sürdürmüş, ayrıca viyolonsel alanında dönemin önde gelen öğretmenleriyle çalışmıştır. Atatürk'ün yönlendirmesi ve desteğiyle yurt dışına gönderilmiş; Viyana'da başladığı müzik eğitimini daha sonra Prag'da sürdürmüştür. Yurda dönüşünün ardından, 1934 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nde müdür yardımcılığı görevini üstlenmiştir. 1935 yılında Paul Hindemith ile Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluş çalışmalarına katılmış; bu kurumda kompozisyon öğretmeni olarak görev alarak Türk müzik eğitiminin kurumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynamıştır (Küpana, 2014).

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser “Şiir”, “Şakacık”, “Mersiye”, “Bir Yaz Hatırası” ve “Köy” isimlerinde beş bölümden oluşan bir piyano süitidir. Süitin bazı bölümleri A-B-A yapısına yakinken, bazı bölümleri serbest gelişimli ya da rondo karakterli yapılar göstermektedir. Birinci bölüm, keskin ritmik motifleri ve staccato pasajlarıyla enerjik ve çocuksu bir dinamizm taşıırken; ikinci bölüm lirik yapısıyla öne çıkar. Üçüncü bölüm, müziği esintili ritmik hareketliliğiyle dikkat çekerken dördüncü bölüm ise içe dönük, hüzünlü ve dramatik atmosferiyle eser boyunca duygusal yoğunluğun zirvesidir. Son bölüm rondo benzeri bir yapı içinde canlı, teknik açıdan zorlu pasajlarla eserin finalini enerjik biçimde tamamlar. Eserin form anlayışı klasik yapılarla sınırlı kalmayıp, her bir parçanın kendi anlatısal gereksinimlerine göre esnek biçimde tasarlanmıştır. Armonik açıdan eser modal armoni anlayışına dayalı olarak geliştirilmiş olup, tonal yapılardan farklı bir özgürlük içerisinde sergilenmektedir.

Eserin Melodik Yapısı

Eserde, pentatonik ve modal dizilere dayalı melodik yapılar, Türk halk müziğine dolaylı göndermeler yapmaktadır. Melodik yapı, genellikle kısa motiflerden oluşmakla birlikte, zaman zaman uzun soluklu ve lirik bir karakter sergilerken, diğer zamanlarda ise kısa ve ritmik bir yapıda kendini göstermektedir. Bu melodik çeşitlilik, eserin hem duygusal derinliğini hem de ritmik enerjisini yansıtmaktadır.

Eserin Ritmik Yapısı

Eserde aksak ritimler ile serbest rubato yapılar iç içe kullanılarak ritmik çeşitlilik sağlanmıştır. Enerjik ve ritmik tekrarlar eserin yapısal dinamiğini destekleyen ana unsurlar arasında yer almaktadır. Staccato, aksan, senkop, fermata gibi ritmik tekniklerin kullanımı, eserin genelinde belirgin bir dinamizm yaratmış ve ritmik yapıyı güçlendirmiştir.

Eserde doğrudan halk ezgilerinin alıntılarına rastlanmamakla birlikte, her bir parçada ulusal müzik öğeleri belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Eserin makamsal dokusu, aksak usül hissi, halk çalgılarını çağrıştıran artikülasyonlar ve modal yapılar, eserin öz müzikten aldığı etkileri ortaya koymaktadır. Eserin genelinde zeybek, halay, ağıt, oyun havası gibi halk müziğinin soyut izleri duyulmakta, bu unsurlar müzikal ifadenin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Eserin her bir bölümü çalıcıdan farklı bir ifade tarzı ister. El bağımsızlığı, pedal kullanım becerisi ve artikülasyon hassasiyeti gibi becerileri geliştirici bir yapıya sahiptir. Bu da eserin pedagojik olarak çok yönlülüğünü ortaya koyar. Konservatuvarların piyano bölümündeki öğrenciler için uygun bir repertuvar parçası olabilir.

Necil Kazım AKSES – “Sonat”, 1929

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser, klasik sonat formu çerçevesinde tasarlanmıştır ve sunuş, gelişim, yeniden sunuş ve coda gibi klasik sonat formunun temel öğeleri eser boyunca belirgin bir şekilde yer almaktadır. Ayrıca, son bölüm, rondo formuna benzer bir yapı ile tamamlanmaktadır. Eserin armonik yapısı, tonal armoniden farklı olarak modal armoniye dayanmakta ve bu durum müzikal ifadenin özgün bir karakter kazanmasına olanak tanımaktadır.

Eserin Melodik Yapısı

Eserin bölümlerinde, kısa keskin temalar, uzun legato cümleler ve sıçrayan ritmik ezgiler dikkat belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Melodik yapıda doğrudan halk ezgisi alıntılarına yer verilmemekle birlikte, zaman zaman makamsal seyirler soyut bir biçimde yansıtılmaktadır. Bu yansımalar, eserin halk müziği ile ilişkisinin dolaylı ve estetik bir biçimde kurulduğunu gösterir.

Eserin Ritmik Yapısı

Eserin ritmik yapısında staccato, senkop ve aksan gibi ritmik teknikler etkili bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca, 5/8 ve 7/8 gibi aksak ritimler eserde belirgin bir şekilde yer almakta ve ritmik çeşitlilik sağlanmaktadır. Eserde ölçü birimleri sıkça değişmekte, bu da eserin ritmik yapısına dinamik bir esneklik ve hareketlilik kazandırmaktadır.

Eserin Ulusal Öğeler Taşıma Durumu

Eserdeki ulusal etki, ritimdeki aksak usul hissi, modal armoni kullanımı ve artikülasyonların halk çalgılarını çağrıştıran karakteri aracılığıyla dinleyiciye aktarılmaktadır. Akses, bu eserde batılı form ve teknikleri yerel müzikal unsurlar ile başarılı bir biçimde birleştirmiştir.

Eserde kullanılan teknikler, icracı açısından oldukça yüksek düzeyde bir yetkinlik gerektirmektedir. Özellikle el bağımsızlığı, hızlı ve keskin ritmik motifler, arpejli sol el eşlikleri, pedal kullanımında hassasiyet gerektiren pasajlar eserin teknik açıdan zorlu yönlerini oluşturmaktadır. Bu teknik zorluklar göz önünde bulundurulduğunda, eserin devinimsel becerisi yüksek öğrenciler için hem çağdaş müzik repertuvarına katkı sağlayacak nitelikli bir çalışma örneği hem de solistik bir performans eseri olarak değerlendirilebilir.

Necil Kazım AKSES – “Türk Envansiyonu”, 1930

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eserin başlığı, formun kontrpuantal bir anlayışla yazıldığını işaret etmekte ve J.S. Bach’ın envansiyonlarına bir göndermede bulunmaktadır. Eserde belirgin bir tema sağ elde başlar ve kısa bir süre sonra sol el bu temayı taşır. Bu şekilde taklide dayalı bir yapıda seyreder. Eserin müzikal çekim noktası olan tonal merkez esnek olup, sık modülasyonlar dikkat çeker. Modal armonik yapı, eserin karakteristik unsurlarından biri olarak ön plandadır.

Eserin Melodik Yapısı

Eserin ana teması modal karakter taşımakta olup makamsal melodik diziler dikkat çekmektedir. Melodik yapı, kısa motiflerin gelişimi esasına dayanmakta ve taklit tekniği yoğun biçimde kullanılmaktadır.

Eserin Ritmik Yapısı

Eserin ana temposu “Allegretto” olarak belirlenmiştir. Genel olarak dengeli ve kararlı bir yapısal akış göze çarpar. Zaman zaman kullanılan üçlemeler ve senkoplar ritmik yapıya çeşitlilik kazandırarak eserin dinamik karakterine katkıda bulunmaktadır.

Eserin Ulusal Ögeler Taşıma Durumu

Eserde doğrudan bir halk ezgisi alıntısına rastlanmamakla birlikte makamsal melodik çağrışımlar ve modal armoni kullanımı, bestecinin öz müzikten etkilenmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Temanın işlenişinde ise, ağıt ya da destan havasını andıran, serbest ve anlatıma dayalı bir üslup dikkat çekmektedir.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Eserde her iki elde de gelişen ezgiler, el bağımsızlığını önemli ölçüde geliştirir. Polifonik bir yapıyla kaleme alınmış olması, nota okuma sırasında dikkatli bir kontrol ve analiz gerektirir. Teknik zorluklar göz önünde bulundurulduğunda, eser piyano eğitimi gören her öğrenci için, çağdaş dönem repertuvarına dâhil edilebilecek uygun bir parça olarak değerlendirilebilir.

Eserin Bestecisi ve Dönemsel Konumu

Ulvi Cemal Erkin, 1906 yılında İstanbul’da doğmuştur. Müzik yeteneği, çocukluk yıllarında keşfedilmiş ve bu doğrultuda Musiki Muallim Mektebi’nde müzik eğitimi almaya başlamıştır. Eğitimine Paris Devlet Konservatuvarı’nda devam eden Erkin, 1930’lu yıllarda yurda dönerek Ankara Devlet Konservatuvarı’nda öğretim üyeliği görevini üstlenmiştir. Ulusal Türk müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamış olan Erkin, bu alandaki katkılarıyla tanınmaktadır (Say, 1997).

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser 5 bölümden oluşan bir piyano süit olarak tasarlanmıştır. Her bölüm özgün form yapısına sahip olmakla birlikte genel olarak A-B-A biçiminde kurgulanmıştır. Eserde klasik tonal sistemin dışına taşan modal armoniler, pentatonik diziler ve zaman zaman disonanslar gözlemlenir.

Eserin Melodik Yapısı

Eserin bölümleri arasında belirgin melodik karakter farklılıkları gözlemlenmektedir. Bazı bölümlerde, enerjik ritmik motifler ve hızlı, keskin ritmik yapılar ön planda iken, diğer bölümlerde ise lirik, uzun soluklu melodik cümleler ile duygusal bir anlatım vurgulanmıştır. Bu melodik yapılar, bölümler arasındaki kontrast ve dinamik çeşitliliği artırarak eserin dramatik yapısını güçlendirmektedir. Dolayısıyla eser, duygusal yoğunluğu pekiştiren bir etki yaratmaktadır.

Eserin Ritmik Yapısı

Eserin genel yapısında, özellikle I. ve IV. bölümlerde, dinamik, yer yer aksak ritimli ögeler ile esere canlılık katılmaktadır. Buna karşın, II. ve III. bölümlerde, daha durağan ve rubato etkili ritmik kalıplar öne çıkmaktadır. Erkin, eserdeki ritmik tekrarlar, senkoplar ve aksanlar ile ritmik yapıya belirgin bir dinamizm kazandırmış ve eserin ifade gücünü artırmıştır.

Eserin Ulusal Ögeler Taşıma Durumu

Eserde doğrudan bir halk ezgisi alıntısı bulunmamakla birlikte, pentatonik ve modal dizilerin kullanımı, makamsal izlenim bırakan ezgiler, aksak ritimler, halk çalgılarını andıran tınlamalar dikkat çeker. Bu müzikal özellikler göz önünde bulundurulduğunda eserin öz Türk müziğinden etkilenildiği söylenebilir.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Eserde ani dinamik değişimler, aksak ritim kalıpları, güçlü el pozisyonu gerektiren akor yapıları, senkoplu ritmik geçişler gibi teknik zorluklar yer almaktadır. Eser ritmik çeşitlilik ve çalıcının bu çeşitliliği ifade etme yeteneğiyle, pedal kullanımı kontrolünü ve geniş aralıklı sıçrama becerisini geliştiren pasajlar içermektedir. Eser, devinimsel becerisi gelişmiş öğrenciler için uygun bir pedagojik repertuar parçası olarak, piyano öğretim eserleri arasında öğrencilerin teknik ve ritmik yetkinliklerini geliştirmeye yönelik uygun bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Eserin Bestecisi ve Dönemsel Konumu

Ahmet Adnan Saygun, 7 Eylül 1907’de İzmir’de doğmuştur. Eğitimine İstanbul’da Robert College’de devam etmiş ve sonrasında Paris Devlet Konservatuvarı’nın kompozisyon bölümünde eğitimini sürdürmüştür. Bu dönemde, Béla Bartók ve Paul Hindemith gibi sanatçılarla tanışarak onların müzikal stillerinden etkilenmiştir. 1930 yılında Türkiye’ye dönen Saygun, ulusal müzik hareketinin bir parçası olmuş ve Türk Beşleri adıyla anılan grup içinde yer alarak, Batı müziği teknikleriyle Türk halk ezgilerini sentezleyerek çağdaş Türk müziğinin temellerini atmıştır. Saygun, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın kurucuları arasında yer almakta olup, aynı kurumda öğretim üyeliği yapmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin erken dönem kültürel yapılanmasında merkezi bir figür olarak hem besteci hem de müzik düşünürü kimliğiyle ulus inşa sürecinin müziksel boyutuna önemli katkılarda bulunmuştur. Cumhuriyet’in reformcu atmosferinde yetişen Saygun, Batı müzik tekniklerini derinlemesine öğrenmiş ve bu teknikleri, Anadolu’nun yerel ezgileriyle sentezleyerek ulusal müzik anlayışının kurucu unsurlarından biri olmuştur. 1934’te Atatürk’ün isteğiyle bestelenen Özsoy operası ve 1936 yılında Béla Bartók ile gerçekleştirdiği halk müziği derleme çalışmaları, Saygun’un yalnızca sanatsal bir misyon taşımanın ötesinde, bilimsel ve politik bir misyonu da benimsediğini ortaya koymaktadır. Saygun’un eğitimci kimliği, müzikolojiye katkıları ve teorik çalışmaları, onu Cumhuriyet’in kültürel modernleşme ideallerini müzik üzerinden kurumsallaştıran öncü bir entelektüel olarak konumlandırmıştır. (Feridunoğlu, 2005).

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser beş bölümden oluşan bir piyano süiti olup bölümleri “Prelude”, “Canzone”, “Ostinato”, “Canone” ve “Tema con Variazioni” olarak adlandırılmaktadır. Prelüd, Osatinato, Tema – varyasyon gibi klasik form türleri kullanılmasına rağmen Saygun’un bu kalıpları Türk halk müziği ve modal yapılarla yeniden yorumladığı gözlenmektedir. Armonik açıdan eserin bölümleri tonal merkezli bir yapıya sahip olmaktan çok, modal armoni ile şekillenen bir yapı izlemektedir. Zaman zaman kontrpuantal yapılar da eserde kendini göstermektedir. Özellikle Canone bölümü, kontrpuan içeren dokular ve modal armoninin başarılı bir sentezini sunarak eserdeki yenilikçi yaklaşımı pekiştirmektedir.

Eserin Melodik Yapısı

Eserin melodik yapısı, ağırlıklı olarak Türk halk müziğinden esinlenen modal dizilere dayanmaktadır. Melodiler genellikle motif temelli olup, kısa melodik öğelerin tekrar ve varyasyon yoluyla geliştirilmesi esasına dayanır. Özellikle Ostinato ve Canone bölümlerinde tek bir melodik fikirden yola çıkılarak bütün bir yapının inşa edildiği görülmektedir. Bu yaklaşım, eserin melodik gelişiminde organik bütünlük sağlamaktadır.

Eserin Ritmik Yapısı

Eser içinde kullanılan aksak yapılar, doğrudan Türk halk müziğinden ilham alınarak kurgulanmıştır. **Sıklıkla değişen ölçü birimleri** ve ritmik aksanlar, geleneksel Türk müziğindeki serbestlik ve çeşitliliği çağrıştırır. **Ritim**, eserin genel yapısında yalnızca zamanlama unsuru değil, aynı zamanda **ifade aracı** olarak işlev görür. Bu bağlamda ritmik yapı, eserin **karakteristik öğeleri** arasında yer almakta ve müzikal anlatımı güçlendirmektedir.

Eserin Ulusal Öğeler Taşıma Durumu

Eser, biçimsel olarak Batı müziğinin süit, kanon, tema – varyasyon gibi klasik formlarını temel alırken, içerik açısından Türk halk müziğinden beslenen melodik, ritmik ve armonik unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Süit boyunca halk müziğine özgü etkileşimler belirgin biçimde hissedilir. Örneğin Ostinato bölümünde sol elde tekrarlanan güçlü akor vuruşları Anadolu'nun ritmik halk çalgılarındaki süreklilik etkisini çağrıştırmaktadır. Canzone ve Tema con Variazioni bölümlerindeki öne çıkan lirik temalar halk müziğinin duygusal ve anlatı odaklı yapısına göndermeler içerir. Saygun, geleneksel Batı tonalitesiyle sınırlı kalmayıp yaptığı modal tercihler ile eserin ulusal karakterini güçlendirmiştir. Benzer şekilde, ritmik açıdan Batı müziğine özgü simetrik yapının ötesine geçerek, Türk halk müziğine özgü serbest ve aksak ritim kalıplarını eserine entegre etmiştir. Tüm bu unsurlar birlikte değerlendirildiğinde, eserin öz müzik geleneklerinden izler barındırdığı görülmektedir.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Süit içerisindeki bölümler bütüncül olarak değerlendirildiğinde, oktavlar, el açıklığını zorlayan arpejler, hızlı kromatik geçişler, inici-çıkıcı melodik çizgiler, pedal kontrolü gerektiren pasajlar ve bağımsız el koordinasyonu gerektiren poliritmik dokular gibi teknik olarak yüksek düzeyde ustalık isteyen unsurlar barındırmaktadır. Bu bağlamda eser, teknik yeterliliği gelişmiş, ileri seviye icracılar için yazılmış bir nitelik taşımaktadır. Söz konusu teknik zorluklar ve çağdaş yorum gereklilikleri dikkate alındığında, devinimsel becerisi yüksek piyano eğitimi alan kişiler için, çağdaş dönem piyano repertuarı kapsamında işlevsel bir çalışma materyali olarak değerlendirilebilir.

Hasan Ferit ALNAR – Beş Parça “Oyun Havaları”, 1932**Eserin Bestecisi ve Dönemsel Konumu**

Hasan Ferit Alnar, İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarda keman ve piyano eğitimi almış, sonrasında kanun çalgısına yönelmiş ve bu çalgı aracılığıyla müzikal gelişimini sürdürmüştür. 1927 yılında Viyana'ya giderek yüksek düzeyde müzik eğitimi almış, 1932 yılında Türkiye'ye dönerek İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda öğretim üyeliği görevine başlamıştır. 1936 yılında Ankara Radyosu'nda görevlendirilmiş, 1946 yılında ise Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın şefliğine atanmıştır. Bu dönemden itibaren Alnar, Türk müziği ile Batı müzik tekniklerinin sentezine yönelik çalışmalarında yüksek bir teknik ve estetik bütünlük yakalayarak, çağdaş Türk müziğinin gelişiminde önemli bir

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser, beş bölümden oluşan bir piyano süiti niteliğindedir. Bölümler, A–B–A formu, rondo benzeri danssal yapılar ve tema–varyasyon ilişkileri gibi farklı biçimsel yaklaşımları yansıtmaktadır. Armonik dil, geleneksel tonaliteden uzaklaşarak modal temellere dayanmaktadır. Bu bağlamda, eser hem biçimsel çeşitliliği hem de modal armoni kullanımıyla çağdaş Türk müziği repertuarında özgün bir yere sahiptir.

Eserin Melodik Yapısı

Eserdeki melodik yapı, yerel ezgi dokularından ilham almıştır. Pentatonik diziler ve makamsal özellikler taşıyan modal diziler ön plandadır. Melodik cümleler, inici ve çıkıcı yönelimlerle gelişim göstererek doğal bir akış sergiler. Eserdeki ezgiler, zurna ve kaval gibi geleneksel Türk halk çalgılarının tınısını çağrıştırırken, aynı zamanda yaylı Batı enstrümanlarını çağrıştıran zengin ifade zenginliği de barındırır. Bu durum, eserin hem yerel hem evrensel müzikal estetikleri bir araya getiren çift yönlü karakterini ortaya koymaktadır.

Eserin Ritmik Yapısı

Eserin bölümleri, zengin bir ritmik çeşitliliğe sahiptir. Bölümler arasında hızlı tempolu, senkoplu dans ritimleri ile ağır ve serbest karakterli ritmik yapılar bir arada bulunur. Ayrıca, 5/8 ve 7/8 gibi aksak ölçü kalıplarının kullanımı, eserin ritmik yapısına hem dinamizm hem de yerel müzik geleneklerinden izler kazandırmaktadır.

Eserin Ulusal Ögeler Taşıma Durumu

Eserin her bir bölümü, Türk halk danslarından alınan başlıklarla biçimlendirilmiştir. Bölümler, aksak usuller, makamsal ezgiler ve halk çalgılarına yapılan referanslarla zenginleştirilmiştir. Batı müziğine ait form ve armonik yapılar, eserde esnetilmiş bir şekilde kullanılarak, geleneksel yapılarla harmanlanmıştır. Modal ve makamsal izler, eserin genel karakterini belirlerken, bu özellikler eserde öz müziğimizin izlerini taşıdığı yönünde güçlü bir gösterge sunmaktadır.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Eserde hızlı gam ve arpej pasajları, ff – ppp arası geniş dinamik aralıklar, non-legato, staccato, legato gibi tekniklerin arka arkaya uygulanması gibi teknik olarak zorlu unsurlar bulunmaktadır. Ayrıca, güçlü pedal kontrolü gerektiren pasajlar da eserin zorluklarını pekiştiren öğelerdir. Bu unsurlar çalıcıya ritmik hafıza ve ulusal karaktere yönelik yorum geliştirme konusunda önemli bir gelişim fırsatı sunmaktadır. Teknik zorluklar göz önünde bulundurulduğunda eser, piyano eğitimi aşamasında devinimsel becerisi yüksek kişiler için çağdaş dönem piyano repertuarı içerisinde uygun bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Eserin Bestecisi ve Dönemsel Konumu

Mithat Fenmen (1916–1982), 24 Ocak 1916'da İstanbul'da doğmuştur. İlk piyano derslerini 9 yaşında Inna d'Antonini ile almış, ardından 13 yaşında İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Cemal Reşit Rey ile çalışmıştır. 1930'lu yılların sonlarında Paris'te Ecole Normale de Musique kurumuna kabul edilmiş ve burada Robert Casadesus'un öğrencisi olmuştur. Aynı dönemde Alfred Cortot ve Nadia Boulanger ile de çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1938 yılında bu okuldan mezun olmuş ve ardından Münih Konservatuvarı'nda Joseph Haas ile kompozisyon, Stadlmann ile klavsen ve Zelger ile org dersleri almıştır. Ancak 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine yurda dönerek eğitimcilik kariyerine başlamıştır. Fenmen, yalnızca eğitimci değil aynı zamanda etkin bir piyanist olarak da dikkat çekmiştir. Yurt içinde ve yurt dışında 22 solo piyano konseri vermiş; Ferhunde Erkin ile, piyano repertuvarının seçkin örneklerinin Türkiye'deki ilk seslendirilişlerine imza atan piyanistler arasında yer almıştır. Bu yönüyle Fenmen, Cumhuriyet döneminde çağdaş Türk müziği eğitiminin gelişiminde hem pedagojik hem de icracı kimliğiyle öncü bir figür olarak değerlendirilmektedir (Coşkun, 2021).

Eserin Formu ve Armonik Yapısı

Eser, do diyez minör (c# minör) tonalitesinde yazılmış bir solo piyano parçasıdır. Yapı itibarıyla rondo formunun öğelerini içermektedir. Eserin form şeması, A – A¹ – B – A – C – A + Coda biçimindedir. Bu yapı, ana temanın (A) belirli aralıklarla tekrarlandığı, araya kontrast karakterli bölümlerin (B ve C) eklendiği bir form anlayışını yansıtmaktadır. Ana tema olan A bölümü, c# minör dizisinin tonik (i) ve dominant yedili (V⁷) derecelerinin çevrimleriyle desteklenen bir sol el eşliği üzerine inşa edilmiştir. Bu armonik çerçeve, sağ elde gelişen melodik hattın tonal bütünlüğünü pekiştirirken, eserin genel karakterini belirleyen temel harmonik zemin olarak işlev görmektedir.

Eserin Melodik Yapısı

Eser, inici ve çıkıcı yönelimler taşıyan melodik çizgiler üzerine kurulmaktadır. Melodi hattında yer yer aralıklı atlamalar dikkati çeker. Sol el eşliğinde, bas sesin ardından gelen akor çevrimleri, klasik-romantik dönem vals geleneğine göndermeler taşır. Eser, tek sesli (monofonik) bir ana melodiye sahiptir; ancak bu melodi, sağ eldeki akorlarla harmonik olarak desteklenmekte ve zenginleştirilmektedir. Melodik yapı, çoğunlukla bu akorların üst seslerinde yer alır ve bu sayede tonal merkezle olan ilişki korunmaktadır. Melodi, ağırlıklı olarak do diyez minör (c# minör) tonalitesinin tonik (i) ve dominant (V) dereceleri arasında gelişim göstermektedir. Biçimsel açıdan eser, sekiz ölçülük (4+4) periyodik cümleler halinde düzenlenmiştir ve bu yapı, eserin tamamına yayılan düzenli bir biçimsel kurguyu yansıtmaktadır.

Eserin Ritmik Yapısı

Eser, 3/4'lük vals ritmi temelinde yapılandırılmıştır. Sol elde, eser boyunca sabit bas sesler üzerine kurulu akor çevrimleri süreklilik göstermekte ve bu yapı, eserin ritmik zeminini istikrarlı biçimde oluşturmaktadır. Bu tekrarlayan armonik eşlik

modeli, eserin karakteristik ritmik kimliğini desteklerken, sağ elde özellikle periyot sonlarında benzer eşlik kalıplarının yineleniği görülmektedir. Eserde toplamda dört farklı tempo değişimi yer almakta olup, bu değişimlerin her biri tema geçişleriyle eş zamanlı gerçekleşmektedir. Bu durum, form içerisinde bölümler arası ayrımın vurgulanması ve eserin dramatik yapısının güçlendirilmesi açısından işlevsel bir rol üstlenmektedir.

Eserin Ulusal Ögeler Taşıma Durumu

Eserde gözlemlenen ritmik, melodik ve armonik yapılar, genel hatlarıyla Romantik dönem müziğinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Melodik yapıdaki inici-çıkıcı çizgiler, geniş soluklu frazeler ve harmonik zenginlik, dönemin estetik anlayışına uygunluk göstermektedir. Eserde herhangi bir folklorik unsura, yani yerel ezgi, aksak ritim, modal dizi veya halk müziği kökenli yapı öğelerine rastlanmamaktadır. Bu bağlamda eser, evrensel Batı müziği dili çerçevesinde ele alınabilir; bestecinin biçimsel ve armonik tercihlerinde Batı klasik müzik geleneğine bağlı kaldığı ve eserin ulusal değil, evrensel bir estetik anlayışa hizmet ettiği söylenebilir.

Eserin Türk Piyano Edebiyatına Katkıları

Eserin biçimsel yalınlığı, melodik açıklığı ve öğretici karakteri, onun piyano eğitimi bağlamında pedagojik bir repertuar parçası olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu yönüyle Mithat Fenmen'in söz konusu eseri, Türk piyano eğitim literatürüne katkıda bulunmakla kalmayıp teknik gelişimi ve müzikal yorum yetisini kazandıran değerli bir çalışma niteliği taşımaktadır.

Eser	Besteci	Tür	Tarih	Form Yapısı	Armonik Yapı	Melodik Yapı	Ritmik Yapı	Ulusal Ögeler Taşıma Durumu	Türk Piyano Edebiyatına Katkıları
SCENES TURQUES	Cemal Reşit REY	Süit	1928	3'lü form yapısı, Rondo yapısı	Modal Armoni	Kısa motif hücreleri, kontrpuan dokuları	Dinamik, aksak ölçüler	Ulusal Ögeler Taşır	Solistik repertuar
BEŞ PİYANO PARÇASI	Necil Kazım AKSES	Süit	1929	3lü form yapısı, Rondo yapısı, serbest bölümler	Modal Armoni	Pentatonik ve modal diziler, kısa motifler	Aksak ritimler, serbest rubato yapılar	Ulusal Ögeler Taşır	Solistik, ileri düzey eğitim repertuarı
SONAT	Necil Kazım AKSES	Piyano Sonatı	1929	Klasik sonat formu	Modal Armoni	Kısa keskin temalar ve uzun legato cümleler	Aksak ritimler, esnek ve dinamik hareketlilik	Ulusal Ögeler Taşır	Solistik, ileri düzey eğitim repertuarı
PAYSAGES DE SOLEİL	Cemal Reşit REY	Süit	1930	Kendi içinde serbest bölümler, programlı müzik ögeleri	Modal Armoni	Kısa motif hücreleri, kromatik diziler, modal yapılar	Dinamik ve çeşitli, aksak ölçüler, esnek ritmik karakter	Ulusal Ögeler Taşır	Solistik repertuar
TÜRK	Necil Kazım AKSES	Envansiyon	1930	Kendi içinde serbest	Kontrpuantal	Çok sesli modal melodik diziler, taklit tekniği	Dengeli	Ulusal Ögeler Taşır	Öğretim repertuarı
PİYANO İÇİN SÜİT	Ahmet Adnan SAYGUN	Süit	1931	3'lü form yapısı, kendi içinde serbest bölümler	Modal Armoni	Modal diziler, kısa motif hücreleri	Aksak yapılar, değişen ölçü birimleri	Ulusal Ögeler Taşır	İleri düzey eğitim repertuarı
BEŞ DAMLA	Ulvi Cemal ERKİN	Süit	1931	3'lü form yapısı	Modal Armoni	Enerjik, lirik melodik cümleler,	Aksak yapılar, durağan ve rubato etkili ritmik kalıplar	Ulusal Ögeler Taşır	Öğretim repertuarı
BEŞ PARÇA "OYUN HAVALARI"	Hasan Ferit ALNAR	Süit	1932	3'lü form yapısı, Rondo yapısı	Modal Armoni	Yerel ezgi dokuları, modal diziler	Aksak yapılar, ritmik dinamizm	Ulusal Ögeler Taşır	Solistik, ileri düzey eğitim repertuarı
VALS	Mithat FENMEN	Vals	1933	3'lü form yapısı, Rondo yapısı	Klasik Armoni	Akorlarla desteklenen melodi	3/4 klasik vals ritmi	Ulusal Ögeler Taşmaz	Öğretim repertuarı

Tablo 3: Cumhuriyetin ilk on senesinde bestelenen solo piyano eserlerinin genel değerlendirmesiTablo 3'te eserlerin genel bir değerlendirmesi verilmiştir. Bu dönemde bestelenen eserlerin genellikle süit formunda yazıldığı, kendi içinde serbest 3 bölmeli veya rondo formuna yakınlıklar barındırdığı, modal armoni kullanımları, melodik ve ritmik yapıları itibariyle ulusal ögeler taşıdıkları tespit edilmiştir.

Sonuç

Bu çalışma; Türkiye’de piyano müziğinin tarihçesi her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerine kadar uzansa da Tanzimat dönemiyle piyano eğitimi önem kazanmaya başlamış, özellikle Cumhuriyet’in ilanı piyano müziği açısından bir dönüm noktası olmuştur.

Bu dönemde bestelenen piyano eserlerinde, Batı müziğine özgü armonik yapı, biçimsel yapı ve teknik özelliklerin yanı sıra, Türk halk müziği ile geleneksel makam müziğinden esinlenmelerin yer aldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla, Türkiye’ye özgü bir piyano müziği kimliği gelişmiştir. Cumhuriyetin ilk on yılında (1923-1933) bestelenmiş solo piyano eserlerinde de bu etkiler görülmüştür. Bu dönem eserlerinin büyük çoğunluğu “Türk Beşleri”ne aittir.

Eserlerde, ulusal öğelerin gerek soyut biçimde gerekse doğrudan makamsal melodiler aracılığıyla işlendiği, eserlerin biçimsel yapılarında ise klasik formların oldukça esnetilmiş bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ritmik yapılarda, basit zamanlı ölçüler (2/4, 3/4, 4/4) yerine, sıklıkla 5/8, 7/8 ve 9/8 gibi aksak usullerin tercih edildiği; melodik yapılarda ise kısa motifler üzerine kurulan, yer yer halk ezgilerini çağrıştıran ve modal özellikler taşıyan bir yapı görülmüştür.

Armonik dil, geleneksel klasik armoniden oldukça uzaktır; bazı süit bölümlerinde atonalite ve kromatizm gibi çağdaş öğelerin öne çıktığı, bununla birlikte eserlerin genel armonik karakteri modal armoni çerçevesinde oluşturulmuştur. Bu armonik tercihler, bestecilerin hem yerel müzikal kimliklerini koruma hem de çağdaş müzik anlayışıyla bütünleşme çabası sonucudur.

Sonuç olarak; Cumhuriyet dönemi Türk piyano müziği ve dolayısıyla solo piyano müzikleri hem teknik hem de estetik açıdan yerel ile evrensel arasında bir köprü kurma niteliği taşımaktadır. Aksak ritimler, modal melodik yapılar ve gelenekselden uzak armonik tercihlerin bir arada kullanılması, bu dönem eserlerine hem otantik hem de yenilikçi bir karakter kazandırmıştır. Bu bildiride, Cumhuriyet’in ilk on yılında bestelenmiş eserlerde görülen ritmik, melodik, biçimsel ve armonik öğeler, Cumhuriyet dönemi piyano eserlerinin analizinde belirleyici unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın konsepti ve tasarımı: SZG; veri toplama: ENT; sonuçların analizi ve yorumlanması: ZSG, ENT; taslak makale hazırlığı: ZSG, ENT. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır. Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study, design and concept; SZG; data collection: ENT; analysis and interpretation of results: ZSG, ENT; writing of the study: ZSG, ENT. All authors reviewed the results and approved the final version of the manuscript.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Coşkun, Ö. (2021). *Eğitimci-Piyanist Piyanist-Eğitimci Mithat Fenmen*. Eğitim Yayınevi.
- İlyasoğlu, E. (2000). *Kadın Besteciler*. Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2007). *Çağdaş Türk Bestecileri*.Yapı Kredi Yayınları.
- İşkodralı, M. E. (2019). cumhuriyet, Türk müziği ve Türk beşlileri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1(1), 23-30.
- Küpana, M. N. (2014). Determination of the Conformity of the Work Miniatures by Necil Kazım Akses with the Objectives of the 2nd Grade Piano Course of Music Teaching Bachelor's Degree Program. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 141, 951-960. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.05.164>
- Öztuna, Y. (1990). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ötüken Neşriyat.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3. Baskı). Adalet Matbaası.
- Selanik, C. (1996). Türkiye'de evrensel müzik. İ. L. Erol (Ed.), *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* içinde (s. 293- 297). Doruk Yayıncılık.

Extended Abstract

Introduction

With the proclamation of the Republic, music became a key tool of cultural modernization, supported by new institutions such as the Musiki Muallim Mektebi and the Ankara State Conservatory and by sending young composers abroad for training. The group later known as the “Turkish Five”—Rey, Erkin, Saygun, Akses and Alnar—helped shape a new national musical language by blending Western polyphony with Anatolian melodic and rhythmic elements. This study

focuses on solo piano works composed between 1923 and 1933, examining their melodic, harmonic, rhythmic, formal and national characteristics to evaluate their role in the formation of early Republican Turkish piano literature.

Methods

This study adopts a qualitative, historical–documentary approach to analyze solo piano works composed in Turkey between 1923 and 1933. The sample, selected through criterion sampling, consists of nine works for which scores were accessible, including pieces by Rey, Akses, Erkin, Saygun, Alnar, and Fenmen. Data were gathered through systematic searches of online archives, printed catalogues, conservatory libraries, and private collections. Each work was examined in terms of form, melody, rhythm, harmony, national elements, and technical features, and the findings were organized thematically using descriptive analysis. The study is limited to solo piano works from the specified period and to the available score materials.

Findings, Discussion and Results

This study demonstrates that the proclamation of the Republic marked a decisive turning point for piano music in Turkey, as early Republican composers blended Western harmonic and formal principles with elements drawn from Turkish folk and makam traditions to create a distinct national piano identity. Solo piano works from 1923–1933—largely by the Turkish Five—feature flexible uses of classical forms, folk-inspired modal melodies, and frequent employment of aksak meters such as 5/8, 7/8, and 9/8. Their harmonic language departs from traditional tonality, incorporating modal harmony, chromaticism, and at times atonality. Overall, these works form a bridge between local musical heritage and modern Western techniques, giving early Republican piano music an innovative yet authentically national character.

Ulus Kimliğinin İnşasında Müziğin Rolü: Yu-Mex Örneği

Constructing National Identity Through Music: The Yu-Mex Case Study

Alper Zengintaş¹ 

¹Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Bölümü, Bursa, Türkiye

ÖZ

Kimlik kuramları, bireylerin ya da toplulukların hem kendi benlik algılarını çeşitli yönlerden hem de 19. Yüzyıldan sonra ortaya çıkan modern devlet kavramınca yaratılan ulus kimliği ile bu toplulukların küresel siyasi ve kültürel ilişkilerini inceler. 1945-1992 yılları arasında yaşamış Yugoslavya Federal Cumhuriyeti ise ulus kimliğinin devlet eliyle inşasında dikkat çekici bir örnektir. Bu çalışma müzik aracılığı ile ulus kimliğinin nasıl inşa edildiği Yugoslavya ve senkretik bir müzik türü olan Yu-Mex örneği üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Bu araştırmayı nitel araştırma deseni temelinde tasarlayarak, Yu-Mex müzik fenomenini tarihsel ve kültürel bir vaka analizi olarak ele almaya çalıştım. Araştırmanın veri setini öncelikle Yu-Mex'in ortaya çıkması fitilini ateşleyen bir film ve devamında 1950'li ve 60'lı yıllarda Yugoslavya'da popüler olan, dönemin sanatçıları tarafından Sırp-Hırvatça dillerinde yayımlanmış plak kayıtları gibi birincil kaynaklar ile Miha Mazzini'nin 2013 tarihli belgeseli gibi ikincil kaynaklar oluşturmaktadır. Bu kültürel ürünler, içerik ve söylem analizi perspektifinden incelenerek bu senkretik müzik türünün ortaya çıkışı, yayılımı ve çok etnisiteli Yugoslav ulus kimliğinin inşasındaki sosyo-kültürel rolünü yorumladım. Çalışma neticesinde elde edilen bilgiler bize Yu-Mex müziğinin, doğrudan devlet eliyle olmasa da dolaylı olarak Yugoslav ulus kimliğinin inşasında olumlu bir etkisi olduğunu göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Ulus kimliği, Yugoslavya, Meksika, Popüler Kültür

ABSTRACT

Identity theories examine the self-perceptions of individuals and communities, as well as their global political and cultural relations through the concept of national identity, which was forged by the modern state since the 19th century. The Federal Republic of Yugoslavia (1945–1992) serves as a remarkable example of the state-led construction of a national identity. This study aims to investigate how national identity is built through music, focusing on the case of Yugoslavia and the syncretic musical genre of Yu-Mex. Employing a qualitative research design, I have approached the Yu-Mex phenomenon as a historical and cultural case study. The dataset for this research comprises primary sources—notably

Alper Zengintaş — azengintas@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 05.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 23.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu çalışma 24 Nisan 2025'te IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi'nde "Senkretik Bir Müzik ve Ulus Kimliği: Yu-Mex" başlığı ile bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

the seminal film that led the emergence of Yu-Mex, followed by popular records released in Serbo-Croatian by artists of the 1950s and 60s—and secondary sources, such as Miha Mazzini’s 2013 documentary. I have interpreted the emergence, diffusion, and socio-cultural role of this syncretic music genre in the construction of a multi-ethnic Yugoslav national identity by analyzing these cultural products from the perspective of content and discourse analysis. The findings indicate that Yu-Mex music had a positive, albeit indirect, influence on the construction of the Yugoslavian national identity, rather than being a direct product of state engineering.

Keywords: National Identity, Yugoslavia, Mexico, Popular Culture

Giriş

Ulus devletlerin ortaya çıktığı 19. Yüzyıldan günümüze dek ulus kavramı tek bir etnik topluluktan etnisite üstü bir kavrama evrilmiştir. Geleneksel olarak antropologlar ulus terimini etnik grup veya aşiret kavramlarıyla bir tutmuşlardır. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısıyla başlayan post-kolonyal dönemde bu anlayış değişmiş; aralarında az miktarda bağ bulunan topluluklar üzerinde ortak bir ulus kimliği inşa edilmeye çalışılarak ulus-devlet kavramı yeni bir boyuta evrilmiştir (Lavenda ve Schultz, 2018). Balkanlar, Balkan Savaşları ile başlayan süreçte, önce Osmanlı İmparatorluğu’nun, ardından Habsburg Hanedanı’nın egemenliğinden kopmuştur. Bu miras üzerine kurulan Yugoslavya devleti ise tamamen dağıldığı 1992 yılına dek, bünyesindeki Sırp, Hırvat, Boşnak, Arnavut ve Makedon gibi farklı etnik toplulukları “Yugoslav” ulus kimliği altında birleştirme arzusunda olmuştur (Calic, 2019).

Özellikle 1945’te komünist rejime geçip, Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti adını alan Yugoslavya’da Başkan Josip Broz Tito bir ulus kimliği inşa edebilmek için kültürün her unsurunu kullanmıştır. Kahramanlık hikayeleri ile ülkenin her yerinde *Kardeşlik ve Birlik*¹ sloganını kullanmasına rağmen 1992’de çeşitli sebeplerle dağılarak siyasi olarak sona ermiştir. Yine de o dönemi yaşamış kişilerce, *icat edilmiş* bu Yugoslav kültürü ve geleneğinin hatırası hafızalarda saklanmaktadır (Luthar ve Pušnik, 2010).

Bu çalışma Tito’nun Komünist Rusya’nın Başkanı Stalin ile 1940’lı yılların sonunda siyasi ilişkisini sonlandırması ve Yugoslavya’yı “Bağılantısızlar” arasında tuttuğu dönemde, altın çağını yaşayan Meksika sinemasından getirilen filmlerin Yugoslavya sinemalarında yayınlaması ardından ortaya çıkan ve *Yu-Mex* diye adlandırılan senkretik bir müzik türünün Yugoslav ulus kimliğinin oluşumu ve korunmasında etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Günümüzde neredeyse unutulmuş olan bu müzik türü hakkında yapılan çalışmaların azlığı bu araştırmanın hem önemini hem de sınırlılığını oluşturmaktadır.

Bu çerçevede çalışmanın temel sorunsalı şudur: Coğrafi olarak birbirine bu denli uzak iki ülkenin müziğinden senkretik olarak doğmuş bir tür olan Yu-Mex müziği, Yugoslav ulus kimliğinin inşasında nasıl bir işlev üstlenmiş ve devlet destekli kimlik politikaları içinde kültürel birleştirici bir unsura nasıl dönüşmüştür?

1 Bratstvo i jedinstvo: Sosyalist Yugoslavya’nın resmî sloganı olarak kullanılmıştır.

Yöntem

Bu çalışma, ulus kimliğinin inşasında müziğin rolünü Yugoslavya ve Yu-Mex müzik türü özelinde inceleyen nitel bir araştırma deseni temelinde tasarlanmıştır. Araştırmanın ana yaklaşımı, tarihsel ve kültürel bir vaka analizi olarak kurgulanmıştır. Vaka analizi yöntemi, belirli bir sosyal fenomenin (Yu-Mex müziğinin doğuşu, yayılması ve kültürel etkisi) kendi gerçek yaşam bağlamı içinde, derinlemesine ve bütüncül bir bakış açısıyla incelenmesine olanak tanımaktadır (Yin, 2015). Araştırma, olgunun yaşandığı dönemin sosyo-politik dinamiklerini (Soğuk Savaş, Bağlantısızlar Hareketi, Tito'nun iç politikaları vb.) göz ardı etmeden, kültürel bir ürünün çok etnisiteli bir toplumda nasıl bir birleştirici unsur haline geldiğini anlamayı hedeflemektedir.

Veri toplama süreci, birincil ve ikincil kaynakların analizine dayalı çok katmanlı bir yaklaşımla yürütülmüştür. Birincil kaynaklar, Yu-Mex fenomenini doğrudan ortaya çıkaran ve şekillendiren kültürel ürünlerden oluşmaktadır. Bu kapsamda, Yu-Mex'in popülerleşmesinde bir katalizör görevi gören ve 1952'de Yugoslavya'da gösterime giren Un Día de Vida (Jedan Dan Života) adlı Meksika yapımı film, başlangıç noktası olarak ele alınmıştır. Devamında, 1950'li ve 1960'lı yıllar boyunca Yugoslavya'da üretilen ve dönemin popüler sanatçılarına ait plak kayıtları incelenmiştir. Bu kayıtlar, Ivica Robić'in "Mama Juanita" gibi ilk dönem Sırp-Hırvatça uyarlamalarından, Trio Tividi gibi grupların daha gelişmiş orkestral düzenlemelerine ve Milić Ljubomir gibi sanatçıların özgün Yu-Mex bestelerine kadar türe ait evrimi gösterecek şekilde seçilmiştir. Müzik kayıtlarının yanı sıra, sanatçıların geleneksel Meksika kıyafetleriyle yer aldığı plak kapakları gibi görsel materyaller de analiz edilmiştir. İkincil kaynak olarak ise Miha Mazzini'nin 2013 tarihli YuMex belgeselinden faydalanılmıştır. Bu belgesel, hem döneme tanıklık eden kişilerle yapılan röportajları

içermesi hem de fenomeni modern bir perspektiften yeniden değerlendirmesi açısından değerli bir veri sağlamıştır.

Verilerin analizinde içerik analizi (Krippendorff, 2013) ve söylem analizi (Gee, 2014) teknikleri bir arada kullanılmıştır. İçerik analizi, şarkı sözlerindeki temaları, müzikal yapıları ve plak kapaklarındaki görsel kodları sistematik bir şekilde tanımlamak için kullanılmıştır. Söylem analizi ise bu kültürel ürünlerin dönemin "Kardeşlik ve Birlik" (Bratstvo i Jedinstvo) gibi resmi söylemleriyle ve Yugoslav ulus kimliği inşasıyla nasıl bir ilişki kurduğunu, onlarla nasıl müzakere ettiğini veya onları nasıl yeniden ürettiğini anlamak amacıyla uygulanmıştır (Gee, 2014). Bu yolla, devlet eliyle doğrudan bir yönlendirme olmaksızın, popüler kültür aracılığıyla bir Yugoslav ulus kimliğinin nasıl dolaylı olarak inşa edildiği ve kitleler tarafından benimsendiği yorumlanmıştır. Araştırmanın coğrafi kapsamı, Yugoslavya'nın dağılmasının ardından Yu-Mex mirasını en yoğun barındıran ve dönemin en büyük plak şirketlerine (örn. Jugoton) ev sahipliği yapan Hırvatistan ve Sırbistan'daki örneklerle odaklanmıştır.

Ulus Kimliği

Benlik ve kimlik duygusu, sembolik etkileşimcilik ve fenomenolojik yaklaşım gereği sosyal etkileşimler olmadan gelişmez. Bireyler arasındaki ortak değerler, inanışlar, ritüeller ve düşünceler her ne kadar etnik ya da kültürel toplulukları oluşturmada etkili olsa da her birey yaşadığı sosyal deneyimleri algılamasındaki farklılıklar neticesinde bireysel kimliğini bundan bağımsız olarak ayrıca inşa eder. Kişiler içinde bulunduğu topluluğa ait ve kendi benliğine ait kimliklerini ayrı ayrı taşır (Nas, 2022). Her birey, bireysel kimliğini taşımaya devam etse de sosyal bir varlık olan insanın, aidiyet, kabul edilme, değer görme gibi hislere de ihtiyacı vardır. Bu da ancak bir topluluğa, bir sosyal sınıfa üye olmakla gerçekleşir (Burke ve Stets, 2023).

Topluluk ve sınıf kimlikleri ise bireylerin; diğer bireylerle iletişim kurmasını, her üyenin diğerleri tarafından beklenen davranış biçimlerini yerine getirmesini, grubun çeşitli faaliyetlerine katılmasını ve grubun ortak hedeflerine katkıda bulunmasını ve grubun sınırlarını korumasını içerir. Sosyal sınıflar topluluklar tarafından, üyelerinin topluluğun kaynaklarına erişimini kontrol etmek amacıyla yaratılır. Her birey hangi sosyal sınıfa ait olduğunu bilir ve ona göre davranır. Her birey aynı zamanda hangi sosyal sınıfa ait olduğunu ve hem kendinin hem topluluğun nasıl davranacağını önceden bilmeye ve “biz” ile “onlar” ayrımını hissetmeye ihtiyaç duyar (Burke ve Stets, 2023). Etnik kimlik de bu topluluk kimliklerinden biridir. Günümüzde antropolojik ve sosyolojik düşünce geleneğinde, bir etnik kimliğe ait olmak için biyolojik özelliklerden ziyade tarihsel ve mekânsal koşullarla oluşan ortak din, mezhep, dil ya da bir aileye bağlılık ya da ekonomik bir faaliyet ya da siyasi bir düşünce grubuna üye olmak yeterlidir (Lavenda ve Schultz, 2018).

Ulus kimliği ise 18. yüzyılın sonlarında ve özellikle 19. yüzyılda tüm Avrupa’ya yayılan milliyetçilik akımı ile ortaya çıkmıştır. Öyle ki, o döneme kadar halkı *kulları ve tebaası* olarak gören kraliyet aileleri kendilerini yönettikleri ülkelerin halkının bir parçası, o ulusa ait birer birey olarak göstermeye başlamıştır. Örneğin Almanya’da Kaiser II. Wilhelm kendisini “Bir numaralı Alman” olarak ifade etmiştir (Anderson, 2023). Bu dönemde ulus kimliği bireysel, mezhepsel, dini, kültürel ya da etnik tüm diğer kimliklerin üstünde bir kimlik olarak görülmüştür (Hobsbawm, 2012).

Anderson (2023) Hayali Cemaatler adlı kitabında, milliyetçiliğin kültürel ürünleri olan şiir, düzyazı, müzik ve görsel sanatların ulus sevgisini “binlerce farklı biçimde açıkça ifade ettiğini” söylemektedir. Baily (1994) ise müziğin devlet eliyle bir Afgan ulus kimliğinin oluşturulmasında etkin bir rol oynadığından, ancak bu esnada yerel müzik çeşitliliğinin olumsuz etkilendiğinden bahsetmiştir. Hobsbawm (2012) ise “Nations and Nationalism Since 1780” adlı kitabının ikinci baskısında 20. yüzyılda milliyetçiliğin ulus kimliğinin çok güçlü bir kimlik çerçevesi haline gelse de sınıfsal, etnik ve bölgesel farkları tamamen yok edemediğini ve bunun aksine yeni yeni gerilim ve çatışmalara zemin hazırladığını savunur. Doğan (2016) ise Batı Balkanlardaki kimlik ve etnisite üzerine yaptığı çalışmada bu bölgede kimlik, etnisite ve ulus

kavramlarının neredeyse aynı olduğunu ve birbirine yerine kullanılabileceğini savunmaktadır. Bu birbiri içine geçişte de kültürün bir şemsiye misali bu kavramları içine aldığını ifade etmiştir.

Tüm bunların ışığında denebilir ki devletler devamlılıklarını sağlamak için ulus kimliğini kullanırken hâkim oldukları topraklardaki etnik ve sınıfsal kimlikleri görmezden geldiklerinde inşa etmeye çalıştıkları ulus kimliği bu etnik ve sınıfsal topluluklar arasında çatışmalar doğurur. Bu da ulus kimliğinin günümüzdeki paradigmasından farklı bir paradigmaya ihtiyaç duyduğunun bir göstergesi sayılabilir.

Bulgular

Yu-Mex Müziğine Giden Yolda Yugoslavya

Balkan Savaşlarından sonra Osmanlı İmparatorluğundan ayrılan Sırbistan, 1. Dünya Savaşında İttifak Devletleri tarafından işgal edildi. Buna karşılık olarak bölgede yükselen *Slav Milliyetçiliği* akımı neticesinde İtilaf Devletlerinden de destek alan Sırp, Slovak ve Hırvatlar Yugoslavya Krallığı'nı kurdu. Yugoslavya, kelime anlamı olarak *Güney Slavların Ülkesi* anlamına gelmektedir (Calic, 2019).

1941'de bu kez Nazi Almanyası tarafından işgal edilen krallıkta Josip Broz Tito önderliğindeki gerilla hareketi ve Almanyanın savaşı kaybetmesinden sonra 1945'te Tito liderliğinde Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti kuruldu. Rus Bolşevik Devriminde görev almış ve Stalin ile başta ilişkileri iyi olan Tito, gerek 2. Dünya Savaşındaki Nazi İşgalinde Rusya'nın yardım etmemiş olması, gerekse diğer fikir ayrılıkları neticesinde 1948 yılında Stalin ilişkilerini askıya aldığını duyurdu. Bu dönemde dünyada Sovyet Rusya ile Amerika arasındaki soğuk savaş yeni başlamıştı. Hemen her ülke kendini bir tarafta konumlandırmaya çalışırken bazı ülkeler ise bu ikiliğin dışında kalmayı tercih edecekti. 1961'de *Bağımsızlar Hareketi'nin*² kurulmasıyla sonuçlanacak uluslararası girişimler silsilesi içerisinde 24 Mayıs 1946'da ilk kez Meksika ile diplomatik ilişki kuran Yugoslavya'nın başkentinde ilk Meksika büyükelçiliği 1951'de açıldı (Paredes Korber, 2011).

Demir Perde'nin ne doğusu ile ne de batısı ile ilişki kurmak istemeyen Yugoslavya çareyi o dönemde altın çağını yaşayan Meksika Sineması ve devrim temalı filmlerinde buldu. Bu kapsamda afişi Şekil 1'de görülen, 1950'de çekilen *Un Día de Vida*³ adlı siyah beyaz film 1952 yılının sonlarında Yugoslavyadaki sinemalarda da gösterime girdi (Irwin, 2010).

Un Día de Vida – Jedan Dan Života

Yönetmen: Emilio Fernandez

Müzik: Antonio Díaz Conde

Prodüksiyon: Cabrera Films

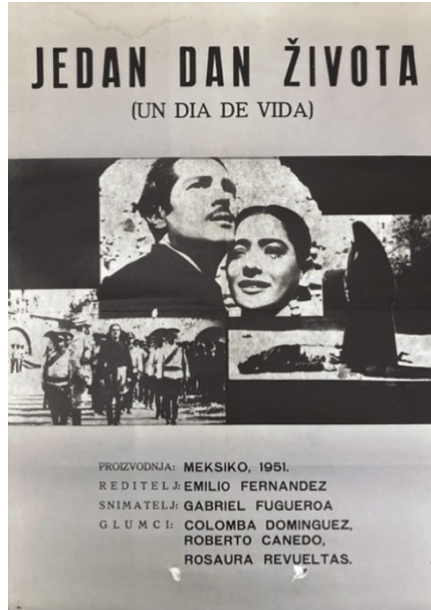
İlk Gösterim: 23 Kasım 1950 (Meksika)

2 Non-Aligned Movement

3 Hayatın Bir Günü (A Day in Life)

Şekil 1.

Una Día de Vida filminin Yugoslavca afişi (Fernández, 1950).



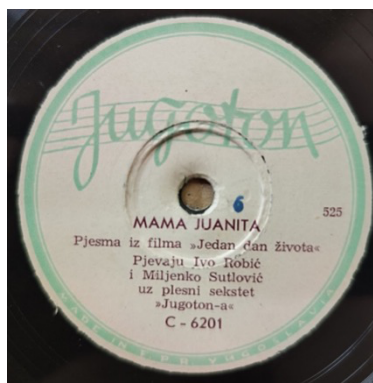
Filmde 1910'daki Meksika Devriminde, biri idam cezasına çarptırılmış, diğeri de üst düzey bir asker olan iki eski arkadaşın hikayesi, devrim hakkında yazmak için oraya gelen Kübalı bir kadın gazeteci de hikâyeye eklenerek dramatik ve romantik bir şekilde anlatılmaktadır (Fernández, 1950). Irwin (2010) çalışmasında 14 Eylül 1997 tarihli Politika Express dergisinde Vladimir Lazarević'in bu film için "Son elli yılda Yugoslavya'da en çok izlenen film" dediğini aktarmaktadır. O dönemde sadece film değil, özellikle birçok sahnede duyulan Las Mananitas adlı *ranchera* türündeki şarkı büyük ses getirmiştir ve Yu-Mex türünün yıllar içinde ulaşacağı nokta için bir referanstır (Miholić, 2020).

Yu-Mex'in Doğuşu ve Yugoslavya'da Popüler Oluşu

Filmin gişe başarıyla hemen hemen aynı anda, o dönemin popüler şarkıcılarından Ivica Robić ve Miljenko Sutlović 1953 yılında şarkıyı hemen Hırvatçaya çevirip 45'lik olarak yayınlar (Robić ve Sutlović, 1953). Şekil 2'de görülen göbek etiketinde de Hırvatça olarak "Jedan dan Života filmindeki şarkı" yazmaktadır.

Şekil 2.

Mama Juanita 45'liğinin göbek etiketi (Robić ve Sutlović, 1953).



Ivica Robić ve Miljenko Sutlović – Mama Juanita**Söz ve Müzik:** Antonio Diaz Conde ve Mario Kinel**Orkestra:** Plešni Sekstet “Jugotona”**Yayıncı:** Jugoton C-6201**Yayın Yılı:** 1953

O dönemde Hırvatistan’da filmdeki gibi bir *mariachi orkestrası* bulunmadığından Jugoton’un o dönemki kayıtlarında çokça icraları olan Plešni Sekstet adlı, dans müzikleri çalan altılı orkestra çalmıştır. Orkestral olarak klasik *musica ranchera* tınılarından uzak bir kayıt olsa da ezgisel olarak filmin havası korunmuştur (Miholić, 2020).

Aynı şarkı 1961’de bu kez dönemin popüler *boyband*’i Trio Tividi tarafından *Popularne Meksikanske Pjesme*⁴ adıyla dört parçadan oluşan bir 45’lik olarak olarak kaydedildi (Trio Tividi, 1961). Şekil 3’te plağının kapağı görülen bu kayıttta bu kez eşlikçi olarak *Meksikanski Orkestar Nikice Kalogjere*⁵ bulunuyordu. Škarica (2017) orkestrada trombon, klarnet, iki trompet, akustik gitar, kontrbas, iki mandolin ve iki keman ile birlikte iki viyola bulunduğundan bahseder (Aktaran Miholić, (2020).

Şekil 3.

Trio Tividi’nin *Popularne Meksikanske Pjesme* 45’liğinin kapağı (Trio Tividi, 1961).

**Trio Tividi – Mama Juanita****Söz ve Müzik:** Antonio Diaz Conde ve Mario Kinel**Orkestra:** Meksikanski Orkestra Nikice Kalogjere**Yayıncı:** Jugoton EPY 3106**Yayın Yılı:** 1961

4 Popüler Meksika Şarkıları

5 Nikice Kalogjere Meksika Orkestrası

1958 yılında çekilen ve Yugoslavya'da 20 Aralık 1965'te gösterime giren bir başka film ise *müzikal/western* türündeki Carabina 30-30 adlı filmidir. Bu film Yugoslavya'da Pesma za karabinu 30-30⁶ adıyla gösterilmiştir (Delgado, 1958).

Şekil 4.

Pesma za Karabinu 30-30 filminin Yugoslavya afişi (Delgado, 1958).



Carabina 30-30 – Pesma za Karabinu 30-30

Yönetmen: Miguel M. Delgado

Müzik: Genaro Nuñez

Prodüksiyon: Filmadora Chapultepec

İlk Gösterim: 25 Aralık 1958 (Meksika)

Yugoslavya'da kullanılan afişinin Şekil 4'te görülebileceği bu film, Yugoslav sosyalist ideolojisinin mücadele ruhuna hitap eden bir filmidir. Şöyle ki, filme adını veren Carabina 30-30 adlı tüfek Amerikan yapımı Winchester 1894 model tüfektir. 30-30 denmesinin sebebi ise 30 kalibreli fişeklere sahip olmasıdır. Bu tüfek ucuzluğu ve temin edilebilirliğinin kolaylığı sebebiyle Zapata Devrimi'nin adeta bir sembolü olmuş ve "Batı'yı yenen tüfek" adıyla anılır hale gelmiştir (Esch, 2018). Film, 30-30 tüfeğini kuşanarak Meksika Devrimi'ndeki isyan saflarına katılan bir askerin birinci ağızdan anlatısıdır. Filmin adıyla anılan şarkıda ise anlatıcının silahıyla birlikte cepheye yürüyüşü ve ulusu için savaşarak canını ortaya koyma kararlılığı işlenmektedir. Tito'nun Yugoslavya'sında da *Partizanlar* anlatısı çok güçlüdür (Calic, 2019). Meksika'daki bu "köylülerin silahıyla devrim yapma" teması Yugoslav partizanlarının hikayesiyle de birebir örtüştüğünden Yugoslavyalıların bu filmi sıradan bir film gibi değil kendi birlik ve isyan geçmişini hatırlayarak izlediğini düşünmek mümkündür.

Film gösterime girer girmez bu kez günümüzde hala hayatta olan ünlü şarkıcı Slavko Perović tarafından Pesma Karabina adıyla kaydedilmiş ve yine dönemin en büyük plak şirketi Jugoton tarafından yayınlanmıştır (Perović, 1965). Söz konusu 45’liğin kapağı ve plak göbeği Şekil 5’te görülmektedir.

Şekil 5.

Pesma Karabina 45’liğinin kapağı (Perović, 1965).



Slavko Perović – Pesma Karabina (Carabina 30-30)

Söz ve Müzik: Slavko Perović ve Genaro Nuñez

Orkestra: Studijski Meksikanski Ansambl

Yayıncı: Jugoton – EPY 3496

Yayın Yılı: 1965

Sırpça Sözleri

Karabina trenta trenta

to je pesma moga kraja

to je pesma srca moga

koju tebi pevam, draga

Kada sutra krenem dalje

nikad nećeš biti sama

čućeš pesmu karabina

koju tebi pevam sada

Türkçe Karşılığı

Karabina otuz otuz

Bu benim sonumun şarkısı

Bu benim kalbimin şarkısı

Sana söylediğim ey sevgilim

Yarın yola çıktığımda

Asla yalnız kalmayacaksın

Karabinamın şarkısını duyacaksın

Sana söylediğim bu şarkıyı

Filmin orijinalindeki sözlere benzer sözlerle yayınlanan bu şarkı adeta Yugoslavya'da 2. Dünya Savaşı esnasında Nazi işgaline karşı verilen mücadeleyi anlatmaktadır. “Kada sutra krenem dalje” dizesi, şarkının basit bir çevirinin ötesinde Yugoslav dinleyicisinin 2. Dünya Savaşı'ndaki partizan fedakarlığı ile özdeşleştirdiği bir sadakat yemini haline geldiğinin bir göstergesi sayılabilir.

1967 yılına geldiğimizde Meksika kültürü Yugoslavya popüler kültürünün önemli bir ögesi haline gelmişti. Artık sadece çeviri değil özgün Yu-Mex eserleri de kaydediliyordu. Örneğin Şekil 6'da plak kapağı görülen bir kayıt ise yine 1967 yılına aittir. Milić Ljubomir ve Ansambl Paloma'nın beraber icra ettiği Razvod Braka adlı bu şarkıda eşinden ayrılmak istemeyen birinin isyanı anlatılmaktadır. (Milić Ljubomir i Paloma, 1967).

Şekil 6.

Milić Ljubomir'in Razvod Braka 45'liğinin kapağı (Milić Ljubomir i Paloma, 1967).



Milić Ljubomir i Paloma – Razvod Braka

Söz ve Müzik: Bogdan Čupić ve Milić Ljubomir

Orkestra: Ansambl Paloma

Yayıncı: Diskos

Yayın Yılı: 1967

Bu dönemde artık birçok türde Meksika filmi Yugoslavya'nın dört bir yanında gösterilmekte ve herkes tarafından izlenmektedir (Irwin, 2010). 1960'lı yıllarda Yugoslavya'da birden fazla "Meksikanski Ansambl" bulunduğu ve bunların birçok plakta orkestra olarak çalıştığını göz önüne aldığımızda Yu-Mex fenomeninin Yugoslavyadaki popüler müzik endüstrisine olan büyük etkisini görmek mümkündür. Bunun müziğe bir diğer yansıması da hemen her müzisyenin Meksika yerel giysileriyle fotoğraf çekilip kapağına koyduğu ve Meksika'nın ranchera müziği türünde ancak Sırpça ya da Hırvatça sözlerle kaydettiği plaklar şeklinde olmuştur. Tüm Yugoslavya'da dinlenir hale gelen Yu-Mex müzik türü o dönem için Yugoslavya'yı oluşturan farklı etnik toplulukların ortak paydası haline gelmiştir. Örneğin, Yugoslavya'nın dağıldığı döneme kadar aktif müzik hayatına devam eden Slavko Perović on altı milyon nüfuslu Yugoslavya'da bir milyonun üzerinde Yu-Mex türünde plak satarak büyük bir ticari başarı elde etmiştir (Esparza, 2017).

Perović ile 2017'de bir röportaj yapan BBC muhabiri Pablo Esparza, BBC'deki haberinde Perović'in İspanyolca bilmediğini belirtmiş ve kendisinden şöyle aktarmıştır: "Meksikalılar ve Sırlar birbirine çok benziyor." (Esparza, 2017).

Bu müzik türünün halk nezdinde bu denli karşılık bulması, yalnızca siyasi konjonktürle değil, dinleyicinin duygusal

dünyasıyla kurduğu ilişkiyle de açıklanabilir. Yu-Mex efsanesi Slavko Perović, bu kültürel adaptasyonu “Slav ruhu” ve “Meksika hüznü” arasındaki etkileşime bağlar: “Meksika şarkıları ile bizim şarkılarımız arasında büyük bir benzerlik var: Hüzün... Biz Slavlar da tıpkı Meksikalılar gibi, şarkı söylerken ağlamayı severiz” (Mazzini, 2022). Bu birincil ağızdan ifadeden yola çıkarak Yugoslav dinleyicisinin Meksika müziğini egzotik bulmaktan

ziyade, savaş sonrası kendi travmalarını ve melankolisini yansıttığı bir ayna işlevi gördüğü düşünülebilir.

Meksika kültürü sadece gençlerin arasında değil Tito’ya kadar Yugoslavya’da hemen herkesin ortak popüler ikon haline gelmiştir. 1963’teki büyük Meksika gezisinden önce 1962 yılbaşı gecesini Hırvatistan’ın Brioni şehrindeki başkanlık konutunda Şekil 7’de görüldüğü gibi geleneksel Meksika şapkası olan *sombrero* ile geçirmiştir.

Şekil 7.

Josip Broz Tito 1962 yılbaşı gecesinde (*Lista Ekspozata*, 2025).



1960’lı yılların sonunda tüm dünyaya yayılan, Beatles ve Rolling Stones gibi grupların öncülük ettiği Rock müzik Yugoslavya’da da Yu-Mex’i tahtından etse de Yugoslavya dağılana dek Yu-Mex türünde plaklar kaydedilmeye devam etti (Esparza, 2017). Günümüzde ise hala birçok insan eski Yugoslavya’yı anmak için Yu-Mex müziğiyle ilgilenmektedir. Örneğin Miha Mazzini 2012’de Paloma Negra adlı romanını Yu-Mex fenomeni etrafında inşa etmiştir (Mazzini, 2022). Hırvatistan’da hala birçok insan annesinin yaş günü kutlaması için Las Mananitas şarkısını söylemektedir (Miholić, 2020).

Sonuç ve Tartışma

Farklı etnik toplulukların ve farklı dillerin bünyesinde barındığı Yugoslavya devlet eliyle yapılan resmi milliyetçilik propagandalarının yanı sıra yakınında olan Rusya ve Avrupa’dan popüler kültür öğeleri almayı devlet bazında reddetmiş ve başta devlet eliyle daha sonra halkın büyük ilgisiyle kendiliğinden binlerce kilometre öteden, Meksika’dan ranchera müzik kültürünü alıp kendi popüler kültür ögesi haline getirmiştir. Burada Meksika’da da Tito benzeri bir figür olan

Emiliano Zapata ve Meksika Devrimi'nin Yugoslav halkına 2. Dünya Savaşında çektiklerini hatırlatıyor olması da Yu-Mex müziğinin bir anda popüler hale gelmiş olmasında etkili olmuştur.

Bir Yugoslav ulus kimliği inşa etmeye çalışan ve ülkesini *bağımsızlar hareketi* içinde tutan Tito kendi inşa etmeye çalıştığı Yugoslav ulusunun kültürüne yabancı bir kültürün göçü ile karşı karşıya kalmıştır. Aslında hiçbir yere ait olmayan ve *icat edilmiş* olan bu müzik türü kendini “Yugoslavlık kimliği” içinde bularak ulus kimliğinin bir parçası olmuştur. Burada Tito'nun avantajına olan durum ise göç eden bu kültürün, o kültürün taşıyıcıları tarafından değil kendi eliyle getirilmiş olmasıdır.

Stokes (2011) editörlüğünü de yaptığı *Migrating Music* adlı kitabın kendi kaleme aldığı bölümünde son birkaç on yılda post-kolonyal ulus devlet inşa etme projelerinin tümünün neo-liberal devrimlerce bozulduğundan bahseder. Yugoslavya'da da Yu-Mex müziğinin neo-liberal kültür akımlarına sonuna kadar karşı koyamasa da 1950'li ve 1960'lı yıllar boyunca Yugoslav kültürünü küresel kültür akımlarına karşı koruduğunu söylemek mümkündür.

Yu-Mex fenomeninin günümüzdeki varlığı, sadece nostaljik bir müzikal beğeni olarak değil, aynı zamanda Balkanlar'da yükselen etnik milliyetçiliğe karşı alternatif bir kimlik alanı olarak da okunabilir. Luthar ve Pušnik'in (2010) *hatırlama pratikleri* üzerinden tartıştığı üzere, Yugoslav geçmişine duyulan özlem (Jugo-Nostalgia) genellikle travmatik siyasi hatıralardan arındırılmış, gündelik hayatın “mutlu” anlarına odaklanır. Yu-Mex müziği işte bu noktada Sırp veya Hırvat etnik kimliklerinin çatışmalı tarihinden bağımsız, “üçüncü” ve tarafsız bir alan yaratır. Bugün Zagrepli veya Belgradlı bir gencin bu müzikte buluşabilmesi, katılmış modern ulus kimliği politikalarına karşı, müziğin sağladığı “yumuşak” ve “birleştirici” bir Yugoslav kültürel mirasına sığınma ihtiyacını yansıtmaktadır. Dolayısıyla Yu-Mex, bugün siyaseten var olmayan bir ülkenin, kültürel bellekte yaşamaya devam eden bir “hayali cemaatin” (Anderson, 2023) somut bir tezahürüdür.

Yu-Mex müziği tüm Yugoslavya'da etnisite fark etmeksizin gençlerin ortak müziği haline gelmiş bu da ortak bir Yugoslav kültürü yaratmaya çalışan Tito için faydalı olmuştur. Elbette, bu müzik Yugoslav ulus kimliğini oluşturan tek etken değildir. Tito yönetiminin resmi propaganda araçlarının yanında, Yu-Mex gibi bir popüler kültür ögesinin de tüm Yugoslavya'da ortak olması, onun bu ulus kimliğinin bir parçası olduğunun göstergesidir.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design AZ; data collection: AZ; analysis and interpretation of results: AZ; draft manuscript preparation: AZ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: AZ, verilerin toplanması: AZ; sonuçların analizi ve yorumlanması: AZ; çalışmanın yazımı: AZ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Kaynakça

- Anderson, B. (2023). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması* (İ. Savaşır, Çev.). Metis Yayınları.
- Baily, J. (1994). The role of music in the creation of an Afghan national identity, 1923-1973. M. Stokes (Ed.) içinde, *Ethnicity, identity and music* (ss. 45-60). Berg Publishers.
- Burke, P. J., ve Stets, J. E. (2023). *Identity theory* (2. Baskı). Oxford University Press.
- Calic, M.-J. (2019). *A history of Yugoslavia* (D. Geyer, Çev.). Purdue University Press.
- Delgado, M. M. (Yönetmen). (1958). *Carabina 30-30* [Film]. Filmadora Chapultepec. www.imdb.com/es/title/tt0275243
- Doğar, N. (2016). *Kültür, kimlik, etnisite ve milliyet kavramları çerçevesinde Batı Balkanlar: Hofstede perspektifi*. The Journal of Academic Social Science Studies, 11(52), 401-416. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS4829>
- Esch, S. (2018). *Modernity at gunpoint: Firearms, politics, and culture in Mexico and Central America*. University of Pittsburgh Press.
- Esparza, P. (2017, 1 Eylül). Yu-Mex, la sorpresiva historia de los mariachis y rancheras con los que México hizo bailar a un país que ya no existe. BBC News Mundo. 1 Kasım 2025 tarihinde www.bbc.com/mundo/noticias-41099890 adresinden alındı.
- Fernández, E. (Yönetmen). (1950). *Un día de vida* [Film]. Cabrera Films. www.imdb.com/title/tt0042396
- Gee, J. P. (2014). *An introduction to discourse analysis: Theory and method* (4. Baskı). Routledge.
- Hobsbawm, E. J. (2012). *Nations and nationalism since 1780: Programme, myth, reality* (2. Baskı). Cambridge University Press.
- Irwin, R. M. (2010). Mexican Golden Age cinema in Tito's Yugoslavia. *The Global South*, 4(1), 151-166. <https://doi.org/10.2979/gso.2010.4.1.151>
- Krippendorff, K. (2013). *Content analysis: An introduction to its methodology* (3.

- Lavenda, R. H., ve Schultz, E. A. (2018). *Kültürel antropoloji: Temel kavramlar* (D. İşler ve O. Hayırlı, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Luthar, B., ve Pušnik, M. (Ed.). (2010). *Remembering utopia: The culture of everyday life in Socialist Yugoslavia*. New Academia Publishing.
- Mazzini, M. (2022, 3 Şubat). *YuMex—Yugoslav Mexico* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=oL33I39nlV0>
- Miholić, I. (2020). From Central America to Southeastern Europe: Mexican and Yu-Mex music and its echoes in Croatian music today. L. Mellish, N. Green, & T. Zebec (Ed.) içinde, *Music and dance in Southeastern Europe: Migrations, carnival, sustainable development* (ss. 79-84). Institute of Ethnology and Folklore Research; ICTM Croatia National Committee.
- Milić Ljubomir i Paloma. (1967). *Razvod braka* [Plak]. Diskos. 1 Kasım 2025 tarihinde www.discogs.com/release/2897267 adresinden alındı.
- Muzej Jugoslavije. (2025, 22 Ocak). *Lista eksponata* [Fotoğraf]. <http://muzej-jugoslavije.org/en/lista-eksponata/>
- Nas, F. (2022). Aidiyet türü olarak kimlik, etnisite ve ulusçuluk kavramları arasındaki ilişki. *Sosyologca*, (23), 69-83. <https://sosyologca.org/files/sosyologca/a14b791d-57bf-4581-ab8c-af692a6899bb.pdf>
- Paredes Korber, J. D. (2011). *Manual de organización de la Embajada de México en la República de Serbia* (No. MO-SEB-29). Secretaría de Relaciones Exteriores. sre.gob.mx/images/stories/docnormateca/manexte/embajadas/moemserbia12.pdf
- Perović, S. (1965). *Pesma karabina* [Plak]. Jugoton. www.discogs.com/release/2480910
- Robić, I., ve Sutlović, M. (1953). *Mama Juanita* [Taş Plak]. Jugoton www.discogs.com/release/3469030Škarica, S. (2017). *Tvornica glazbe: Priče iz Dubrave: Bilješke za biografiju ili various artists, knjiga prva: 1947-1969*. Croatia Records.
- Stokes, M. (2011). Migrant/migrating music and the Mediterranean. J. Toynbee & B. Dueck (Ed.) içinde, *Migrating music* (ss. 28-37). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203841754>
- Trio Tividi. (1961). *Mama Juanita* [Plak]. Jugoton. www.discogs.com/release/1284380Yin, R. K. (2015). *Case study research: Design and methods* (5. Baskı). SAGE Publications.

Extended Abstract

Introduction

This study critically investigates the unique intersection of popular culture and political engineering within the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (1945–1992), specifically examining the construction of a supranational identity through the lens of “Yu-Mex” music. As the socialist state sought to forge a cohesive “Yugoslav” consciousness capable of

superseding deeply rooted ethnic divisions, it inadvertently found a powerful unifying mechanism in the syncretic sounds of Mexican music. Following the 1948 political rupture with Stalin and a simultaneous rejection of Western capitalist cultural imperialism, Yugoslavia turned to the “Non-Aligned” world, importing Mexican Golden Age cinema—such as the seminal *Un Día de Vida*—which resonated profoundly with local audiences.

Method

Employing a robust qualitative case study design, this research utilizes content and discourse analysis to examine a diverse array of primary sources, including archival vinyl records by popular artists like Ivica Robić and Slavko Perović, film posters, and secondary documentaries. The analysis reveals that the emergence of Yu-Mex was not merely an exotic trend but a cultural phenomenon anchored in shared revolutionary narratives. The imagery of the Mexican Revolution—epitomized by the “Carabina 30-30”—paralleled the Yugoslav Partisan struggle against fascism, allowing the genre to function as a vehicle for collective memory and ideological legitimization expressed in the Serbo-Croatian language.

Findings, Discussion and Results

The findings demonstrate that Yu-Mex achieved massive commercial success and received tacit endorsement from President Tito, thereby embedding itself into the official cultural fabric. Consequently, the study posits that Yu-Mex established an impartial trans-ethnic cultural sphere, effectively bridging internal ethnic divides by facilitating an affective identification between Yugoslav socio-historical experiences and the thematic pathos of Mexican ranchera music. Ultimately, this genre provided a non-binary medium for national cohesion, leaving a legacy of “Jugo-Nostalgia” that persists as a sanctuary of cultural memory in the post-Yugoslav era.

17. Yüzyıl Avrupa'sında Operanın Doğuşundaki Felsefi ve Kültürel Etmenler

Philosophical and Cultural Factors in the Birth of Opera in 17th Century Europe

İlkim Nur Su¹ 

¹Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye

ÖZ

Sanatsal faaliyetler, tarih boyunca kültürel ve felsefi akımların etkisiyle sürekli değişim ve farklılaşma göstermiştir. Bu çalışmada, sanatsal dönüşümün önemli bir formu olan Opera'nın 17. yüzyıl Avrupa'sındaki doğuşunu şekillendiren kültürel ve felsefi etmenlerin izdüşümü incelenmektedir. Araştırma, tarihsel içerik analizi yöntemine dayanmakta olup, 16. ve 17. yüzyıl Avrupa sanat, siyasi ve kültürel tarihine ait birincil ve ikincil kaynaklar literatür taraması yoluyla veri olarak toplanmıştır. Toplanan veriler, Opera'nın ortaya çıkışını sağlayan Rönesans hümanizminin Antik Yunan dramasına olan ilgisi ile Barok dönemin *Affetti* (duygulanım) merkezli estetik anlayışı bağlamında tematik olarak çözümlenmiştir. Analizler, Rönesans ile canlanan antik drama ilhamının, Barok dönemdeki duygusal ifadenin sanatta merkezi konuma gelmesiyle birleşerek Opera'nın doğuşunu tetiklediğini göstermektedir. Araştırmanın temel bulgusu, Opera'nın yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda dönemin siyasi gücünü ve toplumsal atmosferini yansıtan yeni bir kamusal ifade ve propaganda aracı olarak işlev gördüğüdür. Sonuç olarak, bu dönemdeki felsefi ve kültürel etkileşimler, Opera'nın Avrupa sanat tarihindeki yerini ve sonraki dönemler üzerindeki kalıcı etkilerini şekillendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Opera, Barok dönem, Rönesans Dönem, Sanat tarihi, Kültür-Felsefe

ABSTRACT

Artistic activities have continuously demonstrated change and differentiation throughout history, largely influenced by cultural and philosophical movements. This study examines the projection of the cultural and philosophical factors that shaped the genesis of Opera in 17th-century Europe, a significant form of this artistic transformation. The research is based on the method of historical content analysis, utilizing primary and secondary sources pertaining to 16th and 17th-century European art, political, and cultural history, which were collected through a literature review. The gathered data are thematically analyzed within the context of Renaissance humanism's interest in Ancient Greek drama and the Baroque era's *Affetti* (affection/emotion) centered aesthetic understanding, which enabled the emergence of Opera. The

İlkim Nur Su — ilkim.su1@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 09.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 23.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale, 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen "IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi"nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

analyses show that the inspiration from classical drama, revitalized by the Renaissance, combined with the centralization of emotional expression in art during the Baroque period, triggering the birth of Opera. The main finding of the study is that Opera functioned not only as an art form but also as a new public expressive and propaganda tool, reflecting the political power and social atmosphere of the time. Consequently, the philosophical and cultural interactions during this period permanently shaped Opera's place in European art history and its subsequent influence on later periods.

Keywords: Opera, Baroque Era, Renaissance Era, Art History, Culture-Philosophy

Giriş

17. Yüzyıl Avrupası hem sanatsal hem de entelektüel anlamda köklü değişimlerin yaşandığı, estetik anlayışlarının yeniden şekillendiği bir döneme işaret eder. Bu dönüşüm, özellikle müzik ve dramatik anlatıyı birleştiren Opera sanatının doğuşuyla doruk noktasına ulaşmıştır. Opera'nın ortaya çıkışı, tesadüfi bir olaydan ziyade, dönemin iki büyük kültürel akımının—Rönesans Hümanizmi ve Erken Barok Dönemin duygusal estetiği—kesişiminin kaçınılmaz bir sonucudur.

Rönesans'ın etkisiyle canlanan Antik Yunan ve Roma kültürüne duyulan ilgi, özellikle felsefeciler ve sanatçılar arasında Antik Yunan'da müzikle icra edilen dramaların (tragedia per musica) yeniden yaratılması fikrini doğurmuştur. Eş zamanlı olarak, Barok Dönemde duyguların (Affetti) sanatta merkezi bir yer edinmesi, müzikal ifadenin duygusal yoğunluğunu artırarak Opera'nın dramatik anlatım diline zemin hazırlamıştır (Bianconi, 1987; Koenigsberger, 1987).

Opera, temellerini Floransa'daki Camerata gibi entelektüel çevrelerin araştırmalarından alarak, şiir, dramatik anlatı ve müziği bütünleştiren yeni bir sanat formu sunmuştur. 17. yüzyıl İtalya'sında, Medici Ailesi ve diğer soylu hanedanların himayesinde gelişen bu form, ortaya çıktığı andan itibaren yalnızca estetik bir tür olmanın ötesine geçmiştir. Opera, aynı zamanda dönemin ideolojik, siyasal ve kültürel yapılarını yansıtan güçlü bir kamusal ifade ve propaganda aracı hâline gelmiştir (Rosand, 2007). Özellikle soylu evlilikleri, zafer kutlamaları ve dinî festivaller gibi önemli toplumsal olaylarda sahnelenmesi, onun siyasal gücün ve soylu ihtişamın bir göstergesi olarak kullanıldığını açıkça ortaya koyar.

Bu bağlamda, bu araştırma sanat formunun çok boyutlu işlevini incelemeyi temel almaktadır. Araştırmanın temel problem cümlesi, bu kritik tarihsel dönemece ait dinamikleri derinlemesine incelemeyi hedeflemektedir. Temel Araştırma Sorusu: 16. ve 17. yüzyıl Avrupası'ndaki Rönesans Hümanizmi ve Erken Barok Dönemi felsefi ve kültürel etmenleri, Opera sanatının doğuşunu ve ilk dönemdeki siyasal-toplumsal işlevini hangi yollarla şekillendirmiştir? Bu temel sorudan hareketle, araştırmanın yanıt arayacağı alt problem soruları ise şunlardır:

1. Rönesans Hümanizmi'nin Antik Yunan dramasına olan ilgisi, Opera'nın biçimsel yapısını (monodi stili) nasıl etkilemiştir?
2. Barok Dönemin Affetti Kuramı merkezli duygusal estetik anlayışı, Opera'nın dramatik anlatım diline ne tür katkılarda bulunmuştur?
3. Opera'nın soylu himayesi altında gelişimi, dönemin siyasal gücünü ve toplumsal yapısını yansıtan bir

Bu çerçevede araştırmanın amacı, Opera'nın dönemin estetik, felsefi ve siyasi atmosferiyle olan karmaşık etkileşimini analiz etmek, böylece araştırmanın alana özgün katkısını ortaya koymaktır. Araştırma, ilk Opera örneklerinin (örneğin Dafne, Euridice ve Claudio Monteverdi'nin eserleri) içerik ve biçimsel özelliklerini değerlendirerek, bu sanat formunun erken dönem Avrupa toplumlarındaki kültürel işlevini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu araştırma, Tarihsel İçerik Analizi yöntemi kullanılarak yürütülecektir. Yüzyıllarda, 16. ve 17. yüzyıl Avrupa sanat, siyasi ve kültürel tarihine ait birincil (librettolar, Camerata raporları) ve ikincil kaynaklar sistematik bir literatür taraması yoluyla toplanacak, ardından Opera'nın ortaya çıkışını sağlayan temel kavramlar (Hümanizm, Affetti Kuramı, dramatik anlatı) bağlamında tematik olarak çözümlenecektir.

Kavramsal Çerçeve ve Literatür Bağlamı

Bu araştırma, Opera'nın doğuşunu etkileyen süreçleri, Erken Modern dönem Avrupa'sının iki temel entelektüel ve estetik akımı olan Rönesans Hümanizmi ve Barok Estetiği bağlamında incelemektedir. Aşağıda, bu temel kavramların Opera sanatının biçimlenmesindeki rolü, literatürdeki veriler ışığında detaylandırılmıştır.

Rönesans'tan Barok'a Geçiş: Siyasal ve Toplumsal Zemin

16. ve 17. yüzyıllar, Avrupa tarihinde derin siyasi, dini ve kültürel dönüşümlerin yaşandığı, Erken Modern dönem olarak adlandırılan kritik bir geçiş dilimidir. Bu yüzyıllar, Opera gibi yeni sanat formlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan çok katmanlı ve kesişen süreçlere sahne olmuştur (Koenigsberger, 1987).

Bu dönemde, siyasi yapıda güçlü ve merkeziyetçi ulus-devlet anlayışının ilk tohumları atılmıştır. Özellikle İtalya'da, Rönesans'tan devralınan entelektüel miras (Antik Yunan dramasına dönüş fikri) ile aristokratik hanedanların gücü birleşmiştir. Opera'nın ilk örnekleri, Floransa'daki Camerata gibi himaye edilen çevrelerde doğmuş ve kısa sürede Venedik'te ticarileşerek, soylu patronajın hem gösteriş aracı hem de siyasi propaganda platformu hâline gelmiştir (Rosand, 2007; Bianconi, 1987). Coğrafi keşiflerin yarattığı ekonomik değişimler ve şehirleşmenin artışı, yeni bir tüccar sınıfının ortaya çıkışını sağlamış; bu durum Venedik'te Opera'nın saraylardan çıkıp ilk halka açık ticari tiyatrolara taşınmasına olanak tanımıştır (Wrightson, 2002).

Felsefi Temel: Antik Çağ İlgisi ve Affetti Kuramı

Opera'nın biçimsel ve duygusal yapısı, Rönesans hümanizmi ve Barok estetiğinin felsefi ilkeleriyle doğrudan ilişkilidir.

Hümanizm ve *Tragedia Per Musica*: Rönesans hümanizmi, felsefeyi ve sanatı insan merkezine alarak, Antik Yunan kültürüne olan ilgiyi yeniden canlandırmıştır. Bu entelektüel akımın en somut sonuçlarından biri, Antik Yunan'da şiirin

müzik eşliğinde icra edildiği inancıyla dramatik anlatı ve müziği birleştirme çabasıdır. Bu felsefi arayış, polifoninin (çok sesliliğin) kelimenin anlamını gölgelemesi eleştirisiyle birleşerek, monodi (tek sesli müzik) stiline gelişimini zorlamıştır.

Affetti (Duygulanım) Kuramı: Barok dönemin duygusal yoğunluk ve dramatik etki arayışı, felsefi düzeyde *Affetti* Kuramı ile temellendirilmiştir. Bu kuram, müziğin temel görevinin dinleyicide belli tutkuları (neşe, öfke, hüzn) sistematik olarak uyandırmak olduğunu savunur. Besteciler, bu kuramı kullanarak duygusal durumları müzikal figürlerle (*Affetti*) eşleştirmiş ve böylece Opera'nın dramatik ikna gücünü artırmayı hedeflemişlerdir (McClary, 2012).

Kültürel Etmen: Reformasyon ve Sanatın İdeolojik Temsili

Kültürel alanda, Reformasyon ve ona tepki olarak gelişen Karşı-Reformasyon hareketlerinin yarattığı dini gerilim ve duygusal yoğunluk, Barok sanatın dramatik estetiğini tetiklemiştir.

Dini Gerilim ve Estetik: Reformasyon'a tepki olarak gelişen Karşı-Reform hareketi, dini ve siyasi nüfuzu pekiştirmek için sanatı kullanmıştır (Eisenstein, 1980). Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda hem kilise hem de monarşi tarafından ideolojik bir temsil aracı olarak işlev görmüştür. Opera'nın duygusal yoğunluğu, abartılı görsel tasarımı ve dramatik müzikal dili, Karşı-Reformasyon'un duygulara hitap eden bu estetiğiyle güçlü bir örtüşme içindedir. Sanat eserleri, yöneticilerin otoritesini yüceltmenin bir biçimi hâline gelmiştir (McClary, 2012; Pettegree, 2005).

Yöntem

Bu araştırma, tanımlanan problem cümlesine yanıt bulmak üzere nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda yürütülmüştür. Araştırmanın deseni, tarihsel olguların ve düşünsel akımların sanatsal bir form üzerindeki etkisini derinlemesine anlamayı sağlayan Tarihsel İçerik Analizi olarak belirlenmiştir. Bu yöntem, bir sanat formunun ortaya çıkış sürecini, dönemin sosyal, siyasal ve entelektüel bağlamıyla ilişkilendirerek sistematik olarak incelemeyi temel alır ve çalışmanın tarihsel bağlam ile sanatsal dönüşüm arasındaki ilişkileri çözümlemesini sağlar.

Veri Kaynakları ve Toplama Süreci

Araştırmanın verileri, belirlenen amaca yönelik olarak sistematik bir literatür taraması yöntemiyle toplanmıştır. Çalışmanın temel kaynak havuzu, 16. ve 17. yüzyıl Avrupa sanat, siyasal ve kültürel tarihine ait birincil ve ikincil kaynaklardan oluşmaktadır:

Birincil Kaynaklar: Araştırmanın özgünlüğünü ve analitik derinliğini desteklemek amacıyla, dönemin entelektüel yaşamına ışık tutan Floransa Camerata çevresindeki yazışmalar, ilk Opera örneklerinin (*Dafne*, *Euridice*) librettoları ve dönemin estetik tartışmalarını içeren risaleler sistematik olarak incelenmiştir.

İkincil Kaynaklar: Opera tarihi (Bianconi, Rosand), Erken Modern Avrupa tarihi (Koenigsberger, Wrightson) ve müzik

Bu kaynaklar, Opera'nın doğuşunun tarihsel ve felsefi bağlamını kurmak için kullanılmıştır.

Veri Analizi

Toplanan veriler, tematik analiz yoluyla çözümlenmiştir. Bu analiz süreci, çalışmanın araştırma sorusuna sistematik cevaplar bulabilmek adına, Opera'nın doğuşunu tetikleyen ve ona şekil veren üç ana tema (kavramsal çerçeve) etrafında yapılandırılmıştır:

1. Rönesans Hümanizmi ve Antik Çağ İlgisi: Antik Yunan draması (tragedia per musica) fikrinin yeniden canlanmasının Opera'nın biçimsel yapısına (tek sesli Monodi) etkisi.
2. Barok Estetiği ve Duygusal İfade (Affetti Kuramı): Sanatta duygulanımın merkezi konuma gelmesinin Opera'nın müzikal dilini nasıl dönüştürdüğü ve dramatik etkiyi nasıl artırdığı.
3. Siyasal ve İdeolojik İşlev: Opera'nın soylu hanedanların himayesinde bir propaganda, soylu ihtişamı ve güç gösterisi aracı olarak nasıl kullanıldığı.

Analizler, bu temalar çerçevesinde, tarihsel olayların kronolojik sunumundan kaçınılarak, Opera'nın biçimsel ve içeriksel yapısındaki değişimler ile yukarıda belirtilen kültürel ve felsefi etmenler arasındaki nedensel ve ilişkisel bağları ortaya koymaya odaklanmıştır.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Opera sanatının tarihsel gelişimini bütünsel olarak ele almak yerine, özellikle 16. ve 17. Yüzyıl Avrupa bağlamındaki Rönesans hümanizmi ve Erken Barok dönemin siyasal ve felsefi etkilerine odaklanarak sınırlandırılmıştır. Bu sınırlılık, çalışmanın derinlemesine analiz yapabilmesi için önemlidir. Dolayısıyla, 18. yüzyıl sonrası dönemlere, farklı coğrafyalardaki Opera ekollerine ya da türün sonraki evrelerine doğrudan yer verilmemiştir.

Bu bölümde, Tarihsel İçerik Analizi yöntemiyle çözümlenen birincil ve ikincil kaynaklardan elde edilen bulgular, araştırmanın temel problem soruları çerçevesinde sistematik olarak yorumlanmaya çalışılmıştır. Analiz edilen veriler, Opera'nın doğuşunun Rönesans Hümanizmi ve Erken Barok Dönemin felsefi, siyasal ve estetik dinamiklerinin olası bir sonucu olduğu yönünde önemli işaretler sunmaktadır.

Bulgular

Rönesans Hümanizmi ve Monodi Stiliyle Biçimsel Yapıya Etkisi

Bulgu: Analizler, Opera'nın biçimsel yapısında kilit rol oynayan monodi stilinin (tek sesli müzik) Rönesans Hümanizmi'nin Antik Yunan dramasına dönüş arayışından kaynaklandığına dikkati çekmektedir. Floransa Camerata çevresindeki entelektüeller (Bianconi, 1987), polifoninin metnin anlamını ve duygusal gücünü gölgelemesine yönelik eleştiriler

Yorum ve Bütünleştirme: Bu biçimsel yenilik, Alt Problem Sorusu 1'i aydınlatmaktadır: Monodi stili, sadece bir teknik tercih olarak değil; hümanizmin birey ve onun içsel duygusal deneyimini merkeze alan felsefesinin müziğe aktarılmış rasyonel bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bilimsel Devrimle gelen rasyonel düşüncenin etkisiyle (Wrightson, 2002), müziğin geleneksel (polifonik) yapısından uzaklaşarak duygusal ifadeyi rasyonel bir formülle maksimize etme amacını taşıdığı düşünülmektedir. Dolayısıyla Opera'nın biçimsel temeli ile dönemin entelektüel eğilimi arasında güçlü bir ilişki gözlemlenmektedir.

Barok Estetiği, Affetti Kuramı ve Dramatik İfadenin Derinleşmesi

Bulgu: Barok Dönemin Affetti Kuramı merkezli estetik anlayışı, Opera'nın dramatik anlatım dilini duygusal yoğunluk açısından dönüştürdüğüne işaret etmektedir. Claudio Monteverdi'nin *L'Orfeo* (1607) gibi eserlerinin incelenmesi, bestecilerin müzikal araçları dinleyicide belli tutkuları sistematik olarak uyandırmak için kullandığı yönündeki kuramsal yaklaşımı desteklemektedir (McClary, 2012). Arya formunun gelişimi, bireysel duygusal durumların sahne üzerinde görkemli bir şekilde sergilenmesine olanak tanıdığı görülmektedir.

Yorum ve Bütünleştirme: Bu bulgu, Alt Problem Sorusu 2'yi açıklamaya yardımcı olmaktadır: Opera'nın duygusal yoğunluğu, sadece estetik bir gelişim değil, aynı zamanda Karşı-Reformasyon hareketinin halk üzerinde duygusal etki ve manevi yücelik yaratma ihtiyacına verilen olası bir cevap olarak yorumlanabilir (Eisenstein, 1980). Müziğin bu şekilde dramatik ve ikna edici bir güce kavuşması, Opera'yı salt eğlence aracı olmaktan çıkarıp, toplumsal değerleri pekiştiren bir sanatsal yapıya dönüştürme potansiyeli taşımıştır.

Opera'nın Siyasal ve İdeolojik Temsil Aracı Olarak İşlevi

Bulgu: Birincil kaynak analizi, Opera'nın soylu hanedanların himayesi altında gelişerek dönemin siyasal gücünü yansıtan bir propaganda aracı olarak işlev gördüğü yönünde önemli bulgular sunmaktadır. İlk Opera yapıtlarının Medici Ailesi gibi aristokratlar tarafından önemli toplumsal olaylarda sipariş edilmesi ve sahnelenmesi, onun siyasal gücün ve soylu ihtişamın bir göstergesi olarak kullanıldığını göstermektedir (Rosand, 2007). Fransa'da Lully'nin eserleri, XIV. Louis döneminde mutlak monarşinin görkemini kutlayan zirve noktaları olarak kabul edilmektedir (Cowart, 1989).

Yorum ve Bütünleştirme: Bu bulgu, Alt Problem Sorusu 3'ü yanıtlamakta ve Kavramsal Çerçevedeki Sekülerleşme ve Merkezileşme temasını derinleştirmektedir. Erken Modern Devletler, kilise otoritesinin zayıflamasıyla (sekülerleşme) boşalan ideolojik alanı Opera aracılığıyla doldurmuş olabilirler. Opera'nın Venedik'te ticari tiyatrolara taşınması (Wrightson, 2002) ise, bu ideolojik gücün sadece soylulara değil, yükselen tüccar sınıfı tarafından da tüketildiğini ve dönemin ekonomik değişimlerinin kültürel tüketimi nasıl şekillendirdiğini gösteren bir gösterge olarak ele alınabilir.

Bu, Opera'nın dönemin siyasi felsefesinin ve toplumsal kaymalarının çok boyutlu bir yansıması olarak incelenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Avrupa'da 16. ve 17. Yüzyılda Tarihsel ve Siyasal Dönüşümler

Bu bölüm, araştırmanın temelini oluşturan tarihsel, siyasi ve felsefi zemini, ilgili akademik literatür temelinde incelenmektedir. Bu analiz, Opera'nın doğuşunun sadece sanatsal bir rastlantı değil, aynı zamanda dönemin siyasi, toplumsal ve felsefi dinamiklerinin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu ortaya koymayı amaçlar.

16. ve 17. yüzyıllar, Avrupa tarihinde köklü siyasi, dini ve kültürel dönüşümlerin yaşandığı, Erken Modern dönem olarak adlandırılan kritik bir geçiş dilimidir (Koenigsberger, 1987). Bu dönemde, siyasi yapıda merkezîyetçi ulus-devlet anlayışının ilk tohumları atılmış; mutlak monarşilerin yükselişi, sanatı ve kültürü güç ve otoriteyi meşrulaştıran bir araç olarak kullanma ihtiyacını doğurmuştur. Özellikle İtalya'da, Rönesans'tan devralınan entelektüel miras (Antik Yunan dramasına dönüş fikri) ile aristokratik hanedanların gücü ve himayesi birleşmiştir. Opera'nın ilk örnekleri, Floransa'daki Camerata gibi himaye edilen entelektüel çevrelerde doğmuş ve soylu patronajın hem gösteriş aracı hem de siyasi propaganda platformu hâline gelmiştir (Rosand, 2007; Bianconi, 1987).

Kültürel alanda, Reformasyon ve Karşı-Reformasyon hareketlerinin yarattığı dini gerilim ve duygusal yoğunluk, Barok sanatın dramatik ve ihtişamlı estetiğinin yükselişini tetiklemiştir. Opera'nın duygusal yoğunluğu, abartılı görsel tasarımı ve dramatik müzikal dili, duygulara hitap eden bu Barok estetiğiyle birebir örtüşmektedir (McClary, 2012). 1517 yılında Martin Luther'in başlattığı Reformasyon hareketi ve buna tepki olarak gelişen Karşı-Reformasyon, sanatı ideolojik bir temsil aracı olarak kullanmıştır (Pettegree, 2005). Ayrıca, Coğrafi Keşiflerin yarattığı ekonomik değişimler ve şehirleşmenin artışı, yeni bir tüccar sınıfının ortaya çıkışını sağlamış; bu sınıfın kültürel tüketim talebi, Opera'nın Venedik'te saraylardan çıkıp ticari tiyatrolara taşınmasına olanak tanımıştır (Wrightson, 2002). Bilimsel Devrimle gelen rasyonel düşünce ise, müziğin form ve yapı arayışını etkileyerek Opera'nın monodi gibi biçimsel yeniliklerine zemin hazırlamıştır (Taruskin, 2006). Dolayısıyla, 16. ve 17. yüzyıl Avrupa'sı, Opera'nın hem doğuşunu hem de hızla bir tür olarak kurumsallaşmasını sağlayan politik, ekonomik ve entelektüel zeminini oluşturmuştur.

Diplomasi, Savaş ve Coğrafi Keşiflerin Etkisi

17. Yüzyılın başında yaşanan en önemli siyasi olaylardan biri olan Otuz Yıl Savaşı (1618–1648), basit bir dini çatışmanın ötesine geçerek, Avrupa'daki büyük güçlerin politik ve ekonomik çıkar mücadelesine dönüşmüştür. Kıta genelinde büyük bir yıkıma yol açan bu savaş, 1648'de imzalanan Westphalia Antlaşması ile sona ermiştir. Bu antlaşma, modern anlamda ulus-devlet sisteminin temellerini atan, egemen devletler arasında yeni bir diplomatik düzenin doğmasına zemin hazırlayan ilk hukuki düzenlemelerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu yeni düzen, Avrupa'da siyasi istikrar arayışını ve merkezîyetçi yönetimlerin gücünü pekiştirmiştir (Koenigsberger, 1987).

Siyasi istikrarsızlık ve uzun süren savaş ortamı, Avrupa'nın ekonomik yapılanması üzerinde derin etkiler yaratmıştır.

16. yüzyıldan itibaren hız kazanan Coğrafi Keşifler ve kolonizasyon, Avrupa'nın dış dünyayla ilişkilerini dönüştürmüş, yeni ticaret yolları ve koloniler üzerinden kıtaya önemli bir zenginlik akışı sağlamıştır. İspanya ve Portekiz gibi denizci güçlerin değerli maden kaynaklarına erişimi, Avrupa ekonomisinin genişleyip büyümesini destekleyen kritik bir faktör olmuştur. Bu ekonomik büyüme, ulusal zenginliği artırmayı amaçlayan ve devletin ekonomik faaliyetlere sıkı müdahalesini öngören merkantilist politikaların yaygınlaşmasını beraberinde getirmiş, bu da devletlerin uluslararası ticaret üzerindeki kontrolünü daha da artırmıştır (Wrightson, 2002).

Otuz Yıl Savaşı'nın yarattığı büyük ekonomik yıkım ile Coğrafi Keşiflerin getirdiği ekonomik potansiyel, Avrupa'da siyasal ve ekonomik yapının yeniden inşasını hızlandırmıştır. Savaş sırasında zarar gören ekonomiler, sömürge kaynaklarıyla toparlanmaya çalışmış; diplomatik istikrar, uluslararası ekonomik ilişkilerin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu dönemde devletler arası ilişkilerde ekonomik ve siyasal çıkarlar belirleyici hâle gelmiş, bu durum da sanatın üretimini ve desteklenme biçimlerini doğrudan etkilemiştir. Devlet gücünün temsil araçlarından biri hâline gelen sanat, bu çerçevede yalnızca estetik değil, mutlakiyetçi ideolojiyi yayan güçlü bir araç olarak da önem kazanmıştır (Taruskin, 2006). Opera'nın Venedik'teki ticarileşmesi dahi, savaş sonrası toparlanan ve yükselen tüccar sınıfının ekonomik gücüyle yakından ilişkilidir.

Kültürel Yansımalar ve Barok Sanatın Estetik Temeli

16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa'da yaşanan siyasi ve dini değişimler, kültür ve sanat alanında belirgin yansımalar yaratmış, özellikle Barok sanat anlayışının doğuşunu ve gelişimini doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir ifade olmanın ötesine geçerek hem dini hem de siyasi mesajların iletildiği güçlü bir araç hâline gelmiştir. Özellikle Barok sanat, dramatik anlatım gücü ve abartılı biçim diliyle, izleyicinin duygu dünyasına hitap eden bir yaklaşım sergilemiştir (Wrightson, 2002).

Barok sanatın bu güçlü görsel dili, hem Katolik Karşı-Reformu hem de Protestan düşünce yapısı tarafından farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Katolik Kilisesi, Barok tarzı özellikle dini inançları yüceltmek ve otoritesini pekiştirmek amacıyla kullanmıştır. İtalya, Fransa ve İspanya gibi Katolik coğrafyalarda sanat, hem kiliselerin gücünü temsil eden bir unsur olmuş hem de toplumsal düzenin kutsal temellere dayandığı mesajını vermiştir (Eisenstein, 1980). Bu bağlamda sanat, yalnızca bireysel ifade değil, aynı zamanda siyasal gücün görsel temsili hâline gelmiştir.

Barok dönemin estetik anlayışında ışık ve gölge kullanımının yoğunluğu dikkat çekicidir. Bu teknik, izleyicide duygusal ve manevi bir etki yaratmayı hedeflemiştir. Caravaggio'nun resimlerindeki keskin ışık-gölge kontrastları ya da Bernini'nin heykellerindeki hareket ve duygusallık, izleyiciyi yalnızca görsel değil, duygusal olarak da eserinin içine çeken unsurlardır (Koenigsberger, 1987). Bu sanat eserlerinde Tanrısal güç ya da kraliyet otoritesi gibi kavramlar, biçimsel yoğunluk

Fransa'da XIV. Louis döneminde Barok sanat, monarşik iktidarın ihtişamını yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Versailles Sarayı gibi büyük yapılar, kralın mutlak gücünü vurgulayan estetik düzenlemelerle donatılmıştır. Böylece sanat, yalnızca dinsel değil, aynı zamanda siyasi bir temsil aracı olarak işlev kazanmıştır (Pettegree, 2005).

Diğer yandan, Protestan bölgelerde Barok sanatın etkisi daha sade ve içsel bir üslupla kendini göstermiştir. Hollanda Altın Çağı'nda Rembrandt ve Vermeer gibi sanatçılar, gündelik hayatı konu alan resimlerinde ilahi olanı sıradanın içinde görünür kılmaya çalışmışlardır. Bu anlayış, Protestanlığın bireysel inanç temelli yapısıyla örtüşür; sanat burada bir ihtişam aracı değil, manevi bir iç gözlem kapısıdır (Rosand, 2007).

Bu çerçevede Barok sanat, 16. ve 17. yüzyıldaki siyasi ve dini gerilimlerin estetik alandaki bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatın hem kamusal hem de bireysel alanda bu kadar yoğun anlam yüklenmesi, dönemin politik-sosyal atmosferiyle ciddi bir ilişki içinde şekillendiğini göstermektedir.

Sekülerleşme ve Merkezileşme

Reformasyon sonrasında Avrupa'da yoğunlaşan dini çatışmalar ve mezhepsel parçalanma, kıtada seküler yönetim anlayışının güçlenmesine ve merkezi monarşilerin yükselişine neden olmuştur. Dini otoritenin parçalanması, monarşik yapıların kendilerini dinin üstünde konumlandırmasına olanak tanımış ve modern ulus-devlet yapılarının temelleri böylece atılmıştır. Bu süreç, uluslararası ilişkilerde dahi dini kaygıların yerini siyasi pragmatizme bırakmasını sağlamıştır (Koenigsberger, 1987).

Bu merkezileşme süreci, özellikle Fransa'daki mutlak monarşilerde hem dini hem de siyasi gücü tek elde toplama biçimini almıştır. Kraliyet otoritesi, iktidarının meşrulaştırılması için sanatı bir araç olarak kullanmıştır. Rönesans'ın yeniden canlandırdığı Antik kahramanlık temaları ve mitolojik konular, monarşinin büyüklüğünü ve ilahi kökenini vurgulamak için sıklıkla tercih edilmiştir. Örneğin, Opera'nın Jean-Baptiste Lully gibi besteciler aracılığıyla Fransız sarayında kurumsallaşması, kraliyet törenlerinin ve mutlakiyetçi estetiğin bir zirve noktasıdır (Cowart, G., 1989). Opera, bu bağlamda, halka değil, monarşinin görkemini ve düzenini kutlayan seçkin bir kitleye hitap eden kamusal bir gösteri hâline gelmiştir.

Sekülerleşmenin yaygınlaşması, toplumsal düşünce sistemlerinin ve sanatsal temaların köklü bir değişim geçirmesine yol açmıştır. Laikleşme eğilimi, sanatçıların dini konuların yanı sıra dünyevi, mitolojik ve pastoral temalara yönelmesini sağlamıştır. Bu yönelme, bireyin duygusal ve entelektüel deneyimlerine odaklanan, haz ve arzu gibi seküler motivasyonları işleyen eserlerin doğmasına zemin hazırlamıştır (McClary, 2012). Müzikte bu durum, dramatik ve duygusal anlatımın gelişmesini desteklemiş; dini müzikten uzaklaşan tiz virtüöz vokaller ve tutkulu recitativo stilleri, bu dünyevi duyguları

ifade etme aracı hâline gelmiştir. Bu müzikal ve tematik dönüşüm, Opera'yı din dışı temaları işleyebilen, yeni bir entelektüel tiyatro formu olarak sağlamlaştırmıştır.

Sonuç olarak, sekülerleşme ve merkezileşme, Opera'nın hem ideolojik amacını (monarşik gücü yüceltme) hem de tematik içeriğini (dindışı konulara odaklanma) doğrudan belirleyen iki temel siyasal ve kültürel etmen olmuştur. Bu dönüşüm, Opera'nın sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda dönemin siyasal felsefesinin ve toplumsal kaymalarının bir yansıması olarak incelenmesi gerektiğini göstermektedir.

Bilimsel Gelişmelerin Sanat Üzerindeki Rasyonel Etkisi

16. ve 17. yüzyıllar, Avrupa'da Kopernik, Kepler, Galileo ve Newton gibi figürlerin öncülüğünde, skolastik ve mistik yapıyı aşarak deneysel ve matematiksel temellere dayanan bir Bilimsel Devrim çağıdır. Bu devrim, doğa bilimlerinde çağır açmakla kalmamış, aynı zamanda insanın evrene, doğaya ve kendi yeteneklerine bakış açısında köklü bir paradigma değişikliği yaratmıştır (Wrightson, 2002). Akılcılığın ve gözleme dayalı bilginin yükselişi, Avrupa entelektüel yaşamının her alanını derinden etkilemiştir.

Bilimsel Devrimle şekillenen bu rasyonel bakış açısı, sanatta ve özellikle müzikte form ve yapı arayışı olarak kendini göstermiştir. Müzik artık yalnızca geleneksel kalıplara bağlı bir ifade biçimi olmaktan çıkmış, Pisagor'dan miras kalan matematiksel oranlara dayalı düzenlemelerle rasyonel bir temel kazanmıştır. Taruskin (2006)'in vurguladığı gibi, Barok dönem bestecileri, müziği bir "duygu bilimi" olarak ele almaya başlamış; belirli müzikal tekniklerin (örneğin, disonanslar ve ritimler) dinleyicide beklenen duygusal tepkileri nasıl uyandırdığını sistematik olarak incelemiştir. Bu sistematik yaklaşım, müziğin teorik temellerinde daha analitik ve yapısal yaklaşımların hâkim olmasına yol açmıştır.

Bu rasyonelleşme çabası, özellikle Opera'nın doğuşunda kendini en belirgin şekilde göstermiştir. Antik Yunan dramasına geri dönüş çağrısı yapan Floransa Camerata çevresi, müziğin sözün dramatik gücünü nasıl artıracaklarını bilimsel bir problem gibi ele almıştır. Opera'nın doğuşunda kilit rol oynayan monodi stili, eski çok sesli (polifonik) müziğin karmaşıklığından kaçınarak, metnin netliğini ve duygusal yoğunluğunu maksimize etme çabasının rasyonel bir sonucudur. Bu sayede, sanat, rasyonel yapıyı soyut ve duygusal yönelimlerle birleştirerek, çok boyutlu bir ifade alanı hâline gelmiş; Opera'nın dramatik anlatım gücü, bilimsel düşüncenin getirdiği sistematik form arayışıyla beslenmiştir.

Operanın Ortaya Çıkışını Şekillendiren Felsefi ve Sanatsal Düşünceler

17. Yüzyıl İtalyası, Rönesans'ın entelektüel mirasını taşıyan ve Barok dönemin estetik ilkeleriyle şekillenen dinamik bir kültürel ortam sunmuştur. Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir faaliyet olmaktan çıkmış; düşünsel dönüşümlerin de yansıtıcısı hâline gelmiştir. Opera da bu çerçevede, felsefi ve sanatsal yönelimlerin kesişiminde doğmuş, yenilikçi bir ifade biçimi olarak kabul edilir (Rosand, 2007; McClary, 2012).

Operanın doğuşunu etkileyen temel unsurlardan biri, Antik Yunan felsefesi ve özellikle tragedya anlayışının yeniden gündeme gelmesidir. Rönesans hümanizmi, Antik Çağ'ın sanatsal değerlerini yeniden keşfetme ve çağdaş sanat anlayışına entegre etme çabası içindeydi (Koenigsberger, 1987). Bu bağlamda, müziğin ve şiirin birleşimi ile oluşan antik tragedya formlarından ilham alınarak, duygusal aktarımı kuvvetli dramatik yapılar geliştirilmiştir. Floransa'daki Camerata grubu, bu antik formları temel alarak müziğin ifade gücünü artırmayı ve insan ruhunu etkileyen sahne yapıları kurmayı amaçlamıştır (Bianconi, 1987).

Bu bağlamda geliştirilen monodi tarzı, operanın oluşum sürecinde belirleyici bir rol oynamıştır. Monodi (Tek bir melodik çizginin basit akor eşliğindeki desteklenerek icra edildiği müzik), çok sesliliğin sınırlarını aşarak sözün ve müziğin daha net duyulmasını sağlamak ve anlatımı güçlendirmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu müzikal anlatım biçimi hem metni ön plana çıkaran hem de dinleyici üzerinde doğrudan bir duygusal etki bırakan bir tarz olarak operanın temellerini oluşturmuştur (Taruskin, 2006; Griffiths, 2010).

Barok dönemin genel estetik anlayışı da operanın gelişiminde etkili olmuştur. Barok sanat, izleyiciyi derinden etkileyen teatral formlar ve abartılı duygusal ifadeler üzerine kuruluydu. Opera, Barok'un yoğun dramatik atmosferini sahne ve müzik aracılığı ile somutlaştırmış, izleyicilere hem görsel hem de işitsel bir deneyim sunmuştur (McClary, 2012; İlke Boran, 2007). Duyguların abartılı ifadesi (affetti teorisi), konuların çoğunlukla mitolojik ya da tarihsel olması ve bu temaların sahne üzerinde yeniden kurgulanması, Operayı dönemin kültürel ruhunu taşıyan güçlü bir sanat formuna dönüştürmüştür.

Sonuç olarak, Operanın 17. Yüzyılda İtalya'da ortaya çıkışı, yalnızca estetik bir gelişim değil; aynı zamanda dönemin felsefi eğilimlerinin ve entelektüel arayışlarının bir ürünüdür. Antik düşünceye duyulan ilgi, yeni müzikal anlatım biçimlerinin denenmesi ve Barok dönemin teatral duyarlılığı birleşerek Batı müzik tarihinde etkisi günümüzde dek süren güçlü bir sanat formunun doğmasına zemin hazırlamıştır (Rosand, 2007; Cowart, 1989; Bianconi, 1987).

Bu noktada, Operanın yalnızca sanatsal bir yenilik olarak değil, aynı zamanda bir dünya görüşü olarak şekillendiğini söylemek mümkündür. Müziğin sadece estetik bir haz aracı değil, düşünceyi, duyguyu ve anlatıyı sahnede bir araya getiren çok katmanlı bir yapı olması, bu dönemin insan anlayışıyla da doğrudan bağlantılıdır. Bu yönüyle opera, çağının felsefi ve kültürel ruhunu hem bireysel hem de toplumsal düzeyde temsil eden bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Antik Felsefenin Yeniden Canlanması ve Dramma Per Musica'nın Kurumsallaşması

Rönesans dönemi, sadece bilimsel ve sanatsal alanlarda değil; Antik Yunan düşünce dünyasının yeniden keşfiyle karakterize edilen derin bir zihinsel dönüşüme sahne olmuştur. Bu yeniden canlanış, özellikle estetik düşünce ve sanat pratiklerinde etkili olmuş; Antik Yunan tragedyalarının birleşik söz, müzik ve hareket anlayışı, 16. Yüzyıl sonlarında Floransa'da etkin bir entelektüel topluluk olan Camerata Fiorentina'nın birincil ilham kaynağı hâline gelmiştir (Bianconi,

1987; Taruskin, 2006).

Bu grup, dönemin saray çevresinde bir araya gelen filozof, müzisyen ve şairlerden oluşmaktaydı. Temel hedefleri, Antik Yunan sanatının ahenkli ruhunu yeniden canlandırmak üzerine bir söz-müzik birlikteliği yaratmak ve bu yolla duygusal ifadeyi en üst düzeye çıkarmaktı (McClary, 2012).

Kilit Figürler ve Teknik Yenilikler

Bu estetik anlayışın ilk somut örneği, Jacopo Peri'nin "Euridice" (1600) adlı eseridir. Bu eser, monodinin dramatik potansiyelini sergileyen ve opera türünün doğuşuna işaret eden önemli bir çalışmadır (Griffiths, 2010). Ancak, bu ifade tarzını kurumsal ve sanatsal açıdan zirveye taşıyan isim Claudio Monteverdi olmuştur. Onun "Orfeo" (1607) adlı eseri, monodinin sınırlarını genişleterek hem müzikal hem de sahneleme açısından daha kompleks bir yapı sunmuş ve operayı çağdaş anlamda bir sanat formuna dönüştürmüştür (Taruskin, 2006).

Monteverdi, müziği metnin anlamına hizmet eden bir araç olarak konumlandıran, duygusal yoğunluğa odaklanan ikinci pratik (*seconda pratica*) anlayışının en önemli temsilcisi olarak kabul edilir. Bu yaklaşım, müzikal süslemeyi azaltarak anlatı gücünü merkeze almıştır.

Barok Estetiği ve Güç Temsili

Barok dönemin estetik anlayışı, özellikle duygusal yoğunluk, abartılı ifade biçimleri ve teatral anlatım üzerine kuruluydu. Bu dönemde opera, sadece bir sahne sanatı değil, aynı zamanda siyasi ve dini temsil biçimi hâline gelmiştir. Gerek Monteverdi'nin eserlerinde gerekse Venedik'te kurulan ilk halk operalarında, müzik ile sahnelemenin iç içe geçtiği görkemli yapıtlarla izleyici üzerinde derin bir etki yaratılması hedeflenmiştir.

Özellikle saray törenlerinde ve dinsel ritüellerde Opera hem bir eğlence hem de dönemin hükümdarlarının güç gösterisi olarak işlev görmüştür (Warrack, 2001; Rosand, 2007). Operanın görsel ihtişamı ve duygusal manipülasyon gücü, siyasi ve sosyal hiyerarşileri pekiştiren bir araç olarak kullanılmasına olanak tanımıştır.

Müzikal olarak ise, bu gelişmelerin temelini monodi ile kullanılan Basso Continuo tekniği oluşturmuştur. Basso Continuo (Sürekli Bas), harmonik temeli sağlayan ve duyguların açık, doğrudan biçimde ifade edilmesine olanak tanıyan bir müzikal doku sunarak operanın yapı taşlarını oluşturmuştur (Cowart, 1989). Özellikle resitatif (konuşma diline yakın anlatım) ve aria (duygusal odaklı şarkı) gibi anlatımsal formların gelişmesi, müziğin sadece estetik bir araç değil, anlatı gücü olan ayrılmaz bir bileşen olarak kullanılmasını sağlamıştır (McClary, 2012).

Bu çerçevede bakıldığında bu dönem, sadece sanatsal bir dönüşüm değil; aynı zamanda bireyin duygusal derinliğini anlamaya yönelik felsefi bir çabanın da göstergesidir. Opera, dönemin insan anlayışıyla doğrudan bağlantılı bir ifade

biçimi olarak ele alınmalı ve sanatın hem düşünsel hem de duygusal bir alanı kapsadığı bu ortamda çok boyutlu bir temsil gücü kazandığı unutulmamalıdır.

Avrupa'daki İlk Opera Örnekleri ve İçerikleri

Avrupa'da opera sanatının doğuşu, 16. yüzyıl sonlarında Floransa'da ortaya çıkan Camerata Fiorentina çevresindeki entelektüel ve sanatsal arayışların etkisiyle şekillenmiştir. Bu süreçte, Jacopo Peri'nin bestelediği *Dafne* (1598), tarihsel olarak ilk opera örneği kabul edilir. Eserin müziği günümüze ulaşmamış olsa da bu yapıt Camerata Fiorentina'nın Antik Yunan tragedyalarını yeniden canlandırma fikrinin somut bir ürünü olması açısından büyük önem taşır (Rosand, 2007). Peri tarafından bestelenen daha bütünlüklü bir örnek olan *Euridice* (1600) ise, opera türünün gelişiminde önemli bir basamak hâline gelmiştir. *Euridice*, Orpheus efsanesine dayanarak monodi (tek sesli müzik) ve sözün birlikte güçlü bir dramatik anlatım biçimi oluşturabileceğini göstermiştir (Bianconi, 1987). Eser, recitative tarzındaki bölümlerle olay örgüsünü ilerletmiş ve türün temelinı atmıştır.

Bu ilk denemeleri aşarak, operaya sanatsal derinlik ve geliştirilmiş bir yapı sunan Claudio Monteverdi'nin *L'Orfeo* (1607) adlı eseri, opera sanatının dönüm noktası olarak kabul edilir. Monteverdi, müziği dramatik anlatımın ve duygusal ifadenin bir aracı olarak ustalıkla kullanmış, karakterlerin içsel duygularını güçlü bir biçimde yansıtmıştır. *L'Orfeo*, pastoral bir mitolojik tema üzerine kurulmuş olsa da müzikal derinlik, zengin orkestrasyon ve sahneleme açısından dönemin diğer eserlerinde açıkça ayrılır. Monteverdi'nin bu eserde resitatif (konuşma ritmine yakın anlatım) ve aria (melodik açıdan duygusal yoğunluk taşıyan şarkı) biçimlerini başarılı bir şekilde harmanlaması, operanın yapıtaşlarını oluşturan temel dramatik unsurların kurumsallaşmasını sağlamıştır (Taruskin, 2006; McClary, 2012).

Erken dönem opera örneklerinin tematik yapısı, genellikle Antik mitoloji ve alegorik semboller üzerine kuruludur. Örneğin, *Dafne*, Apollon'un aşkına karşılık vermeyen Dafne'nin bir defne ağacına dönüşmesi mitini işlerken; *Euridice*, Orpheus'un eşini yeraltı dünyasından kurtarma çabasını merkeze alır (Cowart, 1989). Bu eserlerde tanrılar, doğaüstü olaylar ve alegorik temalar, insan duygularının ve kaderle mücadelenin bir yansıması olarak kullanılmıştır. Bu anlatım tarzı, operanın yalnızca eğlenceye yönelik bir tür değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine dair felsefi bir sorgulama aracı olduğunu da göstermektedir. Monteverdi'nin *L'Orfeo*'su, özellikle pastoral atmosferi ile aşk, kayıp ve insanın kaderle ilişkisi gibi evrensel temaları işlerken, müziği yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak anlatının kendisi hâline getirir. Müzikal anlatımın bu kadar ön planda olması, operanın kendine özgü ve sanatsal meşruiyeti yüksek bir sanat formu olarak kabul edilmesini sağlamıştır (McClary, 2012). Bu durum, izleyici ile doğrudan duygusal ve entelektüel bir bağ kurulmasına imkân tanımış ve operayı dönemin en etkili anlatı araçlarından biri hâline getirmiştir.

Sonuç

Sanat, tarihsel süreç boyunca yalnızca estetik bir üretim biçimi olmaktan öte, toplumların düşünsel evrimini, siyasal dönüşümlerini ve kültürel kırılmalarını yansıtan güçlü bir ideolojik ve entelektüel ifade alanı yaratmıştır. Opera sanatı, 16. yüzyılın sonlarında İtalya'da ortaya çıkan bu çok katmanlı yapının en belirgin örneklerinden biri olup, Antik felsefenin yeniden yorumlanması (özellikle Camerata Fiorentina geleneği), duyguların sahne dramaturjisi aracılığıyla müzikal ifadesi ve dramatik anlatı ile müziğin sentezi üzerine inşa edilmiştir.

Bu araştırma, Operanın doğuşunu tetikleyen koşulların sadece müziksel teknik gelişmelerle sınırlı olmadığını, aksine derin felsefi, toplumsal ve siyasal katmanlara sahip olduğunu sistematik bir biçimde kanıtlamıştır. Araştırmanın temel bulguları, 16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa'da yaşanan Reformasyon, sekülerleşme eğilimleri ve merkezi monarşilerin yükselişi gibi temel siyasal dinamiklerin, sanatın yalnızca biçimini değil, toplumsal işlevini de kökten değiştirdiğini göstermektedir. Opera, bu bağlamda hem Karşı-Reform hareketinin duygusal yüceliği pekiştirme çabasına hem de yeni yükselen monarşilerin mutlakiyetçi ihtişamını temsil etme ihtiyacına hizmet eden çok yönlü bir araç olarak konumlanmıştır.

Analizler, Erken Barok operaların, mitolojik ve tarihsel anlatılar aracılığıyla evrensel insanlık durumlarını işlerken, dönemin birey merkezli düşünce yapısını ve duygusal yoğunluk arayışını sahneye taşıdığını ortaya koymaktadır. Aşk, kayıp, kader ve inanç gibi evrensel temalar, monodik üslubun getirdiği duygusal odaklanma sayesinde, sadece bireysel duygulanım yaratmakla kalmamış, aynı zamanda kamusal alanda kolektif bir estetik deneyim sunarak dönemin sosyal yapısını ve değer hiyerarşilerini temsil eden bir sanat formu hâline gelmiştir.

Sonuç olarak, Operanın 17. yüzyıldaki doğuşu, dönemin entelektüel ve sosyo-politik ortamının zorunlu bir yansıması olduğu tezini güçlendirmektedir. Araştırma, bu sanat formunun yalnızca müzikoloji disiplini için değil, aynı zamanda sanat sosyolojisi ve siyasal tarih çalışmaları için de kritik bir kesişim noktası olduğunu ortaya koymaktadır. Geriye dönük bu değerlendirme, operanın özündeki dramatik ve duygusal anlatının, zamana meydan okuyarak insan deneyimini sorgulama ve anlama çabası olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Bu bağlamda opera, kültürel hafızayı taşıyan ve geçmiş ile bugün arasında köprü kuran evrensel bir sanatsal anıt olarak değerlendirilebilir.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: İNS, verilerin toplanması: İNS; sonuçların analizi ve yorumlanması: İNS; çalışmanın yazımı: İNS. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design İNS; data collection: İNS; analysis and interpretation of results: İNS; draft manuscript preparation: İNS. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

Bianconi, L. (1987). *Music in the seventeenth century*. Cambridge University Press.

Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. Yapı Kredi Yayınları.

Cowart, G. (1989). *French musical thought, 1600-1800*. University of Rochester Press.

Eisenstein, E. L. (1980). *The printing press as an agent of change*. Cambridge University Press.

Griffiths, P. (2010). *Batı müziğinin kısa tarihi* (M. C. Ciğer, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Koenigsberger, H. H. (1987). *Early modern Europe, 1500–1789*. Longman.

McClary, S. (2012). *Desire and pleasure in seventeenth-century music*. University of California Press.

Pettegree, A. (2005). *Reformation and the culture of persuasion*. Cambridge University Press.

Rosand, E. (2007). *Opera in seventeenth-century Venice: The creation of a genre*. University of California Press.

Taruskin, R. (2006). *Music in the seventeenth and eighteenth centuries: The Oxford history of western music*. Oxford University Press.

Warrack, J. (2001). *German opera: From the beginnings to Wagner*. Cambridge University Press.

Wrightson, K. (2002). *Earthly necessities: Economic lives in early modern Britain*. Yale University Press.

Extended Abstract

Introduction

Seventeenth-century Europe signifies a period of radical transformation in both artistic and intellectual domains, where aesthetic perceptions were profoundly reshaped. This transformation culminated in the genesis of Opera, a form that amalgamated music with dramatic narrative. The emergence of Opera was not a coincidental event but rather the inevitable result of the intersection of two major cultural currents: Renaissance Humanism and the emotional aesthetics of the Early Baroque era. Revitalized by the Renaissance, the interest in Ancient Greek and Roman culture led philosophers and artists—particularly within intellectual circles like the Florentine Camerata—to attempt the recreation of Ancient Greek dramas (*tragedia per musica*). Simultaneously, the centralization of emotions (*Affetti*) in art during the Baroque period prepared the ground for Opera's dramatic language by intensifying the emotional capacity of musical expression.

Originating under the patronage of noble families such as the Medici in Italy, Opera offered a new art form integrating poetry, drama, and music. However, from its inception, it transcended mere aesthetic purposes, evolving into a potent instrument of public expression and propaganda that reflected the ideological, political, and cultural structures of the era. Through the staging of works for significant social events like royal weddings and victory celebrations, Opera served as a testament to political power and aristocratic grandeur. This study aims to analyze the multidimensional function of this art form. The primary research question investigates how the philosophical and cultural factors of Renaissance Humanism and the Early Baroque shaped the birth of Opera and its initial sociopolitical functions. By examining early examples (e.g., works by Peri and Monteverdi), the research elucidates the complex interaction between Opera and the era's aesthetic, philosophical, and political atmosphere.

Method

This research is conducted using a qualitative approach, specifically employing the method of Historical Content Analysis to understand the deep impact of historical phenomena and intellectual currents on an art form. Data were collected through a systematic literature review encompassing primary and secondary sources related to 16th and 17th-century European art, political, and cultural history. Primary sources include librettos of early operas (e.g., *Dafne*, *Euridice*), correspondence from the Camerata circle, and treatises on aesthetic debates of the period. Secondary sources consist of academic literature on Opera history, Early Modern European history, and music aesthetics.

The gathered data were analyzed thematically within three main conceptual frameworks: (1) Renaissance Humanism and the interest in Antiquity, focusing on the impact of the *tragedia per musica* concept on formal structure; (2) Baroque Aesthetics and the *Affetti* theory, examining how emotion-centered understanding transformed musical language; and (3) Political and Ideological Function, analyzing Opera's role as a propaganda tool under noble patronage. The analysis

focuses on establishing causal and relational links between these cultural factors and the structural evolution of Opera, rather than presenting a mere chronological narration of events. The scope is limited to the 16th and 17th centuries to provide a depth of analysis on the foundational dynamics of the genre.

Findings, Discussion and Results

The analysis yields significant findings regarding the formal, aesthetic, and political dimensions of Opera's genesis. Firstly, the study finds that the development of the *monody* style (single-voice music) was a direct formal consequence of Renaissance Humanism. Intellectuals, critical of polyphony for obscuring the meaning of the text, developed the recitative style to prioritize the narrative, aligning with the rational and individual-centered philosophy of the era. This confirms that the formal structure of Opera was not merely a technical preference but a rational outcome of Humanist thought applied to music.

Secondly, the findings indicate that the Baroque era's *Affetti* theory fundamentally deepened the dramatic expression of Opera. Composers like Claudio Monteverdi utilized musical figures to systematically evoke specific passions in the listener. This emotional intensity is interpreted not only as an aesthetic evolution but also as a response to the Counter-Reformation's need to create emotional impact and spiritual sublimity. Thus, Opera transformed from entertainment into a persuasive artistic structure reinforcing social values.

Thirdly, the research demonstrates that Opera functioned as a strategic tool for political representation and ideology. Under the patronage of absolute monarchies and aristocratic dynasties, Opera was used to project power, wealth, and stability. The eventual commercialization of Opera in Venice further reveals how the genre adapted to the rising merchant class and economic shifts, moving from courtly exclusivity to a broader public sphere. Consequently, the study concludes that the birth of Opera was a complex synthesis of the rationalism of Renaissance Humanism and the emotionalism of the Baroque, serving as a mirror for the political power dynamics and social atmosphere of Early Modern Europe. These philosophical and cultural interactions have permanently shaped Opera's place in art history.

Ses Mutasyonu ve Çocuklarda Ses Eğitiminin Rolü

Voice Mutation and the Role of Voice Training in Children

Burak Berke Özer¹ 

¹Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye

Öz

Ses eğitimi, sesin doğru, etkili ve sağlıklı bir şekilde kullanılabilmesi için gerekli olan becerilerin kazandırılması sürecidir. Hem konuşma hem de şarkı söyleme açısından sesin sağlıklı kullanımı, bireylerin ses organlarını doğru şekilde kullanmalarını gerektirir. Bu nedenle ses eğitimi, bir sanat olarak kabul edilmesinin yanı sıra, bireylerin ses organlarını doğru kullanarak uzun vadede ses sağlığını korumalarını amaçlar. Dolayısıyla bu konu insan sağlığı ve müzik eğitimi alanında önem arz etmektedir. Ses mutasyonu, özellikle ergenlik döneminde sesin değişim sürecini ifade eder. Bu dönem, sesin fiziki açısından büyük değişikliklerin yaşandığı bir süreçtir ve genellikle erkeklerde daha belirgin şekilde gözlemlenir. Bu süreçte ergenin sesini korumak ve eğitmek önem taşımaktadır. Ergenlik dönemi boyunca sesin doğru eğitimi, yanlış ses kullanım alışkanlıklarının gelişmesini engeller ve bireylerin seslerini daha sağlıklı bir şekilde kullanmalarına olanak tanır. Çalışma nitel bir araştırmadır ve literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması, çocuklarda ses eğitimi ve ses mutasyonu üzerine yapılmış mevcut araştırmaların sistematik bir şekilde incelenmesini ve değerlendirilmesini içermektedir. Alandaki mevcut bilgileri bir araya getirerek ses eğitimi ve ses mutasyonunun farklı yönlerini analiz etmek amaçlanmıştır. Araştırma sürecinde, elde edilen bilgiler, çeşitli temalar etrafında organize edilmiştir. Çocuklarda ses eğitimi ve ses mutasyonu üzerine yapılan önceki çalışmaların analiz edilmesi sağlanmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda çocukların ses eğitimi süreçlerinde karşılaştıkları durumlar, ses mutasyonunun başlangıcı, süreci ve etkileri ile ilgili önemli noktalar değerlendirilmiştir. Bu çalışmada çocuklar için ses eğitiminin gerekliliği ve ses eğitiminin, yaş, gelişim düzeyi gibi faktörler doğrultusunda nasıl verilmesi gerektiği değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda çocuklar için ses eğitimi ve ses mutasyonu süreçlerinin nasıl etkileşimde bulunduğu dair mevcut anlayışı ortaya koyulmuş, literatürdeki eksiklikleri ve boşlukları belirleyerek, bu alanda yapılması gereken yeni araştırmalar için önerilerde bulunulmuştur, ses eğitimi süreçlerinin, ses mutasyonunun biyolojik ve psikolojik etkilerini, ses eğitimi nasıl şekillendirdiğini inceleyerek daha verimli ses eğitimi yöntemlerine dair önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ses, Ses Mutasyonu, Müzik Eğitimi

Burak Berke Özer — ozerburakberke@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 07.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 19.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu çalışma 24 Nisan 2025'te IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT

Voice training is the process of gaining the skills necessary for the correct, effective and healthy use of the voice. Healthy use of the voice in terms of both speaking and singing requires individuals to use their vocal organs correctly. For this reason, in addition to being considered as an art, vocal education aims to protect the vocal health of individuals in the long term by using their vocal organs correctly. Therefore, this issue is important in the field of human health and music education. Voice mutation refers to the process of voice change, especially during adolescence. This period is a period of great changes in terms of the physics of the voice and is usually more pronounced in males. It is important to protect and educate the adolescent's voice during this period. Proper voice training during adolescence prevents the development of wrong voice habits and allows individuals to use their voices in a healthier way. The study is a qualitative research and literature review method was used. The literature review included a systematic review and evaluation of existing research on voice training and voice mutation in children. The literature review aims to analyze different aspects of voice training and voice mutation by bringing together existing knowledge in the field. During the research process, the information obtained was brought together and organized around various themes. Previous studies on voice training and voice mutation in children were analyzed. The findings reflected the important points in the literature about the situations children face in the voice education process, the onset, process and aftereffects of voice mutation. In this study, the necessity of vocal education for children and its provision in accordance with their age and developmental level were evaluated. As a result of the research, the current understanding of how voice education for children and voice mutation processes interact was revealed, gaps and gaps in the literature were identified, suggestions were made for new research in this field, suggestions were made for more efficient voice education methods by examining how voice education processes shape the biological and psychological effects of voice mutation.

Keywords: Voice, Voice Mutation, Music Education

Giriş

İnsanın kendini ifade etme biçimlerinden biri olan ses, hem bireysel hem de toplumsal iletişimin en temel araçlarından biridir. Ses, duyguların, düşüncelerin ve kültürel birikimin aktarılmasında sözlü iletişimin merkezinde yer alır. Özellikle müzik eğitimi açısından ses, hem bir ifade aracı hem de bir eğitim nesnesidir. Bu bağlamda ses eğitimi, bireyin sesini doğru, sağlıklı ve estetik biçimde kullanmasını amaçlayan sistemli bir süreçtir. Ancak sesin biyolojik, fizyolojik ve psikolojik yönleri nedeniyle bu süreç, her yaş grubunda aynı şekilde yürütülemez. Özellikle çocukluk dönemi, ses gelişiminin en dinamik ve hassas evresini oluşturur.

Literatürde ses eğitimi üzerine pek çok çalışma bulunmakla birlikte, çocuklarda ses eğitiminin ne zaman ve nasıl başlanması gerektiği konusunda farklı görüşler mevcuttur. Çocuk sesinin anatomik ve fizyolojik özellikleri, yetişkin sesinden belirgin biçimde farklıdır. Bu farklılık, özellikle ses mutasyonu döneminde (ergenlik dönemi ses değişimi) daha da belirgin hâle gelir. Dolayısıyla yanlış yöntemlerle yapılan ses eğitimi, çocuklarda kalıcı ses bozukluklarına, nodül oluşumuna veya özgüven kaybına yol açabilmektedir. Bu durum, “çocuklara ses eğitimi verilmeli midir, verilecekse nasıl bir yöntem izlenmelidir?” sorularını gündeme getirmektedir. Literatürde bu konudaki görüşler çalışmada yeniden ele alınmıştır.

Bu araştırmanın temel amacı, ses ve ses eğitimi kavramlarını literatür doğrultusunda inceleyerek, çocuklarda ses eğitiminin gerekliliğini ve uygulanma biçimlerini tartışmaktır. Ayrıca, ses mutasyonu sürecinin çocukların ses gelişimine etkisini açıklamak ve bu dönemde uygulanabilecek doğru eğitim yaklaşımlarını ortaya koymak da çalışmanın hedefleri arasındadır. Bu amaç doğrultusunda literatürde yer alan bilimsel bulgular, görüşler ve eğitim modelleri taranmış; mevcut bilgi birikimi değerlendirilmiştir. Çocuklarda ses eğitiminin temellerini irdeleyerek müzik eğitimcilerine, ses öğretmenlerine ve ebeveynlere yol gösterici olmayı amaçlamaktadır. Özellikle erken yaşta müzik eğitimi alan çocuklarda ses sağlığının korunması, doğru tekniklerin uygulanması ve mutasyon döneminin bilinçli biçimde yönetilmesi, sesin uzun vadede sağlıklı gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. Araştırmada çocuklarda ses eğitiminin gerekliliği, uygulanma biçimleri ve ses mutasyonu sürecinin ses gelişimi üzerindeki etkileri nelerdir ve bu süreçte hangi eğitim yaklaşımları en etkili sonuçları sağlamaktadır? Sorusundan yola çıkarak ses eğitimi alanında yapılacak yeni çalışmalara temel oluşturabilecek bir literatür çerçevesi sunmaktadır.

Ses ve Ses Eğitimi

Ses, yalnızca fiziksel bir akustik olgu olarak değil, aynı zamanda tinsel bir anlam taşıyan bir kavram olarak da dönüşmüştür. Bu yönüyle hem müziğin hem de dilin temeli olan ses, düşünce, kültür ve medeniyetin oluşumunda da belirleyici bir öge olmuştur. Birçok düşünür, bilim insanı ve sanatçı, “sesin dil ve müzikle”, “düşüncenin dil ve müzikle”, “konuşmanın ve şarkı söylemenin” arasındaki benzerlikleri estetik, felsefi ve bilimsel açılardan irdelemiş, bu ögeler arasındaki derin bağları ortaya koymuştur. Dile dönüşen ses, aynı zamanda düşüncenin de bir taşıyıcısı haline gelmiştir (Ülger ve Ülger, 2022). İnsanın ses üretme sistemi en eski müzik aletlerinden biri olarak görülmektedir. Bu nedenle, en eski müzik aracı da insanın kendi sesidir. İnsan sesinin dramatize etme gücü, opera sanatının gerektirdiği müzikle hitap etme türüne doğru evirildikçe, sesin üretildiği boğaz mekanizmasında geliştirilmesi gereken teknik beceri de yalnızca amacın gerçekleştirilmesini sağlayan bir araç olmaktan öteye geçer (Yiğit, 2012).

Ses, insan iletişiminin ve müziğin en temel öğelerinden biridir. İnsan, doğuştan sahip olduğu ses organlarıyla çevresine sesler üretme yeteneğine sahip olup, bu yetenek zaman içinde doğru eğitimle gelişebilir. Sesin doğru kullanımı, sadece müziksel anlamda değil, aynı zamanda sağlıklı bir iletişim kurabilme açısından da büyük önem taşır. Bu nedenle, ses eğitimi, erken yaşlardan itibaren bireylerin seslerini doğru ve etkili bir şekilde kullanabilmeleri için önemli bir yer tutar. Müzik eğitimi bağlamında ses, bir sanat formu olarak ifade bulurken, aynı zamanda ses organlarının ve nefes sisteminin doğru çalışmasını gerektirir. Erken yaşlarda başlatılan müzik eğitimi, sesin fiziksel yapısının ve işlevinin öğrenilmesine olanak tanırken, sesin nasıl korunacağı ve kullanılacağına dair de önemli temeller atar. Bu süreç, yalnızca bireylerin müziksel becerilerinin gelişmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda sesin sağlıklı kullanımını ve çocukların genel gelişimini destekler. Doğru bir ses eğitimi yaklaşımı, bireyin sesini kötü alışkanlıklardan koruyarak, onu uzun vadeli zararlar yerine doğru ve etkili bir şekilde kullanmasını mümkün kılar (Yiğit, 2006).

Bir iletici ortamda meydana gelen basıncın, duyulabilir mekanik dalgalar şeklinde yayılması olayına ses olarak kabul edilmektedir. Bir sesin varlığından bahsedebilmek için, alıcı sistem olarak tanımlanan sağlıklı bir kulak, beyin ve bir ses kaynağında oluşan uyarıcı bir etkenin bulunması gereklidir. Ayrıca, bu uyarıcı etkenin iletici ortamda kulağı uyartabilecek bir şiddetle iletilmesi şarttır. Ses eğitiminde sesin oluşumu şu şekilde gerçekleşir: İnsan sesi, en eski müzik enstrümanı olarak kabul edilir ve bu sesin üretiminde güç kaynağı olarak hava akımını sağlayan alt solunum yolları, diyafram, göğüs ve karın kasları görev alır. Sesin titreşimlerini üreten öge ise ses telleridir. Son olarak, sesin rezonansını sağlayan yapılar, supraglottik bölge, farenks, nazal boşluk ve ağız boşluğu gibi ana tınlaticılar görev yapar (Aladağ, 2017).

Ses eğitiminin temel unsurları ve çeşitli söyleme teknikleri, bireylerin doğru fonasyonla rahat, parlak, net ve güçlü bir ses üretmelerine yardımcı olur. Bu unsurlar ve tekniklerin kazanılması için bireysel farklılıklar göz önünde bulundurularak hazırlanan ses egzersizleri, kişilerin seslerini doğru, güzel ve etkili bir şekilde kullanmalarını sağlar. Ses eğitimi sürecinde, duyuşal farkındalığın ve sesin gelişmesi için düzenli ve sistemli bir çalışma gereklidir. Eğitim sürecinin önemli bir aşaması, öğrencinin kendine “Bu ton nasıl tınlamalı?” sorusunu sorabilmesi ve bu soruya doğru bir yanıt verebilmesidir. Yani, tınıya göre her vokalin parlaklığı kulak tarafından ayarlanabilmelidir. Doğru ve kaliteli fonasyon, temel öğelerin ve çeşitli söyleme tekniklerinin öğrenilmesiyle sağlanır. Böylece, birey sesini daha iyi tanır ve kendi ses sınırları içinde onu daha etkili bir şekilde kullanmayı öğrenir (Polat, 2017).

Temel ses eğitimi, her yaştan ve farklı özelliklere sahip bireyler için, konuşma ve şarkı söyleme seslerinin geliştirilmesine yönelik eğitsel hedeflerle yapılan bir çalışmadır. Bu eğitim, bireylerin seslerini doğru şekilde kullanabilmesi için gerekli davranışları kazandırmayı amaçlar. İleri düzey ses eğitimi ise, sesin mutasyon sürecini tamamlamış olmasını ve sesin, ileri teknikler ve yöntemleri uygulamaya uygun fiziksel ve anatomik yapıya sahip olmasını gerektirir. Ayrıca, sesin kaliteli bir materyale sahip olması da bu eğitimin etkinliği için önemli bir faktördür (Temiz ve Kudret, 2017).

Ses Mutasyonu

Ses mutasyonu, bir çocuğun ses tellerindeki anatomik ve fizyolojik değişiklikler sonucunda sesinin derinleşmesi ve tonunun değişmesi sürecidir. Bu durum, genellikle ergenlik dönemiyle ilişkilendirilir ve sesin hem kalite hem de frekans özelliklerinde belirgin değişiklikler gözlemlenir. Ses mutasyonu, bir tür vokal evrimidir ve ses tellerinin büyümesi ve kalınlaşmasıyla gerçekleşir. Bu süreç, erkeklerde daha belirgin şekilde görülse de, kızlarda da sesin tonunda değişiklikler olabilir. Ses değişimi süreci, erkek çocuklarda genellikle daha belirgin şekilde kendini gösterse de, kızlar da benzer bir değişimden geçer ve bazı zorluklarla karşılaşabilirler. Ancak kızların yaşadığı problemleri aşmak genellikle daha kolaydır. Erkeklerin ses telleri yaklaşık 1 cm uzarken, kızların ses telleri yalnızca 3-4 mm uzar ve genişler. Bu değişimle paralel olarak, erkeklerde sesin pesleşmesi yaklaşık bir oktav kadar olurken, kızlarda bu değişim sadece 1/3 oktav civarındadır (Doğanyigit, 2020).

Ergenlik dönemi, biyolojik, psikolojik, zihinsel ve sosyal açıdan önemli bir gelişim süreci olup, çocukluktan erişkinliğe geçişi ifade eder. Ses değişimi (mutasyon) ise, dilbilimsel ve iletişimsel gereksinimlere uyum sağlamak amacıyla hayat boyu devam eden bir süreçtir. Genellikle yavaş ilerleyen bu değişimler, erkek çocuklarda sesin çocukluktan olgun erkek sesine geçişi gibi dramatik değişimlere yol açabilir. Ses değişimi, özellikle erkeklerde, hormonal gelişime bağlı olarak ergenlik döneminde meydana gelen anatomik ve fizyolojik değişimlerden kaynaklanır (Otacıoğlu, 2017). Ses mutasyonu, ses tellerinin daha kalınlaşması ve daha güçlü hale gelmesiyle ortaya çıkar. Erkeklerde sesin derinleşmesi ve daha erkeksi bir ton alması yaygınken, kızlarda ise ses tonunda biraz daha hafif bir değişim gözlemlenir. Bununla birlikte, sesin değişmesi sadece cinsiyetle ilgili bir süreç değildir; hormonlar, genetik faktörler ve çevresel etkiler de önemli bir rol oynar.

Ses Eğitimi Çocuklarda Olmalı mı?

Ses eğitimi, sesin doğru şekilde kullanılması, sağlıklı bir şekilde korunması ve gerektiğinde geliştirilmesi için önemlidir. Ses mutasyonu sırasında çocuklar, yeni ses tonlarını ve ses tekniklerini keşfederken ses eğitimi onlara önemli yararlar sağlayabilir. Ses eğitimi, mutasyon sürecini daha sağlıklı hale getirebilir ve sesin kontrolünü öğretir.

Şan pedagojisine dair çalışmalar antik Yunan'a kadar gitmektedir. Bu dönemde araştırmacılar Alypius ve Pythagoras, sesin üretimi ve özellikleri üzerine bazı ilk gözlemleri yapmışlardır. Ancak, bu döneme ait yazılı kaynakların eksikliği nedeniyle, bu çalışmaların sistematik bir şekilde gelişip gelişmediği net olarak bilinmemektedir. Şan pedagojisinin bilinen ilk yazılı kaynakları ise 13. yüzyılda Roma Katolik Kilisesi'ne ait metinlerde bulunmuştur. Bu dönemde rahipler Johannes de Garlandia ve Jerome of Moravia, ses registerleri ve ses sınıflandırmaları üzerine yazılı çalışmalar yaparak, şan pedagojisinin temellerini atmışlardır (Aladağ, 2017). Şan pedagojisinin temel amacı, çocukların sesini eğitirken, onları müziksel anlamda da geliştirerek, sesin hem müzikal hem de iletişimsel açıdan en verimli şekilde kullanılmasını sağlamaktır. Bu noktada, sesin doğru bir şekilde eğitilmesi, çocuğun sesini yanlış kullanarak ileride ses sağlığı sorunları yaşamasının önüne geçer. Ses eğitimi, konuşma ve şarkı söyleme sırasında sesin doğru, etkili ve estetik bir şekilde kullanılabilmesi için gerekli beceri ve alışkanlıkların kazandırıldığı özel bir eğitim alanıdır. Bu derslerde, bireylere ses üretimiyle ilgili anatomik yapılar, kaslar ve organların doğru bir şekilde kullanılabilmesi için çeşitli çalışmalar yapılır (Aksen, 2021).

Şarkı söyleme, okullarda müzik derslerinin en temel etkinliklerindendir. Derslerde kullanılacak olan şarkıların her şeyden önce öğrencilerin ses alanlarına uygun olması gerekir. Her şarkının belli bir ses alanı genişliği vardır. Öğrencilerin ses alanlarının söylenilecek şarkının ses alanını karşılayabiliyor olması gerekir. Aksi halde sağlıklı bir şarkı söyleme etkinliğinden söz edilemez (Can ve Kalkan, 2022). İlköğretim, tüm bireylerin sahip olması gereken temel bilgi, beceri ve davranışları kazandırarak onları daha yükseköğrenim kurumlarına hazırlayan önemli bir eğitim aşamasıdır. Bu nedenle, ilköğretimde verilen her ders, öğrencileri ulusal hedeflere ulaştırmaya yönelik bir araç olarak değerlendirilmektedir (Demirci ve Efe, 2007). Eğitim sürecinde kazandırılacak beceriler önem arz etmektedir. Şarkı söyleme de, okullarda

müzik derslerinin temel etkinliklerinden biri olup, şarkıların öğrencilerin ses alanlarına uygun olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu, çocuklarda ses eğitiminin gerekliliğini ortaya koyan önemli bir noktadır. Öğrencilerin ses alanlarının şarkıların ses alanını karşılayıp karşılamadığı, sağlıklı bir şarkı söyleme süreci için belirleyici faktörlerden biridir. Eğer şarkılar öğrencilerin ses kapasitesini aşarsa, doğru ses kullanımı sağlanamaz ve bu da ses sağlığını olumsuz etkileyebilir. Bu nedenle, çocuklarda ses eğitimi, hem ses alanlarının doğru tespit edilmesi hem de ses sağlığının korunması açısından kritik bir rol oynar. Öğrencilerin ses eğitimi alması, sadece müzik derslerinde daha verimli şarkı söylemelerine yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda uzun vadede ses bozukluklarının önlenmesi için de önemli bir adımdır.

Ses mutasyonu süreci sırasında sesin doğru bir şekilde kullanılması önemlidir. Bu dönemde yanlış kullanım, ses tellerine zarar verebilir. Ses eğitimi, sesin korunmasına ve güçlendirilmesine yardımcı olabilir.

Çocuğun tüm gelişim alanları birbirini etkiler ve erken çocukluk dönemi, öğrenmenin yoğun olduğu ve temel becerilerin kazandırıldığı kritik bir dönemdir. Bu dönemin verimli bir şekilde geçirilmesi, çocuğun gelecek yaşantısı açısından büyük önem taşır. Erken yaşlardan itibaren müzikle desteklenen çocukların daha sağlıklı bir gelişim sergilediği gözlemlenmiştir (Deleş ve Kaytez, 2020). Ses eğitimi, çocukların doğru telaffuz, tonlama ve vurgu gibi iletişim becerilerini geliştirmelerine yardımcı olur. Bu beceriler, sosyal ortamlarda daha etkili iletişim kurmalarını sağlar. Ses eğitimi, çocukların okuma, yazma ve genel dil gelişimleri üzerinde de olumlu etkiler yaratabilir. Konuşma ve seslendirme becerileri arttıkça, çocuklar daha başarılı akademik performanslar gösterebilir.

Ses kavramının günlük hayatta sürekli karşılaşılan bir kavram olması öğrencilerin ses kavramını açıklarken günlük yaşamlarından örnekler vermelerine yol açmıştır. Yapılan birçok çalışmada kavramların zihinde yapılandırılmasında günlük yaşamda karşılaşılan deneyimlerin etkili olduğu saptanmıştır (Ayvacı ve Bakırcı, 2018). Ses eğitimi, sesin kontrolünü kazanan çocukların özgüvenlerini artırabilir. Eğitim, sesin doğru bir şekilde yönetilmesini ve çocukların kendilerini daha rahat ifade etmelerini sağlar.

Bazen çocuklarda çeşitli ses bozuklukları görülebilmektedir. Çocukluk dönemindeki ses bozuklukları, farklı değerlendirme ve tanılama kriterlerinden dolayı toplumda görülme sıklığını belirlemek zordur. Okul çağındaki çocuklarda ses bozukluklarının sıklığı %1 ile %24 arasında değişmektedir. Bu ses problemleri; duyuşal sistem bozuklukları, sosyal ve duyuşal uyumsuzluklar, tıbbi durumlara bağlı tepkiler, bilişsel işlev bozuklukları ve doku değişiklikleri gibi çeşitli nedenlerden kaynaklanabilir. İşlevsel ses bozuklukları, laringsta mukozal ya da nörolojik bir bozukluk olmadığında, ses üretiminde görülen bozukluklardır. Bu tür bozukluklar, anatomik dayanıklılık, su miktarı, kas sistemi ve çevresel faktörlerin etkisiyle daha yaygın hale gelebilir (Özkan ve Demirhan, 2014). Çocuklarda ses eğitimi, bu tür bozuklukların erken tanı ve tedavisinde önemli bir rol oynar. Çocukların ses üretim sistemleri, ses travmalarına karşı daha hassas

ve yatkın olduğu için, doğru ses kullanımı ve tekniklerinin öğretilmesi gereklidir. Ses eğitimi, çocukların ses sağlığını koruyarak, ileride daha büyük ses problemlerinin önüne geçilmesine yardımcı olabilir. Ayrıca, ses bozukluklarının ortaya çıkmasını engellemek ve var olan sorunların tedavi edilmesi için uzman desteği büyük önem taşır.

Ses Eğitimi Çocuklarda Nasıl Olmalı?

Ses eğitimi, çocukların yaşına, gelişimsel aşamalarına ve bireysel ihtiyaçlarına göre farklılık gösterebilir. Ses eğitiminin erken yaşta başlatılması, ses mutasyonu sürecinde daha sağlıklı bir gelişim sağlar. Tüm vücut, şarkı söyleme sürecinde bir enstrüman olarak işlev görür ve şarkı söylerken kullanılan ses, bir araç olarak kabul edilebilir. Bu bakış açısıyla, öğrencilere sesin kalitesini etkileyen doğru ses kullanımı ve tekniklerinin öğretilebileceği vurgulanmaktadır. Müzikal amaçlarla sesi kullanabilmek için, sesi kontrol edebilme yeteneği gereklidir ve bunun ilk koşulu, sesi destekleyen doğru bir solunum (respirasyon) tekniğine sahip olmaktır (Öztürk ve Akgün, 2007). Çocuklara doğru nefes almayı öğretmek, sesin doğru bir şekilde çıkmasını sağlar. Ayrıca, nefes kontrolü, sesin sürekliliği ve dayanıklılığı için önemlidir.

Doğru ses alanı ve perdesinin kullanımı, sesin etkin bir şekilde üretilmesi için önemlidir. Özellikle ortaöğretim ve lise öğrencilerinde, ses registerleri tam olarak gelişmediği için üst registerlerde ses üretimi zorluğu yaşanabilir. Bu zorluğun aşılabilmesi için, doğal sesle elde edilemeyen seslerin üretilmesinde kafa sesinin kullanımı öğretmek faydalı olabilir. Bu yöntem, ortaöğretim ve lise korolarında daha iyi entonasyon, partiler arası ses uyumu, ses dengeleri ve ses renklerinin uyumunu sağlamada önemli bir rol oynar (Öztürk ve Akgün, 2007). Ses eğitimi sırasında, çocuklara sesin doğru kullanılmasına dair bilgi ve teknikler verilmelidir. Vokal egzersizler ve ses aralıklarının geliştirilmesi, sesin sağlıklı bir şekilde kullanılmasını sağlar. Sesin doğru çıkması ve kelimelerin net bir şekilde telaffuz edilmesi, çocukların etkili iletişim kurmalarını sağlar.

Konuşma, dinleme, anlama ve anlatma gibi beceriler, yaşam boyu insanları etkileyen ve çevreleyen önemli becerilerdir. Bu becerilerin etkin bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için sesin doğru bir şekilde kullanılması gereklidir ve bu da eğitimle kazanılabilir. Ses eğitimi ve diksiyon, prozodi ve tonlama konularında iyi yetişmiş öğretmenler, bu becerileri öğrencilerine kazandırabilir. Çocuklar, uygun modellerle karşılaştıklarında doğru şekilde öğrenebilirler; bu modellerin prozodik açıdan da uygun olması gerekir. Aile ya da okul ortamına girmeden önce yanlış öğrenmeler yaşanabilir. Bu nedenle öğretmen adaylarının ses eğitimi ve diksiyon eğitimi alarak uygun prozodik modeller olmaları sağlanabilir. Böylece, çocukların kendilerini doğru şekilde ifade etmeleri ve iletişim problemlerinin azaltılması ya da ortadan kaldırılması mümkün olur (Doğru ve Doğru, 2024). Diksiyon eğitimi, sesin netliğini artırabilir. Profesyonel bir vokal eğitmeni tarafından verilen rehberlik, çocukların ses eğitiminde çok önemlidir. Vokal koçluk, ses eğitiminin sistemli bir şekilde yapılmasını ve çocukların kendilerini daha rahat ifade etmelerini sağlar.

Yöntem

Bu çalışmada ses eğitimi ve çocuk sesi üzerine yapılmış akademik çalışmalar araştırmancının temel veri kaynağını oluşturmuştur. Çalışmada seçilen kaynaklar, konuya doğrudan katkı sağlayan ve farklı bakış açılarını yansıtan örnekler arasından seçilmiştir. Ses eğitimi ve çocuk sesi alanındaki güncel yaklaşımları değerlendirebilmek amacıyla 2014–2025 yılları arasındaki hakemli akademik dergilerde yayınlanmış makaleler taranmıştır. Ancak alanın temel kavramlarını açıklayan klasik kaynaklara gerektiğinde başvurulmuştur. Dahil etme ölçütü ise çocuklarda ses eğitimi, ses gelişimi veya ses mutasyonu konularını incelemesi olmuştur. Araştırma, herhangi bir katılımcı veya deneysel uygulama içermediğinden etik kurul izni gerektirmemektedir. Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar, bilimsel etik ilkelerine uygun biçimde belirtilmiş ve atıflar yapılmıştır. Elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir.

Bulgular

İncelenen kaynaklarda sesin; nefes, titreşim ve rezonans unsurlarının birleşimiyle oluşan fiziksel bir olgu olmasının yanı sıra, bireyin kimliğini, duygusal durumunu ve iletişim biçimini yansıtan bir ifade aracı olduğu vurgulanmaktadır. Sesin oluşumunda gırtlak, ses telleri, solunum kasları ve rezonans boşlukları temel rol oynamaktadır

Araştırmalar, ses eğitiminin temel amacının bireyin sesini sağlıklı, doğal, doğru tekniklerle ve estetik biçimde kullanmasını sağlamak olduğunu göstermektedir. Ses eğitimi yalnızca şarkı söyleme becerisini geliştirmekle kalmaz; aynı zamanda konuşma sesinin farkındalığını artırır, nefes kontrolünü geliştirir ve iletişim becerilerini güçlendirir. Ses eğitimi sürecinde doğru duruş (postür), nefes alma teknikleri, artikülasyon ve rezonans çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Ancak literatürde, çocukların fizyolojik gelişim özellikleri göz önüne alınmadan yapılan yoğun ses eğitimlerinin, kalıcı ses hasarlarına yol açabileceği uyarısı sıkça dile getirilmektedir.

Ses mutasyonu, genellikle 11–15 yaş aralığında ortaya çıkan ve ses tellerinin büyümesi, kalınlaşmasıyla birlikte ses perdesinin düşmesiyle karakterize edilen doğal bir fizyolojik süreçtir. Bu dönemin bireyden bireye değişmekle birlikte özellikle erkek çocuklarda daha belirgin yaşandığı, kız çocuklarında ise daha yumuşak bir geçiş süreci olduğu ifade edilmiştir. Bu süreçte ses tellerinde meydana gelen ani değişimler, sesin çatallanmasına, kontrol kaybına veya kısıtlı aralıkta kullanılmasına yol açabilmektedir. Bu nedenle, mutasyon döneminde yoğun vokal egzersizlerden kaçınılması, daha çok dinleme, solunum ve rezonans farkındalığına dayalı çalışmalar yapılması önerilmektedir.

Literatür, çocuklarda ses eğitiminin erken yaşlarda başlatılabileceğini, ancak bu sürecin çocuğun yaşına, fiziksel özelliklerine ve ses gelişimine uygun şekilde planlanması gerektiğini göstermektedir. Araştırmacılar, ses eğitiminin nefes ve ritim farkındalığını geliştiren, doğal ses aralığında yapılan etkinliklerle yürütülmesi gerektiği konusunda hemfikirler. Çocuk korolarında ses mutasyonu döneminde ses aralıklarının doğru belirlenmemesi ve uygun olmayan repertuar

seçimi nedeniyle ses sorunlarının ortaya çıktığı belirtilmiştir. Bu nedenle ses eğitmenlerinin çocukların ses gelişimi hakkında temel fizyolojik bilgiye sahip olmaları gerektiği önerilmektedir.

Elde edilen bulgular, literatürde çocuk sesinin gelişimi ve eğitimi konularında önemli ilerlemeler olmasına rağmen, özellikle mutasyon dönemi uygulamaları konusunda görüş birliğinin tam olarak sağlanamadığını göstermektedir. Bununla birlikte, tüm araştırmaların ortak paydası; ses eğitiminin çocuklarda doğru zamanda, doğru tekniklerle ve bireysel farklılıklar gözetilerek verilmesi gerektiğidir.

Sonuç ve Öneriler

Ses mutasyonu, çocukların fiziksel, psikolojik ve sosyal gelişimleri açısından kritik bir dönemi temsil eder. Ergenlik döneminde sesin derinleşmesi, daha güçlü ve farklı bir ses tonunun ortaya çıkması, çocuğun hem bireysel kimlik gelişimi hem de sosyal ilişkileri üzerinde önemli etkiler yaratabilir. Bu süreç, genellikle sesin bozulması, çatlaması veya düzensizleşmesi gibi zorluklarla başlar ve zamanla daha stabil bir hale gelir. Bununla birlikte, ses mutasyonunun doğru yönetilmesi, çocukların sağlıklı bir ses gelişimi yaşamaları için büyük bir öneme sahiptir.

Ses eğitimi, bu dönemde sesin doğru şekilde kullanılması, sağlıklı bir şekilde korunması ve gerektiğinde geliştirilmesi için kritik bir araçtır. Ses eğitimi, yalnızca sesin doğru bir şekilde çıkmasını sağlamaz; aynı zamanda çocuğun özgüvenini artırır, iletişim becerilerini geliştirir ve genel olarak duygusal iyilik halini güçlendirir. Çocuklar, ses mutasyonu sürecinde karşılaştıkları zorluklarla baş edebilmek ve seslerini doğru kullanabilmek için profesyonel ses eğitimi almalıdırlar.

Eğitim, ses sağlığına zarar vermemek için önemli bir faktör olur. Sesin sağlıklı bir şekilde kullanılmaması, ilerleyen yıllarda kalıcı ses problemlerine yol açabilir. Ses eğitimi sayesinde sesin kontrolü, doğru nefes teknikleri, diksiyon ve telaffuz gibi beceriler kazanılabilir. Ayrıca, ses eğitimi, çocukların topluluk önünde konuşma, sahne performansları, sunumlar ve sosyal etkileşimlerde kendilerini daha iyi ifade etmelerini sağlar.

Ses mutasyonu, aynı zamanda çocukların sosyal hayatlarında da önemli değişikliklere yol açabilir. Ergenlik döneminde sesin değişmesi, çocuklarda kimlik arayışı ve sosyal uyum sağlama çabalarını etkileyebilir. Bu dönemde, sesin aniden değişmesi, özgüven kaybı, sosyal çekilme ve hatta depresyon gibi psikolojik sorunlara yol açabilir. Ses eğitimi, çocukların bu süreci daha sağlıklı atlattıklarına yardımcı olabilir. Ses kontrolü ve doğru ses kullanımı, çocukların sosyal ortamlarda kendilerini daha rahat ifade etmelerine ve arkadaşlarıyla, aileleriyle iletişimde daha güçlü olmalarına olanak sağlar.

Ayrıca, ses eğitimi sadece ses sağlığını değil, genel dil ve iletişim becerilerini de geliştirir. Sesin doğru ve etkili bir şekilde kullanılması, dil becerilerinin gelişimine doğrudan katkı sağlar. Bu eğitim, çocukların akademik başarısını da artırabilir; çünkü kendilerini daha iyi ifade etmeleri, okuma ve yazma becerilerini güçlendirebilir.

Sonuç olarak, ses mutasyonu süreci, çocukların ses gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu süreç, hem fiziksel hem de duygusal açıdan zorluklar içerir. Ancak ses eğitimi, çocukların bu dönemi sağlıklı bir şekilde atlattıklarını sağlayabilir. Sesin doğru kullanılmasına yönelik eğitim, yalnızca ses sağlığını değil, aynı zamanda çocukların özgüvenini, dil becerilerini ve sosyal ilişkilerini de güçlendirir. Ses eğitimi, çocukların sadece ses mutasyonu döneminde değil, yaşamlarının ilerleyen dönemlerinde de sağlıklı ve etkili bir iletişim kurmalarına olanak tanır. Bu nedenle, ses eğitimi çocuklarda erken yaşlardan itibaren başlanmalı ve ergenlik süreci boyunca desteklenmelidir.

Öneriler

1. Ses eğitimine erken yaşlarda başlanmalı ve çocukların ses gelişim süreçleri düzenli olarak takip edilmelidir.
2. Ses mutasyonu dönemindeki çocuklara özel eğitim programları hazırlanmalı; bu döneme özgü fiziksel değişimler dikkate alınarak sesin aşırı zorlanması engellenmelidir.
3. Çocukların ses gelişimini desteklemek için profesyonel ses eğitmenleriyle çalışılması sağlanmalı ve öğretmenler bu alanda gerekli bilgi ve donanıma sahip olmalıdır.
4. Ses mutasyonu sürecinde yaşanan belirsizlik ve zorluklar göz önünde bulundurularak çocuklara psikolojik ve duygusal destek sunulmalı; özgüven kazanımları desteklenmelidir.
5. Okullar ve müzik eğitimi kurumları, ses sağlığını güçlendirmek için bilinçlendirici seminerler, atölyeler ve rehberlik çalışmaları düzenlenebilir.
6. Ailelere çocukların ses değişim süreci hakkında bilgi verilmeli; ev ortamında ses sağlığını destekleyici tutumlar konusunda rehberlik sağlanabilir.
7. Alanda yapılan çalışmaları geliştirmek için çocuklarda ses mutasyonu ve ses eğitimi üzerine yeni araştırmalar teşvik edilmelidir.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design BBÖ; data collection: BBÖ; analysis and interpretation of results: BBÖ; draft manuscript preparation: BBÖ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Acknowledgements

I would like to express my gratitude to Associate Professor Milad Salmani for his moral support.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: BBÖ, verilerin toplanması: BBÖ; sonuçların analizi ve yorumlanması: BBÖ; çalışmanın yazımı: BBÖ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Teşekkürler

Doç. Dr. Milad Salmani'ye manevi desteğinden ötürü teşekkürlerimi sunarım.

Kaynakça

- Aksen, K. (2021). Konservatuvarlarda verilmekte olan ses eğitiminin müzik türleri açısından değerlendirilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 75-93. <https://doi.org/10.36442/AMADER.2021.37>
- Aladağ, Ç. (2017). Ses eğitiminde register kavramı ve ses türleri. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 1(1), 27-39. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/umssd/issue/35794/401902>
- Ayvacı, H. Ş. ve Bakırcı, H. (2018). Farklı öğrenim kademelerindeki öğrencilerin ses konusundaki kavramsal gelişimlerinin incelenmesi. *Öğretim Teknolojileri ve Öğretmen Eğitimi Dergisi*, 7(1), 1-17. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jitte/issue/36776/333149>
- Can, M. C. ve Kalkan, A. (2022). Okul şarkılarında ortaöğretim öğrencilerinin ses alanlarına uygun aktarımlar. *Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 8(1), 38-65. <https://doi.org/10.47714/uebt.1036311>
- Deleş, B. ve Kaytez, N. (2020). Çocuk gelişiminde müziğin yeri ve önemi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(10), 133-142.
- Demirci, N. ve Efe, S. (2007). İlköğretim öğrencilerinin ses konusundaki kavram yanlışlarının belirlenmesi. *Necatibey Faculty of Education Electronic Journal of Science and Mathematics Education*, 1(1), 23-56.
- Doğanyigit, S. (2020). Mutasyon (ses değişimi) döneminde seslerin sınıflandırılması. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(3), 991-1010. <https://doi.org/10.31592/aeusbed.681306>
- Doğru, E. ve Doğru, Z. (2024). Öğretmen eğitiminde ses eğitimi ve diksiyon. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(3), 1791- 1812. <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2024.-1352699>
- Otacıoğlu, S. (2017). Ergen seslerinde ses değişimi ve eğitimi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 49-64. <https://doi.org/10.18026/cbayarsos.297841>
- Özkan, E. T. ve Demirhan, E. (2014). Pediatrik ses bozuklukları ve ses terapisinin etkililiği. *Kocaeli Tıp Dergisi*, 3(2), 27-33.
- Öztürk, F. G. ve Akgün, G. (2007). Ses eğitimi ve 3 r kuralı. *Kastamonu Education Journal*, 15(1), 423-426.
- Polat, S. (2017). Ses eğitiminin temel öğeleri ve çeşitli söyleme tekniklerine yönelik uzman görüşleri ve performans değerlendirme ölçeği örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 1-18. <https://doi.org/10.22252/>

Temiz, E. ve Kudret, H. (2017). Bireysel ses eğitimi derslerinde kullanılan repertuvarın incelenmesi. *Fine Arts*, 12(4), 299-310.

Ülger, E. H. ve Ülger, N. (2022). Ses-Müzik-Felsefe. *Başkent Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 7(1), 79-92.

Yiğit, N. (2006). Koroda ses eğitimi çalışmalarının çocuk ses gelişimine etkileri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 777-783.

Yiğit, N. (2012). Profesyonel ses. *Kastamonu Education Journal*, 20(3), 955-964.

Extended Abstract

Introduction

Voice training is the process of gaining the skills necessary for the correct, effective and healthy use of the voice. Healthy use of the voice in terms of both speaking and singing requires individuals to use their vocal organs correctly. For this reason, in addition to being considered as an art, vocal education aims to protect the vocal health of individuals in the long term by using their vocal organs correctly. Therefore, this issue is important in the field of human health and music education. Voice mutation refers to the process of voice change, especially during adolescence. This period is a period of great changes in terms of the physics of the voice and is usually more pronounced in males. It is important to protect and educate the adolescent's voice during this period. Proper voice training during adolescence prevents the development of wrong voice habits and allows individuals to use their voices in a healthier way. The study is a qualitative research and literature review method was used. The literature review included a systematic review and evaluation of existing research on voice training and voice mutation in children. The literature review aims to analyze different aspects of voice training and voice mutation by bringing together existing knowledge in the field. During the research process, the information obtained was brought together and organized around various themes. Previous studies on voice training and voice mutation in children were analyzed.

Method

This study draws on academic research on voice training and children's voices as its primary data source. The selected sources were chosen from examples that directly contribute to the subject and reflect different perspectives. In order to evaluate current approaches in the field of voice training and children's voices, articles published in peer-reviewed academic journals between 2014 and 2025 were screened. However, classical sources explaining the basic concepts of the field were consulted as necessary. The inclusion criterion was that the sources examined voice training, voice development, or voice mutation in children. As the research did not involve any participants or experimental applications, it did not

require ethical committee approval. All sources used in the study were cited and referenced in accordance with scientific ethical principles. The data obtained were analyzed using descriptive analysis methods.

Findings and Results

The findings reflected the important points in the literature about the situations children face in the voice education process, the onset, process and aftereffects of voice mutation. In this study, the necessity of vocal education for children and its provision in accordance with their age and developmental level were evaluated. As a result of the research, the current understanding of how voice education for children and voice mutation processes interact was revealed, gaps and gaps in the literature were identified, suggestions were made for new research in this field, suggestions were made for more efficient voice education methods by examining how voice education processes shape the biological and psychological effects of voice mutation. The research conducted revealed that voice training should begin at an early age and that children's voice development processes should be monitored regularly. It was found that special training programs should be prepared for children during the voice mutation period; excessive strain on the voice should be prevented by taking into account the physical changes specific to this period. To support the voice mutation process in children, schools and music education institutions can organize awareness seminars, workshops, and guidance activities to strengthen voice health. Families should be informed about their children's voice change process; guidance can be provided on attitudes that support voice health in the home environment.

Barış Manço'ya Ait Şarkıların Değerler Eğitimi Kapsamında İncelenmesi

Analysis of Barış Manço's Songs Within the Scope of Values Education

Tolga Güler¹ , Aynur Elhan Nayir²

¹Milli Eğitim Bakanlığı, Bor Şehit Ramazan Konuş Fen Lisesi, Niğde, Türkiye

²Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Konya, Türkiye

ÖZ

Müzik dersinde şarkılar, ders işleniş sürecini zevkli hale getirmenin yanında müzik dersi öğretim programlarındaki pek çok kazanımın öğrencilere aktarılmasında yararlanılan, öğrencilerin duyuşsal, bilişsel, psikomotor alanlarını harekete geçiren eğitsel materyallerdir. Bunlara ek olarak öğrencilere kazandırılmak istenen «değerler eğitimi» kapsamındaki değer temaları da eğitsel sürecin ayrılmaz bir bütünleyicisi-paydaşı konumundadır. Değer temalarının öğrencilere kazandırılmasında, ders içi etkinliklerin ve kullanılacak eğitsel materyallerin-şarkıların öğrenci seviyeleri ve gelişim düzeylerine uygun olarak özenle seçilmesi önem arz etmektedir. Buradan hareketle evrensel ve ulusal değerlere duyarlı devlet sanatçımız Barış Manço'ya ait şarkılar, popüleritesi ve taşıdığı didaktik öğeler bakımından müzik eğitim sürecinde yararlanılması muhtemel materyaller olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırmada Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı (TTKB) tarafından 19.01.2018 tarih ve 5 Sayılı kararla kabul edilen “İlkokul (1-4. Sınıflar), Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu (5-8. Sınıflar) Müzik Dersi Öğretim Programı” ile TTKB tarafından 19.01.2018 tarih ve 22 Sayılı kararla kabul edilen “Ortaöğretim Müzik Dersi (9, 10, 11 ve 12. Sınıflar) Öğretim Programı” nda yer alan “kök değerler”in (adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır,saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik) öğrencilere kazandırılmasında, sözleri Barış Manço'ya ait şarkıların işlevselliğini, destekleyici özelliğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırma kapsamında analizi gerçekleştirilen şarkılar, sözleri Barış Manço'ya ait olan ve albüm kayıtlarında (plak, kaset, cd) seslendirdiği 91 adet Türkçe sözlü eserden oluşmaktadır. Araştırma betimsel türde ve tarama modelinde kurgulanmıştır. Döküman inceleme yönteminin kullanıldığı araştırmada, şarkı sözlerinin içerdiği kök değer temaları bakımından betimsel analizi gerçekleştirilmiştir. Analiz birimini oluşturan kök değer temalarının, Türk Dil Kurumu çevrim içi sözlükteki anlamları esas alınmıştır. Analiz sonuçlarına göre Barış Manço'ya ait şarkıların sözlerinin, içerdiği değer temaları itibarıyla kök değerlerden en az bir tanesini doğrudan ya da dolaylı olarak destekler nitelikte olduğu ve en çok işlenen kök değer temasının “sevgi” (%76,9) olduğu tespit edilmiştir.

Tolga Güler — tolgauguler81@hotmail.com

Geliş tarihi/Received: 14.10.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 19.11.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.11.2025

Bu makale, Tolga Güler'in Prof. Dr. Aynur Elhan Nayir danışmanlığında yürüttüğü “Barış Manço'nun şarkılarının müziksel analizi ve değerler eğitimi kapsamında incelenmesi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Ayrıca 24-26 Nisan 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen “IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi”nde bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

Bunların yanı sıra 13 şarkının (%14,2) sözlerinde yer alan ifadeler sebebiyle pedagojik bakımdan, etkinliklerde yararlanmaya uygun olmadığı da tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Barış Manço Şarkıları, Değerler Eğitimi, Kök Değerler.

ABSTRACT

In music lesson, songs are educational materials that not only make the teaching process enjoyable but also help convey many of the learning outcomes in music teaching programs to students, stimulating their affective, cognitive, and psychomotor domains. In addition, the value themes within the scope of “values education” that are intended to be instilled in students are also an integral part of the educational process. In instilling value themes in students, it is important to carefully select classroom activities and educational materials (songs) that are appropriate for the students’ levels and stages of development. Based on this, songs by our state artist Barış Manço, who is sensitive to universal and national values, emerge as materials that can potentially be used in the music education process due to their popularity and didactic elements.

In this study, the “Elementary School (Grades 1-4), Middle School, and Imam Hatip Middle School (Grades 5-8) Music Lesson Curriculum“ and the ”Secondary Education Music Lesson (Grades 9, 10, 11, and 12) Curriculum“ aim to demonstrate the functionality and supportive nature of songs with lyrics by Barış Manço in instilling ”core values” (justice, friendship, honesty, self-control, patience, respect, love, responsibility, patriotism, and helpfulness) in students. The songs analyzed in the study consist of 91 Turkish-language works with lyrics by Barış Manço, which he performed in album recordings (records, cassettes, CDs). The study was designed as descriptive and survey-based. Using the document review method, a descriptive analysis was performed of the core value themes contained in the song lyrics. The meanings of the core value themes, which constitute the unit of analysis, were based on the definitions provided in the Turkish Language Association’s online dictionary. According to the analysis results, it was determined that the lyrics of Barış Manço’s songs directly or indirectly support at least one of the core values in terms of the value themes they contain, and that the most frequently addressed core value theme is “love” (76.9%). In addition, it was determined that the lyrics of 13 songs (14.2%) are not suitable for use in educational activities due to the expressions they contain.

Keywords: Barış Manço Songs, Values Education, Core Values.

Giriş

Okullarda (İlkokul, ortaokul, lise) formal olarak, örgün eğitim süreci dahilinde planlı ve programlı olarak gerçekleştirilen müzik eğitimine, genel müzik eğitimi denilir. Genel müzik eğitimi sürecinde şarkılar, müzik dersi etkinliklerinde vazgeçilmez eğitsel materyallerdir. Ritim, ezgi ve armonik uyumun en güzel şekliyle ifade edildiği şarkılar; dinleme ve söyleme etkinliklerinde, öğrencilerin derse olan ilgi ve motivasyonlarını artırmada, sosyal duygusal gelişimlerine katkı sağlamada en önemli eğitsel materyaller olarak karşımıza çıkar. Öğrencilerin dilsel gelişime katkı sağlaması bakımından şarkılar, sözleri itibariyle de önem arz etmekle birlikte, evrensel değer temalarına ve didaktik unsurlara sahip olmaları bakımından da pedagojik olarak ayrıca önem taşırlar (Güler, 2024).

Şarkı söyleme eylemi, çocuğun sesini doğru kullanabilmeyi öğrenmesini bakımından ve anlamını bilmediği kelimelerin

anlamalarını öğrenmesine de yardımcı olması bakımından önem arz etmektedir. Toplu olarak birlikte şarkı söylerken; seslerini kontrol etmelerine, seslerini denetlemelerine, uyum içinde söyleyebilmelerine ve müziksel etkinliğin paydaşı olmanın da hazzını yaşamalarına önemli ölçüde katkı sağlamaktadır. Böylece çocukların dil, sosyal ve duygusal gelişimleri de desteklenmiş olacaktır (Şen, 2006).

Yapılan farklı araştırmalar göstermektedir ki, şarkıların bir öğretim aracı olarak kullanıldığı zaman müzik desteğiyle sunulan öğretim yönteminin motivasyonu artırıp öğrenmeyi daha da kolaylaştırarak zevkli, eğlenceli, ve kalıcı hâle getirdiği; özellikle de konuşma dili becerilerinin edinim ve gelişimini, bunlarla beraber kültür aktarımını da etkin kıldığı gözlenmiştir (Neisa, 2008; Shen, 2009; Navvaro, 2009; Modiri, 2010; Murphey, 2010; Millington, 2011'den aktaran Turan ve Çelik, 2019).

Popülaritesi olan, yaygın, bilindik, öğrencilerin icra etmekten hoşnut olduğu, seviyelerine-gelişimlerine uygun şarkı, türkü ve marşlar; hem istendik kalıcı öğrenmelerin sağlanabilmesi hem de ders sürecinin keyifli geçirilebilmesi açısından önemli eğitsel materyaller olarak karşımıza çıkmaktadır (Güler, 2024).

Popüler şarkılar eğlence, duygusal ifade, tutum ve değerlerin aktarılması yoluyla eğitim ve sosyal, politik yorumlar yoluyla değerlendirme gibi çeşitli amaçları yerine getirir (Taylor, 2021). Popüler şarkılar şarkı sözleriyle bir dünya vizyonu sunar, değerleri, idealleri iletir, rol modelleri ve idoller yaratırlar; bunlar sahip oldukları duygusal özellikler yanında genç dinleyicilerin davranış ve tutumları üzerinde derin ve güçlü bir etkiye sahiptir (Escobar, 2022; Merlyn, 2020'den aktaran Díez-Gutiérrez ve diğerleri, 2022). Popüler müziğin eğitim potansiyeli aşıkardır ve diğer araçların yanı sıra, işlevselliği ve sayısız eğitim değeriyle birlikte çocukların bu tür müziğe olumlu tepki verme eğilimi ile de popüler müzik (Kondracka-Szala, Michalak, 2019) önemli bir araçtır.

Müzik de tarih, dil, din, değerler, gelenek, görenek, mimari yapı, halk kültürüne ait ürünler gibi evrensel olma işlevinden daha ziyade, kültürel bakımdan ezgisi, hikayesi, oluşum serüveni gibi unsurlarla ait olduğu toplumun kültürünü yansıtan, taşıyan, aktaran ve toplumu yönlendiren millî kültür hazineleridir. Ve kültürel kimliği oluşturan en önemli boyutlardan biridir (Turan ve Çelik, 2019). Bu bağlamda müziğin taşıdığı önem ve gerçekleştirdiği kazanımlar da gerek kültüre gerek değerlerimize hizmet ediciliği bakımından önem arz etmektedir.

Eğitim öğretim sürecinde etkinliklerde, geleneksel kültürel unsurları içeren ve çeşitli ahlaki öğretileri barındıran, didaktik mesajları olan müziksel ürünlerin seçilmesi; öğretim sürecinde sıkılma, ilgi azalması gibi olumsuz koşulları bertaraf edeceği, ayrıca ahlaki değerler ve kültürel öğeler bakımından, olumlu katkı sağlayarak destekleyeceği öngörülebilir (Akıncı, 2019). Bu bağlamda nitelikli seçilen eserlerle desteklenerek gerçekleştirilecek müzik eğitiminin, bireylerin sosyal, duygusal ve kişilik gelişimini katkı sağlamanın yanında, sosyal kültürel kimlik ve benlik kavramının oluşup şekillenmesinde; ayrıca eğitsel süreçte sadece müzik bilgi ve becerisi kazandırmakla yetinmeyip, ilk eğitim yıllarından itibaren değerlerin özümsemesi,

Eğitim sistemimizin ana amacı; değerlerimiz, yeterlik ve yetkinleriyle bütünleşerek gerekli bilgi, beceri, tutum ve davranışları kazanmış bireyler yetiştirmektir. İlgili öğretim programlarıyla bu bilgi, beceri ve davranışlar kazandırılmaya çalışılırken, değerlerimiz ve yetkinlikler de köprü işlevi görmektedir. Değerlerimiz, toplumumuzun tarihsel olarak özünden damıtılarak geçmişten günümüze gelen ve yarınlarımıza aktaracağımız millî ve manevi öz kültürel mirasımızdır (MEB, 2018a). “Toplumsal hayatı oluşturan, insanları birbirine bağlayan, gelişmeyi, mutluluğu ve huzuru sağlayan, risk ve tehditlerden koruyan ahlaki, insani, sosyal, manevi değerlerimizin tüm bireylere kazandırılmasında en önemli etken eğitimidir. Bu kazanımlarımızın öğrencilerimize aktarılması da değerler eğitimi oluşturmaktadır” (MEB, 2010).

Sosyal yaşamda değerler ve normların, öğretilmesi ve hatırlatılması bakımından sözlü kültürel unsurlar devreye girerek şairleri (ozanları, dervişleri, âşıkları), anlatıcıları (meddahları, masalcıları, hikâyecileri, kıssahanları), söyleyicileri (türkücüler, destancıları, manicileri) ve gösterimcileri (gölge oyuncular, orta oyuncular) üzerinden görevini en iyi biçimde yerine getirmeye çalışmıştır. Değerler ve normların öğretilerek hatırlatılması hususunda anlatıcılar, şairler, gösterimciler ve söyleyiciler tarafından yaratılarak icra edilen ürünler, eğlendirip hoşça vakit geçirtmeye ek olarak önemli bir misyonunu da üstlenmişlerdir (Aça, 2019).

Barış Manço, millî kültür mirasımıza ait öğelerin en önemli aktarıcılarında, ozan-baksı geleneğinin devamı niteliğindeki âşıklık geleneğini çağın ihtiyaç, kabul ve beklentilerine göre revize ederek yeni bir oluşumunun da temsilcisi ve kurucusu olmuştur (Günay, 1992).

Yıldırım (1999) ise bu yeni oluşumu; yeni stil Türk ozanlığının en güzel örneğini, yapıtları ile, Ozan Barış'ın ortaya koyduğu ve bu özelliğinden ötürü, yaşadığı toplumla gerçek anlamda bütünleşmeyi başardığı için şarkıları ve öğütleriyle, yediden yetmiş, halkın büyük bir kesiminin gönlünde taht kurduğu şeklinde belirtmiştir. Ozanlar ve âşıklar, Türk kültürünün taşıdığı anlam ve değerlere uygun ahlâki anlayışı temsil eden, yaşatan, aktara gelen ve bunu yayan eserler vermişlerdir. Eğlendirme misyonu yanında toplumu eğitme noktasında da sorumlu davranmışlardır. Öğrendikleri, gözlemledikleri ve algıladıkları duyguları sazları ile kendilerine has bir üslupla şiir, şarkı, hikâye, sohbet vb. formlarla dinleyicilerine aktararak, onları aydınlatan bir rehber mahiyetinde onların gözü, kulağı olmuşlar (Günay, 1992).

Barış Manço yapıtlarında Türk milletine ait değerleri aktaran atasözü, deyim ve özdeyişlere yer vermesi; aynı zamanda eserlerinin son bölümünde ismini tapşırması; Türk müziğinin geleneksel tek sesli özelliğine sadık kalarak, eserlerini çok seslilik anlayışı ile düzenlemesi itibarıyla; geleneksel yapıya da bağlı kalarak geleceğe bu değerleri aktarması bakımından umut olmuştur (Günay, 1992). “Nitekim ortaya çıkardığı eserlerde Türk milletinin kültürü, gelenekleri ve değerleri bir nakkaş edasıyla işlenmiştir. Kültürden ve gelenekten gelen unsurlara yüklediği misyonla günümüz dünyasının en çok muhtaç olduğu sevgi, birlik ve barış gibi konuları kendi yorumuyla telkin etmiştir” (Yalçın, 2019, s.255). “O, şarkılarında sadece sevgi ve aşkı

dile getirmemiş, sözü ve ezgisiyle halk hayatını resmetmiş, geleneksel hayatın güzelliklerine dikkat çekmiş, doğa sevgisini aşlamış, toplumsal değerleri ve normları çocuklara öğretmeye, büyüklere de hatırlatmaya çalışmıştır” (Aça, 2019, s.289). “O bizlere manevi değerlerimize saygıyı geleneksel değerlerimize bağlılığı hatırlattı hep” (Erdoğan, 2015, s.119). Toplumu bir arada tutan dinamiklere hassasiyet ve özenle yaklaşan ve bu dinamiklerin korunmasına önem veren,

Barış Manço’nun duyarlı sanatçı kimliği ile içinde yaşadığı toplumun değerleri ve bu değerlerin giderek yok olmasına karşın bizlere söylemeye çalıştığı ve sıklıkla vurgu yaptığı ‘helal kazanan, doğruluğu seçen, dürüst davranan, paylaşmayı ve insanlara yardım etmeyi seven, geleneksel değerlere önem veren’ insan modelleri, eserlerinde ustalıkla işlenmiştir. (Erdoğan, 2015, s.121)

Çobanoğlu (2000), Barış Manço’ya ait eserlerin en önemli işlevini; “Unutulan yozlaşan toplumsal değerleri o kendine has estetiği içinde damıtıp süzmek yeni örneklerle güncelleştirerek ve ağızlardan düşmeyecek ezberlenecek formlarla toplum hayatına kazandırmak yani biz olarak biz kalarak çağdaş ihtiyaçlara cevap vermek ve çağdaşlaşmak” (s.45). şeklinde ifade etmiştir.

Müziği informal bir eğitim aracı olarak kullanan Barış Manço, eserlerinde dinî ve ahlakî değerlere ilişkin aktarımlar yapmıştır. Bu aktarımı gerçekleştirirken dinî referanslara da, içeriğin kültürel bir bileşeni olarak yer vermiştir. Geleneksel yapıdaki atasözü, deyim ve göndermeleri, aynı şekilde ya da yapı bozuma uğratarak eserlerinde kullanmış ve geleneksel öğelerle harmanlayarak kendine has üslupla özgün eserlerini sunmuştur (Turanalp, 2019). “Onun toplumsal etiği pekiştiren geleneksel dünya görüşünü yeni nüanslarla anlam yönünden işleyip zenginleştiren eskileri güncelleştiren işlevleriyle söylemini yaşayan sanatçı kişiliğinin gördüğü yaygın kabul bu yönüyle çok önemli ve değerlidir” (Çobanoğlu, 2000, s.41).

Bu araştırmada Barış Manço’nun albümlerindeki (plak, kaset ve cd) Türkçe seslendirdiği sözleri kendine ait şarkılarının, sözlerinin içerdiği temaları itibariyle, genel müzik eğitimi sürecinde (ilkokul, ortaokul ve lise müzik eğitimi), müzik dersi öğretim programları (MEB 2018a; MEB, 2018b) içinde yer verilen ve değerler eğitimi kapsamında kazandırılmak istenen kök değerleri (adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik) doğrudan ya da dolaylı olarak destekleyip desteklemediğinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu sebeple araştırma, şarkıların değerler eğitimi kapsamında kök değerleri desteklemedeki işlevselliğinin, detaylı biçimde ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Yöntem

Araştırma betimsel türde, tarama modelinde kurgulanmıştır. Genel tarama modeli yaklaşımı içinde de tekil tarama modeli kullanılmıştır.

Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir. Değişkenlerin, tek tek, tür ya da miktar olarak oluşumlarının belirlenmesi amacı ile yapılan araştırma modellerine tekil tarama modelleri denir. (Karasar, 2017, s.111)

Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler “doküman inceleme” tekniği ile elde edilmiştir. Doküman incelemesi sırayla; dokümanlara ulaşma, özgünlüğü-orjinalligi kontrol etme, dokümanları anlama, veriyi analiz etme, veriyi kullanma aşamalarından oluşmaktadır (Forster, 1995’den aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu bağlamda öncelikle Barış Manço’ya ait albümler, araştırmacı tarafından temin edilmiş ve sözlere ilişkin transkripsiyon işlemi gerçekleştirilmiştir. Araştırma örneklemini oluşturan şarkılar belirlenirken, kayıtlara rahat bir şekilde ulaşılabilmesi bakımından, şarkının en yakın tarihli yer aldığı albüm esas alınarak inceleme gerçekleştirilmiştir. “Nane Limon Kabuğu” adlı şarkı, “Live in Japan” albümünde 1 kütasının eksik seslendirilmiş olması nedeniyle “Ful Aksesuar’88 Manço - Sahibinden İhtiyaçtan” albümü esas alınarak incelenmiştir. Ayrıca “Fil ile Kurbağa” adlı Türkçe seslendirdiği eser, Barış Manço’nun, Sayan Plak şirketinden ayrıldıktan sonra izinsiz olarak piyasaya sürüldüğü için bir süre sonra piyasadan toplatılması (Barış Manço mix, 2024a) sebebiyle; Barış Manço ile Lale (Çağlar) Manço’nun düğün merasimlerinde nikah şekeri yerine dağıtılan “Düğün Plağı”nda yer alan “Ne kadar mutluyuz” adlı Türkçe seslendirilen şarkı, özel bir hatıra albümü (Barış Manço mix, 2024b) olması sebebiyle araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

Verilerin Analizi

İncelemeye esas olan şarkıların sözleri ile ilgili olarak; ilkökul, ortaokul ve lise düzeylerinde müzik derslerinde pedagojik olarak kullanımına uygunluğu bakımından da incelenerek uzman görüşü alınmıştır. Bu kapsamda farklı uzmanlar tarafından da alınan görüşler değerlendirilerek, iç tutarlılığına (güvenirlilik) ilişkin, Miles-Huberman güvenirlik katsayısı 81,86 olarak hesaplanmıştır. Bu bağlamda şarkıların ilkökul (İ), ortaokul (O) ve lise (L) eğitim kademelerine uygunluğu bakımından ulaşılan bulgular tablo halinde detaylı olarak belirtilmiştir. 13 şarkının sözlerinde yer alan ifadeler sebebiyle pedagojik bakımdan, etkinliklerde yararlanmaya uygun olmadığı tespit edilmiştir.

Şarkıların sözlerinin içerdiği kök değer temaları bakımından betimsel analizi yapılarak, şarkıların öğretim programındaki hangi kök değerleri, doğrudan ya da dolaylı olarak destekleyici özelliğe sahip olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca şarkıların sözlerinin, 10 kök değer teması çerçevesinde farklı uzmanlar tarafından da analizi sağlanarak, verilerin iç tutarlılığına (güvenirlilik) ilişkin, Miles-Huberman güvenirlik katsayısı % 89 olarak hesaplanmıştır. Bu analizler gerçekleştirilirken 10 kök değer, Türk Dil Kurumu (TDK) çevrim içi “Genel Türkçe Sözlük” teki anlamları esas alınmıştır.

Araştırmanın evrenini sözleri Barış Manço'ya ait Türkçe şarkılar oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise seçkisiz olmayan amaçsal örnekleme türlerinden, ölçüt örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Bu bağlamda sözleri Barış Manço'ya ait olan ve albüm kayıtlarında (45'lik plak, kaset ve cd kayıtları) seslendirdiği 91 adet Türkçe şarkı incelenmiştir.

Bulgular

Barış Manço'ya Ait Şarkıların Değerler Eğitimi Kapsamında İncelenmesi

1. "Dağlar dağlar" adlı şarkıda geçen "Sevdiğimi son bir olsun, yakından görem" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
2. "Gül Pembe" adlı şarkıda geçen "Sen gelince, bahar gelir gül pembe, dereler seni çağlar, sevinirdik gül pembe" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
3. "İşte Hendek İşte Deve" adlı şarkıda geçen "Zeynebimden haber sordum, başkasına yar olmuş" ifadelerinde "Sevgi" temasının; "İşte hendek işte deve, ya atlarsın ya düşersin. Baktın olmaz vazgeçersin, zordur almak bizden kızı" ifadelerinde "Öz denetim" temasının işlendiği,
4. "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa" adlı şarkıda geçen "Yaz dostum, yoksul görsen besle kaymak bal ile. Yaz dostum, garipleri giydire ipek şal ile. Yaz dostum, öksüz görsen sar kanadın kolunu" ifadelerinde "yardımseverlik" temasının; "Yaz dostum, bir dünya ki haklı haksız karışmış" ifadelerinde "adalet" temasının; "Yaz dostum, Barış söyler kendi bir ders alır mı?" ifadelerinde "Sorumluluk ve öz denetim" temalarının işlendiği,
5. "Kara Sevda" adlı şarkıda geçen "Nasıl olduğunu anlayamadım ama, seviyorum seni delicesine" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
6. "Hal Hal" adlı şarkıda geçen "Bir bakışı canlar yakar, gülüşüne cihan değer" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
7. "Kol Düğmeleri" adlı şarkıda geçen "İki küçük kol düğmesi, bütün bir aşk hikayesi" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
8. "Unutamadım" adlı şarkıda geçen "Gözlerimde yaş, kalbimde sızı, unuttum seni" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
9. "Aynalı Kemer" adlı şarkıda geçen "Seher vakti bir güzele vuruldum" ifadesinde "Sevgi" temasının işlendiği,
10. "Beyhude Geçti Yıllar" adlı şarkıda geçen "Nasıl içim yanıyor, öyle sevmiştim ki seni" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
11. "Nazar Eyle" adlı şarkıda geçen "Sırma saçlı kırk güzel gelmiş, levent boylu kırk yiğide varmış" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
12. "Can Bedenden Çıkmayınca" adlı şarkıda geçen "Selvi boylum senin için, katlanırım bu yazgıya. Böyle yazmışsa yaradan, kara toprak yeter bana" ifadelerinde "Sevgi, saygı, sabır" temalarının işlendiği,
13. "Dönence" adlı şarkıda geçen "Duyuyorum, görüyorum, bir gün gelecek dönence biliyorum" ifadelerinde "Sabır" temasının işlendiği,
14. "Anlıyorsun Değilmi" adlı şarkıda geçen "Gözlerimden süzülen birkaç damla anıda, senin sıcaklığın var, anlıyorsun değil mi?" ifadelerinde "Sevgi" temasının işlendiği,
15. "Gül Bebeğim" adlı şarkıda geçen "Sensiz yaşamak ne kadar zor, ayrılık acısını gel bana sor" ifadelerinde "Sevgi" temasının; "Hani bana verdiğin o sözler" ifadesinde "Dürüstlük" temasının işlendiği,

16. “Halil İbrahim Sofrası” adlı şarkıda geçen “İnsanoğlu haddin bilir, kem söz söylemez iken” ifadelerinde “Öz denetim, Saygı” temalarının; “Elalemin namusuna yan gözle bakmaz iken” ifadelerinde “Saygı” temasının; “Buyurun dostlar buyurun, Halil İbrahim sofrasına” ifadelerinde “Dostluk” temasının; “Bazen durur bakarım bu ibret tablosuna, kimi tatlı peşinde, kimininse tuzu yok” ifadelerinde “Öz denetim, Adalet” temalarının; “Halat gibi bileğiyle yayla gibi yüreğiyle, çoluk çocuk geçindirip, haram nedir bilmeyenler” ifadelerinde “Sorumluluk, Dürüstlük, Adalet” temalarının; “Alnı açık gözü toklar buyursunlar baş köşeye, kula kulluk edenlerse, ömür boyu taş döşeye” ifadelerinde “Öz denetim, Sorumluluk, Adalet” temalarının işlendiği,
17. “Yolla Yarım” adlı şarkıda geçen “Hasret kaldım seni sevmeye” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
18. “Alla Beni Pulla Beni” adlı şarkıda geçen “Canım iste canım bile sana kurban yar” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
19. “Domates Biber Patlıcan” adlı şarkıda geçen “Sana deli gibi aşık olduğumu söyleyebilseydim” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
20. “Ben Bilirim” adlı şarkıda geçen “Deli Gönül sevdasını, ben bilirim ben bilirim” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Kışlalara erdi bahar, tezkereye bir kaç gün var» ifadelerinde «Vatanseverlik» temasının işlendiği,
21. “Sakız Hanım ile Mahur Bey” adlı şarkıda geçen “Bembeyaz tenli bembeyaz saçlıydı Sakız Hanım, zaten onun için Sakız Hanım derdik kendisine, pamuk gibi elleriyle kemeçe çalardı” ifadelerinden “Sevgi” temasının işlendiği,
22. “Gibi Gibi” adlı şarkıda geçen “Kimse sevemez benim gibi seni” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
23. “Hemşerim Memleket Nire” adlı şarkıda geçen “Okumuşu cahili yoksulu zengini hiç farkı yok hepsi aynı, sonunda ben de anladım Hanya’yı Konya’yı” ifadelerinde “Öz denetim” temasının; “Kaşının altında gözün var diye silahlanıp ölüme koşarken, kalan dul ve yetim ne yer, ne içer soran yok” ifadelerinde “Saygı, Yardımseverlik, Sorumluluk ve Öz denetim” temalarının işlendiği,
24. “Yine Yol Göründü Gurbete” adlı şarkıda geçen “Aşıklar boynunu bükse de, desem ki nazlı yar insafa gelse de” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
25. “Nane Limon Kabuğu” adlı şarkıda geçen “Kişi kendini bilip sağa sola sormalı, can pazarı bu oyun olmaz” ifadelerinde “Sorumluluk ve Öz denetim” temalarının; “Bin derde deva geliyor, biraz daha sabret güzelim” ifadelerinde “Sabır” temasının işlendiği,
26. “Müsaadenizle Çocuklar” adlı şarkıda geçen “Sahip olalım dilimize, aman dikkat belimize” ifadelerinde “Sorumluluk ve Öz denetim” temalarının; “Kimileri kahve kaynatsın, kimi hala dansöz oynatsın” ifadelerinde “Adalet” temasının; “Hayır mı şer mi göreceğiz artık, sabrın sonu selamet” ifadelerinde “Sabır” temasının; “Deli gibi seviyorum, ölümüne sev beni” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Leyleğin ömrü iki lak lak, değerler oldu tepetaklak” ifadelerinde “Saygı” temasının işlendiği,
27. “Bal Böceği” adlı şarkıda geçen “Şu dağlarda çiçek oldum, aşkımdan sarardım soldum” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği; “Sabır teli koptu gönül sazından” ifadelerinde “Sabır” temasının işlendiği,
28. “Al Beni” adlı şarkıda geçen “Sen gideli sevgilim, bahçemde güller açmıyor” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
29. “Sarıl Bana” adlı şarkıda geçen “Yaklaş bana gel sokul bana, rüyama giriver bu gece, helalim oluver bu gece” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
30. “Benden Öte Benden Ziyade” adlı şarkıda geçen “Hücrem soğuk bir tek sen varsın düşlerimde” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Sabret gönül sabret sakın isyan etme, bir gün elbet bitecek bu çile isyan etme, dört kitaptan başlayalım, istersen gel söze” ifadelerinde “Sabır ve Saygı” temalarının işlendiği,
31. “Yol” adlı şarkıda geçen “Herkes hakkını helal etsin, kalmasın tek bir lokma” ifadelerinde “Saygı” temasının; “Topraktan geldi insan yine toprağa dönecek, iki lokma ekmek için ömür boyu dövülecek” ifadelerinde

- “Sorumluluk” temasının; “Baki kalan bu kubbede hoş bir seda biliyorsun, binin yarısı beş yüz daha ne düşünüyorsun” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
32. “En Büyük Mehmet Bizim Mehmet” adlı şarkıda geçen “Askere gitti Mehmet eğitim gördü Mehmet, Jandarma komando doğuya da gitti Mehmet” ifadelerinde “Vatanseverlik” temasının; “Alavere dalavere de Mehmet, hadi yürü yine nöbete Mehmet” ifadelerinde “Dürüstlük” temasının işlendiği,
33. “Süleyman” adlı şarkıda geçen “Biz görmeyeli çok değişmiş, selam sabahı unutmuşsun Süleyman. Sofraya hemen yerleşiverdin, belli ki gurbet sana yaramamış Süleyman” ifadelerinde “Saygı” temasının; “Bu dünya kimseye kalmamış, hele bir düşün niye sana kalsın Süleyman” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
34. “Ayı” adlı şarkıda geçen “Evet babacım ona ayı derler, aylar bizleri çok severler” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Sakin ha aman manava gidip de armutları tek tek elleme. Adamın kafası bir atarsa bayramlık ağzını bir açarsa, sana ne derler biliyor musun? mahalle duyar rezil olursun” ifadelerinde “Saygı, Öz denetim ve Sorumluluk” temalarının; “Ben seni seveyim sen beni say ki, bozulmasın ağzımızın tadı” ifadelerinde “Sevgi ve Saygı” temalarının işlendiği,
35. “Gel” adlı şarkıda geçen “Öyle isterdim ki her an rüyalarına girmeyi, bir şarkı olup, dillere düşmeden söylenmeyi” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
36. “Allahım Güç Ver Bana” adlı şarkıda geçen «Gökler şahidim olsun ki seni seviyorum, yanıyor yüreğim» ifadelerinde «Sevgi» temasının; «Bu ne dayanılmaz bir acı, sabır ver bana» ifadelerinde “Sabır” temasının işlendiği,
37. “Dıral Dede’nin Düdüğü” adlı şarkıda geçen “Hele destur (destur), helalinden kazandıysan söyle” ifadelerinde “Dürüstlük, Adalet ve Öz denetim” temalarının; “Ama paylaş gel beni dinle, gariplerin de karnı doysun” ifadelerinde “Yardımseverlik” temasının; “Aç gözünü daha vakit erken, gör şeytanın gör dediğini. Bir kulak ver de dinle, sağır sultanın duyduğunu. Sen öyle devekuşu gibi şaşkın şaşkın bakınırsan, bir gün duyarsın elbet, Dıral Dede’nin düdüğünü” ifadelerinde “Öz denetim ve Sorumluluk” temalarının işlendiği,
38. “Delikanlı Gibi” adlı şarkıda geçen “Beni kovsalar dokuz köyden, doğruyu hep söylerim ben” ifadelerinde “Dürüstlük” temasının; “Benim de sabrımın sonu var” ifadesinde “Sabır” temasının işlendiği,
39. “Günaydın Çocuklar” adlı şarkıda geçen “Günaydın çocuklar (günaydın), hep güler yüzle karşılırsınız beni” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Tartışılmaz zevkler ve renkler” ifadesinde “Saygı” temasının işlendiği,
40. “Kezban” adlı şarkıda geçen “Bir bakışın yeter, düşerim yollarına, dünyalar güzeli Kezban” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Babası yıllarca didinip çabalamış, oğluna bir bağ bırakmış. Hayırsız evlat üzümünü yemiş ama merak edip de sormamış” ifadelerinde “Sorumluluk” temasının işlendiği,
41. “Güle Güle Oğlum” adlı şarkıda geçen “Sevdiğin kızla bugün evleniyorsun” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Yine de son bir nasihat benden sana. Tanrı’nın en büyük lütfu bu unutma. Sar onu kollarınla sar” ifadelerinde “Sorumluluk” temasının işlendiği,
42. “Hatırlasana” adlı şarkıda geçen “O akşam ayrılırken, seviyorum demiştin” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Gücüm kalmadı dayanmaya” ifadesinde “Sabır” temasının işlendiği,
43. “Hayır” adlı şarkıda geçen “Bir gün olsun kapım çalıp, halim nedir sordun mu ki” ifadelerinde “Sorumluluk” temasının; “Sen hiçbir zaman dost olmadın” ifadesinde “Dostluk” temasının; “Hayır, hayır boşuna yalvarma, inanmıyorum sana” ifadelerinde “Dürüstlük” temasının işlendiği,
44. “Ahmet Beyin Ceketi” adlı şarkıda geçen “Kimi sırtüstü yatar kimi boşa gezerken, Kul Ahmet erken kalkar, haydi ya nasip derdi” ifadelerinde “Sorumluluk” temasının; “Herkes gömlek giyerken Ahmet ceket giyerdi, konu komşuya dert oldu Kul Ahmet’in ceketi” ifadelerinde “Öz denetim ve Saygı” temalarının; “Kul Ahmet dedi yalan dünya, çıkardı ceketini örttü garibin üstüne, kaldırdı cenazeyi” ifadelerinde “Yardımseverlik” temasının; “Bizim Kul Ahmet birden bire oluverdi Ahmet Bey, ceket ise Ahmet Bey’in ceketi” ifadelerinde “Saygı” temasının işlendiği,

45. “Affet Beni” adlı şarkıda geçen “Sana döndüm yine, biliyorum suç bende” ifadesinde “Öz denetim” temasının; “Son bir kez seni görmek istedim. Geceler boyu bu anı bekledim” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
46. “Gönül Ferman Dinlemiyor” adlı şarkıda geçen “Gönül ferman dinlemiyor, yok mu bunun ilacı” ifadesinde “Sevgi ve Öz denetim” temalarının; “Bir gün elbet dolar çilem” ifadesinde “Sabır” temasının işlendiği,
47. “Ömrümün Sonbaharında” adlı şarkıda geçen “Hep yüzüme kapandı, dost bildiğim kapılar” ifadesinde “Dostluk” temasının; “Gönlüm katlansın diye, gören göz görmez oldu” ifadesinde “Öz denetim” temasının; “Artık hiç dönmeyecek, sevgiliyi beklerim” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,
48. “Anahtar” adlı şarkıda geçen “Aşık oldum delicesine” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Annem dedi oğlum anlamadın mı? Vazgeç bu sevdadan bu kız fazla akıllı. Ah benim saf oğlum! Ah oğlum! Anlamadın mı?” ifadelerinde “Öz denetim” temasının; “Aşkın gözü kör olurmuş, annem galiba haklı” ifadelerinde “Saygı” temasının işlendiği,
49. “Kalpler Beraber” adlı şarkıda geçen “Kalpler beraber, gözler beraber, el ele seninle, güzeldi geceler” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
50. “Zehra” adlı şarkıda geçen “Zehra seni çok seviyoruz, bir türlü sana git diyemiyoruz. Ama artık anla be Zehra” ifadelerinde “Sevgi, Sabır, Öz denetim ve Saygı” temalarının işlendiği,
51. “Sahilde” adlı şarkıda geçen “Seninle yürümüştük bu sahilde. Bilmem hala benim gibi sen de hatırlar mısın? El ele söz vermiştik bu sahilde” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
52. “S.O.S Aman Hocam” adlı şarkıda geçen “Kulağımda hocanın altın sözleri” ifadesinde “Saygı” temasının işlendiği,
53. “Süper Babaanne” adlı şarkıda geçen “Dişi kuş yuvasını severek kuracak ki bu iş tamamına ersin. Erkek kanadını şöyle bir açacak ki bu iş tamamına ersin” ifadelerinde “Sorumluluk” temasının işlendiği; “Kırk yıl, bir yastıkta tam kırk yıl. Anlat babaanne ölümsüz aşkını” ifadelerinde “Sevgi ve Saygı” temalarının işlendiği,
54. “Nerede” adlı şarkıda geçen “Kah üzüntüm kah sevincim, can yoldaşım kadınıym nerde?” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,
55. “Düriye” adlı şarkıda geçen “Benim gönlüm sende, senin gönlün kimde?” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Dama çıkmak isteyen, merdivenden iner mi? İnsan attan inip hiç, eşşeğe biner mi?” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
56. “Olmaya Devlet Cihan'da Bir Nefes Sıhhat Gibi” adlı şarkıda geçen “Doğru tartan esnaf rahat, huzurlu gezer” ifadesinde “Dürüstlük” temasının; “Eğrinin ve doğrunun hesabı mahşerde. Dünyada biraz huzur, her şeye bedel” ifadesinde “Adalet, Saygı ve Sorumluluk” temasının; “Sağlığın nasıl gülüm” ifadesinde “Sevgi” temasının; “İlaç neye yarar vade gelmişse eğer” ifadesinde “Saygı” temasının işlendiği,
57. “Osman” adlı şarkıda geçen “Osman bir aşık oğlan” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Gel büyük sözü dinle Osman” ifadesinde “Saygı” temasının; “Hani kan kardeşlik Osman” ifadesinde “Dostluk” temasının; “Allahın verdiği canı, almak sana mı kaldı Osman?” ifadesinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
58. “Al Beni” adlı şarkıda geçen “Dinle sevdiceğim, gözbebeğim, tatlı dillim” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,
59. “Söyle Zalim Sultan” adlı şarkıda geçen “Söyle sevmedim mi?” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,
60. “Bu Gün Bayram” adlı şarkıda geçen “Sen gittin gideli, içimde öyle bir sızı var ki, yalnız sen anlarsın” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Bugün bayram erken kalkın çocuklar. Giyelim en güzel giysileri. Elimizde taze kır çiçekleri, üzmeylem bugün annemizi” ifadesinde “Sorumluluk ve Saygı” temalarının işlendiği,
61. “Mahkum” adlı şarkıda geçen “Koca ekmeği paylaşmak dururken, tek bir lokmanın kavgası uğruna. İşte sonunda yalnızız baş başa” ifadelerinde “Öz denetim” temasının; “Sevmek nedir öğrenmeden, gençliği görmeden yaşlanmaya” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,

62. “Dört Kapı” adlı şarkıda geçen “Ilık bir tas çorba yeter, rızkım buymuş der içirim” ifadesinde “Saygı” temasının; “Kadir kıymet anlayana, sandık açmasan da olur” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Barışım, uzaktan geldim. Dört kapı önünde durdum. Dört kapıdan geçemezsem, geldiğim gibi giderim” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
63. “Lahburger” adlı şarkıda geçen “Hamburger, gençliğin sevgilisi” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Rakı da bir ayran da içmesini bilene, şap da bir şeker de bir tokum diyene. Şal da bir çuha da bir giymesini bilene, güzel de bir çirkin de sevdim diyene” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
64. “Abbas Yolcu” adlı şarkıda geçen “Korkunun ecele faydası yok, bu koşuşma niye? Abbas yolcu soran yok, yolculuk nereye? Kim kaldı geriye” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
65. “Dut Ağacı” adlı şarkıda geçen “Koştum ellerine sarıldım önce tanımadı, sonra Rıza Amca’nın sınırsız ellerinde çocukluğumu yeniden yaşamaya başladım” “Sevgi ve Saygı” temalarının; “Dünü bilmeden bugünü yaşamının bedeli öylesine ağırdı ki” ifadesinde “Öz denetim” temasının; “Yarını bugünden kurtarmak için hayatımda ikinci kez söz verdim. Birinciye tutamamıştım ama ikinci sözümü tutacağıma söz verdim” ifadelerinde “Sorumluluk” temasının işlendiği,
66. “Kazma” adlı şarkıda geçen “Dilim sürçerse, kusura bakmayın. Bir fincan kahvenin, kırk yıl hatırı var” ifadelerinde “Saygı” temasının; “Diyeceğim o ki, kişi yetinmeli. Yaşam dediğin, kısacık bir çizgi. Namus, şeref, onur hepsi güzel ama en önemlisi, helal alın teri” ifadelerinde “Sorumluluk, Öz denetim ve Dürüstlük” temalarının; “Sen yan gelip yatar karnın guruldarken, evdeki bulgur, herkese yeter” ifadelerinde “Yardımseverlik” temasının işlendiği,
67. “Bal Sultan” adlı şarkıda geçen “Bakmaya kıyamazdım, öyle güzeldi Bal Sultan” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,
68. “Aman Yavaş Aheste” adlı şarkıda geçen “Sabırlı derviş, murada ermiş” ifadesinde “Sabır” temasının; “Söz gümüşse, sükut altınmış. Demek ki susmak, daha kıymetli. Sessiz sakın, durmak varken, konuşup yorulana bilmem ne demeli” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
69. “Eski Bir Fincan” adlı şarkıda geçen “Bir tek bu fincan kaldı, yüzyıllık sevdalarla” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Düşüp kırılma bile, topla tamir et oğlum. Kahve yaşın gelecek, bu fincanı iyi sakla” ifadelerinde “Saygı ve Sorumluluk” temalarının işlendiği,
70. “Ademoğlu Kızgın Fırın Havva Kızı Mercimek” adlı şarkıda geçen «Deli gönül sevdi mi istemez yorgan döşek» ifadesinde «Sevgi» temasının; «Tanrı böyle buyurmuş, dünya böyle kurulmuş. Her ademoğluna bir Havva nasip olmuş» ifadelerinde «Saygı» temasının işlendiği,
71. “Ali Yazar Veli Bozar” adlı şarkıda geçen “Üzülmüşüm, neye yarar. Keskin sirke küpüne zarar” ifadesinde “Öz denetim” temasının; “Bir gün dönsem sözümünden, düşerim dost gözünden” ifadesinde “Dostluk ve Dürüstlük” temalarının; “Rahmet yağarken dostlar, ben ıslanmışım çok mu?” ifadesinde “Saygı” temasının işlendiği,
72. “Arkadaşım Eşşek” adlı şarkıda geçen “Ayrılık geldi başa katlanmak gerek. Seni çok çok özledim, arkadaşım eşşek” ifadelerinde “Sevgi, Dostluk ve Sabır” temalarının işlendiği,
73. “Cacık” adlı şarkıda geçen “Oğlan aldı başını gitti kız zaten lafımı dinlemezdi” ifadesinde “Saygı” temasının; “Çivi çiviye söker derler, soğuktan donanı buzla ovarlar. Ben zaten yanımda dostlar, peki beni fırına mı koysalar” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
74. “Eğri Büğrü” adlı şarkıda geçen; “Ben bulmuşum nazlı yarı” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Kim seçer ki bozuk yolu? Eğri eğri, doğru doğru. Benim yolum bana doğru, hiç yolumdan döner miyim?” ifadelerinde “Dürüstlük ve Öz denetim” temalarının; “Sevdiğini al diyorlar, alsam bile yar yeter mi?” ifadelerinde “Sorumluluk” temasının işlendiği,
75. “Bir Selam Sana Gönül Dağlarından” adlı şarkıda geçen “Bir dilim ekmeği bölüşürüm seninle. Suyu aynı tasta yudumlarım seninle. Eğer kalbin kırıkta dost yüzünden” ifadelerinde “Yardımseverlik ve Dostluk” temalarının

işlendiği,

76. “Ne Ola Yar Ola” adlı şarkıda geçen “Ahu gibi gözleri baktıkça yürek yakan yar ola” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,
77. “Yeni Bir Gün Doğdu Merhaba” adlı şarkıda geçen “Tatlı komşu Ayşe teyze, emekli Salih öğretmen, yeni bir gün doğdu merhaba. Dostlar merhaba” ifadelerinde “Sevgi ve Dostluk” temalarının işlendiği,
78. “Ne Köy Olur Senden, Ne de Kasaba” adlı şarkıda geçen “Geriye ne kaldı bir kuru sevdıyla, ne köy olur benden ne de kasaba” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
79. “Elveda Ölüm” adlı şarkıda geçen “Tatlı komşu Ayşe teyze, emekli Salih öğretmen, hepinize, hepinize elveda. Dostlar elveda” ifadelerinde “Sevgi ve Dostluk” temalarının işlendiği,
80. “Acıh'da Bağa Vir” adlı şarkıda geçen “Bulguru yağı bulan çorbasın kaynatır. Ya bulamayan gariban, omuzunu oynatır. Acıh da bağa vir, biraz da oğa vir. Çevir kazı yanmasın, aman kız uyanmasın” ifadelerinde “Yardımseverlik ve dürüstlük” temalarının; “Ayağında yok postal, başına giyer püskül. Sonradan görmesi meğersem ne müşkül. Ya hiç bir şey bilmemek pilav üstüne keşkül” ifadelerinde “Öz denetim” temasının işlendiği,
81. “Kayaların Oğlu - 2023” adlı şarkıda geçen “Toprak anam sevgi dolu, bereket dolu” ifadesinde “Sevgi” temasının; “Ve sen kayaların oğlu, bu taşı toprağı bir arada tutacaksın. Kolay değil kayaların oğlu olmak. Kuzeyden esen rüzg'ra, güneyden gelen kavurucu sığağa karşı koruyacaksın onları. Kolay değil, kolay değil kayaların oğlu olmak” ifadelerinde “Vatanseverlik, Sorumluluk ve Saygı” temalarının işlendiği,
82. “Yol Verin Ağalar Beyler” adlı şarkıda geçen “Yol verin hele bir yol geçeyim, yol verin yare kavuşayım” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Bekledim, tam yedi iklim geçti. Bekledim, bağ bahçe bozuldu. Yol verin ağalar beyler, bitsin bu hasret” ifadelerinde “Sabır” temasının işlendiği,
83. “Gülme Ha Gülme (Baykoca Destanı)” adlı şarkıda geçen “Turnalardan haberimi aldığın gün sevdiceğim” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği,
84. “Vur Ha Vur (Baykoca Destanı)” adlı şarkıda geçen “Karadeniz içinde yatar gemiler, topçu dağları döver yer gök iniler” ifadesinde “Vatanseverlik” temasının; “Banu Çiçek Bay Koca'yı bir ümit bekler” ifadesinde “Sevgi ve Sabır” temalarının işlendiği,
85. “Durma Ha Durma (Baykoca Destanı)” adlı şarkıda geçen “Yağmur ince ılgıl ılgıl ağlar. Her damlası yüreğimi dağlar. Seni bana çok görenler neyle” ifadelerinde «Sevgi» temasının işlendiği,
86. “Seher Vakti” adlı şarkıda geçen “Ben bir yeşil gözlü yar sevmiştim. Gece gündüz başın beklemiştim” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
87. “Unutamıyorum” adlı şarkıda geçen “Sen tek mutlu ol, başka arzum yok. Bense seni unutamıyorum” ifadelerinde “Sevgi” temasının işlendiği,
88. “Binboğanın Kızı” adlı şarkıda geçen «Dere tepe demem güzel, ararım seni» ifadesinde «Sevgi ve Sabır» temalarının; «Kozan Yaylası'ndan geldim, Barış'tır adım. Bugün varsak yarın yoğuz, doğrudur sözüm» ifadelerinde «Dürüstlük» temasının işlendiği,
89. “Küheylan” adlı şarkıda geçen “Neslihan derler güzelin, adını duydum breh breh. Gül yüzünü görmeye geldim” ifadelerinde “Sevgi” temasının; “Kalk gidelim Küheylan, uçalım gayri oy, sen bana dön ben sana gayri. Kalk gidelim Küheylan, uçalım gayri oy, kendimize varalım gayri. Kalk gidelim Küheylan, uçalım gayri oy, evimize dönelim gayri” ifadelerinde “Dostluk” temasının;
90. “Ölüm Allah'ın Emri” adlı şarkıda geçen “Yıllarca seni bekledim durdum. Göç vakti geldi, artık yoruludum. İstemem tatsın aşk acısını” ifadelerinde “Sevgi ve Sabır” temalarının; “Ölüm Allah'ın emri, ayrılık olmasaydı” ifadesinde “Saygı” temasının işlendiği,

91. “Dön Desem Dönermisin” adlı şarkıda geçen “Gitme biraz daha kal, göreyim doya doya” ifadesinde “Sevgi” temasının işlendiği bulgularına ulaşılmıştır.

Barış Manço’ya Ait Şarkıların, İlkokul, Ortaokul ve Lise Müzik Eğitiminde Kullanılabilirlik Durumları

Tablo 1.

Barış Manço’ya ait şarkıların ilkök, ortaokul ve lise müzik eğitiminde kullanılabilirlik durumları (Güler, 2024)

Sıra no	Şarkı Adı	Eğitim Kademeleri
1	Dağlar Dağlar	O, L
2	Gül Pembe	L
3	İşte Hendek İşte Deve	O, L
4	Sarı Çizmeli Mehmet Ağa	İ, O, L
5	Kara Sevda	L
6	Hal Hal	O, L
7	Kol Düğmeleri	L
8	Unutamadım	L
9	Aynalı Kemer	O, L
10	Beyhude Geçti Yıllar	L
11	Nazar Eyle	L
12	Can Bedenden Çıkmayınca	O, L
13	Dönence	L
14	Anlıyorsun Değilmi	O, L
15	Gül Bebeğim	-
16	Halil İbrahim Sofrası	O, L
17	Yolla Yarım	-
18	Alla Beni Pulla Beni	L
19	Domates Biber Patlıcan	O, L
20	Ben Bilirim	O, L
21	Sakız Hanım İle Mahur Bey	O, L
22	Gibi Gibi	L
23	Hemşerim Memleket Nire	L
24	Yine Yol Göründü Gurbete	O, L
25	Nane Limon Kabuğu	İ, O, L
26	Müsaadenizle Çocuklar	O, L
27	Bal Böceği	-
28	Al Beni	-
29	Sarı Bana	-
30	Benden Öte Benden Ziyade	-
31	Yol	L
32	En Büyük Mehmet Bizim Mehmet	L
33	Süleyman	O, L
34	Ayı	İ, O, L
35	Gel	L
36	Allahım Güç Ver Bana	-
37	Dıral Dedem’in Düdüğü	O, L
38	Delikanlı Gibi	L
39	Günaydın Çocuklar	İ, O
40	Kezban	O, L

41	Güle Güle Oğlum	L
42	Hatırlasana	L
43	Hayır	L
44	Ahmet Beyin Ceketi	L
45	Affet Beni	L
46	Gönül Ferman Dinlemiyor	L
47	Ömrümün Sonbaharında	L
48	Anahtar	L
49	Kalpber Beraber	L
50	Zehra	O, L
51	Sahilde	L
52	S.O.S. Aman Hocam	O, L
53	Süper Babaaanne	İ, O, L
54	Nerede	O, L
55	Düriye	O, L
56	Olmaya Devlet Cihan'da Bir Nefes Sıhhat Gibi	O, L
57	Osman	-
58	Al Beni (Değmesin Yağlı Boya albümündeki)	L
59	Söyle Zalim Sultan	L
60	Bu Gün Bayram	İ, O, L
61	Mahkum	-
62	Dört Kapı	O, L
63	Lahburger	-
64	Abbas Yolcu	L
65	Dut Ağacı	L
66	Kazma	O, L
67	Bal Sultan	L
68	Aman Yavaş Aheste	L
69	Eski Bir Fincan	O, L
70	Ademoğlu Kızgın Fırın Havva Kızı Mercimek	-
71	Ali Yazar Veli Bozar	O, L
72	Arkadaşım Eşşek	İ, O
73	Cacık	-
74	Eğri Büğrü	L
75	Bir Selam Sana Gönül Dağlarından	O, L
76	Ne Ola Yar Ola	L
77	Yeni Bir Gün Doğdu Merhaba	O, L
78	Ne Köy Olur Senden, Ne de Kasaba	L
79	Elveda Ölüm	L
80	Acı'da Bağa Vir	O, L
81	Kayaların Oğlu	O, L
82	Yol Verin Ağalar Beyler	L
83	Gülme Ha Gülme (Baykoca Destanı)	L
84	Vur Ha Vur (Baykoca Destanı)"	O, L
85	Durma Ha Durma (Baykoca Destanı)	L
86	Seher Vakti	O, L
87	Unutamıyorum	-
88	Binboğanın Kızı	L

89	Küheylan	O, L
90	Ölüm Allah'ın Emri	L
91	Dön Desem Dönermisin	L

*Eğitim kademeleri İ:İlkokul, O:Ortaokul, L:Lise.

Barış Manço'ya ait şarkılardan 13 tanesinin (Gül bebeğim, Yolla yarım, Bal böceği, Al beni, Sarıl bana, Benden öte benden ziyade, Allah'ım güç ver bana, Osman, Mahkum, Lahburger, Ademoğlu kızgın fırın Havva kızı mercimek, Cacık, Unutamıyorum), genel müzik eğitiminde, içerdiği sözel ifadeler bakımından pedagojik açıdan etkinliklerde yararlanmaya uygun olmadığı tespit edilmiştir.

Sonuç ve Tartışma

Betimsel analiz sonuçlarına göre 70 şarkıda (%76,9) “sevgi”, 30 şarkıda (%32,9) “öz denetim”, 26 şarkıda (%28,5) “saygı”, 20 şarkıda (%21,9) “sorumluluk, 17 şarkıda (%18,6) “sabır”, 12 şarkıda (%13,1) “dürüstlük”, 10 şarkıda (%10,9) “dostluk”, 7 şarkıda (%7,6) “yardımseverlik, 5 şarkıda (%5,4) “adalet”, 4 şarkıda (%4,3) “vatanseverlik” kök değerinin işlendiği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca en fazla değer teması ihtiva eden şarkıların, 6 kök değer ile “Halil İbrahim Sofrası” ve “Müsaadenizle Çocuklar” adlı şarkılar olduğu; 34 şarkıda (%37,3) sadece 1 kök değer temasının işlendiği, 57 şarkıda (%62,6) en az 2 ve daha fazla kök değer temasının işlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu sonuçlardan hareketle şarkılarda en fazla “sevgi” kök değerinin işlendiği gözlenmiştir. Barış Manço, “sevgi” konusundaki hassasiyetiyle ilgili olarak bir röportajında:

Ben şu anda, görevini yapmış bir insanın huzur ve mutluluğu içinde çok yani çok doğru olduğu bir yerde olduğumu hissediyorum. Çünkü benim birinci misyonum insana sevgi vermektir. Sevgiyi müzikle, şarkı ile verebilirsin, birinci görevim insanlara sevgiyi ulaştırmaktır. Bu ulaştığı sürece şarkılarını öğrenmek, dinlemek için Türkçe öğrenebiliyor. Ben benim bu şekilde benim şarkılarımı dinlemek için Türkçe öğrenen Hollandalıları biliyorum, İsveçliler biliyorum, Güney Afrikalılar biliyorum, Güney Amerikalılar biliyorum. Yani sayısı çok. Sonuçta insanlara sevgiyi iletmek. Benim birinci misyonum, birinci görevim insanlara sevgiyi ulaştırmaktır. Bu ulaştığı sürece benim sorunum, filan şekilde veya feşmekan şekilde ulaşmak değil, insanlara gönül yolu ile direk, kalplerine ulaşmak. Onun için esas misyonum dediğim bu... (Kuyucu, 1997) şeklinde ifade etmiştir.

İçerdiği sözel ifadeler bakımından pedagojik açıdan etkinliklerde yararlanmaya uygun olmadığı tespit edilen 13 şarkı (%14,2) (Gül bebeğim, Yolla yarım, Bal böceği, Al beni, Sarıl bana, Benden öte benden ziyade, Allah'ım güç ver bana, Osman, Mahkum, Lahburger, Ademoğlu kızgın fırın Havva kızı mercimek, Cacık, Unutamıyorum) dışındaki 78 şarkıdan (%85,7) müzik dersi öğretim programlarında (MEB, 2018a; MEB, 2018b) yer alan değerler eğitimi kapsamındaki 10 kök değerinin kazandırılmasında, genel müzik eğitiminde büyük ölçüde işlevsel olarak yararlanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma kapsamında literatür incelendiğinde konuyla ilgili pek çok araştırmanın yapıldığı; bu araştırmaların pek çoğunda farklı sayıda örnekleme alınan şarkılarla ya da farklı değer temaları kapsamında araştırmaların gerçekleştirildiği gözlenmiştir. Bu araştırmaların sonuçları itibarıyla değerler eğitiminde Barış Manço'ya ait şarkıların işlevsel olarak kullanılabileceği durumunun mevcut araştırmayı destekler mahiyette olduğu gözlenmiştir. Güncel olarak genel müzik eğitiminde kullanılan müzik ders kitaplarındaki bazı etkinliklerde sayıca çok az da olsa (bazı kitaplarda 1 ya da 2 şarkı, bazılarında hiç yer almadığı) Barış Manço'ya ait şarkılara yer verildiği gözlenmiştir. Ancak bunun yeterli düzeyde olmadığı söylenebilir. Bu bağlamda günümüz öğretim programlarında hassasiyetle üzerinde durulan «değerler eğitimi» konusunun aktarılmasında-kazandırılmasında, eğitim öğretim kademelerinin tamamında (ilkokul, ortaokul ve lise) bu şarkılardan etkin biçimde yararlanılması eğitsel süreçte oldukça önemli katkılar sağlayacaktır. Şarkılardan da amaca uygun biçimde öğrencilerin yaş düzeyi, ilgi, istek ve ses sahası vb. özellikleri de dikkate alınarak yararlanılması eğitsel açıdan son derece önem taşımaktadır. Burada eğitimcilere şarkıların bu kıstaslara uygunluğu bakımından değerlendirerek seçmek ve eğitim öğretim sürecinde yararlanmak üzere önemli görevler düşmektedir.

Aynı zamanda Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında 2025 yılında güncellenen müzik dersi öğretim programları incelendiğinde değerler eğitimi ve değer temalarının “erdem- değer- eylem” çerçevesinde (MEB, 2025a; MEB,2025b) yapılandırılmış olduğu gözlenmiştir. Bu yönüyle de araştırmanın mevcut güncelliğini koruduğu söylenebilir.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: TG, AEN, verilerin toplanması: TG; sonuçların analizi ve yorumlanması: TG, AEN; çalışmanın yazımı: TG, AEN. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design TG, AEN; data collection: TG; analysis and interpretation of results: TG, AEN; draft manuscript preparation: TG, AEN. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

- Aça, M. (2019). Toplumsal değerlerle normların öğretilip hatırlatılmasında Barış Manço'nun rolü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(26), 286-291. <https://doi.org/10.12981/mahder.564794>
- Akıncı, M. Ş (2019). Kültürel ve ahlaki değerlerin öğretiminde müziğin yeri ve önemi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(91), 98-108. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.14917>
- Barış Manço Mix, (2024a, Haziran 26). *Fil ile Kurbağa*. <https://www.barismancomix.com/muzik/diskografi-45likler-fililekurbaga.php> Erişim tarihi: 26.06.2024
- Barış Manço Mix, (2024b, Haziran 26). *Düğün Plağı* <https://www.barismancomix.com/muzik/diskografi-ekstra-dugunplagi.php> Erişim tarihi: 26.06.2024
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Barış Manço araştırmalarının önemi ve yöntemi üzerine tespitler. *Milli Folklor*, 6(46), 40-47.
- Díez-Gutiérrez, E., Cermeño, E. ve Mallo-Rodríguez, B. (2022). (in)equality and the influence of reggaeton music as a socialisation factor: a critical analysis. *Gender Studies*, 21(1), 66-85. <https://doi.org/10.2478/genst-2023-0005>
- Erdoğan, G. (2015). Barış Manço örneğinden hareketle müziğin ahlak eğitimindeki önemi ve işlevi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 4(1), 117-124.
- Güler, T. (2024). *Barış Manço'nun Şarkıları'nın Müziksel Analizi ve Değerler Eğitimi Kapsamında İncelenmesi*. (Tez no: 882932). [Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Günay, U. (1992), "Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço", *Milli Folklor*, (13), 2-3.
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. 32. Basım. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kuyucu, M. (1997). *Barış Manço ile Röportaj*. <https://www.spreaker.com/episode/baris-manco-nun-26-yil-sonra-yayinlanan-ilk-roportaji-kendi-sesinden-hayati--52607515> Erişim tarihi: 29.06.2024
- Kondracka-Szala, M. ve Michalak, M. (2019). Popular music in the educational space of polish preschools – the teacher's perspective. *International Journal of Music Education*, 37(1), 22-42. <https://doi.org/10.1177/0255761418789969>
- Şen, Y. (2006). Okulöncesi dönemde, çocuğun gelişiminde müziğin önemi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 337-343.
- T.C. MEB. (2010). *08/09/2010 tarihli ve B.08.0.TTK.0.72.02.00-6312 (2010/53) sayılı Genelge*. (Erişim tarihi: 10.06.2024) https://sabancimtal.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/41/01/342410/dosyalar/2019_03/20091637_degerler_egitimi_genelge.pdf
- T.C. MEB. (2018a). *Ortaöğretim Müzik Dersi (9,10,11 ve 12. sınıflar) Öğretim Programı*. (Erişim tarihi:10.06.2024). <https://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=359>
- T.C. MEB. (2018b). *İlkokul (1-4. Sınıflar), Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu (5-8. Sınıflar) Müzik Dersi Öğretim Programı*. (Erişim tarihi:10.06.2024). <https://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=357>

<https://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=2025>

Taylor, D. (2021). 'Come all you bold heroes, give ear to my song': sport, drink and sex., *From Mummers to Madness: A Social History of Popular Music in England, c.1770s to c.1970s* içinde. 69-84. University of Huddersfield Press.

Turan, L. ve Çelik, H. (2019). Yedinci sınıf Türkçe dersi millî kültür temasının Barış Manço şarkılarıyla öğretiminin öğrenci başarısına etkisi. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 65, 533-566. <http://dx.doi.org/10.14222/Turkiyat3954>

Turanalp, M., F. (2019). Şarkılarla dinî ve ahlakî değer aktarımı: Barış Manço örneği. *Bilimname*. 2019(37). 685-724. <https://doi.org/10.28949/bilimname.520307>

Yalçın, E. (2019). Barış Manço'da ahilik kültürünün izleri. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8(19), 254-271. <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut290>

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. 10. Baskı. Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, D. (1999). Dede Korkut'tan ozan Barış'a dönüşüm. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 570, 505-530.

Extended Abstract

In music lessons, songs are educational materials that stimulate students' cognitive, affective, and psychomotor domains, are used to convey many of the learning outcomes in music lesson teaching programs, and make the lesson process enjoyable. In addition, they play an important role in conveying the value themes within the scope of "values education" that are intended to be imparted to students, as they are complementary partners in the educational process. In imparting value themes to students and supporting in-class activities and learning outcomes, it is extremely important to carefully select educational materials and songs that are appropriate for student levels and developmental stages. In this context, the songs of our state artist Barış Manço, who is sensitive to universal, national, and social values and whose works are recognized by many people, young and old, are likely to be used as materials in the music education process due to their popularity and the didactic elements they contain.

The aim of this study is to demonstrate the functionality and supportive nature of songs with lyrics by Barış Manço in instilling "core values" (justice, friendship, honesty, self-control, patience, respect, love, responsibility, patriotism, and charity) in students, as outlined in the "Primary School (Grades 1-4), Secondary School, and Imam Hatip Secondary School (Grades 5-8) Music Curriculum" approved by the Board of Education (TTKB) on 19.01.2018 with decision number 5, and in the "Secondary Education Music Curriculum (Grades 9, 10, 11, and 12)" approved by the TTKB on 19.01.2018 with decision number 22. The songs analyzed within the scope of the research were selected using the criterion

sampling method and consist of 91 Turkish-language works with lyrics by Barış Manço, which he performed on album recordings (vinyl, cassette, CD). The research is designed as a descriptive study with a survey model. In the study using the document analysis method, a descriptive analysis of the root value themes contained in the song lyrics was conducted. The root value themes that make up the analysis unit are based on their meanings in the Turkish Language Association's online dictionary. According to the analysis results, it was found that the core value of "love" was addressed in 70 songs (76.9%), "self-control" in 30 songs (32.9%), "respect" in 26 songs (28.5%), "responsibility" in 20 songs (21.9%), "patience" in 17 songs (18.6%), "honesty" in 12 songs (13.1%), "friendship" in 10 songs (10.9%), "benevolence" in 7 songs (7.6%), "justice" in 5 songs (5.4%), and "patriotism" in 4 songs (4.3%). Based on this, it was concluded that the lyrics of Barış Manço's songs, in terms of the value themes they contain, support at least one of the core values directly or indirectly, and that the most frequently addressed core value theme is "love". In addition to these, it was also determined that the expressions in the lyrics of 13 songs (14.2%) were pedagogically unsuitable for use in events. Based on the findings of the study and considering the results of previous research supporting this study in the literature, it can be said that the effective use of these songs in the general education process (primary school, middle school, and high school) will make a significant contribution to instilling the concept of "values education," which is emphasized with sensitivity in today's teaching programs.