

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 5 Sayı 4 Aralık 2025 (Kış)

Türkiye’de popüler müzik kültüründe Roman kimliğinin dramaturjik temsili: Kobra Murat üzerine bir inceleme

Türk halk türkülerinin varyantlaşması: Ezgisel varyant örneği

Doğu Karadeniz Rize Çamlıhemşin bölgesinde yaşayan halk ozanı Süleyman Serin üzerine bir inceleme

Türkiye’deki güzel sanatlar liselerinde piyano dersi öz-yeterliklerinin incelenmesi

Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde grafik notasyon sisteminin kullanılmasıyla ilgili sorunlar

Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde Milli Eğitim Akademisi Modeli üzerine öğretmen adayı görüşlerinin incelenmesi

Türk müziğinin dijital temsili: 2000–2025 yılları arasında yapılan çalışmaların sistematik incelemesi





Türk Müziği (TM)
e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 5 Sayı 4 Aralık 2025 (Kış)

Türk Müziği Dergisi Hakkında

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe'dir.

Yayın Alanı

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

İletişim

Editorial E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com

TM Künyesi

Dergi Adı	Türk Müziği
Kısaltma	TM
e-ISSN	2822-3195
Yayıncı	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Konumu	Türkiye
Posta Adresi	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
Editorial E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Lisans	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	The Turkic World Music Research Society (TWMRS)
Editör(ler)	Dr. Orkun Zafer Özgelen
Yayın Süresi	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı	Elektronik
Dergi Web Sitesi	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı	2021
Yayın Dili	Türkçe
İndekslenme	EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Türk Müziği Yayın Kurulu

Baş Editör

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Danışma Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Erhan Özden**, Türkiye

Dr. **Hande Sağlam**, Avusturya

Editörler/Alan Editörleri

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Dr. Öğr. **Mehmet Alan**, Türkiye

Dr.Öğr. Üyesi **Yunus Yapalı**,Türkiye

Doç.Dr. **Yakup Acar**, Türkiye

Doç.Dr. **Esin De Thorpe Millard**, Türkiye

Editör Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Azatgul Tashmatova**, Özbekistan

Doç.Dr. **Hüseyin Yılmaz**, Türkiye

Dr.Öğr. **Sevda Toker**, Türkiye

Dr. Öğr. **Serap Subatan**, Türkiye

Dr.Öğr. **Krenar Doli**, Kosova

Prof.Dr. **Nalan Yiğit**, Türkiye

Dr.Öğr. **Fırat Altun**, Türkiye

Dr. Öğr. **Ali Nünükoğlu**, Türkiye

Doç.Dr. **Günay Mammadova**, Azerbaycan

Dil Editörü

Doç.Dr. **Ünsal Yılmaz Yeşildal**, Türkiye

Öğr.Gör.Dr. **Cıldız Alimova**, Kırgızistan

Mizanpaj

İlhan Baltacı, Türkiye

2025 Aralık- Kış Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 5. Cilt ve 4. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli yedi makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

Not: Türk Müziği dergisi, müzik araştırmacıları için **uluslararası alan indeksli dergi** olarak tanımlamasına uymaktadır. Akademik yükseltmelerde kullanılması için TM’de **Editör** olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, makalelerde editörlük yapılması görevlerini titizlikle yapmak görevini üstlenecek) müzik araştırmacıların ve Editör Kurulu üyesi olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, dergi yayın politikalarına öneriler)müzik araştırmacıların *en az doktora/sanatta yeterlik mezunu* olmaları halinde CV’lerini editöryal emailimize iletmelerini rica ederiz.

No	Başlık	Sayfa
1	Türkiye’de popüler müzik kültüründe Roman kimliğinin dramaturjik temsili: Kobra Murat üzerine bir inceleme <i>Şebnem Edikli</i>	273-284
2	Türk halk türkülerinin varyantlaşması: Ezgisel varyant örneği <i>Umut Yaymak</i>	285-302
3	Doğu Karadeniz Rize Çamlıhemşin bölgesinde yaşayan halk ozanı Süleyman Serin üzerine bir inceleme <i>Serap Duran Subatan ve Zeki Karaman</i>	303-317
4	Türkiye’deki güzel sanatlar liselerinde piyano dersi öz-yeterliliklerinin incelenmesi <i>Neslihan Kesten Şeker ve Türker Erol</i>	319-332
5	Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde grafik notasyon sisteminin kullanılmasıyla ilgili sorunlar <i>Arzu Halilova</i>	333-345
6	Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde Milli Eğitim Akademisi Modeli üzerine öğretmen aday görüşlerinin incelenmesi <i>Emine Simay Özgür, Berivan Dağhan, Hasan Alemlioğlu, ve Ömer Bilgehan Sonsel</i>	347-364
7	Türk müziğinin dijital temsili: 2000–2025 yılları arasında yapılan çalışmaların sistematik incelemesi <i>Serkan Çolak</i>	247-261

İndekslenme

EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Genç Bilge Yayıncılık

Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye

Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: info@gencbilgeyayincilik.com

Not: Türk Müziği dergisi The Turkic World Music Research Society tarafından desteklenmektedir.

Web site: <https://turkicworldmusicresearchsociety.org/>



dergisi



açık erişimli ve



lisansı altındadır.

Araştırma Makalesi

Türkiye’de popüler müzik kültüründe Roman kimliğinin dramaturjik temsili: Kobra Murat üzerine bir inceleme

Şebnem Edikli¹

Müzikoloji Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 30 Eylül 2025
Kabul: 22 Kasım 2025
Online Yayın: 30 Aralık 2025

Anahtar Kelimeler

Dramaturji
Kimlik performansı
Kobra Murat
Roman müzisyen kimliği
Sahne önü ve Sahne arkası

Öz

Bu araştırma, Türkiye’de Roman/Çingene müzisyen kimliğinin popüler müzik kültüründeki temsiline odaklanmakta ve Kobra Murat örneği üzerinden dramaturji kuramından yararlanarak bir çözümleme sunmaktadır. Çalışmanın amacı, Erving Goffman’ın “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı eserinde geliştirdiği dramaturji kuramının “sahne önü” ve “sahne arkası” kavramlarını kullanarak, Kobra Murat’ın medya temsillerinde kimlik performansının nasıl kurulduğunu ve ait olduğu grubu nasıl temsil ettiğini incelemektir. Araştırmanın kuramsal çerçevesi kimlik, etnik kimlik ve dramaturjinin temel kavramlarına dayanmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Roman kimliğinin Türkiye’deki popüler müzik sahnesinde nasıl sunulduğunu, görünür ve görünmez kimlik katmanlarının hangi temalar aracılığıyla inşa edildiğini tartışmaktadır. Yöntem olarak içerik analizi kullanılmış; sanatçının YouTube’da yayınlanan röportajları ve biyografik belgeseli, görsel öğeler, sembolik söylemler, obje kullanımları ve sahneleme pratikleri açısından sistematik biçimde çözümlenmiştir. Buna ek olarak literatür taraması gerçekleştirilmiş ve araştırmayla ilgili çalışmaların çoğunlukla dil, göç, istihdam ve toplumsal dışlanma gibi temalara yoğunlaştığı belirlenmiştir. Bu çalışma ise müzikal temsil, performans kuramı ve kimlik kesişimine odaklanarak literatüre farklı bir katkı sunmaktadır. Araştırmanın bulguları, Kobra Murat’ın sahne önü performanslarında idealize edilmiş bir Roman imajını öne çıkarırken; sahne arkası temsillerinde kimliğin daha kırılğan, bastırılan ve kişisel unsurlarının görünür hale geldiğini göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, Roman müzisyen kimliğinin Türkiye’de medya aracılığıyla çok katmanlı bir performans alanı içerisinde kurulduğunu ve Goffman’ın dramaturji yaklaşımının bu temsillerin anlaşılmasında güçlü bir analitik araç sunduğunu ortaya koymaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Edikli, Ş. (2025). Türkiye’de popüler müzik kültüründe Roman kimliğinin dramaturjik temsili: Kobra Murat üzerine bir inceleme. *Türk Müziği*, 5(4), 273-284. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17698354>

Giriş

Erving Goffman, gündelik yaşamda ve kültürel pratiklerde karşılaştığımız icraların iki kısımdan oluştuğunu belirtmektedir. Bu alanlar kişinin performans anında edindiği/yansıttığı kimlik anlamıyla “sahne önü” ve gündelik yaşamdaki özneye vurgu yapan “sahne arkası” kavramlarıyla simgeleşen performans alanlarıdır. Goffman’ın Dramaturji teorisi, kimliğin icra edildiği performansın göstergesel ve anlamsal farklarının belirgin olduğu iki saha yaratmıştır; bu çalışmada sahne önü olarak “müzik klipleri, konserler ve diğer medya biçimleri”; ve sahne arkası olarak “sanatçı röportajları” ve “belgeseller” incelenmiştir. Türkiye’nin önde gelen Roman sanatçılarından Murat Divandiler ile [Kobra Murat], yapılan röportajlar ve biyografik belgeselleri sahne-önü/sahne-arkası kavramlarıyla

¹ Yüksek lisans öğrencisi, Müzikoloji Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
E-mail: sebnemedikli@gmail.com ORCID: 0000-0002-4689-0454

yorumlanmıştır. Yapılan röportajlarda yansıtılmaya çalışılan “idealize edilmiş ve ortak bellekte yer alan Roman kimliğinin” gündelik yaşam sahasında gerçekleştirilen röportajlarda sergilenen ve sahne arkasını teşkil eden “ben kimim” sorusunu yanıtlamaya daha içeriden bir bakış sağlayan “aktarılan toplumsal kimlik” olduğu gözlenmiştir.

Araştırmanın kuramsal çerçevesini kimlik, etnik kimlik ve dramaturji teorisinde yer alan sahne arkası kavramları oluşturmaktadır. Bu çalışma, kimlik kavramını Roman/Çingene toplumları bağlamında ele alarak, bu kavramın söz konusu topluluklar açısından nasıl anlamlandırılabilirliğine genel bir perspektiften odaklanmayı amaçlamaktadır. Kimlik, Roman olma olgusunu anlamak adına yararlanılan kavramlardan biridir. “Ben” ve “öteki” ayrımını teşkil eden, bireyin “ben” olma olgusunu tanımlama sürecinde yararlanılan bir kavramdır. Temelde bu kavram “kimlerdensin” sorusunun bir yanıtı olarak değerlendirilebilir. Araştırmada yararlanılan diğer bir kavram ise etnik kimlik kavramıdır. Bu kavram Roman kimliğine daha içeriden bir bakış sağlayan Kobra Murat’ın ait olduğunu belirttiği Roman kimliğini anlamak adına yararlanılmıştır. Kobra Murat’ın biyografik belgeselinde karşılaştığımız mahalle yaşantısını, dolayısıyla Kobra Murat’ın ait olduğu toplumun/topluluğun grup kimliğini anlamak ve Kobra’nın bu grup içerisindeki konumunu görmek açısından yararlı olacaktır.

Araştırmada “içerik Analizi” yöntemi kullanılmış olup, Kobra Murat’ın YouTube’da çeşitli kanallarda yayınlanan röportajları ve biyografik belgeseli incelenmiştir. İçerik analizi yöntemi, kitle iletişim araçları ve yayın organlarının süreç içerisinde gelişmesine bağlı olarak bilimsel araştırmalarda sıklıkla kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde bu yöntem iletişim bilimleri, sosyoloji, psikoloji gibi pekçok sosyal bilim alanında kullanılmaktadır. Yöntemin tanımını Tavşancıl ve Aslan şu şekilde yapmaktadır; “Sosyal gerçekliği araştıran nesnel, sistematik, tümdengelimle dayalı okuma aracı olarak önceden belirlenen ölçütlere göre kavramlardan, metinlerden, sözlü veya yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı amaçlayan metodolojik araç ve teknikler bütünüdür” (Tavşancıl & Aslan, 2001, s. 21-22). Bu yöntem kullanılarak Kobra Murat’ın belgesel ve röportajlarının temaları, görsel öğeleri, bazı sembolik söylem ve objeleri, Roman kimliğinin hangi söylemler ve temalarda temsil edildiği incelenmiştir. Yönteme ek olarak araştırmada literatür taraması yöntemi de kullanılmıştır. İlgili alan yazın taranarak çalışma ile ilgili birinci dereceden kaynaklar anlam bilimsel bir perspektifle incelenmiştir. Alan yazın tarandığında, Roman/Çingene etnik gruplarını konu edinen çalışmaların, dil, istihdam, göç ve kimlik kavramlarına odaklandığı görülmektedir. Bu çalışmada ise, medya araçları taranarak Roman/Çingene müzisyen performanslarının kimlik göstergeleri olarak yorumlaması Kobra Murat’ın sahne arkası performansları çerçevesinde ele alınmıştır.

Kimlik, Etnik Kimlik

Kimlik

Kimlik kavramı tarihsel süreç içerisinde birçok teorisyen tarafından farklı perspektiflerle tartışılmıştır ve kavrama yönelik bir dizi tanımla karşılaşmaktadır. Kimlik bugün başta sosyoloji, sosyal psikoloji, felsefe, siyasal bilimler, antropoloji gibi birçok disiplini yakından ilgilendiren ve çalışmalarda sıklıkla başvurulmuş temel bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kimlik kavramı; “ben” ve “öteki” arasındaki ilişkiselliği yakından ilgilendiren bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Kavramın kökenlerine bakıldığında Batı felsefesinde eski Yunanlılara kadar uzandığını söylemek mümkündür. Kavram Latince “idem” kökünden türetilmiştir. İdem kelime olarak “aynı” anlamına gelir” (Özensel, 2021, s. 26). Türkçe’de ise kimlik, “kim” soru kökünden türetilmiş olup aynı şekilde zorunlu bir mensubiyeti (aidiyet), aynı olmayı, tek olmayı, hangi kişi olmayı ifade etmektedir (Aydoğdu, 2004, s. 117). Connolly’ye göre ise “Kimlik, var olmak için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürür” (Connolly, 1995, s. 92-93). Connolly’de kimlik kavramı, farklılığa ihtiyaç duyduğu gibi bu farklılıkları dışsallaştırma eğilimindedir. Dolayısıyla kişinin kendini tanımlaması ve bir öz bilince sahip olabilmesi adına bu gereksinimlere ihtiyaç var gibi görünmektedir. Ancak, Connolly’ye göre kimlik, bu farklılığı ön planda tutarak bireyin kendi kesinliğini garantileyeceği gibi; “öteki”yi “ötekileştirerek” ve dışsallaştırarak karşımıza çıkartmaktadır. Buna göre, kimlikler “diğerlerini” “öteki” olarak tanımlama ve bu öteki kimliklerini yabancılaştırma gereksinimlerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla “identite/identity” (kimlik) aynılık, benzerlik ve aidiyet gibi kavramlarına işaret eder ve en nihayetinde kim olduğun kadar kim olmadığını da yakından ilgilendiren bir kavramdır.

Zygmunt Bauman'a göre kimlik kavramı, bireylerin kendilerini nereye ait oldukları konusunda belirsizlik yaşadıkları veya çevrelerindeki insanların onları nasıl kabul edeceği konusunda endişeli oldukları durumlarda gündeme gelmektedir. Bununla birlikte, kimliğin, bireylerin kendilerini konumlandırmak ve bu konumun kabul edilebilir olduğundan emin olmak için toplumun tanıklık ettiği davranış kalıplarını ve kullanma sürecini içerdiğinden bahsetmektedir (Bauman, 2001, s. 112). Bu doğrultuda kimlik aslında bir proje olarak kabul edilmelidir ve ontolojik bir statüye sahiptir denilebilir. Bireylerin kimlik süreçleri, istedikleri veya aradıkları kimlikleri “olan” kimlikleriyle ilişkilendirmeye çalıştıkları bir süreçtir, ancak bu ilişki bireyin kendi çabalarıyla sık sık direnç gösterir. Bunun nedeni, “olan” kimliğin yetersiz veya eksik olduğunu kabul etmesidir ve bu kabul dolaylı bir şekilde kimliğin inşasının bir parçasıdır. Bu nedenle kimlik kavramı belirsizlikten kaçma çabasının bir ifadesi olarak görülebilir.

Kimlik benlik kavramını da yakından ilgilendiren ve psikolojik bir olgu olarak da ele alınan bir kavramdır ancak kimliğin toplumsallığı da üreten ve ilgilendiren bir yapı olarak karşımıza çıkması hangisinin bir diğerini ortaya çıkardığı sorularıyla birlikte karmaşık tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Kimlik “öteki” ile kurulan ilişkiler bağlamında ve birey ile ilişkiselliği odağında düşünüldüğünde birbirinden farklı tanımları da karşımıza çıkarmaktadır. Topluluk kimliği, birey kimliği, ulus kimliği, cinsiyet kimliği, gibi birçok kimlik tartışmaları kavramın odaklandığı birkaç örnek arasındadır.

Postmodern tartışmalar ve küreselleşmeyle birlikte kimlik kavramı bir “kriz” olarak ele alınmakta ve göç, küresel tabakalaşma, sosyal medya, iletişim ve ulaşım teknolojilerinin gelişmesi, evrenselci ideolojiler bu krizin kimliklerle ilgili bağı farklı boyutlarda tartışmaktadır. Cevat Özyurt'un, küreselleşme sürecinde kimlik kavramına odaklandığı makalesinde bu kriz şu şekilde ele alınmaktadır; “Postmodern kimlik, modern benliğin özgürce seçilmiş çoklu kimliklerinin bir açılımıdır. Çoklu kimlikle modern benliklerde kaygı ve kimlik krizleri yaratarak sorun oluştururken, post-modern benlik istikrarsızlığı ve hızlı değişimleri onaylar görünmektedir. Fakat kaygı ve kimlik krizleri tam olarak ortadan kalkmış değildir” (Özyurt, 2021, s. 58). Postmodern dönemde kimlik, bazı bireylerde kaygı ve krizler yaratabilirken, istikrarsızlığı ve hızlı kimlik değişimlerini beraberinde getirmektedir. Bu durumda kimlikle ilgili sorunların hala mevcut olduğunu ve kimlik kavramının karmaşıklığını ve değişkenliğini anlamak, bireylerin bu konudaki farkındalıklarını arttırmalarına yardımcı olabilir anlaşılmaktadır. Sonuç olarak kimlik kavramı bireyin doğduğu andan öldüğü zamana dek sürekli bir değişim ve dönüşümü zorunlu kılan, çok katmanlı ve çok boyutlu yapısıyla dinamik bir sürece karşılık bir kavramdır.

Etnik Kimlik

Etnik kimlik, grup üyesi olan bir bireyin, kendisini bir topluluğun parçası olarak tanımlama ve bu topluluğun değerlerini, normlarını, spesifik özelliklerini benimseme sürecini ifade etmektedir. Etnik kimlik, bir kişinin kendini sosyal bir bağlam içinde tanımladığı ve başkalarıyla ilişkili olduğu bir kimlik türüdür. Bu doğrultuda kavram, bireylerin ait oldukları toplulukların din, dil, gelenek, ritüel ve toplumsal normları benimsedikleri, kendilerini bu bağlamda tanımladıkları ve bir özdeşleşme yaşadıkları kimlik formlarını ifade etmektedir.

Etnik sözcüğünün tarihi oldukça eskiye dayanmaktadır. Sözcük; “ulus, kan ve akrabalık bağıyla birleşen ancak politik bağları olmayan insan birliği anlamına gelen Yunanca “ethnos” sözcüğünden türetilmiştir” (Özensel, 2021, s. 24-25). “Ethnos” sözcüğü aynı zamanda Latince putperest ya da dinsiz anlamına gelen “ethnikos” sözcüğünden türetilmiştir. Sözcük bu anlamıyla on dördüncü yüzyılın ortalarında İngiliz dilinde, Hristiyan ya da Yahudi olmayan kişileri belirtmek için kullanılmıştır (Handan, 2017, s. 15). Daha sonra ise kavram dinsel farklılıklara yaptığı vurguyu genişletmiştir. “Etnisitenin birçok farklı karmaşık tanımlamaları vardır. Örneğin, Anglo-Amerikan geleneği, “etnisite” kavramını çoğunlukla ulus-devletlerde yer alan azınlık grupları belirtmek için kullanırken, Avrupa geleneği etnisiteyi daha çok, tarihsel açıdan soy ve toprak aracılığıyla tanımlanan milleti nitelemek için tercih etmiştir” (Malešević, 2019, s. 1).

Toplulukların spesifik özellikleri başka bir deyişle “kendini” “öteki” ile ayıran, etnik köken, ulusal kimlik, cinsiyet, dini inançlar, meslek, siyasi görüşler veya başka herhangi bir kategoriye içerebilir. Bireyler bu bağlamda belirli fenomenlere bağlı olarak hem statik aynı zamanda dinamik olan bu değerlere ve normlara sahip olduklarını düşünerek kimlik bilincini oluştururlar. Bu bakımdan bireylerin grup içindeki standartlaşmış ve rutinleşmiş davranış motiflerini

görmek grup kimliğini anlamak açısından önemlidir. Ancak Richard Jenkins; “ne etnik” grup üyeliğinin ne de “etnik” kimliğin herhangi bir şeyi belirlediği düşüncesine karşı çıkmaktadır (Jenkins, 2008, s. 32-33). Ona göre etnik kimlik mekanik bir şey değildir. Jenkins’e göre kimliğin oluşumu, bireysel davranışların, bilinçli karar alma, refah, duygu, bilgiye erişim ve dünya görüşü gibi etkilerin karmaşık bir sonucudur. Bu sebeple etnik kimliğin gönderme yaptığı tüm normatif yapıların anlamlı olmadığını savunur. Kavramın daha anlaşılabilir kılınması adına tarihsel süreçteki değişimlerini ve tanımlanma süreçlerini ele almak faydalı olacaktır.

Etnisite, “tartışmalı ve bulanık bir entelektüel terimdir” (Chapman, McDonald, & Tonkin, 1989, s. 11). Kavram son dönemlerde sosyal bilimlerin birçok disiplinde dikkat çekici bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Ruane ve Todd’unkısa süre önce öne sürdükleri gibi etnisite aslında bir “halklık” meselesidir (Ruane & Tood, 2005, s. 216). Etnisite kavramı yapısı gereği, toplumları anlama ve öteki-ye biçimsel birtakım farkların yapılabilmesi adına, farklı topluluklar üzerinde yapılan çalışmalarda kavramın elverişli bir zemin hazırladığı söylenebilir. Sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalar, birbirinden farklı toplumları/toplulukları ayırtmak ya da yapısal özelliklerini ilişkilendirebilmek adına etnik kavramına sıklıkla başvurmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde etnik kavramı “ırk”, “soy bağı” ve “kan bağı” gibi terimlerle ilişkilendirilirken günümüzde daha geniş bir anlam yelpazesinde kullanılmaktadır. Bu bağlamda Nuri Bilgin’in söylemiyle; “bir kişi veya grubun kendini tanımlaması ve kendini diğer kişi veya gruplar arasında konumlanması” olarak tanımlanabilir (Bilgin, 2007, s. 212). Başka bir deyişle etnik kimliğin vurgulandığı temel söylem; “kimsiniz” veya “nereye aitsiniz” şeklinde yapılandırılmış soruların grup üyeleri tarafından yanıtlanmasıdır denilebilir. Etnik kimlik ve müzik ilişkisini birçok farklı fenomenle ele almaya çalışan Yasemin Ata, kimlik kavramının temel bileşenlerini; “tanınma”, “tanımlama” ve “aidiyet” şeklinde belirlemiştir (Ata, 2021, s. 31).

Günümüzde sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi gibi alanlarda kimlik kavramının cazibeli yapısı gereği bir ihtiyaçtan doğduğu argümantasyonları yer almaktadır. Buna göre “kimlik bir ihtiyaçtır; çünkü bireyler, büyük boyutlu etnik, dinsel, ulusal ve kolektif kimlikler altında “komüniter duyguları ve ihtiyaçları” yeterince doyuramaz. Bunun en büyük nedeni ise söz konusu grupların büyüklüğüdür. İnsanlar büyük topluluklar içinde günlük yaşamları bakımından işlevsel ilişkiler kuramaz ve onlarda kendisine rehber olacak bir referans sistemi bulamaz (Bilgin, 2007, s. 23). Sonuç olarak tüm kimliklerin bir inşa ürünü olduğu, bireylere ve gruplara kim oldukları kadar kim olmak istedikleri fırsatını da sunduğu düşünüldüğünde stratejik ve çekici bir terim olduğu anlaşılmaktadır.

Bireylerin kendilerini ait hissettikleri gruplara ve topluluklara dayanarak kendilerini ifade etmelerine ve bu gruplarla ilişkili olmalarından gelen bir kimlik duygusu olarak ele alınan etnik kimlik kavramı, aynı zamanda gruplar arası çatışmaları, ayrımcılığı ve önyargılı bakış açılarını da ciddi boyutlarda etkileyebilir. Bireylerin başkalarını “kendileri olmayanlar” olarak görmelerine ve farklı gruplara mensup olanları ötekileştirmelerine de yol açabilmektedir.

Etnik kavramının karmaşık bir yapıda olduğu ve bireyin kimliğinin yalnızca bir parçasını oluşturduğunu, birbirinden farklı dinamiklerle şekillenebileceğini söylemek mümkündür. Bireyler birbirinden farklı sosyal kimliklere aidiyet duygusu hissedebilmekte ve bu kimlikler zaman içinde değişebilmektedir. Bireyler ait hissettikleri topluluğun kimlik inşasını, dünyayı, “biz” ve “onlar” olarak kutuplandırarak anlamaya çalışmaktadırlar.

Sonuç olarak etnik kimlik kavramının; “bizden olanlar”ın, kendi benlik algılarını tanımlamak, güçlendirmek ve yapılandırmak amacıyla “bizden olmayanlar”ın özelliklerini vurgulama eğiliminde olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda bireyler ait oldukları toplumsal grup içindeki benzerlikleri ve ait olmadıkları gruplarla olan farklılıkları vurgulama eğilimindedirler. Aslında, toplumsal gruplar arasındaki bu çatışma, topluluğa özel olan; gelenek-görenek, örf-adet, din, dil gibi farklı fenomenleri ön plana tutarak bireylerin toplumsal kimliklerini ifade etmesi ve öteki üzerinden kurgulanan kimliğin devamlılığı açısından değerlendirilebilir.

Erving Goffman’ın Dramaturji Teorisi

Erving Goffman’ın “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı çalışmasında geliştirdiği dramaturji teorisi, insan etkileşimlerini ve ilişki biçimlerini bir tiyatro oyununa benzetererek, bireyin kendisini topluma nasıl sunduğu, başkalarının kişinin kendi ile ilgili izlenimlerini nasıl yönlendirdiğini, başkasının karşısında neler yapıp neler

yapamayacağını ele aldığı sosyolojik bir bakış açısı sunan bir teoridir. “Dramaturji toplumsal karşılaşmaları dramatik sahne anolojisini kullanarak anlama yollarından biridir” (Allan, 2020, s. 89). “Dramaturji, oyun kuramı veya tiyatro kuramı anlamına gelir” (Hülür, 2017, s. 158-159). Goffman’ın yaklaşımında bir toplumsal durumdaki toplam etkinlik, gözlemci ve katılımcılardan oluşur. Aktörler, performansı ortaya koyan “bir rutini oynayan kişilerdir”. “Kişiler başkalarının karşısında bir performans ortaya koyarken performanslarını sürekli gözden geçirirler. Kişiler, kendi performansları hakkında diğerlerinin düşünceleriyle ilgili sürekli bir izlenime sahiptirler” (Poloma, 1993, s. 203).

Goffman, günlük etkileşim ve ilişkileri anlamak/açıklamak adına tıpkı tiyatro oyunlarında olduğu gibi bireylerin performatif durumlarına “rol” kuramı geliştirmiştir. Goffman, tıpkı tiyatro sahnelerindeki oyuncular gibi bireyin sürekli olarak karşısına çıktığı çok çeşitli izleyicilere/tanıklık edenlere kendi kimlik tasvirlerimizi sunmakla meşgul olduğumuzu iddia etmektedir. Goffman’ın yaklaşımı açısından zor olan, hem sahnede hem de sahne dışında oyun oynamak değil oyun oynamamaktır (Hülür, 2017, s. 158-159). Bu bakımdan aslında herkes her zaman oyun oynadığı için doğal olan ve sahici olanın ne olduğunu sorgulamak çok anlamlı değildir. “İnsanlar doğal ve kendiliğinden davrandıklarına inandıkları zaman bile sahne üzerinde oyun oynamaktadırlar” (Coser, 2010, s. 496).

Goffman, “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı çalışmasında, dramaturji yaklaşımın birbirinden farklı ancak bağlantılı boyutlarını, günlük yaşamın farklı anlarını inceleyerek açıklamaktadır. Bu nedenle, Goffman’ın eserinde araştırmayı yakından ilgilendiren benliğin sunumuyla ilgili temel kavramlar üzerinde kısaca odaklanmak faydalı olacaktır.

Benliğin sunumuyla ilgili en önemli fenomenlerden ilki “performans” kavramıdır. Performans kavramı genel hatları itibarıyla, bir kimsenin belli gözlemciler (seyirciler/tanıklık edenler) önünde bulunduğu süre boyunca gerçekleştirdiği eylemlerin bütünü ve gözlemciler üzerinde kişi ile ilgili belirli izlenimler bırakan faaliyetlerin tümü olarak ele değerlendirilebilir (Goffman, 2009, s. 34) Kişi oyununu, kendisini yansıtmak istediği şekliyle, bazı performanslarla gerçekleştirir. Kişi performansını gerçekleştirirken oynadığı oyuna gerçeklikle inanabilir, inanmayabilir de. Hatta kendisinin oynadığı oyuna inanmayacağı gibi, performansına tanıklık edenlerinde inanıp inanmadığıyla ilgilenmeyebilir. Başkalarının ne düşündüğü umurunda olmayarak kinik bir yaklaşım sergileyebilir.

Performansla ilgili bir diğer önemli kavram ise “vitrin”dir. Vitrin, “performans sırasında kişi tarafından kasten ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımı” olarak tanımlanabilmektedir. “Set” vitrinin standart öğelerinden biridir. Set, ifade araçlarının görsel yönlerini anlatmak için kullanılır. Goffman; “önünde, içinde veya üzerinde sürekli sahnelenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne oluşturan, mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemelerini” set olarak tanımlamaktadır (Goffman, 2009, s. 33).

Goffman’ın dramaturji yaklaşımının bir diğer temel unsurunu oluşturan performansta, “dramatik canlandırma” önemli bir rol oynamaktadır. Dramatik canlandırma, performansın karşılıklı etkileşimler sırasında (birey ve bireyin performansına tanıklık edenler) ortak anlam oluşturmaya katkıda bulunmaktadır. Goffman’a göre, bazı eylemlerin başkaları için anlamlı olabilmesi için aktör, bu eylemleri etkileşim sırasında ifade etmelidir. Profesyonel boksörler, cerrahlar ve polisler gibi kişilerin rolleri, bu konuda örnek olarak gösterilebilir. Örneğin, bir voleybol maçında hakem maç sırasında hüküm verdiği izlenimini vermek istiyorsa, hemen karar verip uygulamalıdır, böylece seyirci, hakemin hükümlerine olan güvenini sürdürebilmektedir. Dramatik canlandırma, aşağıda yer alan örnek ile daha iyi anlaşılabilir;

“Bir hemşirenin ameliyat odasında ameliyatı biten hastalar için yaptıkları genelde hastanenin işleyişine yabancı olan hastalarca bile önemi görülebilen işlerdir. Örneğin, hasta hemşireyi bandaj değiştirirken veya ortopedik askıları yerleştirirken görür ve bunların belli bir amaca hizmet eden eylemler olduğunu anlayabilir. Hemşire yanında olmasa bile onun gerçekleştirdiği bu eylemlere saygı duyabilir” (Goffman, 2009, s. 41).

Sonuç olarak Goffman, “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı çalışmasında, gündelik yaşamı tiyatro alanı ile özdeşleştirerek insanların birbiriyle ilişkilerini sosyolojik bir perspektifte irdelemiştir. Goffman hayatın her anını bir

tiyatro oyununa benzeterek kişilerin farklı yerlerde farklı roller üstlendiğini ve belli dinamikler çerçevesinde bu rollerle bireyin kendisini sunduğunu ifade etmektedir.

Sahne Önü ve Sahne Arkası Kavramları

Erving Goffman “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı çalışmasında insanların birbirleriyle kurduğu sosyal etkileşimleri bir tiyatro oyununa benzeterek sosyolojik bir teori öne sürmüştür. Goffman bu teorisini dramaturji kavramıyla açıklamaktadır. Dramaturji teorisine göre, insanların günlük hayatta toplumsal rollerini oynadığı sırada sahnede birer aktör gibi davrandıklarını ileri sürülmektedir. Ona göre bireyler, bireyler arası etkileşimlerinde bazı maskeler takarlar. Bu maskeler başkalarının gözünde belirli bir imaj oluşturmak için kullanılan metaforik kavramlardır. Bireyler, günlük yaşamda zaman zaman etkileşimde bulundukları kişilere kendi zihinsel algılarını yansıtan bir tür maske takma eğiliminde olabildikleri gibi; bununla birlikte, bu maske takma davranışı aynı zamanda bireylerin kendi arzu ettikleri imajı inşa etme çabalarını da içerebilir. Ayrıca, toplumun bireyden beklentileri doğrultusunda bu maskeler, oluşturulmak istenen imaj ve role bağlı olarak bireylerin sosyal etkileşimlerinde işlevsel hale gelebilir. Diğer taraftan kişilerin dinamik bir şekilde gelişen bu kimlik algıları kimlikler arası çatışmaya da sebebiyet verebilir. Bu yaklaşımla birlikte aslında kişilerin yalnızca iki tür kimlik algısı olduğu düşünülmemelidir. Kişiler farklı performans alanlarında birçok kimlik yarattıkları gibi, bu kimlik algılarını da benimseyebilmektedir. Diğer bir deyişle bireyler birçok kimlik algısına sahiptir denilebilir.

Erving Goffman, sosyal etkileşimlerin karmaşıklığını açıklamak için geliştirdiği dramaturji teorisi üzerinden gündelik yaşamda ve kültürel pratiklerde karşılaştığımız bireylerin kimlik icralarını iki ana bölüme ayırır. Ona göre kurduğumuz neredeyse her ilişki “sahne önü” ve “sahne arkası” kavramlarıyla açıklanabilir. Bu iki kısım, bireyin performansını icra ettiği an içerisinde edindiği ve-veya yansıttığı kimlikle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Sahne önü; gündelik yaşamdaki kimlik performanslarımıza tanıklık eden bireylerarası etkileşimi ifade ederken; özgün benliğe vurgu yapan ve çoğu zaman kimsenin tanıklık etmediği alanlar ise “sahne arkası” kavramlarıyla sembolize edilmiş performans alanlarını ifade etmektedir. Goffman’ın bu teorisi, bireylerin sosyal etkileşimlerinde sahne önü ve sahne arkası arasında geçiş yaparken sergiledikleri davranışları ve kimlikleri arasındaki belirgin farklılıklara dikkat çeker. Sahne önü olarak adlandırılan alan, toplumsal performansın bireylerin en açık ve dikkat çekici kimlik performanslarını tanıklık eden izler kitleyle etkileşimde bulundukları yönünü temsil eder. Bu alanın daha anlaşılabilir kılınması adına örneklem üzerinden örnek vermek gerekirse; Kobra Murat’ın müzik klipleri, konserleri televizyon programları yani toplumun Kobra Murat’ı izleyebilecekleri alanlar sahne önü olarak nitelendirilebilir. Burada bireyler, toplumun ve endüstrinin beklentilerine ve normlarına uygun olarak kendilerini sunarlar ve sosyal kimliklerini öne çıkarırlar. Diğer yandan, Goffman’a göre sahne arkası olarak adlandırılan alan, bireylerin sahne önündeki performansının ötesinde “özgün benliklerini” ifade etmelerine izin veren mekânları kapsar. Bu alan içinse Kobra Murat’la yapılan röportajları, biyografik belgeselleri ve Murat Divandiler olarak yaşadığı mahalle gibi içeriklere odaklanan yayınlar örnek olarak verilebilir. Goffmana göre; sahne arkasında bireyler sahne önünde sergiledikleri kimlik performanslarına kıyasla daha özgün veya kişisel kimliklerini ifade edebilirler. Sonuç olarak, Goffman’ın dramaturji teorisi, sosyal etkileşimlerdeki kimliklerin ve performansların göstergesel ve anlamsal farklılıklarını ortaya koymak suretiyle insanların gündelik yaşamda nasıl bir “sahne” yarattıklarını ve bu sahneler arasında nasıl geçiş yaptıklarını açıklar. Bu teori, toplumsal rollerin ve kimliklerin karmaşıklığını anlamak için önemli bir araç sunar ve toplumun farklı yönlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

Bulgular ve Yorumlar

Erving Goffman’ın “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı çalışmasında, günlük hayatı bir tiyatro sahnesine benzeterek insanlar arası iletişimi anlamak adına öne sürdüğü dramaturji teorisinde yer alan “sahne arkası” kavramı çerçevesinde; Kobra Murat’ın Youtube platformunda çeşitli kanallarla yaptığı röportajları ve biyografik belgeseli incelenmiştir. Araştırmanın bu bölümünde Kobra Murat ile yapılan röportajlar ve biyografik belgeseli, sahne arkası, kimlik, etnik kimlik ve sosyal kimlik kavramları çerçevesinde incelenmiştir.



Video 1. Katarsis - Kobra Murat: “13 Yaşına Kadar Ölülerin Ayakkabılarını Giydim.” (Web 1)

Youtube platformunda “Bana Göre Tv” adlı kanalda, “Kobra Murat-Katarsis, 13 Yaşına Kadar Ölülerin Ayakkabılarını Giydim” adlı videoda Kobra Murat, çocukluk döneminden yetişkinlik ve günümüzdeki yaşam pratiklerine kadar birçok deneyimini izleyici ile paylaşmaktadır. Kobra Murat “Hiçbir yerde anlatamadığım/anlatamayacağım şeyleri burada anlatacağıma eminim” söylemiyle konuşmaya başlamıştır (Web1). Videoda, Kobra Murat’ın çocukluk yaşlarında nasıl bir aileye doğduğu, ergenlik dönemi, evlilik hayatı, askerlik süreci, ünlü olmaya giden yol haritası ve şu an da nasıl bir hayatın içinde yaşadığı gibi konular yer almaktadır. Kobra Murat daha videonun en başlarından itibaren, “Bugün tüm gerçek hayatımı sana döneceğim Kral” benzeri söylemlerde bulunarak, sahne hayatının dışında günlük yaşamada nasıl bir insan olduğu ve hangi koşullarda yetiştiği gibi konularla aslında bizi sahne arkasına davet ediyor gibi görünmektedir (Web 1).



Video 2. Roman Mahallesi hiç böyle görmediniz | Pandemi en çok Romanları vurdu | Kobra Murat (Web 2)

Kobra Murat aralarında sıkı bir ilişki olduğunu dile getirdiği ailesi ve mahallede komşuluk yaptığı diğer fertlerle ilişkilene biçiminden sıkça bahsediyor. Kobra Murat henüz küçük yaşlardayken, maddi imkânsızlıklardan kaynaklı çalışmaya başlamış ve aile içinde eve para getiren kişi olma sorumluluğunu üstelenmek durumunda kalmıştır. İlkokul mezunu olan Kobra, okulda yaşadığı ötekileştirici söylemlerden bahsetmekte ve bu konuya dikkat çekmek adına sık sık deyimsele ifadelerle yer vermektedir. Örneğin; “çingenelere verirler seni” ifadesini sıklıkla duyduğunu ve bu sebeple eğitim hayatını devam ettiremediğinden bahsetmektedir. Kobra, günümüzde de bu tür ötekileştirici söylemlerin Roman/Çingene etnik guruplarında sıklıkla karşılaşıldığını ve bu sebeple çocukların eğitim hayatlarını yarıda bırakmak zorunda kaldıklarını ifade etmektedir. Kobra kendi oğlu da dahil olmak üzere mahalledeki çocukların kimliklerini reddetmelerinin eğitim hayatlarının daha ilk yıllarında başladığını dile getirmekte ve bu durumdan şu sözleri ile yakınmaktadır; “Çoluğumuz çocuğumuz artık okula gitsin, avukat, polis olsun, okula gitmekten mahrum etmeyin, Roman olduklarını söylesinler, Çingene olmak küfür gibi” (Web 2)

Aile içi ilişkilene biçimlerinin kuvvetli olduğunu belirten Kobra, özellikle annesi ve kız kardeşleriyle yaşadığı deneyimlerini neredeyse her röportajında paylaşmaktadır. Kobra, askere giderken annesinden “Roman olduğun kimseye söyleme” benzeri nasihatler aldığını dile getirmektedir. Kobra, henüz o yaşlardan itibaren kimliğinin gizlenmesi gerektiğini öğrenmiş ve askerlik döneminde de kimliğini saklı tutmaya çalışmıştır. Askerden döndükten sonra aile kurmak isteyen Kobra, “Biz çingenelere kız vermeyiz” ifadeleriyle karşılaştığını, “Çingene” sözcüğünün yasaklanması gerektiğini dile getirmektedir. Annesini kaybından sonra mahalle fertleriyle daha sıkı bir ilişkiye girdiğini belirten Kobra, kardeşlerine bakmak adına farklı işlerde çalışmaya başlamış ve Murat Divandiler’den Kobra Murat’ı adım adım inşa etmeye başlamıştır.

Murat Divandiler, Kobra Murat olma hikayesinin bir terzi dükkanında “keskin makas” adıyla başladığını ve zengin (Kobra’nın deyiimiyle aristokratik Romanlar) olan Romanların önemli günlerinde onlara gösterişli kıyafetler dikmeye başlamasıyla başladığını dile getirmektedir. Kendi etnik grupları içinde ün kazanmaya başlayan Kobra, daha sonrasında Güllü ve Kibriye ile tanıştıktan sonra sürecinin hızlandığını dile getirmektedir. TV programlarında defile yapmaya başlaması tanınırlığını arttırmış ve daha sonra kendisinden bir televizyon programı yapılması istenmiştir.

Kobra Murat, katıldığı televizyon programlarında ait olduğu etnik grubun medya da yanlış temsil edildiğini, çeşitli materyallerin programa yerleştirilmesiyle Roman kimliğinin daha fazla ötekileştirilmeye maruz bırakıldığını, “*Beni bir obje olarak kullandılar*” sözüyle dile getirmektedir (Web 1). TV programlarında, saman yığınları, at arabası, leğen gibi objelerin Roman kimliğini aşağılamak adına oraya yerleştirildiğini ve bu yerleştirmelerin kimliği yanlış ve aşağılayıcı bir konumdan temsil ettiğini belirtmektedir. Kobra, toplum içinde görünürlüğünün/tanınırlığının artması ile birlikte bu objelerin yerine, kendisini ve ait olduğunu belirttiği Roman kimliğini, renkli ve gösterişli kıyafetler, altın ve gümüş eşyaların yerleştirilmesini isteyerek bu temsiliyetin kabul edilebilir bir noktaya taşıdığını belirtmektedir.



Video 3. Kobra Murat Belgeseli: Kalite, Marka, Ranga (Web 3)

Kobra Murat’ın YouTube’da “Reflekt” adlı kanalda yayınlanan; “*Kobra Murat Belgeseli- Kalite, Marka, Ranga*” adlı videoda Kobra bizleri, “İlle de Roman Olsun” şarkısıyla karşılamakta ve evinin kapılarını izleyiciye açmaktadır. “*Kobra murat’ın sahnedeki şovlarını değil mahallesindeki yaşantısını göreceksiniz*” sözleriyle başlayan video yine Goffman’ın sahne arkası kavramı ile ele alınabilecek verilerin yorumlanabilirliğini mümkün kılmaktadır (Web 3).

Kobra Murat’ın videoya “*Kırık camlar ardındaki renkli ve gerçek dünyama hoş geldiniz*” sözleriyle başlaması oldukça dikkat çekmektedir (Web 3). Kobra Murat’ın evinde başlayan röportajları sonrasında mahalle yaşantısına ve mahalledeki komşularıyla olan iletişimine kadar uzanmaktadır. Kobra Murat’ın evinde yer alan, altın ve gümüş kaplama olan, ayakkabılar, terlikler, taslar, taraklar, Kobra Murat’ın sahne arkasını, sahne önüne çevirdiğini akıllara getirmektedir. Kameraya yansıyan her obje, videoyu izleyen izler kitleye bir gönderme de bulunuyor gibi görünmektedir. Ayrıca Kobra Murat’ın gözlük takması ise dikkat çekici diğer bir unsurdur. Gerçek dünyama hoş geldiniz söylemleri her ne kadar bizi sahne arkasına götürecek gibi görünse de Kobra’nın bilinçli bir şekilde izleyici ve belgesel kaydeler arasında belirgin bir sınır çizdiğini düşündürmektedir.

Kameralar mahalleye döndüğünde ise, festival görüntülerini aratmayacak renkli ve coşkulu bir organizasyonla, Kobra’nın komşuları ile olan diyalogları başlamaktadır. “*Ben balatsız yaşayamam, balat hayat, balat sanat, balat yaşamın tadı*” sözleri Kobra Murat’ın mahalle yaşantısına ve ait hissettiği ortama ne kadar önem verdiğini göstermektedir (Web 3). Balat mahallesinden övgü ile bahseden Kobra; Orhan Gencebay, Türkan Şoray, Adnan Şenses, Sibel Can gibi sanatçılardan bahsederek; “*Balat’a uğramadan sanatçı olunmaz*” ifadesi ile mahallenin kimliği temsil etmek bağlamında önemli bir konumu olduğu fikrini düşündürmektedir (Web 3).

Kobra Murat, geleneklerin aktarılmasında ve devamlılığında aile ve mahalle büyüklerinin önemli bir role sahip olduğunu düşünmektedir. Bu bölümde Kobra Murat, diğer röportajlarında olduğu gibi, aile ve mahalleli ile olan ilişkisinden övgü ile bahsetmektedir. Mahallenin neredeyse her yeri, renkli kıyafetlerle giyinmiş ve gösterişli altın takan kadınlarla, iplere serilmiş dolar ve eurolarla, para saçma makineleriyle bezenmiştir. Bu görüntüler mahalle ve mahalle fertlerini, çeşitli yerleştirmelerle birlikte belgesel için kurgulanmış bir temsiliyet fikrini akıllara getirmekte ve sahne arkasını sahne önüne çevirmenin diğer bir örneği olduğu fikrini düşündürmektedir.

Kobra Murat bu tür biyografik belgesellerin Romanların görünürlüğünün artması adına oldukça önemli olduğunu, şu sözleri ile ifade etmektedir; “Çocuklarımıza bıraktığımız saltanat imzalı mirasımız”(Web 3). Videonun ilerleyen dakikalarında Kobra Murat, düğün, nişan, askerlik, sünnet vb. ritüellerden bahsetmektedir. Kobra Murat bu geleneklerde bahsederken, Osmanlı ve İslamiyet vurgusunu sıklıkla dile getirmektedir. Öyle ki, biz Romanlar, tıpkı sizler gibi Müslümanız, namaz kılıp oruç tutarız; Hac, zekat gibi faaliyetlere oldukça önem vermekteyiz; bu gelenekler bizlere Osmanlı İmparatorluğundan kalma benzeri söylemlerde bulunmaktadır. Bunlara ek olarak Kobra Murat’ın; “Biz sünnetliyiz” sözü yaptığı vurguların majör bir biçimde müslümanlık üzerinden görünür olmasını istediğini düşündürmektedir (Web 4). İslam ve Osmanlılık vurgusunu yapan Kobra, Balat mahallesinde birçok türbenin yer aldığını belirtmekte ve “Hacı Ali Baba’nın Türbesi”nin yanına giderek kameralar karşısında dualar etmektedir. Bu türbenin mahalleli için çok önemli olduğunu, 1500’lü yıllardan itibaren bu geleneklerin Hacı Ali Baba tarafından Romanlara aktarıldığını ve hatta bazı şarkılarda dahi isminin geçtiğini dile getirmektedir. Kobra Murat’ın Roman kimliğini Osmanlı İmparatorluğu ve İslam ritüelleri çerçevesinde tanımlama gereksinimleri Roman kimliğinin hakim/büyük kimlik üzerinden kurgulandığı fikrini düşündürmektedir.



Video 4. Kobra Murat “Hiçbir Zengin Romanlar Gibi Yaşayamaz!” (Web 4)

Kobra Murat, pandemi gibi olayların küresel çapta ekonomik etkilerinin, sarsıcı bir şekilde kendilerini etkilediklerini dile getirmektedir. Bu ve benzeri süreçlerde geçimlerini eğlence sektöründen kazanan müzik emekçilerinin çok zor şartlarda geçimlerini sağladıklarını ve bu duruma karşı geliştirilen çözümlerin yetersiz olduğunu dile getirmektedir. Pandemi sürecinde yaşadığı mahallede insanların ekmek teknelelerini (çalgılarını) satmak durumunda kaldığını ve asıl meslekleri olan müzisyenlik yerine patates, soğan satmak zorunda kalan müzisyenlerin olduğunu belirtmektedir. Kobra bu gibi durumlarda grup içi dayanışmanın önemli olduğunu belirtmekte ancak ülke politikalarının resmi bir şekilde güçlendirilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Röportaj sırasında Kobra, “Dünya Roman Konseyi Onursal Başkanı” olduğunu söylemektedir. Buna karşılık Kobra Murat’a şöyle bir soru yöneltilmiştir; “Romanların yaşadıkları sıkıntıları küresel çapta dile getirebiliyor musunuz? Kobra Murat’ın bu soruya yanıtı; “Fırsat vermiyorlar, keşke elimden gelse” şeklinde olmuştur (Web 4). Bunun durumun sebepleri arasında Kobra, özellikle Türkiye’de ünlü ve zengin Romanların kimliklerini gizlediklerinin ve bu görünmezliğin artmasında en büyük etken olduğunu belirtmektedir. Hatta Kobra Murat zaman zaman bu mahalleden çıkan çok ünlü isimlerin olduğunu ve bunu dile getirdiğinde bu isimlerden kötü tepkiler aldığını belirtmektedir. Murat Divandiler, Kobra Murat sayesinde Romanların gündeme geldiğini ve görünürlüklerinin arttığını da ifade etmektedir (Web 4). Bu görünürlük adına Kobra Murat’ın stilini dikkat çekici bir halde gösterdiğini, peruk ve gösterişli kıyafetler sayesinde şöhret kazandığını, bu sayede sanat camiasında önemli bir yeri olduğunu ve Romanların toplumun gözündeki temsiliyetinde ciddi bir değişim olduğunu söylemektedir.

Kobra Murat’ın röportajlarında dikkat çeken diğer bir nokta, loğusa şenlikleri, diş buğdayı, traş altı, gibi ritüellerin grup içi rekabet ile birlikte önem kazandığını ve geleneklerin sürdürülmesinde ve devamlılığında bu rekabet anlayışının önemli olduğunu dile getirmesidir. Örneğin, Roman düğünlerinde çok fazla para harcadığını dile getiren Kobra, düğünlerde takılan takılar ve harcanan paranın, diğer grup fertleriyle paylaşıldığında kıskançlık ve rekabet ile birlikte üst üste katlanan bir ritüel olarak karşımıza çıktığını ve bu geleneklerin daha gösterişli organizasyonlarla birlikte devam ettirildiğini belirtmektedir (Web 4). Bu organizasyonlarda Kobra Murat’ın da ciddi bir önemi olduğunu ve grup içinde de kendisinin de artık ikonik bir simge haline dönüştüğünü dile getirmektedir. Kobra tüm

bu geleneklerden bahsederken, bu organizasyonlarda dikkat edilen diğer bir unsurun “yemek” olduğunu belirtmektedir. Kobra, tüm röportajlarında et, pirzola ve et ile yapılan tüm yemeklerin önemine vurgu yaparken, hem kendi çocukluk döneminde, hem de kendi çocuklarından bahsederken bu noktaya vurgu yapması genellikle “erkek çocuk” olma üzerinden hareket etmektedir. Özellikle sünnit ritüellerinden bahsederken etli yemeklere vurgu yapan Kobra, erkeklik ve et ilişkisinin geçiş ritüellerinde önemli olduğunu ve bu anlamda erkekliğin yeniden inşasında -et-’in düşünülmesi gereken etkilerini akıllara getirmektedir.

Sonuç

Araştırma, Kobra Murat’ın YouTube platformunda, çeşitli kanallarla yaptığı röportajları ve biyografik belgeselini içerik analizi yöntemi kullanarak ele almakta ve Goffman’ın dramaturji teorisinde yer alan “sahne arkası” kavramı çerçevesinde tasarlanmıştır. Kobra Murat’ın ait olduğunu belirttiği Romanlığın bir başka değişle, Roman olma olgusunun kavramsal arka planının anlaşılabilir kılınması adına kimlik, etnik kimlik kavramlarına yer verilmiştir. Kobra Murat’ın Roman kimliği ile ilgili söylemleri ve Türkiye’deki Roman/Çingene etnik kimliklerine olan ön yargılı bakış açılarının değerlendirilmesi adına çalışma önem arz etmektedir. Kobra, Roman kimliğine içerden bir akış açısı sağlamakta ve kimliğin inşa edilme, devamlılık ve temsiliyeti açısından önemli bir yer kapsamaktadır.

Kobra Murat’ın röportajlarının neredeyse tümünde, yani izler kitle ile olan ilk iletişimde bilindik Roman havalarıyla videonun başlaması aslında güvenli bir alana işaret etmektedir. Kobra Murat’ın izlerkitle ile ilk temasında “İlle de Roman Olsun” şarkısını seçmesinin bilinçli bir tercih olduğu düşünülmektedir. Kobra Murat’ın ait olduğu kimliği tanımlarken/temsil ederken kullandığı her obje veya söylem aslında kimliğin zaman içerisinde yanlış temsil edildiğinin hatırlatılması ve bunun değişmesi için yapılan hamleler, bu temsiliyetin değiştirilmesi adına stratejik davranışlar gibi görünmektedir. Bu temsiliyet “Biz” ve “Siz” ayrımının keskin bir şekilde olduğunu hatırlatmakta ve bu sınır çizgilerinin silikleşmesi adına Kobra Murat’ın önemli bir sorumluluk aldığını düşündürmektedir.

Kobra Murat’ın kimliği ön planda tutan söylemlerinin; kalite, marka, altın, para, Osmanlı, İslam olguları üzerinden şekillenmesi dikkat çekici bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada, Kobra Murat’ın Roman/Çingene kimliğine övgü, kimliği ön planda tutan söylemleri, etnik merkezîyetçilik ve grup içi dayanışma bağlamında değerlendirilmiştir. Kobra Murat’ın Roman/Çingene etnik grubunun tarihsel ve sembolik bazı anlatımlarının kimliği, hakim “etnisite” ya da “güç” olguları üzerinden tanımlaması, kimlik inşasında önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Kobra Murat’ın kimliğini tanımlarken kullandığı söylemler, “kimliği idealize etme”; geleneklerin sürdürülmesinde grup içi rekabete vurgu yaptığı söylemler, kimliği muhafaza etme bağlamında yorumlanmıştır. Elbette bu temsil krizinin birçok değerlendirmesi olabileceği gibi Roman/Çingene etnik gruplarının ötekileştirici tutumlarının kendi grup içlerinde yaşanan yoksulluk, hırsızlık, fuhuş gibi olguların bu olumlu temsiller üzerinden üstünün kapatıldığı ve tahakkümün grup içinde devamlılığının sağlandığı da söylenebilir.

Kobra Murat’ın grup içindeki önemli rolü, grup bilinci ve ait olma bağlamında değerlendirildiğinde, içinde bulunduğu topluluğun değerlerini, normlarını, ritüellerini benimseme sürecini ifade ettiği gibi Kobra Murat’ın kendisini sosyal bir bağlam içinde tanımladığı ve başkalarıyla ilişkili olduğu bir kimlik türünün temsiliyeti adına inşası bir rol üstlendiğini düşündürmektedir. Kobra Murat’ın ait olduğu topluluğun din, dil, gelenek, ritüel ve toplumsal normları benimsediği, kendini bu bağlamda tanımladığı ve bir özdeşleşme yaşadığı görülmektedir.

Araştırmanın bulgular kısmında tartışıla gelen Kobra Murat’ın bazı davranışları sahne arkası kavramı çerçevesinde yorumlanmıştır ancak bu kavramın katmanlı bir yapısı olduğu belirtmekte gerekir. Ev, mahalle, sahne, tv programları bu katmanlardan yalnızca birkaçıdır. Buna ek olarak Kobra Murat’ın sahne önü ve sahne arkasını ayıran araçlar; kamera, mikrofon, mahallesi, şarkıları, müzik klipleri olarak değerlendirilebilir. Kobra her ne kadar bizleri sahe arkasına götürecek söylemlerde bulunsa da kullanılan her araç (kameralar, mikrofonlar, hazırlanan ve Kobra Murat’a yöneltilen her bir soru) aslında birer eşik olarak değerlendirilebilir. Goffman sahne arkası kavramını tanımlarken, seyircinin tanıklık etmediği alanlar olarak sınırlamamış ve hiç kimsenin bilmediği ya da tanıklık etmediği, yalnızca bireyin bileceği sahne arkamızın olduğunu da belirtmiştir. Elbette araştırma Kobra Murat’ın söylemlerini ve davranışlarını esas alarak, sahne arkası kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir ancak karşılaşılan her bir söylem ve

fenomenin ait olduğu kimliğin temsili adına tercih edilmiş olabileceğini de düşünmek gerekmektedir. “Bizim hayatımızı insanlar araştırıyor, ansiklopedi yapıyor ama çözemiyor. Ermişlerin yatırı var kasapların satırı var Roman olmanın dünyada çok büyük hatırı var. Biz doğar doğmaz üniversite bitirmiş kadar, sanata, hayata, hem ağlatan, hem güldüren, hayata renk veren gökkuşağının renkleri” (Web 3).

Sonuç olarak, Roman/Çingene etnik gruplarının kolektif bellek ve kimliği muhafaza etme bağlamında önemli bir işlevi olan Kobra Murat ile yapılan röportajların kimlik inşasında ve devamlılığında önemli bir işlevi olduğu; Roman/Çingene etnik gruplarına ön yargılı bakış açılarının değişmesinde Kobra Murat’ın inşacı bir kimlik olarak önemli bir rol üstlendiği sonucunda ulaşılmıştır. Araştırmayı neredeyse özetleyebileceğini düşündüğüm Kobra Murat’ın kendi sözleriyle sonlandırmak yerinde olacaktır;

Öneriler

Uygulamacılara Öneriler

Roman/Çingene müzisyenlerin medya ortamlarındaki temsillerine yönelik çalışmalarda, klişeleştiren, ötekileştiren ya da tek yönlü bakış açıları yerine, sanatçıların kendi kimliklerini nasıl tanımladıklarına kulak veren bir yaklaşım benimsenmelidir. Müzik programcıları, yapımcılar ve kültür-sanat kurumları, Roman müziğini yalnızca “eğlence” etiketiyle sınırlamak yerine, bu müziğin kültürel çeşitliliğini, tarihsel bağlamını ve taşıdığı çok katmanlı anlamları ortaya koyan içerikler üretmelidir. Röportaj ve belgesel gibi çalışmalarda da sahne üzerindeki görünürlüğü yanında, sanatçıların günlük yaşamları, çalışma koşulları ve sahne arkası deneyimleri dengeli bir şekilde ele alınmalı; böylece kimliğin yalnızca parıltılı yönleri değil, gerçek yaşam pratikleri de görünür hale getirilmelidir. Roman topluluklarına yönelik kültürel politika üreten kurumlar ise müzikal üretimin kimlik oluşturma sürecindeki belirleyici rolünü dikkate alarak, bu alanı destekleyen sosyal ve kültürel programlar tasarlamalıdır. Bu sayede Roman müzisyenlerin üretimlerini sürdürebilecekleri daha kapsayıcı bir kültürel ortam yaratılabilir.

İlerideki Araştırmalar İçin Öneriler

Türkiye’de sahne önünde veya sahne arkasında farklı biçimlerde var olan Roman/Çingene müzisyen kimlikleri karşılaştırmalı bir bakışla ele alınabilir. Böylece yalnızca Kobra Murat gibi görünürlüğü yüksek örneklerle ek olarak, daha geniş ve çeşitlilik içeren bir kimlik performansı tipolojisi geliştirilebilir. Ayrıca TikTok, Instagram ve YouTube Shorts gibi video odaklı dijital platformlarda Roman kimliğinin nasıl temsil edildiği, bu kimliğin dijital ortamda hangi anlatılarla sürdürüldüğü ya da dönüştürüldüğü incelenebilir. İzleyici yorumları, sosyal medya etkileşimleri ve kullanıcıların ürettiği içeriklerin analizi sayesinde, kimlik performansının izleyici tarafında nasıl karşılık bulduğu da görünür hale getirilebilir. Bunun yanında Roman müziğinin Türkiye’deki popüler müzik piyasasındaki yeri; üretim–dağıtım zinciri, ekonomik ilişkiler ve sektörel dinamikler dikkate alınarak daha kapsamlı saha araştırmalarıyla detaylandırılabilir. Bu sayede Roman müzisyenlerin müzik endüstrisindeki konumlanışına dair daha bütünlüklü bir çerçeve oluşturmak mümkün olur.

Yazar Özgeçmişi



Şebnem Edikli, Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Devlet Konservatuarı/Geleneksel Türk Müziği bölümünde lisans eğitimini tamamladıktan sonra, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde Müzikoloji ABD’de “Kimlik, Performans, Müzik: Samsun İli Canik İlçesi Yavuz Selim Mahallesi Romanları Örneği” başlıklı tezi ile yüksek lisanını tamamlamıştır. Çalışmalarında müzik, kimlik ve toplumsal yapılar arasındaki ilişkilere odaklanmakta; etnomüzikoloji, kültürel müzikoloji ve müzik-politika etkileşimi üzerine yoğunlaşmaktadır. Samsun’un Canik ilçesi Yavuz Selim Mahallesi’nde yaşayan Roman müzisyenler üzerine yürüttüğü saha araştırmasıyla kimlik, toplumsal dışlanma ve performans ilişkilerini incelemiştir. Ulusal ve uluslararası kongrelerde sunumlar yapmış, bir makalesi yayımlanmış ve uluslararası bir ödüle değer görülmüştür. Akademik çalışmalarının yanı sıra müzik, kültür, toplumsal adalet ve hayvan hakları/özgürlüğü üzerine yazılar kaleme almaktadır.

Kurum: Müzikoloji Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. **Email:** sebnemediklii@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-4689-0454

AcademiaEdu: <https://independent.academia.edu/ŞebnemEdikli>

Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?user=V3wC7t4AAAAJ&hl=tr&authuser=1>

Kaynakça

- Allan, K. (2020). *Çağdaş sosyal ve sosyolojik teori*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Ata, Y. (2021). Etnik kimlik inşasında müziğin rolü: Kısa bir inceleme. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31.
- Aydoğdu, H. (2004). Modern kimlikte öznenin ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 117.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayatlar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. İzmir: Aşina Kitaplar.
- Connolly, W. W. (1995). *Kimlik ve farklılık: Siyasetin açmazlarına dair demokratik çözüm önerileri*. İstanbul: Ayrıntı.
- Coser, A. L. (2010). *Sosyolojik düşüncenin ustaları*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Goffman, E. (2009). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. İstanbul: Metis.
- Hülür, A. B. (2017). Erving Goffman: Günlük yaşamda benliğin sunumu. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 158–159.
- Handan, A. (2017). *Türkiye’de ulus devletinin dönüşüm sürecinde etnik kimlikler: Sakarya ili örneği*. Yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sakarya, Türkiye.
- Jenkins, R. (2008). *Etnisiteyi yeniden düşünmek*. Ankara: Koyu Siyah.
- Jenkins, R. (2016). *Bir kavramın anatomisi: Sosyal kimlik*. İstanbul: Everest.
- Malešević, S. (2019). *Etnik sosyoloji*. Ankara: Nobel.
- Özensel, E. (2021). *İrk, etnisite, kimlik ve öteki*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Özyurt, C. (2021). Modernite, post-modernite ve küreselleşme sürecinde kimlik. *İçinde Kimlik fragmanları: Disiplinlerarası yaklaşım* (s. 58). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Poloma, M. M. (1993). *Çağdaş sosyoloji kuramları*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Ruane, J., & Todd, J. (2005). The roots of intense ethnic conflict may not in fact be ethnic: Categories, communities and path dependence. *Cambridge University Press*, 216.
- Tavşancıl, E., & Aslan, A. E. (2001). *İçerik analizi ve uygulama örnekleri: Sözel, yazılı ve diğer materyaller için*. İstanbul: Epsilon.

Web siteleri

- Web 1.** <https://www.youtube.com/watch?v=sTQC6iNF7HE>
- Web 2.** <https://www.youtube.com/watch?v=fjCa8HQilww>
- Web 3.** <https://www.youtube.com/watch?v=2del072pDTM>
- Web 4.** https://www.youtube.com/watch?v=OoX_zCryYCU&t=1s

Dramaturgical representation of Romani identity in the popular music culture of Türkiye: An analysis of Kobra Murat

Abstract

This study examines the representation of Romani/Gypsy identity within popular music culture in Turkey, offering an analysis through the dramaturgical perspective using the case of Kobra Murat. The aim is to apply Erving Goffman’s concepts of “front stage” and “back stage,” as developed in *The Presentation of Self in Everyday Life*, to investigate how Kobra Murat constructs his identity performance in media representations and how he symbolically represents the community to which he belongs. The theoretical framework is grounded in key concepts such as identity, ethnic identity, and dramaturgy. Within this context, the study discusses how Romani identity is presented on Turkey’s popular music scene and through which visible or invisible thematic layers this identity is constructed. The research adopts content analysis as its method; the artist’s YouTube interviews and biographical documentary are systematically examined in terms of visual elements, symbolic expressions, use of objects, and staging practices. In addition, a literature review was conducted, showing that most relevant studies focus on themes such as language, migration, employment, and social exclusion. This study, however, contributes to the literature by addressing the intersection of musical representation, performance theory, and identity. Findings indicate that in front-stage performances, Kobra Murat presents an idealized and celebratory image of Romani identity, whereas in back-stage representations, the more vulnerable, restrained, and personal aspects of his identity become visible. The study concludes that Romani musician identity in Turkey is constructed within a multilayered performance sphere mediated by the media, and that Goffman’s dramaturgical approach offers a strong analytical tool for understanding these representations.

Keywords: Dramaturgy, identity performance, Kobra Murat, Romani musician identity, front stage and back stage



Araştırma Makalesi

Türk halk türkülerinin varyantlaşması: Ezgisel varyant örneği

Umut Yaymak¹

Türk Müziği Bölümü, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 13 Ekim 2025
Kabul: 19 Aralık 2025
Online Yayın: 30 Aralık 2025

Anahtar Kelimeler

Türk halk müziği
Türkü
Varyant

Öz

Bu araştırma, Türk halk türkülerinin farklı yörelere aktarım süreçlerinde ortaya çıkan ezgisel varyantlaşma mekanizmalarını belirlemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, karma araştırma yaklaşımıyla yürütülmüş; öncelikle TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan, halk arasında yaygın icra edilen ve ezgisel olarak tanınmış türkü örnekleri seçilmiştir. Daha sonra bu türkülerle ilişkili, ezgisel benzerlikler taşıyan varyant eşleşmeleri belirlenmiştir. İncelemeye alınan örnekler şunlardır: “Adalardan Çıktım Yayan – Bebeğin Beşiği Çamdan”, “Geline Bak Geline – Mendilim İşle Yolla”, “Tevekte Üzümler Kara – Gel Benim Gelin Yarım”, “İndim Yârin Bahçesine – Meclisinde Mail Oldum”, “Eğdim Kavak Dalını – Değirmen Üstü Çiçek” ve “Bahar Geldi Güller Açtı – Sevdiğim Bir Gün Bana (Yar Demedin)”. Türkü çiftleri, makam dizileri, ritmik örgü ve ezgisel motif yapıları üzerinden notasyon temelli karşılaştırmalı analizle çözümlenmiştir. Veri analizinde ezgi benzerlikleri renk kodlaması ve nota eşleştirme teknikleriyle gösterilmiş, motif kaymaları, ritmik kırılmalar ve icra yönelimlerindeki farklılıklar nicel ve nitel birlikte değerlendirilmiştir. Bulgular, varyantlaşmanın özellikle belirli ezgi motiflerinde ve sözlü bölümlerin karakteristik melodik kıvrımlarında yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. “Adalardan Çıktım Yayan” ile “Bebeğin Beşiği Çamdan” örneğinde Hüseyinî makam dizisinin korunmasına rağmen usul yapısındaki değişimlerin (4/4 Sofyan’dan 7/4 Devr-i Hindî + 4/4 Sofyan’a dönüş) ezgisel varyantı belirgin biçimde etkilediği görülmüştür. “Geline Bak Geline” ve “Mendilim İşle Yolla” türkülerinde iki zamanlı Nim Sofyan usulü sabit kalmış, ancak yöresel söyleyiş ve icra tercihleri sözlü ezgi motiflerinde mikro düzeyde farklılaşma yaratmıştır. “İndim Yârin Bahçesine” ile “Meclisinde Mail Oldum” örneklerinde ise Mahur dizisinin ortak kullanımı sürerken icra seyrindeki iniş-çıkış düzeninin değişmesi varyantlaşmayı görünür kılmıştır. Bu bulgular, türkülerin farklı coğrafi ve toplumsal çevrelere aktarımı sırasında makam iskeletinin büyük ölçüde sabit kaldığını; ancak ezgi motiflerinin yerel ritmik, fonetik ve icra alışkanlıklarına bağlı olarak yeniden şekillendiğini göstermektedir. Melodik çatının korunmasına karşın motiflerin mikro düzeyde değişime uğraması, sözlü kültür ortamında aktarılan halk müziğinin doğasına işaret eden temel bir özellik olarak değerlendirilmiştir.

© 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Yaymak, U. (2025). Türk halk türkülerinin varyantlaşması: Ezgisel varyant örneği. *Türk Müziği*, 5(4), 285-302. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17985780>

Giriş

Türk Halk Müziği, sözlü kültür geleneğine dayanan yapısı ve kuşaktan kuşağa aktarılan zengin repertuvarıyla, toplumların ortak hafızasını taşıyan önemli bir kültürel alandır. Kınık’a (2011) göre Türk Halk Müziği, yöresel ve ulusal kimliğe ait unsurları bünyesinde barındırması nedeniyle yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda güçlü bir iletişim aracıdır. Türküler, tarihsel süreç boyunca halkın duygu dünyasını, yaşam deneyimlerini, inançlarını ve

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Türk Müziği, Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Sivas, Türkiye. Email: umutyaymak@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6701-1132

toplumsal olaylara ilişkin gözlemlerini hem söz hem de ezgi yoluyla aktaran dinamik bir ifadeye sahiptir. Özbek (2010), türkülerin halk şiirinin ve sözlü ezgi geleneğinin temel biçimlerinden biri olarak değerlendirirken; Kaya (1999), türküyü halkın duygu, düşünce ve yaşantılarını hece ölçüsü ve manzum yapı içinde aktaran anonim ürünler olarak tanımlamaktadır. Bu değerlendirmeler, türkülerin hem müzikal hem de edebî yönleriyle kültürel mirasın önemli bir taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktadır. Sözlü kültürün doğası gereği, türküler zaman içinde farklı coğrafyalarda yeniden şekillenmekte; toplumsal yaşamda meydana gelen değişimlerin etkisiyle ezgisel ve biçimsel dönüşümler geçirmektedir. Bu dönüşümlerin genel çerçevesi literatürde varyantlaşma kavramıyla açıklanmaktadır. Oral'a (2000) göre varyantlaşma, bir türkünün söz, ezgi, ritim veya usul bakımından değişikliğe uğrayarak yeni bir biçim kazanmasıdır. Elçi (2011) ise varyantlaşmanın kimi durumlarda sözlerin değişip ezginin aynı kalması, kimi durumlarda ise ezginin değişip sözlerin korunması gibi farklı şekilde ortaya çıkabileceğini belirtmektedir. Bu yönüyle varyantlaşma, sözlü kültürün dinamik yapısı ile toplumsal devinim arasındaki ilişkinin müzikal bir yansımasıdır. Mevcut alanyazın incelendiğinde varyantlaşma üzerine çeşitli çalışmalar olmakla birlikte, bu olgunun toplumsal devinimle ilişkisini kapsamlı biçimde ele alan araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmanın amacı, sosyal ve kültürel hareketliliğin türkülerin varyantlaşmasına nasıl etki ettiğini ortaya koymak ve seçilen türküler üzerinden makamsal, ritmik ve ezgisel değişimleri bilimsel ölçütlerle incelemektir. Böylece türkülerin yalnızca müzikal bir ürün olmadığı; toplumların kültürel yapıları, iletişim biçimleri ve yaşam dinamikleriyle şekillenen çok katmanlı bir yapı sunduğu bütüncül bir yaklaşımla ortaya konmaktadır.

Türkülerde varyantlaşma süreci

Türk halk şiiri ve müziğinin temel unsurlarından olan türküler, sözlü kültürün doğal aktarım sürecinin bir gerekliliği olarak zaman içinde farklı bölgelerde çeşitli değişimlere uğramaktadır. Bu değişimlerin en belirgin yansımalarından biri varyantlaşma sürecidir. Türk Dil Kurumu'na (2023) göre "varyant", bir yolun belirli bir nokta ile başka bir nokta arasında farklı biçimde uzanan ikinci bir kolu anlamına gelir.

Bu kelime anlamı, müzikoloji alanında da benzer bir işleyişe karşılık gelmekte; belirli bir türküyü ait söz, ezgi veya ritim özelliklerinin farklı nedenlere bağlı olarak değişiklik gösterdiği yeni biçimler "varyant" olarak adlandırılmaktadır. Varyant kavramı üzerine yapılan çalışmalar bu olgunun çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Oral (2000), varyant türkülerin "sözleri bilinen bir türkünün farklı bir ezgi ile, ya da bilinen bir ezginin farklı söz düzeniyle icra edilmesi veya aynı türkünün ritim ve usul bakımından farklı biçimde ortaya çıkması" şeklinde açıklamaktadır. Elçi (2011), varyantlaşmayı kimi durumlarda ezginin sabit kalıp sözlerin değişmesiyle, kimi durumlarda ise sözlerin aynı kalıp ezginin dönüşmesiyle gerçekleşen bir süreç olarak değerlendirmekte ve bu olgunun hem sözsel hem de müzikal boyutlarına işaret etmektedir. Bu açıklamalar, varyantlaşmanın bir çoksesli dönüşüm değil, sözlü kültürün doğal değişkenliği içinde gelişen bir yeniden üretim biçimi olduğunu göstermektedir. Türkülerin varyantlaşmasında etkili olan faktörler geniş bir çerçeveye sahiptir. Nüfus hareketliliği, göç süreçleri, sosyo-ekonomik ilişkiler, bölgesel ağız ve lehçe özellikleri, kültürel temas alanlarının artması, coğrafi koşullar, inanç yapıları ve yerel müzikal alışkanlıklar türkülerin farklı yörelerde yeniden biçimlenmesine zemin hazırlamaktadır. Sözlü aktarımın zorunlu olduğu dönemlerde hafızaya dayalı icra pratikleri de varyantlaşmanın hızlanmasına neden olmuştur. Ayrıca halk müziği eserlerinin varyantlaşması üzerine Turhan yapmış olduğu çalışmada, Türkülerin varyantlaşmasının gerek söz gerek ezgi ve gerekse usul unsurlarında merkezden uzaklaştıkça çeşitlenme farkında artış olduğunu ana kaynağa en yakın yerde daha az değişim, ana kaynağa en uzak yerlerde ise daha büyük değişimler meydana gelebileceğini (Turhan, 2011) ifade etmiştir. Bu çalışmada ele alınan türküler, varyantlaşmanın makamsal dizi, ritmik yapı ve ezgisel motifler üzerinden nasıl gerçekleştiğini göstermektedir. Böylece varyantlaşma; sözlü kültür aktarımı, toplumsal devinim, coğrafi farklılaşma ve müzikal tercihlerin kesişiminde ortaya çıkan çok yönlü bir süreç olarak değerlendirilmiştir.

Problem Durumu

Araştırmamızın problem durumunu, "Türkülerin Varyantlaşması üzerinde ne gibi etkileri bulunmaktadır? Türküler ve varyantlarında görülen ritmik, makamsal ve ezgisel benzerliklerin nasıl gerçekleştiği soruları araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Araştırmamızın problem cümlesine alt problemlerle cevaplar aranmıştır." Araştırmamızın alt problemler;

- Türkülerin varyantlaşmasına etki eden faktörler nelerdir?
- “Adalardan çıktım yayan” ve “bebeğin beşiği çamdan” eserlerine ait künye bilgisi, makam, ritmik yapı ve ezgisel varyant bulguları nelerdir?
- “Geline bak geline” ve “Mendilim işle yolla” eserlerine ait künye bilgisi, makam, ritmik yapı ve ezgisel varyant bulguları nelerdir?
- “Tevekte üzüm kara” ve “Gel benim gelin yarım” eserlerine ait künye bilgisi, makam, ritmik yapı ve ezgisel varyant bulguları nelerdir?
- “İndim yârin bahçesine” ve “Meclisinde mail oldum” eserlerine ait künye bilgisi, makam, ritmik yapı ve ezgisel varyant bulguları nelerdir?
- “Eğdim kavak dalını” ve “Değirmen üstü çiçek” eserlerine ait künye bilgisi, makam, ritmik yapı ve ezgisel varyant bulguları nelerdir?
- “Bahar geldi güller açtı” ve “Yar demedin” eserlerine ait künye bilgisi, makam, ritmik yapı ve ezgisel varyant bulguları nelerdir?

Yöntem

Bu araştırma, Türk halk türkülerinde ezgisel varyantlaşmanın oluşum mekanizmalarını belirlemek amacıyla karma yöntem yaklaşımıyla desenlenmiştir. Karasar’ın (2012) tanımladığı biçimiyle, çalışmanın konusu ile ilişkili yazılı, basılı ve elektronik kaynaklar sistematik olarak taranmış; elde edilen veriler hem nitel hem de nicel analiz teknikleriyle değerlendirilmiştir.

Araştırma Modeli

Araştırmada açıklayıcı sıralı karma model kullanılmıştır. İlk aşamada nitel dokümanlar incelenmiş; ikinci aşamada bu nitel bulguları desteklemek ve ezgisel farklılaşmayı ölçülebilir hâle getirmek için nicel müzikal analiz uygulanmıştır. Böylece türkülerin varyantlaşma sürecini belirleyen müzikal yapı ile kültürel aktarım unsurları birlikte değerlendirilmiştir.

Dokümanlar

Varyant incelemesine dâhil edilecek türkülerin seçiminde üç ölçüt kullanılmıştır:

- Ezgisel olarak halk arasında yaygın icra edilmesi,
- Farklı ritmik ve künye yapısına sahip olmaları,
- Birden fazla derleme örneği veya varyantına sahip olmaları.

Bu ölçütlere göre toplam 12 türkü belirlenmiştir. Türkülerin tüm varyant notaları TRT THM repertuarı, derleme fişleri ve açık erişimli nota arşivlerinden temin edilmiş; seçilen her türkü-varyant eşleşmesinde ezgisel benzerlik taşıyan bölümler nota üzerinde mavi, kırmızı ve sarı renklerle kodlanmıştır. Renkler, motiflerin hangi ölçüde korunup hangi noktalarda değiştiğini görsel olarak takip etmeyi sağlamıştır.

Veri Analizi

Nitel Analiz kısmında; Türkülerin varyantlaşmasını etkileyen toplumsal unsurları ortaya koymak amacıyla içerik analizi uygulanmıştır. Yazılı ve sözlü kültür kaynakları Oral (2000), Elçi (2011), Özbek (2010), Güven (2016) ve Kaya (1999) gibi temel çalışmalardan yararlanılarak tematik olarak sınıflandırılmış; göç, dolaşım, icra geleneği, ağız/şive, toplumsal hafıza ve aktarım biçimleri gibi temalar oluşturulmuştur.

Nicel Müzikal Analiz kısmında; Nicel çözümlemede her türkü-varyant çifti aşağıdaki dört ana müzikal ölçüte göre karşılaştırılmıştır:

Makamsal Dizi: Dizi yapısı, güçlü–karar sesleri, seyir yönü, kadans şekilleri.

Ritmik Yapı: Usul türü, zaman değişiklikleri, ritmik motiflerin korunma/dönüşme oranı.

Ezgisel Motif Yapısı: Motiflerin başlangıç ve bitiş sesleri, aralık yapıları, motif tekrarı, motif varyasyon oranı (renk kodlamasıyla desteklenmiştir).

Biçimsel Düzen: Dörtlük yapıları, kıta–nakarat bölümleri, cümle yapıları, ölçü içi mikro-değişimler.

Her türkü için makamsal diziler çıkarılmış, ritmik yapılar tablolastırılmış, motifler dijital ortamda (Finale) hizalanmış ve varyantlaşma noktaları simge kodları ile işaretlenmiştir. Böylece hem nitel hem nicel olarak ölçülebilir, karşılaştırılabilir bir veri seti oluşturulmuştur.

Güvenirlilik ve Geçerlik

İki müzikolog tarafından bağımsız kodlama yapılmış; Miles, Huberman ve Saldaña'nın (2014) formülüyle %85'in üzerinde kodlayıcı uyumu sağlanmıştır.

Farklı derlemelerden elde edilen ses kayıtları karşılaştırmalı dinletiler yoluyla doğrulanmıştır.

Veri çeşitliliği (doküman + nitel içerik + nicel müzikal analiz) üçgenleme amacıyla birlikte kullanılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde, Türk halk müziği eserlerinde varyantlaşmaya etki eden faktörlerin neler olduğu ortaya konulmuş, ezgisel varyanta uğramış türkülere ait künye bilgileri, makam dizileri ve ritmik yapıları üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Türkülerde varyantlaşmaya etki eden faktörler

Bu bölümde, Türk halk müziği eserlerinde varyantlaşmaya etki eden faktörler ortaya konulmuş; ezgisel varyanta uğramış türkülere ait künye bilgileri, makam dizileri ve ritmik yapı farklılıkları ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Analiz edilen türkülerin her biri hem sözlü kültür geleneğinin hem de toplumsal değişim dinamiklerinin etkisiyle farklı varyantlara dönüşmüş olup bulgular, varyantlaşmanın çok boyutlu bir süreç olduğunu göstermektedir. Türküler, sözlü kültürün temel ürünlerinden biri olarak ait oldukları toplumun yaşam biçiminden, sosyal çevresinden ve tarihsel deneyimlerinden doğrudan etkilenirler. Bu nedenle, halk türküleri tıpkı canlı bir organizma gibi toplumdaki değişimlere uyum sağlayarak farklı biçimlerde yeniden üretilir. Batılı ülkelerde her bir halk şarkısının özgün formu korunarak ayrı bir eser olarak değerlendirildiği bilinmekte; buna karşın Türkiye'de kimi zaman "benzeri var" veya "aynı ezgiye sahip" gibi gerekçelerle varyantların göz ardı edildiği görülmektedir. Oysa varyantlar, kültürel çeşitliliği ve geleneksel müziğin sürekliliğini sağlayan temel unsurlardır. Türküler bir yerden başka bir yere taşınırken veya farklı icracılar tarafından yorumlanırken bilinçli ya da bilinçsiz değişikliklere uğrar ve kayda geçen her farklı icra "varyant" niteliği taşır. Mirzaoglu (2000) halk türküleri ve ezgilerinin geniş kitlelerden çok belirli bölgelerin müzik dağarcığını oluşturduğunu ve bu nedenle varyantlaşmaya son derece uygun olduğunu vurgulamaktadır. Araştırma kapsamında varyantlaşmaya etki eden faktörler aşağıda sınıflandırılmıştır:

Ekonomik Nedenler (İş gücü dolaşımı): Ticaret veya çalışma amacıyla farklı bölgelere giden kişilerin sıra türkülerini gurbete, gurbet türkülerini ise memleketlerine taşımaları, yeni icra biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Toplumsal ve Kültürel Tarihsel Olaylar: Askerlik, göç, memuriyet, savaşlar ve sürgün gibi süreçler aynı temayı işleyen farklı türkü varyantlarının doğmasına neden olmuştur. "Hey Onbeşli" nin bazı bölgelerde askerlik, bazı bölgelerde gurbet türküsi olarak söylenmesi bu duruma örnektir.

Gezgin Âşıklar: Âşıkların dolaştıkları bölgelere türküleri taşıması hem söz hem ezgi bakımından yeni varyantların oluşmasında önemli rol oynamıştır.

Coğrafi faktörler: Türkülerin farklı coğrafyalarda bölgenin üslup, şive ve icra pratikleriyle bütünleşerek değişime uğradığı görülmüştür. Örneğin, "Çayır Çimen Geze Geze" Erzurum'da uzun hava, İç Anadolu'da kırık hava olarak icra edilir.

Dil ve Ağız Özellikleri: Yöresel ağız farklılıkları sözlerde ses düşmesi, ekleme veya telaffuz değişikliklerine yol açmıştır. "Evlerinin Önü Yonca" türküsünün bazı bölgelerde "yolca" veya "yoncalı" şeklinde söylenmesi buna örnektir.

Müzikal beğeni ve icra alışkanlıkları: Çalgı türü, ritim düzeni ve makam tercihlerine bağlı olarak türküler zaman içinde bilinçli ya da bilinçsiz biçimde yeniden şekillenmiştir. "Atabarı" nın Ege'de davul-zurna ile hızlı, Artvin'de ise tulumla farklı tempoda icra edilmesi bu durumu göstermektedir.

Teknolojik Gelişmeler: Radyo, teyp ve CD gibi iletişim araçlarının yaygınlaşması türkülerin geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmış; farklı coğrafyalarda yeni varyantların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Hafıza aktarımı ve müzik kültürü: Sözlü kültürde hafızaya dayalı aktarım, kuşaklar arasında kaçınılmaz farklılıklar yaratmış; aynı türkü farklı icracılar tarafından değişik üsluplarla yorumlanmıştır. Âşık Ali Sultan'ın “Dostum” adlı türküsünün farklı sanatçılar tarafından birbirinden farklı ezgisel biçimlerde icra edilmesi buna örnektir.

Türkülerin ezgisel açıdan varyantlaşmasının bir diğer nedeni de güçlü söz ve ezgi yapılarıdır. Toplumsal bellekte yer eden aşklar, felaketler, kahramanlık hikâyeleri veya trajik olaylar gibi temalara sahip türküler daha kolay yayılmakta ve farklı bölgelerde yeni biçimlere bürünmektedir. Bu çalışmada hem TRT repertuarında yer alan hem de halk arasında yaygın şekilde icra edilen seçili türkülerin künye bilgileri, makamsal dizileri ve ritmik yapı farklılıkları üzerinden varyantlaşmanın müzikal boyutu ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.

Tablo1. Türküler ve varyant örnekleri

Türkü	Varyant örneği
Adalardan Çıktım Yayan	Bebeğin Beşiği Çamdan
Geline Bak Geline	Mendili İşle Yolla
Tevekte Üzüm Kara	Gel Benim Gelin Yarım
Indim Yârin Bahçesine	Meclisinde Mail Oldum
Eğdim Kavak Dalını	Değirmen Üstü Çiçek
Bahar Geldi Güller Açtı	Ey Sevdiğim Birgün Bana

Tablo 1' e göre, araştırmada farklı yörelerden varyant özelliği gösteren 12 eserin belirlendiği ve eserlerin makamsal, ritmik ve ezgisel özellikler açısından varyant örnekleri oluşturdukları görülmektedir.

“Adalardan çıktım yayan” ve “Bebeğin beşiği çamdan” türkülerine ait varyant bulguları

Erzurum yöresine ait olan “Adalardan Çıktım Yayan” türküsünün Türk Halk Müziği sözlü kültür geleneği içerisinde farklı bölgelerde yeniden biçimlenerek çeşitli varyantlara dönüştüğü belirlenmiştir. İncelemeler sonucunda söz konusu türkünün Bayburt, Elazığ ve Erzincan yörelerinde toplam üç farklı varyant örneğinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu varyantların hem söz hem ezgi yapılarında görülen değişiklikler, türkünün zaman içerisinde farklı coğrafyalarda yeniden yorumlanarak yayıldığını göstermektedir. Elde edilen bulgulardan biri de Bayburt yöresine ait “Bebeğin Beşiği Çamdan” türküsünün, ezgisel açıdan “Adalardan Çıktım Yayan” türküsünün bir varyantı niteliği taşıdığıdır. Her iki türküde ortak ezgisel hatlar, tekrar eden motifler ve benzer makamsal özellikler bulunmakta; buna karşın ritmik örgü ve söz yapısında bölgesel farklılaşmalar görülmektedir. Bu bulgu, türkünün sözlü kültür geleneği içinde dolaşımının ve yöresel icra pratiklerinin varyantlaşmayı nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaktadır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM REPERTUAR SIRA NO: 775 İNCELEME TARİHİ 4. 10. 1974 BEBEK (ADALARDAN ÇIKTIM YAYAN) YÖRESİ PAŞENLER KİMDEN ALINDIĞI CAFER KIRMIZI SÜRE	DERLEYEN M. SARISOZEN DERLEME TARİHİ 14. 4. 1955 NOTAYA ALAN M. SARISOZEN	TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM. REPERTUAR SIRA NO: 777 İNCELEME TARİHİ 4. 10. 1974 BEBEK (BEBEĞİN BEŞİĞİ ÇAMDAN) YÖRESİ BAYBURT KİMDEN ALINDIĞI BİNALİ SELMAN SÜRE	DERLEYEN A. YAMACI DERLEME TARİHİ NOTAYA ALAN A. YAMACI
--	--	---	---

Şekil 1. Türkülere ait varyant bulguları

Şekil 1' den elde edilen verilere göre TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan “Adalardan Çıktım Yayan” ve “Bebeğin Beşiği Çamdan” türkülerinin, halk müziği geleneğinde belirli bir ritmik düzen içerisinde icra edilen kırık hava türünde ezgiler olduğu belirlenmiştir. Her iki eserin künye bilgilerinde yer alan repertuar ve derleme tarihleri karşılaştırıldığında, türküler arasında zaman bakımından yakın bir üretim sürecinin bulunduğu görülmektedir. Bununla birlikte, varyant ilişkisinin tespitine yönelik yapılan değerlendirmede, repertuar kayıtlarının kronolojik sırası ve derleme tarihleri dikkate alındığında “Bebeğin Beşiği Çamdan” türküsünün, “Adalardan Çıktım Yayan” türküsünün ezgisel bir varyantı olduğu söylenebilir. Bu bulgu, söz konusu eserlerin sözlü kültür içinde farklı bölgelerde yeniden şekillendiğini ve varyantlaşmanın kronolojik izlerinin repertuar kayıtlarına da yansıdığını göstermektedir.

Eserlerin makamsal dizilerine ait varyant bulguları

Bu bölümde, ilgili eserlerin makam dizilerinde görülen varyantlaşmaların tespiti üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Tablo 2. Türkülerde makamsal dizilere ait varyant bulgular

Rep. No	Türkünün Adı	Yöre	Derleyen	Aldığı Koma Sembolleri	Makamsal Dizi
775	Adalardan Çıktım Yayan	Erzurum /Pasinler	Muzaffer SARISÖZEN	Si $\flat^2$	Hüseyni
777	Bebeğin Beşiği Çamdan	Bayburt	Ahmet YAMACI	Si $\flat^2$	Hüseyni

Tablo 2’ de eserlere ait makamsal diziler incelendiğinde her iki eserinde ‘Hüseyni’ makam dizisine sahip olduğu görülmektedir. Hüseyni makamı dizisi diğer makamlara oranla gerek halk müziği gerekse Klasik Türk müziği içerisindeki kullanım sıklığı açısından yoğun şekilde tercih edilen bir dizidir. Kemal İlerici, Hüseyni makamının ulusal karakteri yansıtan bir yapı taşı olduğunu ve uzun ile kırık hava repertuarının büyük bölümünün bu makamla icra edilmesinin tesadüf olmadığını vurgulayarak, söz konusu makam dizisinin önemini öne çıkarır (İlerici, 1981). Özellikle Anadolu’nun kültürel belleğinin yanı sıra kültürel çeşitlilik ve zenginliğinin de önemli ifade aracı olan Âşıklık Geleneğinde çoğunlukla tercih edilen hüseyini dizisi “Âşık Makamı” olarak bilinmektedir.

Eserlerin ritmik yapılarına ait varyant bulguları

Bu bölümde ilgili eserlerin ritmik yapılarında görülen varyantlaşmalar üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Tablo 3. Eserlerin ritmik yapıları

Rep. No	Türkünün Adı	Ritmik Yapı	Metrik Yapı	Usül Türü	Usulün Vuruş Biçimi
775	Adalardan Çıktım Yayan	4/4’lük	Sofyan	Ana Usül	
777	Bebeğin Beşiği Çamdan	7/4-4/4’lük	Devr-i Hindi & Sofyan	Karma/Değişken Usül	

Tablo 3 incelendiğinde, “Adalardan Çıktım Yayan” türküsünün halk müziğinde “Ana usuller” grubu içerisinde yer alan dört zamanlı usulde yazıldığı ve devamlılık gösteren ritmik yapısı ile “Süreklilik gösteren usullü ezgilere” örnek oluşturduğu görülmektedir. “Bebeğin Beşiği Çamdan” türküsünün ise halk müziğinde bileşik usül olarak adlandırılan yedi zamanlı (3+2+2) usulle başlayıp takip eden ölçülerde dört zamanlı usule dönüşerek “Kısa süreli usul” değişkenliği gösteren ezgi örneği olduğu söylenilebilir. Türküler ritmik özellikleri açısından belirli farklılıklar taşısa da örnekte görüldüğü gibi yedi zamanlı eserin dört zamanlı olarak icra edildiğin de benzer ezgilerin ortaya çıktığı görülmektedir.



Türkülere ait ezgisel varyant bulguları



Figür 3. Türkülere ait ezgisel varyantlar

Türkülere ait notalar incelendiğinde, iki farklı yörede derlenmiş türkülerin ezgisel motifleri karşılaştırmalı biçimde gösterilmektedir. Varyant özelliği gösteren motifler aynı renk ve rakamlarla işaretlenmiş; böylece iki eserin hangi ezgisel yapılarda ortaklaştığı, hangi noktalarda ayrıştığı açıkça belirlenmiştir.

“Geline bak geline” ve “Mendilim işle yolla” Türkülerine ait varyant bulguları

Türk Halk Müziği geleneğinin sözlü kültür ürünlerinden olan türküler akıcı ve hareketli ritmik yapıları ile ait olduğu yörenin düğün, konser, sıra gecesi gibi kültürel etkinliklerinde sıklıkla icra edilmektedir.

YHT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM 215-A/5/1973	DERLEYEN M. SARISÖZEN	YHT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM REPERTUAR SIRA No: 2390 İNCELEME TARİHİ: 16.2.1984	DERLEYEN ENVER DEMİRBAĞ
YÖRESİ SİVAS	DERLEME TARİHİ	YÖRESİ ELAZIĞ	DERLEME TARİHİ
KİMDEN ALINDIĞI M. SARISÖZEN	NOTAYA ALAN M. SARISÖZEN	KİMDEN ALINDIĞI ENVER DEMİRBAĞ	NOTAYA ALAN MEHMET ÖZBEK
SÜRE	GELINE BAK GELİNE	SÜRESİ :	MENDİLİM İŞLE YOLLA

Şekil 2. “Geline bak geline” ve “Mendilim işle yolla” türkülerine ait künye bilgileri

Künye bilgilerine göre; ilgili türkülerin halk müziği geleneğinde “belirli bir usulle icra edilen “Kırık hava” özelliğine sahip eserler olduğu görülmektedir. Repertuar sıra numaraları ve inceleme tarihlerinden yola çıkarak “Mendilim İşle Yolla” türküsünün varyant özelliği taşıdığı söylenilebilir.

Eserlerin makamsal dizilerine ait varyant bulguları

Bu bölümde, ilgili eserlerin makam özelliklerinde görülen varyantlaşmaların tespiti üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Tablo 4. Türkülerin makamsal dizilerine ait varyant bulgular

Rep. No	Türkünün Adı	Yöre	Derleyen	Aldığı Koma Sembölü	Makamsal Dizi
215	Geline Bak Geline	Sivas/Yıldızeli	Muzaffer SARISÖZEN	Si $\flat^2$ -Fa#	Hüseyni
2390	Mendilim İşle Yolla	Elazığ	Enver DEMİRBAĞ	Si $\flat^2$ -Fa (#)	Hüseyni

Tablo 4’te ilgili eserler arasında makamsal dizi özellikleri açısından farklılık bulunmadığı fakat “Mendilim İşle Yolla” türküsünde yer alan “Fa” sesi TRT notasında natürel kullanılırken yöreye ait icralarda Fa# olarak kullanıldığı görülmüştür.

Eserlerin Ritmik Yapılarına Ait Varyant Bulguları

Tablo 5. Eserlerin Ritmik Yapıları

Rep. No	Türkünün Adı	Ritmik Yapı	Metrik Yapı	Usl Türü	Uslün Vuruş Biçimi
215	Geline Bak Geline	2/4’lük	Nim Sofyan	Ana Usül	↓ ↑
2390	Mendilim İşle Yolla	2/4’lük	Nim Sofyan	Ana Usül	↓ ↑

Tablo 5’te verilerine göre, her iki eserin halk müziğinde “Ana usuller” sınıfında yer alan iki zamanlı basit usullerle oluştuğu ve ritmik özellik açısından “Süreklilik gösteren usullü ezgilere” örnek türküler olduğu söylenilebilir.

Türkülere Ait Ezgisel Varyant Bulguları

GELİNE BAK GELİNE

Figür 4. Geline Bak Geline

MENDİLİM İŞLE YOLLA

Figür 5. Mendilim İşle Yolla

Türkülere ait notalar incelendiğinde, ezgisel benzerliklerin sözlü bölümlerde daha sık görüldüğü tespit edilmiştir. Ayrıca eserler arasında ezgisel benzerlik taşıyan motifler aynı renk ve rakamlar kullanılarak yukarıda belirtilmiştir.

Tevekte üzüm kara ve “Gel benim gelin yarım” türkülerine ait varyant bulguları

Sivas/ Zara yöresine ait “Tevekte Üzüm Kara” türküsü, yöre halk müziği geleneği içerisinde önemli bir yere sahiptir. Yapılan araştırmalarda; eserin müzikal özellikleri açısından Elazığ yöresine ait Enver DEMİRBAĞ’ dan alınan “Gel benim gelin yârim” türküsü ile ezgisel açıdan benzerlik taşıdığı görülmüştür.

Eserlerin künye bilgilerine ilişkin bulgular

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM NO: 314 - 9, 6, 1973 YÖRESİ: SİVAS-ZARA KİMDEN ALINDIĞI HALİL SÖYLER SÜRE:	DERLEYEN M. SARISOZEN DERLEME TARİHİ NOTAYA ALAN M. SARISOZEN	TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM. REPERTUAR No: 4215 İNCELEME TARİHİ: 20.08.1999 YÖRE ELAZIĞ KAYNAK KİŞİ ENVER DEMİRBAĞ SÜRE:	DERLEYEN ZÜLCÜF ALTAN DERLEME TARİHİ NOTALAYAN ERDEM ÇALIŞKANEL
--	---	---	---

Şekil 3. “Tevekte üzüm kara” ve “Gel benim gelin yarım” türkülerine ait künye bilgileri

TRT Repertuarında yer alan “Tevekte Üzüm Kara” ve “Gel Benim Gelin Yârim” türkülerine ait künye bilgileri incelendiğinde, eserlerin belirli bir usulle icra edilen “Kırık hava” özelliğine sahip ezgiler olduğu söylenilebilir. Eserlerin THM Repertuar sıra numaraları ve incelenme tarihleri göz önüne alındığında “Gel Benim Gelin Yârim” türküsünün varyant örneği olduğu görülmektedir.

Eserlerin makamsal dizilerine ait varyant bulguları

Tablo 6. Türkülerde makamsal dizilere ait varyant bulguları

Rep. No	Türkü	Yöre	Kaynak Kişi	Aldığı Koma Sembolü	Makam Dizisi
314	Tevekte Üzüm Kara	Sivas/Zara	Halil SÖYLER	Si $\flat^2$ -Fa#	Hüseyni
4215	Gel Benim Gelin Yârim	Elazığ	Enver DEMİRBAĞ	Si $\flat^2$ -Fa #	Hüseyni

Tablo 6’ya göre; ilgili eserlerin makamsal dizi özelliklerinin ortak olduğu görülmektedir.

Eserlerin ritmik yapılarına ait varyant bulguları

Tablo 7. Eserlerin Ritmik Yapıları

Rep. No	Türkünün Adı	Ritmik Yapı	Metrik Yapı	Usül Türü	Usulün Vuruş Biçimi
314	Tevekte Üzüm Kara	2/4’lük	Nim Sofyan	Ana Usül	↓ ↑
4215	Gel Benim Gelin Yarım	2/4 -4/4 lük	Nim Sofyan/ Sofyan	Ana Usül	↓/↑ ↖↗↘↙

Tablo 7’de “Tevekte Üzüm Kara” türküsü “Ana usuller” grubunda yer alan iki zamanlı usulde yazılmış ve devamlılık gösteren ritmik yapısı ile “Süreklilik gösteren usullü ezgilere” örnektir. “Gel Benim Gelin Yârim” türküsü ise, iki ve dört zamanlı usul çeşitliliğine sahip “Kısa süreli usül” değişkenliği gösteren ezgiye örnek olduğu söylenilebilir. Bu tablo her iki eserin ritmik yapısındaki farklılıkları ayrıntılı biçimde göstermektedir. “Tevekte Üzüm Kara” türkünde tamamen 2/4 Nim Sofyan yapısı korunurken, “Gel Benim Gelin Yârim” türküsünde 2/4 ve 4/4 arasında geçişler bulunmaktadır. Bu durum, türkülere özgü kısa süreli usul değişikliklerinin varyantlaşmada nasıl bir rol oynadığını göstermektedir.

Türkülere ait ezgisel varyant bulguları

TEVEKTE ÜZÜM KARA

1

1

2

3

Figür 6. Tevekte Üzüm Kara

GEL BENİM GELİN YARIM

1

1

2

3

3

Figür 7. Gel Benim Gelin Yarım

Türkülere ait notalar incelendiğinde, ezgisel benzerliklerin yoğun bir şekilde görüldüğü tespit edilmiştir. Ayrıca eserler arasında ezgisel benzerlik taşıyan motifler aynı renk ve rakamlar kullanılarak yukarıda belirtilmiştir.

İndim yârin bahçesine” ve “Meclisinde mail oldum” türkülerine ait varyant bulguları

Elazığ yöresine ait Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen “İndim Yarin Bahçesine” türküsü gerek çalgısal özellikleri gerekse usul yürüyüşleri açısından yöre müzik kültüründe önemli bir yere sahiptir. Yapılan araştırmalarda; eserini Diyarbakır yöresine ait Celal Güzelses’ den alınan “Meclisinde Mail Oldum” türküsü ile varyant olduğu görülmüştür. Aşağıda türkülerin künye bilgileri, ritmik yapıları ve makamsal dizilerinde görülen varyant özelliklerinin tespiti üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Eserlerin künye bilgilerine ilişkin bulgular

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM 361 Tarih: 22/6/1978 <u>YÖRESİ</u> ELAZIĞ <u>KİMDEN ALINDIĞI</u> PAK BUZ-MEVLUT CANAYDIN <u>SÜRESİ:</u> (♩ = 50)	<u>DERLEYEN</u> M. SARISÖZEN <u>DERLEME TARİHİ</u> İNDİM YÂRİN BAHÇESİNE <u>NOTAYA ALAN</u> M. SARISÖZEN	TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM REPERTUAR SIRA No: 2201 İNCELEME TARİHİ: 20.2.1982 <u>YÖRESİ</u> DIYARBAKIR <u>KİMDEN ALINDIĞI</u> CELAL GÜZELSİS <u>SÜRESİ:</u> (♩ = 44)	<u>DERLEYEN</u> Plaktan <u>DERLEME TARİHİ</u> MECLİSİNDE MAYIL OLDUM <u>NOTAYA ALAN</u> MEHMET ÖZBEK 1976
--	---	---	--

Şekil 4. Türkülere ait künye bilgileri

TRT Repertuarında yer alan “İndim Yârin Bahçesine” ve “Meclisinde Mayıl Oldum” türkülerine ait künye bilgileri incelendiğinde, eserlerin belirli bir usulle icra edilen “Kırık hava” türüne örnek ezgiler olduğu söylenilebilir. Eserlere ait repertuar sıra numaraları ve inceleme tarihleri göz önüne alındığında “Meclisine Mayıl Oldum” türküsünün varyant eser olduğu görülmektedir.

Eserlerin makamsal dizilerine ait varyant bulguları

Tablo 8. Türkülerde Makamsal Dizilere Ait Varyant Bulguları

Rep. No	Türkünün Adı	Yöre	Kaynak Kişi	Aldığı Koma Sembolü	Makam Dizisi
361	İndim Yârin Bahçesine	Elazığ	Faik BUZ/ Mevlit CANAYDIN	Fa#	Mahur
2201	Meclisinde Mail Oldum	Diyarbakır	Celal GÜZELSES	#	Mahur

Tablo 8’e göre; eserlerin makam dizileri açısından ortak özelliğe sahip oldukları her iki eserinde Türk müziğinde Şed (göçürülmüş) makamlar sınıfı içerisinde yer alan “Mahur” makamı dizisine sahip olduğu görülmektedir. Mahur dizisi Si sesi komasız, Fa # sesinin koma sembolü olarak kullanıldığı “Sol kararlı” bir dizidir. Eserlerin ezgisel yürüyüşleri dikkate alındığında her iki eserin makamın seyir özelliklerini gösteren icranın tiz seslerden başlayarak pes seslere inici özellik gösterdiği görülmektedir. Ayrıca; Mahur makamı dizisinin Türk Halk Müziğinde ki ayak karşılığı “Beşiri ayağı”dır.



Figür 8. Mahur makamına ait dizi örneği

Eserlerin ritmik yapılarına ait varyant bulguları

Bu bölümde ilgili eserlerin ritmik yapılarında görülen varyantlaşmalar üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Tablo 9. Eserlerin ritmik yapıları

Rep. No	Türkünün Adı	Ritmik Yapı	Metrik Yapı	Usül Türü	Usulün Vuruş Biçimi
361	İndim Yârin Bahçesine	10/8’ lik	Aksak semai /Curcuna	Karma Usül	
2201	Meclisinde Mail Oldum	10/8’ lik	Aksak Semai / Curcuna	Karma Usül	

Tablo 9’a göre, eserlere ait ritmik yapının halk müziğinde “Karma Usuller” sınıfında yer alan 10 zamanlı usullerden oluştuğu görülmektedir. Her iki eserinde 2+3+2+3 (Aksak Semai) ve 3+2+2+3 (Curcuna) dizilişi ile yapılandığı eser içerisinde kısa süreli usul değişkenlikleri gözlemlendiği ve bu değişikliklerin türkülerde aynı ölçülerde ortaya çıktığı tespit edilmiştir.

Türkülere ait ezgisel varyant bulguları

İNDİM YÂRİN BAHÇESİNE

Figür 9. İndim Yarın Bahçesine

MECLİSİNDE MAYİL OLDUM

Figür 10. Meclisinde Mayil Oldum

İlgili türküleri ait notalar incelendiğinde, ezgisel varyantlaşmaya ait bulguların sözlü bölümlerde gerçekleştiği görülmektedir. Eserler arasında benzerlik taşıyan motifler ortak renk ve rakamlar kullanılarak yukarıda belirtilmiştir.

“Eğdim kavak dalını” ve “Değirmen üstü çiçek” türkülerine ait varyant bulguları

Diyarbakır yöresine ait Ahmet YAMACI tarafından derlenen “Eğdim Kavak Dalını” türkü, yöreye özgü folklorik özellikleri yansıtan melodik ve ritmik yapısı ile ait olduğu kültürün önemli bir parçasıdır. Yapılan araştırmalarda eserin, Erzurum yöresine ait Ali GÜLER tarafından derlenen “Değirmen Üstü Çiçek” (Ölürem Kızlar) ” türkü ile ezgisel varyant oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu bölümde türkülerin künye bilgileri, ritmik yapıları ve makamsal dizilerinde görülen varyant özellikler üzerine incelemelerde bulunulacaktır.

Tablo 11'e göre, eserlerin halk müziğinde "Ana usuller" grubunda yer alan dört zamanlı (Sofyan) usul kullanılarak yazıldığı ve ezgilerde görülen ritmik devamlılık ile türkülerin "Süreklilik gösteren usullü ezgilere" örnek oluşturduğu söylenilebilir.

Türkülere ait ezgisel varyant bulguları

EYDİM KAVAK DALINI

1

1

1

Figür 12. Eydim Kavak Dalını

DEĞİRMEN ÜSTÜ ÇİÇEK
(ÖLÜREM KIZLAR)

1

1

1

Figür 13. Değirmen Üstü Çiçek

İlgili türkülere ait notalar incelendiğinde, ezgisel varyantlaşmanın yoğun bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Varyantlaşma görülen ezgi motifleri ortak renk ve rakamlar kullanılarak yukarıda belirtilmiştir.

"Bahar geldi güller açtı" ve "Yar demedin" türkülerine ait varyant bulguları

Türk Halk Müziği geleneğinin sözlü kültür örneklerinden TRT Repertuarında yer alan Mardin yöresine ait "Bahar Geldi Güller Açtı" adlı türküsünün, Erzincan yöresine ait türkü formunda beste olan günümüzde de birçok sanatçı tarafından söylenen "Yar Demedin" türküsü ile varyant olduğu görülmektedir. Bu bölümde türkülerin künye bilgileri, ritmik yapıları ve makamsal dizilerinde görülen varyant özellikler üzerine incelemelerde bulunulacaktır.

Eserlerin künye bilgilerine ilişkin bulgular

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI TMM NO: 918 - 8.8.1979	DERLEYEN M. SARISOZEN	Söz: Yavuz TOP	Derleyen: .
YÖRESİ MARDİN	DERLEME TARİHİ	Müzik: Yavuz TOP	Notaya Alan: Yavuz TOP
KİMDEN ALINDIĞI BEDRİ ORCAN	NOTAYA ALAN M. SARISOZEN	SEVDİĞİM BİRGÜN BANA (Yar Demedin)	
SÜRE:		♩ = 260	

Şekil 6. Türkülere ait künye bilgileri

Eserlere ait künye bilgileri incelendiğinde; TRT Repertuarında yer alan Mardin yöresine ait “Bahar Geldi Gül Açtı” türküsünün gerek ritmik yapısı gerekse ezgisel motiflerinde görülen benzerlikler ile türkü formunda beste özelliği taşıyan “Sevdiğim Bir gün Bana” adlı türküsü ile varyant özelliği gösterdiği tespit edilmiştir.

Eserlerin makamsal dizilerine ait varyant bulguları

Tablo12. Türkülerde makamsal dizilere ait varyant bulguları

Rep. No	Türkünün Adı	Yöre	Kaynak Kişi	Aldığı Koma Sembolü	Makamsal Dizi
310	Bahar Geldi Gül Açtı	Mardin	Bedri ORCAN	Si $\flat^2$	Uşşak
-	Sevdiğim Birgün Bana		Yavuz TOP	Si $\flat^2$	Hüseyni

Tablo12’ye göre eserlerin makam dizileri açısından benzerlik taşıdığı görülmektedir.

Eserlerin ritmik yapılarına ait varyant bulguları

Bu bölümde ilgili eserlerin ritmik yapılarında görülen varyantlaşmalar üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Tablo13. Eserlerin ritmik yapıları

Rep. No	Türkünün Adı	Ritmik Yapı	Metrik yapı	Usul Türü	Usulün Vuruş Biçimi
310	Bahar Geldi Gül Açtı	10/8	Aksak Semai	Karma Usul	
-	Sevdiğim Birgün Bana (Yar Demedin)	10/8	Aksak Semai	Karma Usul	

Tablo 13’e göre, eserlerin halk müziğinde “Ana usuller” grubunda yer alan dört zamanlı (Sofyan) usul kullanılarak yazıldığı ve ezgilerde görülen ritmik devamlılık ile türkülerin “Süreklilik gösteren usullü ezgilere” örnek oluşturduğu söylenilebilir.

Türkülere ait ezgisel varyant bulguları



Figür 14. Bahar GeldiGül Açtı



Figür 15. Sevdığım Birgün Bana (Yar Demedin)

İlgili türkülere ait notalar incelendiğinde, eserler arasında gerek ritmik diziliş gerekse ezgisel özellikler açısından varyantlaşmanın ortaya çıktığı görülmektedir. Ezgisel benzerliklerin görüldüğü bölümler ortak renk ve rakamlar kullanılarak yukarıda belirtilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Her toplum zaman içerisinde sosyal, kültürel ve ekonomik nedenlere bağlı olarak farklı toplumlara ait kültürel değerler ile etkileşim halinde olmuştur. Bu etkileşimi ortaya çıkaran önemli unsurlardan biriside toplumun sahip olduğu dinamik yapıdır. Toplumsal yaşamda görülen bu hareketlilik geleneksel kültürümüzün önemli aktarıcısı olan türkülerimizin de doğal bir folklorik sürece bağlı olarak varyantlaşmasına ve farklı yörelerde benzer ezgi örneklerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu araştırmada, Türk Halk Müziğinin gelişimi, zenginleşmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli yeri olan türkülerin varyantlaşmasına etki eden faktörler ortaya konulmuş bu kapsamda varyant özelliği gösteren türkülerin birbiri arasında makamsal, ritmik ve ezgisel benzerlikler ortaya konulmuştur. Buradan hareketle; araştırmada örnekleri verilen türküler ve varyantları üzerinde yapılan müzikal analizlerden yola çıkarak türkülerde varyantlaşmaya etki eden faktörlerin neler olduğuna yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır. Türkülerin farklı yörelerde benzer birtakım özellikler ile yeniden şekillenmesinde, bireylerin sosyal, kültürel ve ekonomik ihtiyaçlarını karşılama çabası ve bunun sonucunda ortaya çıkan toplumsal dinamikliğin getirdiği Ekonomik (İş gücü dolaşımı), Toplumsal ve Kültürel Tarihsele Olaylar, Gezgin Âşıklar, Coğrafi faktörler, Dil ve Ağız Özellikleri, Müzikal Beğeni, Teknolojik Gelişmeler, Hafıza ve Müzik Kültürü gibi sosyal ve toplumsal olayların türkülerin gerek ezgisel gerek sözel açıdan varyantlaşmasında önemli bir etken olduğu görülmüştür.

Ayrıca, ezgisel açıdan müzikal hafızada kolaylıkla yer edinen ve halk müziği geleneğinde aşık makamı dizisi olarak da adlandırılan hüseyini makamına ait eserler ve iki / dört zamanlı ana usuller kullanılarak yazılmış türkülerin varyantlaşma sürecinin kolaylıkla gerçekleştiği görülmüştür. Sürekli gelişen toplumsal yapı beraberinde değişimi de

getirmekte olup yeni ürünlerin ortaya çıkması ve kültürel çeşitliliğin artmasına yol açmaktadır. Türkülerin müzikal özellikleri ile ortaya çıkan yeni varyant eserler benzerleri var denilerek gözardı edilmeden arşivlenmeli ve halk müziğinin yaşaması ve gelecek kuşaklara tüm zenginliği ile aktarılması adına çalışmalar yapılmalıdır. Bu kapsamda başta TRT, Kültür Bakanlığına bağlı THM ve sivil toplum kuruluşlarına bağlı koroların ilgili alanda yapılacak çalışmalarının desteklenmesi ve elde edilen türküler ve varyantlarına ait notaların ilgili kurumlarca kayıt altına alınması, kültürümüzün gelişimi ve türkülerimizin zenginleşmesi adına önem arz etmektedir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Bu araştırma, yalnızca belirli türküler ve bunlara ait repertuvar kayıtları üzerinden yürütüldüğü için bulgular tüm Türk Halk Müziği repertuvarını temsil etmemektedir. Çalışma verileri TRT arşivleri ve mevcut derleme kayıtlarıyla sınırlı olduğundan, arşiv dışındaki yerel icralar ve sözlü tarih kaynakları analize dâhil edilememiştir. Müzikal analizler yazılı nota kayıtlarına dayandığı için icracıların performans farklılıkları ve canlı icra varyasyonları tam olarak yansıtamamıştır. Ayrıca kullanılan analiz yöntemleri belirli kuramsal yaklaşımlarla sınırlıdır; farklı yöntem ve tekniklerle yapılacak incelemelerde farklı sonuçlar elde edilebilir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Umut Yaymak**, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümünü 2002 yılında tamamlayıp 2002 yılında Müzik Öğretmeni olarak atanmıştır. 2008-2021 yılları arasında Güzel Sanatlar Lisesi Bağlama öğretmenliği, 2010-2011 yılında Kültür Bakanlığı Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu konserlerine misafir bağlama sanatçısı olarak katılmıştır. 2012 yılında Müzik Eğitimi alanında Yüksek Lisans, 2022 yılında Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Müzik eğitimi Anabilim dalında doktora eğitimini tamamladı. 2022 yılında Sivas

Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarına öğretim görevlisi ardından öğretim üyesi kadrosuna atanan yaymak aynı kurumda müdür yardımcılığı ve müdürlük görevlerinde bulundu. Halen aynı kurumda görev yapmakta olup C kategorisi Türk halk müziği jüri üyesidir.

Kurum: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, Sivas, Türkiye.
E-mail: umutyaymak@cumhuriyet.edu.tr **ORCID:** 0000-0001-6701-1132

Kaynaklar

- Creswell, J. W., & Plano Clark, V. L. (2018). *Designing and conducting mixed methods research* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Elçi Coşkun, A. (2011). Sözel ve müzikal varyantlaşma: Manilerin türkü içindeki dönüşümleri. *Milli Folklor*, 23(91), 130–139.
- Güven, M. (2013). Türkülerin Varyantlaşması. *Turcology Research*. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat20>
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. Millî Eğitim Basımevi.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kaya, D. (1999). *Anonim halk şiiri* (Akçağ Yayınları No. 294). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kınık, M. (2009). *Türk halk çalgılarının birey olarak öne çıkarılması, kendi içerisindeki orkestral yapılanmasındaki mevcut durumu ve geleceği* [Yayımlanmamış çalışma].
- Kınık, M. (2013). Türk halk müziği kültüründe birleştirici unsur olarak Hüseyinî dizisi ve Hüseyinî türküler. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(16), 455–469.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Mirzaoglu, F. G. (2000). *Zeybek türküleri ve dansları*. Doktora tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oral, M. (2000). *Türk müziğinde çatal (varyant) türküler*. Lisans tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Özbek, M. (2010). Türkü deyiş geçme, tanı. *Türk Yurdu Dergisi*, 30(269), 19.
- Tavkul, U. (2009). *Kafkasya'da kültürel etkileşim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Turhan, Salih. "Sivas Türküleri Oyun ve Saz Havalının Etkileşim Sahası". *Kültürümüzde Türkü Sempozyumu*, Sivas: (Basılmamış bildiri), 2011.
- Yardımcı, M. (2013). *Türk halk edebiyatında nesir ve nazım nesir karışık türler*. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.

İnternet kaynakları

Türk Dil Kurumu. 'Kelime Tanımı'. Erişim Adresi: <https://sözlük.gov.tr>

TRT Türk Halk Müziği Repertuarı. <https://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi.html>

The variant formation of Turkish folk songs: A case of melodic variants**Abstract**

This study aims to identify the mechanisms of melodic variant formation that emerge during the transmission of Turkish folk songs across different regions. The research was conducted using a mixed-method approach; first, song examples included in the TRT Turkish Folk Music repertoire, widely performed among the public and melodically well-known, were selected. Subsequently, variant pairings exhibiting melodic similarity to these songs were identified. The examined pairings are as follows: “Adalardan Çıktım Yayan – Bebeğin Beşiği Çamdan,” “Geline Bak Geline – Mendilim İşle Yolla,” “Tevekte Üzüm Kara – Gel Benim Gelin Yarım,” “İndim Yârin Bahçesine – Meclisinde Mail Oldum,” “Eğdim Kavak Dalını – Değirmen Üstü Çiçek,” and “Bahar Geldi Güller Açtı – Sevdiğim Bir Gün Bana (Yar Demedin).” The song pairs were analyzed through notation-based comparative examination of their modal structures, rhythmic organization, and melodic motifs. In data analysis, melodic similarities were demonstrated through color-coding and motif mapping techniques; motif shifts, rhythmic divergences, and performance tendencies were evaluated using both quantitative and qualitative methods. The findings reveal that variant formation intensifies particularly within specific melodic motifs and in characteristically shaped melodic turns of vocal sections. In the case of “Adalardan Çıktım Yayan” and “Bebeğin Beşiği Çamdan,” the Hüseynî mode is preserved, yet changes in rhythmic structure (transition from 4/4 Sofyan to 7/4 Devr-i Hindî + return to 4/4 Sofyan) distinctly influence the melodic variant. In “Geline Bak Geline” and “Mendilim İşle Yolla,” the two-beat Nim Sofyan rhythmic pattern remains stable, but regional vocal articulation and performance preferences create micro-level variations in vocal motifs. In “İndim Yârin Bahçesine” and “Meclisinde Mail Oldum,” the shared use of the Mahur mode is maintained, yet changes in the contour of ascent–descent within melodic progression render the variant apparent. These findings show that while the modal framework remains largely stable during the transmission of songs across different geographical and social settings, melodic motifs are reshaped according to local rhythmic, phonetic, and performance practices. The preservation of the melodic skeleton alongside micro-level motif modifications is evaluated as a core characteristic of folk music transmitted within the oral tradition.

Keywords: Turkish folk music, türkü, motion, variant

Araştırma Makalesi

Doğu Karadeniz Rize Çamlıhemşin bölgesinde yaşayan halk ozanı Süleyman Serin üzerine bir inceleme¹

Serap Duran Subatan^{2*} ve Zeki Karaman³

Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Eğitim Fakültesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 15 Ağustos 2025

Kabul: 12 Kasım 2025

Online Yayın: 30 Aralık 2025

Anahtar Kelimeler

Bağlama

Rize-Çamlıhemşin

Süleyman Serin

Türk Halk Müziği

Öz

Doğu Karadeniz hem doğal güzellikleri hem de stratejik önemi ile tarih boyunca pek çok medeniyetin ilgisini çekmiş ve çeşitli kültürlerin kesişim noktası olmuştur. Yerel halklar, bu zengin tarihi ve coğrafi mirasın etkisiyle kendi kültürel kimliklerini oluşturmuş, bu kimlik, zamanla bölgenin toplumsal yapısında kalıcı izler bırakmıştır. Bu çalışma, Doğu Karadeniz bölgesinde yaşayan halk ozanı Süleyman Serin'in müzikal kariyerini, eserlerini ve bu bölgenin müziğine olan katkılarını incelemeyi amaçlamaktadır. Süleyman Serin'in tulum ve bağlama yapımı, bu enstrümanların icrası ve besteleri üzerindeki çalışmaları, onun bölgesel müzik kültürüne sağladığı önemli katkıları ortaya koymaktadır. Serin'in yetiştirdiği genç müzisyenler ve açtığı tulum atölyesi, bölgenin kültürel mirasının korunması açısından önem taşıdığı görülmektedir. Araştırmada, Serin'in besteleri ve enstrümanlarının Karadeniz kültüründeki yeri, kaynak kişiliği ve bölge müziğinin genç nesillere aktarılmasındaki rolü ele alınmıştır. Serin'in müzik hayatı boyunca, Neşet Ertaş ve Sabit Karaman gibi ustalardan aldığı etkilerle şekillenmiş olup, tulum ve bağlama enstrümanlarının geleneksel yapısını koruyarak modern müzikle birleştirdiği görülmektedir. Çalışma boyunca yarı yapılandırılmış görüşmeler ve alan araştırması fenomenoloji yaklaşımı ile yapılmıştır. Bu araştırma ile birlikte, Süleyman Serin'in 1 sözlü eseri derlenerek notaya alınmıştır. Notaya alınan bu eser neva makamında ve Türk aksağı (5/8) usulünde bestelendiği analizine ulaşılmıştır. Eserin güftesinde ise aile kavramının temaları işlenmiştir. Bu sonuçlarla birlikte, aynı zamanda Süleyman Serin'in Doğu Karadeniz müziğine yaptığı katkıları gündeme ilk defa getirilmiş, sözlü bestesinin müzikal ve teknik analiz olarak ele alınmasıyla eğitim kurumlarında icracılık repertuvarına katkı sağlamasının önemini de ortaya çıkarmaktadır.

© 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Duran Subatan, S., ve Karaman, Z. (2025). Doğu Karadeniz Rize Çamlıhemşin bölgesinde yaşayan halk ozanı Süleyman Serin üzerine bir inceleme. *Türk Müziği*, 5(4), 303-317. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17985836>

Giriş

Doğu Karadeniz Bölgesi, Türkiye'nin kültürel çeşitliliğini ve zenginliğini en iyi yansıtan bölgelerden biridir. Bölge, coğrafi konumu, tarihi geçmişi, sosyal yapısı ve kültürel değerleri ile kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Bu kimliğin en belirgin öğelerinden biri de müziktir. Bölgedeki müzik kültürü, özellikle halk ozanları ve yerel sanatçılar tarafından nesilden nesile aktarılan geleneklerle şekillenmiştir. Müzik kültüründe genç kuşağın modernleşme süreçleri içerisinde, geleneklere odaklanılan ve geleneksel kültürü temsil eden sanatkarların eserlerine ağırlık günden güne artış

¹ Bu çalışmanın bir kısmı 4. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'nde (Kasım 30, 1 Aralık, 2024, İstanbul, Türkiye) sunulmuştur.

² Doktor Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Müzik Bölümü, Sivas/Merkez, Türkiye. E-mail: duzan.se@gmail.com ORCID: 0000-0002-5331-2732

³ Müzik Öğretmeni, Necdet Sağbaş Anadolu Lisesi, Rize/Pazar, Türkiye. E-mail: zekikaraman@hotmail.com ORCID: 0009-0006-1887-4402

göstermektedir (Subatan, 2023: 452). Bu bölgede de tulum ve bağlama gibi geleneksel enstrümanlar, bu kültürün en önemli taşıyıcılarıdır.

Rize Çamlıhemşin'den gelen halk ozanı Süleyman Serin, Doğu Karadeniz'in bu müzikal mirasının en önemli temsilcilerinden biridir. Süleyman Serin hem tulum hem de bağlama yapımında ve icrasında gösterdiği ustalıklarla tanınmaktadır. Onun eserleri, bölgenin kültürel dokusunu yansıtan derin bir müzikal anlayışın ürünüdür. Ancak, modernleşme sürecinde geleneksel müziğin ve enstrümanların giderek kaybolma riski altında olması, bu zengin mirasın belgelenmesi ve korunması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Bu çalışma, Süleyman Serin'in müzikal kimliğini, eserlerini ve Doğu Karadeniz müziğine olan katkılarını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, Serin'in müziğinde etkili olan figürleri, özellikle Neşet Ertaş ve Sabit Karaman gibi ustaların Serin'in müzikal gelişiminde nasıl bir rol oynadığını araştırarak ve bu etkilerin Serin'in eserlerine nasıl yansıdığını ortaya koyacaktır.

Doğu Karadeniz yöresinin müzik kültürü

Türk müziğinin tarihsel gelişimine bakıldığında, halkın içinden doğan ve kültürel mirasın ilk adımlarını atan melodilerin, toplumun hem müzik tarihi hem de müzikal kimliği açısından temel bir rol oynadığını görülmektedir. Bu erken dönemde, dini inançlar ve ibadetler, müzikal ifadeyle iç içe geçerek şekillenmiştir. Orta Asya ve Doğu Türkistan'da Türk milletinin varlık gösterdiği dönemlerde, dinin toplumsal yaşamın merkezinde yer aldığı ve dini liderlerin toplum içinde ayrıcalıklı bir statüye sahip olduğu gerçeği dikkat çekmektedir. Bu durum, müziğin yalnızca bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda toplumsal yapının ve manevi hayatın bir yansıması olarak da değerlendirildiğini göstermektedir (Yücel, 2011: 1).

Doğu Karadeniz Bölgesi, Ordu, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin, Gümüşhane ve Bayburt illerini kapsayan zengin bir müzik folkloruna sahip bir bölgedir. Bölgenin müzikal karakteri, coğrafi konumu, dağlık yapısı, denize yakınlığı, yoğun yağış alması, ulaşım zorlukları, göçler ve tarih boyunca yaşanan savaşlar gibi çeşitli faktörlerle şekillenmiştir. Doğu Karadeniz'deki müzik, sözlü ve sözsüz olarak iki ana kategoriye ayrılmakta; sözlü müzikler genellikle türkü ve uzun hava biçiminde iken, sözsüz müzikler halk oyunlarına eşlik eden melodilerden oluşmaktadır. Bölgedeki ezgiler, diğer bölgelerden farklı bir karakter sergiler ve bu nedenle Türk Halk Müziği'nin genel yapısından kolayca ayırt edilebilmektedir. Yörenin türkülerinde genellikle acı, sitem, sevgi, hamsi özlemi, horon ve deniz sevgisi, kemençe hayranlığı gibi temalar işlenmektedir. Türkülerin yöresel ağızla söylenmesi, yörenin kültürel zenginliğini ve bölgedeki yerel etkileşimleri yansıtan önemli bir unsurdur (Kaya, 2006: 720).

Doğu Karadeniz'in müzikal yapısı detaylı bir biçimde incelendiğinde, kıyı bölgelerinde ezgilerin genellikle sınırlı bir ses aralığına sahip olduğunu, yani üç ile yedi ses arasında kaldığı görülmektedir. Ancak, bölgenin iç kısımlarına doğru ilerledikçe, bu ses aralığının genişleyerek oktava ve on sese kadar çıktığı fark edilmektedir. Aynı zamanda, bu bölgede 2, 3 ya da 4 bölümlü semahlara rastlanabilmektedir. İç kısımlardaki bazı ezgilerde ise İç ve Doğu Anadolu'nun karakteristik müzikal etkilerine zaman zaman rastlanabilmektedir. Doğu Karadeniz müziğinde, melodilere süslemeler ekleyerek çalma oldukça yaygın bir tekniktir. Bu süslemeler, bir sesin önceki ya da sonraki seslere çarpılarak çalınması, kemençede yay atma, dilsiz kavalda titreterek çalma ve bazı durumlarda horlatarak çalma gibi yöntemlerle uygulanmaktadır. Bu süsleme teknikleri, bölgenin müziğine özgün bir karakter kazandırmaktadır (Yılmaz ve Nacakcı, 2016: 90-91).

Yörenin müzik kültürü bakıldığında, ritimlerin çeşitliliği ve varyasyonları çerçevesinde son derece çeşitli ve kapsamlı bir birikimin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle kıyı illerinde 9/8'lik, 9/16'lık, 7/8'lik, 7/16'lık ve 5/8'lik gibi ölçüler yaygındır. İç kesimlerde yer alan Artvin ve Bayburt gibi illerde ise 3, 6, 9 ve 12 zamanlı ritimler daha sık görülmektedir. Bunun dışında, bölgede 2/4'lük, 4/4'lük, 8/8'lik, 10/8'lik, 13/16'lık ve 14/16'lık gibi daha karmaşık ölçülerle 21 ve 25 zamanlı ritimlere de rastlanır. Bazı ritimlerin yapısında, 5/8 (2+3), 7/8 (3+2+2) ve 7/16 (2+2+3) gibi asimetrik kalıplar bulunmaktadır. Bölgede dikkat çeken bir diğer özellik, her ölçüde ritmin aynı kalmaması ve ezgilerde ritim değişikliklerine rastlanabilmesidir. Örneğin, yedi zamanlı bir ölçüye dört zamanlı başka bir ritim eklenebilir (Kaya, 2007:9-11).

Doğu Karadeniz yöresinin müzik üslubu

Doğu Karadeniz, Türkiye'nin kuzeydoğusunda yer alan ve zengin kültürel çeşitliliğiyle tanınan bir bölgedir. Bu bölgenin müzik üslubu, tarih boyunca şekillenmiş geleneksel motifler, çalgılar ve ezgilerle dikkat çekmektedir. Bölgenin müziği, hem sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçası hem de kültürel kimliğin önemli bir göstergesidir. Doğu Karadeniz müziği, bölgenin coğrafi özellikleri, tarihsel süreçleri ve sosyal yapısıyla şekillenmiş, kendine has bir müzikal dil oluşturmuştur.

Doğu Karadeniz müzik kültürü, çeşitli müzik türlerini ve halk oyunlarını barındırmaktadır. Bölgenin ezgileri, yerel halkın gündelik yaşamını, duygularını ve toplumsal olayları yansıtmaktadır. Bu ezgiler arasında deyişler, düğün ve kına havaları, atma türküler, horonlar, oturak havaları, fingil havaları, yol havaları ve kolbastı gibi geleneksel müzik türleri öne çıkmaktadır. Her biri farklı ritim ve melodik yapılarla şekillenen bu ezgiler, Doğu Karadeniz müziğinin zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Özellikle horonlar, Doğu Karadeniz'in en tanınmış halk oyunları arasında yer almaktadır.

Doğu Karadeniz müziğinde çok seslilik önemli bir yer tutmakta, ancak bu çok seslilik genellikle enstrümantal müzikle sınırlıdır. Bölgedeki enstrümanlar, özellikle kemençe, tulum ve kaval, aynı melodiye paralel dörtlüler, beşliler, altılılar veya oktav aralıklarında çalabilme yeteneğine sahiptir. Bu özellik, Doğu Karadeniz müziğine özgü yalın bir polifonik yapı oluşturmaktadır. Vokal müziklerde ise bu tür çok seslilik nadir görülmektedir. Vokal performanslar genellikle tek sesli olarak icra edilmekte ve bu icralarda, sanatçının sesindeki süslemeler ve doğaçlamalar öne çıkmaktadır. Doğu Karadeniz'de doğaçlama, müziğin temel unsurlarından biridir. Özellikle atma türkülerde ve karşılaşmalarda sanatçılar, anında oluşturdukları melodilerle izleyicilere benzersiz performanslar sunmaktadır (Kaya,2007:10).

Bu çalışmanın önemi, Doğu Karadeniz'in zengin müzikal mirasının korunmasına yönelik bir adım atıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Süleyman Serin'in eserleri ve müzikal pratiği, bölgenin kültürel yapısını ve müziğini yansıtan önemli bir miras olarak değerlendirilmektedir. Ancak, bu mirasın yeterince belgelenmemiş olması, gelecek nesiller için büyük bir kayıp olabilir. Onun tulum ve bağlama üzerindeki ustalığı, bu enstrümanların yapımı ve icrasında sahip olduğu bilgi birikimi, bölgenin diğer sanatçıları ve halkı için önemli bir referans kaynağıdır. Bu çalışma, Serin'in müzikal mirasını detaylandırarak, Doğu Karadeniz müziğinin yaşatılmasına ve geleceğe taşınmasına katkıda bulunacaktır.

Araştırma amacı ve problemi

Bu çalışmanın amacı, Süleyman Serin'in bir halk ozanı olarak tanınmasını sağlamak ve onun müzikal kimliğini derinlemesine incelemektir. Serin'in tulum ve bağlama yapımı, bu enstrümanların icrası ve besteleri üzerine yaptığı çalışmaların belgelenmesi, onun müzikal mirasının korunması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Bu tez, Serin'in eserlerinin derlenmesi ve analiz edilmesi yoluyla, Doğu Karadeniz Bölgesi'nin geleneksel müziğine yaptığı katkıları ortaya koymayı hedeflemektedir.

Ayrıca, bu çalışma eğitim kurumlarına da önemli katkılar sağlamayı amaçlamaktadır. Süleyman Serin'in müziksel mirasının belgelenmesi ve analiz edilmesi, müzik eğitimi alanında önemli bir kaynak oluşturacak ve geleneksel müziğin korunması, öğretilmesi ve yeni nesillere aktarılması sürecine destek olacaktır. Eğitim kurumları, bu çalışmayı kullanarak hem geleneksel müzik eğitimi veren öğretim programlarını zenginleştirecek hem de bölgesel müzik kültürlerinin korunmasına yönelik bilinç geliştirecektir. Bu bağlamda, çalışmanın sonuçları, müzik eğitimi veren kurumlar için hem akademik hem de pratik bir kaynak işlevi görecektir. Bu araştırmanın temel problemleri ise;

- Doğu Karadeniz Bölgesi, zengin bir kültürel ve müzikal mirasa sahip olmasına rağmen, bu mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda önemli zorluklar var mıdır?
- Doğu Karadeniz Bölgesinde kullanılan tulum ve bağlama gibi enstrümanlar, modernleşen dünyada kullanımı nasıldır?
- Süleyman Serin gibi halk ozanları, kültürel mirasımızın korunmasında kilit bir rol oynamakta mıdır?

Bu araştırmanın alt problemleri ise;

Geleneksel Enstrümanların Korunması

- Tulum ve bağlama gibi geleneksel enstrümanların yapımı ve icrası konusunda bilgi birikiminin azalması, bu enstrümanların gelecek nesillere aktarılması konusunda ne gibi zorluklar yaratmaktadır? Süleyman Serin'in bu enstrümanlar üzerindeki ustalığı, bu zorlukların aşılmasında nasıl bir rol oynamaktadır?

Eserlerin Belgelenmesi ve Korunması

- Süleyman Serin'in müzikal eserlerinin yeterince belgelenmemesi, bu eserlerin gelecek nesillere aktarılmasında ne gibi riskler oluşturmaktadır? Bu durum, bölge müziğinin genel yapısının korunması açısından ne gibi sonuçlar doğurabilir?

Müzikal Etkiler ve Sentez

- Süleyman Serin'in eserlerinde, Neşet Ertaş ve Sabit Karaman gibi ustaların etkileri ne ölçüde gözlemlenebilir? Bu etkiler, Serin'in müzikal tarzında nasıl bir sentez oluşturmuştur?

Bölge Kültürüne Katkılar

- Süleyman Serin'in Doğu Karadeniz Bölgesi'nin müzik kültürüne yaptığı katkılar nelerdir? Bu katkılar, bölgenin genel müzikal kimliği açısından ne gibi bir öneme sahiptir?

Gelecek Nesillere Aktarım

- Süleyman Serin'in müzikal mirasının belgelenmesi ve korunması, bu mirasın gelecek nesillere aktarılması açısından ne gibi stratejiler geliştirilmelidir?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, Süleyman Serin'in müzikal kariyerini ve Doğu Karadeniz müziğine olan katkılarını nitel araştırma yöntemi çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. Nitel araştırma, insan davranışlarını, düşüncelerini ve deneyimlerini anlamaya yönelik bir araştırma yöntemi olup, özellikle bireylerin kendi yaşantıları üzerinden elde edilen verilerin detaylandırılmasında kullanılmaktadır (Baltacı, 2019: 369). Bu bağlamda, Süleyman Serin gibi bir halk ozanının müziksel yolculuğunu, bireysel deneyimlerinden hareketle anlamak ve incelemek için nitel bir yaklaşımın uygun olduğu değerlendirilmiştir. Nitel araştırmanın temel hedefi, bireylerin kendi dünyaları içindeki anlamlarını ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda fenomenoloji, bireylerin belirli bir olay ya da olguyu nasıl deneyimlediklerini anlamak için kullanılan bir araştırma modeli olarak bu çalışmada tercih edilmiştir. Fenomenolojik yaklaşım, özellikle bireylerin kişisel deneyimlerini ve bu deneyimlerin onların hayatındaki anlamını keşfetmeye odaklanmaktadır (Kıral, 2021: 93). Süleyman Serin'in müzik kariyerini ve bölgesel müziğe olan katkılarını derinlemesine anlamak amacıyla, fenomenolojik araştırma modeli bu çalışmada benimsenmiştir. Serin'in müzikle tanışma süreci, geleneksel çalgılara olan ilgisi ve bu enstrümanların hem yapımı hem de icrasında kazandığı ustalık, bu model çerçevesinde detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırmanın yöntemi, Serin'in bireysel müzikal deneyimlerinin yanı sıra, onun bölgesel müzik kültüründeki rolünü de anlamayı amaçlamaktadır. Fenomenolojik yaklaşım, bu bağlamda Serin'in müzikle olan ilişkisini ve bu ilişkiyi nasıl anlamlandırdığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, araştırmada kullanılan fenomenolojik model, bireyin deneyimlerinin özüne inerek, bu deneyimlerin toplumsal ve kültürel bağlamdaki yerini anlamayı sağlamaktadır. Süleyman Serin'in müziği, bölgenin geleneksel müziğinin korunmasında ve bu müziğin modern dünyada nasıl sürdürülebileceğine dair ipuçları sunmada kilit bir rol oynamaktadır.

Çalışma Grubu/Kaynak kişi

Bu araştırmada durum olarak Doğu Karadeniz bölgesinde yaşayan halk ozanları ve müzik icracılarının Doğu Karadeniz yöresinin müzik kültürü belirlenmiştir. Ancak bu çalışma özelinde odak noktası olarak Rize'nin Çamlıhemşin ilçesinde yaşayan halk ozanı Süleyman Serin seçilmiştir. Serin, tulum ve bağlama yapımında gösterdiği ustalıklarla tanınan ve Doğu Karadeniz müziğine olan katkılarıyla bilinen bir sanatçıdır. Kaynak kişiyi oluşturan bu müzik kültürü içinde Süleyman Serin'in örneklem olarak seçilmesinin başlıca nedeni, onun hem geleneksel müzik kültürünü yaşatan hem de bu kültüre önemli katkılar sağlayan bir figür olmasıdır. Serin'in müzik kariyerine ve Doğu Karadeniz müziği üzerindeki etkisine

odaklanan bu çalışma, kasıtlı örnekleme yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Kasıtlı örnekleme, belirli bir bilgi ve deneyime sahip bireylerin araştırma amacı doğrultusunda özellikle seçilmesi esasına dayanmaktadır (Ergin, 1994: 93).

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme, belirli bir esneklik sağlayarak katılımcının kendi deneyimlerini ve düşüncelerini özgürce ifade edebilmesine imkân tanımaktadır (Polat, 2020: 161). Süleyman Serin ile yapılan görüşmelerde kullanılan yarı yapılandırılmış görüşme formu (Bkz. Ek1), Serin'in müzik kariyeri, enstrüman yapımı konusundaki ustalığı, etkisi altında kaldığı sanatçılar ve Doğu Karadeniz müziğine yaptığı katkılar gibi ana başlıkları kapsayacak şekilde hazırlanmıştır. Bunun yanı sıra, Serin'in müziksel kariyerine dair daha fazla bilgi elde edebilmek amacıyla gözlem tekniği de kullanılmıştır. Gözlem, araştırmacının katılımcının icra ettiği müziği ve kullandığı enstrümanları gözlemleyerek veri toplamasına olanak tanıyan bir tekniktir. Süleyman Serin'in tulum ve bağlama icralarını izleyerek enstrümanların nasıl kullanıldığı, performans sırasında hangi tekniklerin uygulandığı ve bu enstrümanların müzikal ifade üzerindeki etkilerini gözlemlemiştir. Veriler Süleyman Serin'in bilgisi ve izni dâhilinde ses kaydına alınarak elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Bu çalışmada toplanan veriler betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiştir. Betimsel analiz, elde edilen verilerin belirli temalar etrafında organize edilmesi ve bu temalar doğrultusunda yorumlanması sürecini içermektedir (Kıral,2020:1). Süleyman Serin ile yapılan görüşmeler ve gözlemler sonucunda elde edilen veriler, önce kaydedilmiş, ardından bu veriler üzerinde detaylı bir analiz gerçekleştirilmiştir. Analiz sürecinde, Serin'in müzikal kariyeri, enstrüman yapımındaki ustalığı, müzikal etkiler ve Doğu Karadeniz müziğine yaptığı katkılar tematik başlıklar altında incelenmiştir.

Veri analizi süreci, öncelikle görüşme kayıtlarının deşifre edilmesi ile başlamıştır. Görüşmeler sırasında kaydedilen veriler, daha sonra yazılı metin haline getirilmiş ve bu metinler üzerinde tematik analiz yapılmıştır. Tematik analiz, elde edilen verilerin belirli temalar doğrultusunda incelenmesi ve bu temalar üzerinden anlamlandırılması sürecini içerir. Bu çalışma kapsamında, Süleyman Serin'in müzikal kariyeri, tulum ve bağlama yapımı ve icrası konusundaki ustalığı, müzikal etkilenmeleri ve bölge müziğine yaptığı katkılar ana temalar olarak belirlenmiştir.

Serin'in müzikal etkileri ve Neşet Ertaş ile Sabit Karaman gibi ustalardan aldığı ilham, analiz sürecinde önemli bir odak noktası olmuştur. Analiz sürecinde, Serin'in müzikal eserleri ve bu eserlerin bölge müziğine olan katkıları da incelenmiştir. Serin'in eserlerinin yaratım süreci, bu eserlerde kullanılan geleneksel müzikal unsurlar ve bu unsurların modern müzikle nasıl bir etkileşim içinde olduğu, analiz sırasında ele alınan önemli başlıklardan biridir. Ayrıca, Serin'in müzik icrası sırasında uyguladığı teknikler ve bu tekniklerin geleneksel müzikle olan ilişkisi de analiz edilmiştir. Bu süreçte, gözlem yoluyla elde edilen veriler, Serin'in müzikal performanslarının bölgedeki dinleyiciler üzerindeki etkisini anlamak amacıyla incelenmiştir.

Süreç

Bu çalışmada yapılan analiz süreçleri, Süleyman Serin ile "15.02.2024" tarihin başlamış olup, "10.02.2025" tarihine kadar "Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu" (Bkz.Ek:1) içeriğinde belirlenen sorular yöneltmiştir. Serin'e yöneltilen bu sorular ve cevapların röportaj kesitleri, besteleri yine bu süreç içerisinde ses kaydı altına alınmıştır. Bu zaman diliminde verilerin tamamı Rize Ardeşen ilçesine bağlı Dikkaya köyünde tamamlanmıştır.



Resim 1. Süleyman Serin ile röportaj kaydı (Zeki Karaman'ın kişisel arşivi)



Resim 2. Süleyman Serin ile eser kaydı (Zeki Karaman'ın kişisel arşivi)

Bulgular

Süleyman Serin'in biyografik bilgileri

Süleyman Serin, Rize'nin Çamlıhemşin ilçesine bağlı Dikkaya köyünde (eski adıyla Mekaleskiriti) 1964 yılında doğmuştur. Nüfusta 1966 olarak kayıtlı olmasına rağmen, doğum yılı aslında 1964'tür. Köy hayatında yetişen Serin, ailesinin etkisiyle çocukluk döneminde müziğe ilgi duymaya başlamıştır. Özellikle babasının Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında haberleri takip etmek için aldığı radyo, onun müzikle ilk tanışmasını sağlamıştır. Radyoda dinlediği müzikler ve plaklar, Serin'in müziğe olan ilgisini pekiştirmiştir. İlkokul yıllarında bölgedeki düğünlerde müzik çalmaya aşina olan Serin, 1975-1976 yıllarında ilkokuldan mezun olduktan sonra Ardeşen'e taşınarak lokantalarda çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde müziğe olan ilgisi giderek artmış ve müziğe daha fazla zaman ayırmaya başlamıştır. Serin, o dönemde kazandığı ilk maaşıyla saz almış ve müzik kariyerinin temellerini atmıştır. Özellikle rahmetli amcasının hapisten çıkışıyla gördüğü ilk saz, onun müzikle olan bağınu güçlendirmiştir. O dönemde bölgedeki köy düğünlerinde

aşçılık yaparken, tulum çalan kişileri izleme fırsatı bulmuş ve tulumla olan ilgisi başlamıştır. Özellikle köy düğünlerinde tulumla duyduğu hayranlık, bu enstrümana olan ilgisini daha da artırmıştır. Aile etkisi ve çevresindeki müzikal atmosfer, Serin'in müziğe yönelmesinde önemli rol oynamıştır. Ancak Serin, müzik sevgisinin kendi içinden geldiğini, bir gün müzik yapmazsa veya bir şeyler çalmazsa hayatında bir şeylerin eksik olduğunu hissettiğini belirtmiştir. Bu duygu, onun müziğe olan bağlılığının bir ifadesi olarak kabul edilebilir. Süleyman Serin, müziği ve tulumu çocukluğundan itibaren hayatının merkezine koymuş ve bu ilgisini zamanla profesyonel bir kariyere dönüştürmüştür. Tulum yapımı ve icrasında ustalaşan Serin hem yerel halkın hem de geniş kitlelerin beğenisini kazanmış ve bölgedeki müzikal kültürün önemli bir temsilcisi haline gelmiştir. Ayrıca, Neşet Ertaş ve Sabit Karaman gibi sanatçılardan aldığı ilhamla, müzikal yolculuğunu çeşitlendirmiş ve zenginleştirmiştir. Süleyman Serin'in yaşamı boyunca müzik onun için bir tutku olmuştur. Çocukluğunda müziğe duyduğu sevgi, onu sürekli müzikle meşgul etmeye yönlendirmiştir.

Çocukluk arkadaşlarının çoğu müziği zamanla bırakırken, Serin bu tutkusunu sürdürerek köyünde tek müzikle ilgilenen kişi olarak kalmıştır. Müzik onun yaşamında sadece bir hobi değil, aynı zamanda hayatının vazgeçilmez bir parçası ve geçim kaynağı olmuştur. Bugün Serin, 30 yılı aşkın süredir tulum yapımı ve çalımıyla ilgilenmekte, bu alandaki bilgi ve deneyimlerini yeni nesillere aktarmaktadır.

Süleyman Serin, müzikal kariyeri boyunca hem yerel hem de ulusal düzeyde birçok önemli esere imza atmıştır. Özellikle Doğu Karadeniz bölgesine has müzikal unsurları modern müzikle harmanlayarak yeni eserler ortaya koymuştur. Serin'in eserlerinde hem geleneksel Karadeniz müziğinin izlerini görmek mümkündür hem de Neşet Ertaş ve Sabit Karaman gibi ustaların etkileri oldukça belirgindir. Bu iki büyük halk ozanı, Serin'in müziğine önemli katkılarda bulunmuş ve onun eserlerindeki melodik yapıların temelini atmıştır. Süleyman Serin'in eserleri arasında en çok dikkat çekenler tulum ve bağlama ile icra edilen besteleridir. Bu eserler, sadece müziksel bir başarı değil, aynı zamanda kültürel bir mirasın korunması açısından da büyük bir öneme sahiptir. Serin, eserlerinde doğup büyüdüğü Rize'nin doğal güzelliklerini, halkının yaşamını, geleneklerini ve toplumsal sorunlarını işlemektedir. Bu eserlerdeki lirikler, bölgenin kendine has doğasından, Karadeniz insanının güçlü karakterinden ve zor hayat koşullarından izler taşır. Süleyman Serin'in bestelerinin notaya dökülmüş hali EK.2'de sunulmuştur.

Serin'in eserlerinde tulum, bir müzik enstrümanı olmanın ötesinde, kültürel bir simge haline gelmiştir. Özellikle düğünlerde, bayramlarda ve halk oyunlarında çalınan tulum, Karadeniz insanı için bir kaynaşma ve birlik sembolüdür. Serin, eserlerinde bu enstrümanın gücünü ve birleştirici etkisini sık sık vurgular. Eserlerinde tulumun ritmik yapısı ve melodik çizgisi, bölgedeki toplumsal olayları ve kültürel unsurları yansıtmak için güçlü bir araç olarak kullanılmıştır. Süleyman Serin'in tulumla icra ettiği eserleri sadece Karadeniz bölgesinde değil, yurt dışında da büyük ilgi görmüştür. Özellikle Britanya ve Fransa gibi ülkelerde tulumun benzeri enstrümanlar bulunması, bu müziğin oradaki dinleyiciler tarafından da sevilmesine neden olmuştur. Serin, ürettiği tulumları bu ülkelere de ihraç etmiş ve bu enstrümanın sesini dünya çapında tanıtmıştır. Ayrıca, bu eserler İskoçya, Almanya, Yunanistan ve Bulgaristan gibi ülkelerde de ilgiyle dinlenmiş ve tulumun Karadeniz dışındaki ülkelere tanınırlığını artırmıştır.

Serin'in eserlerinde dikkat çeken bir diğer önemli unsur ise toplumsal sorunlara değinmesidir. Özellikle halkın yaşadığı zorlukları ve bölgedeki sorunları müziği aracılığıyla dile getiren Serin, bu yönüyle halk müziği geleneğini devam ettirmiştir. Örneğin, bir dönem Havva isimli kızların evlenememesiyle ilgili yaşanan toplumsal sorunu konu alan "Havvalar Evlenemiyö" isimli bestesi, bu sorunları hem mizahi hem de eleştirel bir dille işlemektedir. Bu tarz eserleri, Serin'in müziğini sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp, toplumsal bir eleştiri ve halkın sorunlarına duyarlılık kazandıran bir araç haline getirmiştir.

Şahsi olarak 50-60 adet civarı bestesi bulunmaktadır. Süleyman Serin, ayrıca TRT'de kayıtlı yaklaşık 3000 türküyü ezbere bildiğini belirtmektedir. Bu eserler arasında anonim türkülerden kendi bestelerine kadar geniş bir yelpaze bulunmaktadır. Serin'in halk müziğine olan katkısı, bu eserlerin gelecek nesillere aktarılması açısından da büyük bir öneme sahiptir. Hem icracı hem de besteci olarak müzik dünyasında önemli bir yer edinen Serin, eserleriyle sadece Rize'nin değil, tüm Türkiye'nin müzik kültürüne katkıda bulunmuştur.

Tulum Yapımı, İcracılığı ve Besteciliği

Süleyman Serin'in müzikal yolculuğu, tulum yapımı ve icrasıyla derin bir bağa sahiptir. Tulum, Karadeniz bölgesinin vazgeçilmez geleneksel çalgılarından biri olarak bilinir ve Serin bu enstrümanı sadece çalmakla kalmamış, aynı zamanda yapımında da ustalaşmıştır. Süleyman Serin'in tulumla olan ilgisi, köy düğünlerinde tulum sesiyle tanışmasıyla başlamıştır. Gençliğinde aşkıllık yaptığı düğünlerde tulumun çaldığını duydukça bu enstrümana olan sevgisi pekişmiş ve onu öğrenmeye karar vermiştir. Ancak Serin'in tulum yapımına başlama süreci, özellikle Sabit Karaman'ın vefatından sonra hız kazanmıştır. Sabit Karaman, Karadeniz'in önemli tulum ustalarından biri olarak bilinmektedir. Serin, Sabit Karaman'ın tulum yapımındaki ustalığına her zaman hayranlık duymuş ve onun vefatından sonra Karaman'ın bıraktığı boşluğu doldurmak için tulum yapımına daha fazla önem vermiştir. Sabit Karaman'ın vefatından sonra köye tulum almak için gelen insanların Karaman'ın artık hayatta olmadığını öğrenmeleri, Serin'i bu konuda bir şeyler yapmaya itmiştir. O andan itibaren, Serin tulum yapımı konusunda ciddi adımlar atmaya başlamış ve köyde tulum yapımına öncülük etmiştir. Karaman'ın bıraktığı mirası devam ettirme sorumluluğunu üstlenerek tulum yapımında derinlemesine uzmanlaşmıştır.

Süleyman Serin'in tulum yapım süreci oldukça zahmetli ve sabır gerektiren bir iş olarak tanımlanabilir. Tulumun yapımında kullanılan temel malzemeler keçi derisi ve şimşir ağacıdır. Keçi derisi tulumun gövdesini oluştururken, şimşirden yapılan bölümler tulumun melodik yapısını sağlamaktadır. Serin, keçi derisini çıkardıktan sonra bir aylık bir tabaklama sürecine tabi tutmaktadır. Bu süreç boyunca deri tüylerinden arındırılır, tabaklanır ve kurutulur.

Ardından deri yağlanır ve tulum yapımının bir sonraki aşamasına geçilmektedir. Tulum yapımı, her aşaması özen isteyen ve yaklaşık bir ay süren bir süreçtir. Süleyman Serin, bu süreçte hem geleneksel yöntemleri hem de kendi geliştirdiği teknikleri kullanarak tulum yapımında mükemmelliğe ulaşmaya çalışmaktadır.

Serin, tulumu sadece bir enstrüman olarak görmez; onun için tulum, Karadeniz kültürünün en önemli sembollerinden biridir. Tulumun yapımındaki detaylar ve kullanılan malzemeler, bu kültürün derin izlerini taşımaktadır. Özellikle keçi derisi, tulumun sesinin doğallığını ve özgünlüğünü sağlayan en önemli unsurdur. Serin, bu enstrümanın sadece müzikal bir araç değil, aynı zamanda bir yaşam tarzı olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Tulum, Karadeniz'de bayramlarda, düğünlerde ve askere uğurlama törenlerinde çalınarak toplumsal kaynaşmanın bir simgesi haline gelmiştir. Serin, eserlerinde bu birleştirici gücü sık sık dile getirmekte ve tulumun bu özelliğini yaşatmak için çalışmaktadır.

Tulumun icrasında ise Serin, geleneksel Karadeniz ezgilerini büyük bir ustalıkla çalmaktadır. Tulumun kendine has beş sesli yapısı, ona diğer enstrümanlardan farklı bir melodik özellik kazandırmaktadır. Serin, tulumun yapısı gereği ilkel bir enstrüman olmasına rağmen, onun gün geçtikçe daha fazla değer kazandığını ve modern müzikte de yer bulduğunu belirtmektedir. Tulumun sesinin dünya çapında tanınmaya başlaması ve özellikle Britanya, Fransa, İskoçya gibi ülkelerdeki benzer enstrümanlarla olan bağlantısı, Serin'in tulumu daha da geliştirme çabalarını teşvik etmiştir. Tulum, Serin'in ellerinde adeta yaşayan bir tarih haline gelmiş ve her performansında Karadeniz'in kültürel derinliklerini yansıtan bir enstrüman olmuştur.

Süleyman Serin, tulum yapımı ve icrasında ustalığının yanı sıra besteci kimliğiyle de ön plana çıkmaktadır. Serin, tulum için birçok beste yapmış ve bu besteler hem yerel hem de ulusal düzeyde büyük beğeni toplamıştır. Bestelerinde genellikle Karadeniz insanının yaşadığı zorlukları, bölgenin hırçın doğasını ve halkının direncini dile getirir. Serin, tulumun modern müzikte de yer bulmasını savunmakta ve tulumun elektronliğini denemelerine rağmen orijinal sesin hiçbir zaman elektronik versiyonuyla aynı olamayacağını belirtmektedir.

Tulumun doğallığını koruyarak modern dünyada da tanıtılmasını sağlamak için çaba göstermektedir. Yıllar içinde 1500'den fazla tulumcu yetiştirmiş olan Serin, sadece bir müzisyen değil, aynı zamanda bir öğretmen ve kültürel miras taşıyıcısı olarak da bölgesine ve müziğe katkıda bulunmuştur. Ayrıca, Süleyman Serin 1992 yılında Guda Saz Evi ile tulum yapımı ve satışını daha profesyonel bir seviyeye taşımıştır. Bu atölye, tulum yapımında bölgenin en önemli merkezlerinden biri haline gelmiş ve hem yerel hem de uluslararası müşterilere hizmet vermiştir. Serin, burada ürettiği tulumları başta İskoçya, Britanya ve Fransa olmak üzere pek çok ülkeye ihraç etmiş ve tulumun dünya çapında

tanınmasını sağlamıştır. Bu atölyede sadece tulum değil, aynı zamanda bağlama ve diğer geleneksel enstrümanların yapımı da gerçekleştirilmiştir.

İcra Ettiği Eserler

Süleyman Serin, müzikal kariyeri boyunca icra ettiği eserlerle hem Karadeniz müziğine önemli katkılarda bulunmuş hem de kendi besteleriyle müziğe yeni soluklar kazandırmıştır. Onun icra ettiği eserlerde, tulumun melodik zenginliği ve Karadeniz'in kendine has ritimleri önemli bir yer tutmaktadır. Serin'in müziği, yöresel halkın yaşamını, kültürel değerlerini ve sosyal meseleleri dile getiren, derin bir müzikal zemin üzerine kuruludur. İcra ettiği eserlerde kullanılan enstrümanlar, Serin'in hem geleneksel müzikten beslendiğini hem de müziğini modern unsurlarla zenginleştirdiğini gösterir. Aşağıda, Serin'in icra ettiği 1 sözlü eser ele alınarak bu eserlerin müzikal ve kültürel yönleri analiz edilmiştir.

Analiz edilen eseri: *"Erken Geldik Bu Dünyaya"*

"Erken Geldik Bu Dünyaya" adlı eser, Süleyman Serin'in müzikal anlatısında önemli bir yere sahiptir. Bu eser, hem Karadeniz insanının dünyaya bakış açısını hem de yaşamın geçici olduğunu vurgulayan felsefi bir derinlik taşır. Serin, bu eserde bireysel ve toplumsal sorunları bir arada ele almaktadır. Şarkının ana teması, hayatın zorluklarına rağmen insanların dayanıklılığı ve bu dünyada kendilerine bir yer bulma çabasıdır. "Erken Geldik Bu Dünyaya"da kullanılan dil ve melodi, eserin hem trajik hem de ironik yönünü ortaya koymaktadır. Şarkıda geçen "Erken geldik bu dünyaya / Kadersizler bir araya" sözleri, insanların yaşamındaki umutsuzlukları ve kaderle olan mücadelesini yansıtmaktadır. Bu anlamda eser, Karadeniz müziğinin felsefi ve derin anlamlara sahip yönlerini ön plana çıkarmaktadır. Serin'in tulum icrasında kullandığı güçlü nefes teknikleri, eserin duygusal yoğunluğunu artırır ve şarkının etkileyiciliğini pekiştirmektedir. Ayrıca, "Erken Geldik Bu Dünyaya"da yer alan toplumsal eleştiriler de dikkate değerdir. Serin, "Ruhum bedenime düşman / Eti sütüne karışmam" gibi sözlerle, bireyin kendi bedeniyle olan çatışmasını dile getirmektedir. Bu, yalnızca kişisel bir huzursuzluğun ifadesi değil, aynı zamanda toplumsal bir eleştirinin de yansımasıdır. Süleyman Serin'in bu eseri, halk müziği geleneğindeki toplumsal eleştiriyi sürdürdüğünü ve müziğini bir anlatı aracı olarak kullandığını göstermektedir.

Süleyman Serin- Erken Geldik Bu Dünyaya

Erken geldik bu dünyaya
Kadersizler bir araya
Hemen (de) koydular sıraya
Erken geldik bu dünyaya

Yeni gençlik dane dane
Neleri yaşıyor şahane
Gönül arıyor bahane
Erken geldik bu dünyaya

Ruhum bedenime düşman
Eti sütüne karışmam
Erken doğduğuma pişman
Erken geldik bu dünyaya

Bu gavur bir icat yapsa
Yaşanan günleri yaksa
En azından böyle bıraksa
Erken geldik bu dünyaya

Erken Geldik Bu Dünyaya Eserinin Notaya Alınma Analizi

Erken Geldik Bu Dünyaya

Süleyman Serin

Erken Geldik Bu Dünyaya

Saz

er ken-gel-dik bu-dün-ya-ya

ka-der-siz-ler bir-a-ra-ya

he-men-koy-du lar-sı-ra-ya

er ken-gel-dik bu-dün-ya-ya

ye-ni-genç-lik

dane-da-ne ne-ler-ya-şı yor-şa-ha-ne

gö-nül a-rı

yor-ba-ha-ne

er ken-gel-dik

bu-dün-ya-ya

Fine

Figür 1. Eserin Nota ve Söze Aktarımı

Etkilendiği Sanatçılar

Süleyman Serin'in müzikal kariyerinde en çok etkilendiği sanatçılar, Türkiye'nin halk müziği sahnesinde önemli izler bırakmış ustalardır. Özellikle Neşet Ertaş ve Sabit Karaman gibi sanatçılar, Serin'in müzikal gelişiminde büyük rol oynamış, onun hem müzikal tarzını hem de müzikle olan ilişkisini derinleştirmiştir. Bu ustalar, Serin'in hem tulum ve bağlama icrasında hem de bestecilik anlayışında belirleyici olmuşlardır.

Neşet Ertaş Türk halk müziğinin en önemli ozanlarından biri olarak kabul edilir ve Süleyman Serin üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Neşet Ertaş'ın müziğinde yer alan samimi ve içten duygusal anlatım, Serin'in kendi müzikal

ifadesini bulmasında yol gösterici olmuştur. Ertaş'ın bozlak tarzındaki türküleri, Serin'in bağlama icrasına ilham kaynağı olmuş ve onun bu enstrümanı daha derin bir anlamla çalmasına yardımcı olmuştur. Serin, Neşet Ertaş'a duyduğu saygının bir göstergesi olarak çocuklarına Neşet ve Ertaş isimlerini vermiştir. Bu isim seçimi, Ertaş'ın Serin'in hayatındaki önemini ve müzikal etkisini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Neşet Ertaş'ın hayatı boyunca halkın sorunlarını ve bireysel acıları samimi bir dille dile getirmesi, Süleyman Serin'in müziğinde de benzer bir yaklaşımın gelişmesine katkı sağlamıştır. Ertaş'ın müzikal mirası, Serin'in bestelerinde ve özellikle bağlama icrasında kendini göstermektedir. Serin, Neşet Ertaş'ın müziğinde yer alan halkın yaşadığı zorluklara ve bireysel acılara dair duyarlılığı, kendi müziğine de taşımıştır. Bu nedenle, Süleyman Serin'in müzikal kimliği, büyük ölçüde Neşet Ertaş'ın müzik felsefesinden ve halkın dertlerine olan duyarlılığından etkilenmiştir.

Sabit Karaman ise Süleyman Serin'in müzikal kariyerinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Sabit Karaman, tulum yapımı ve icrasında bir usta olarak tanınmış, Karadeniz bölgesinde derin izler bırakmış bir sanatçıdır. Serin, Karaman'ın tulum yapımındaki ustalığından etkilenmiş ve onun izinden giderek bu enstrümanda derin bir bilgi birikimi edinmiştir. Sabit Karaman'ın vefatı, Serin'in tulum yapımına yönelmesinde ve bu sanatı devam ettirmesinde belirleyici olmuştur. Karaman'ın ardından köye gelen insanların tulum almak istemesi ancak Karaman'ın artık hayatta olmadığını öğrenmeleri, Serin'in bu boşluğu doldurma ihtiyacı hissetmesine yol açmıştır. Bu olay, onun tulum yapımına olan ilgisini ve ustalığını artırmış ve Karaman'ın bıraktığı mirası devam ettirmesine vesile olmuştur. Sabit Karaman'ın müziğe olan yaklaşımı, Süleyman Serin'in tulum yapımındaki hassasiyetini ve bu enstrümana olan saygısını da şekillendirmiştir. Karaman'ın geleneksel yöntemlerle tulum yapması ve bu enstrümanın bölge kültüründeki önemini vurgulaması, Serin'in tulum yapımındaki yaklaşımına ilham vermiştir. Karaman'ın icrasında gösterdiği ustalık, Serin'in tulum çalma yeteneklerini de geliştirmiştir. Karaman'dan edindiği teknikler, Süleyman Serin'in tulum yapımında ve icrasında ustalaşmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

Sonuç

Karadeniz müziğinin popülerleşmesi ile ilgili çalışmalar artmaktadır (Sarmusak ve Sazak, 2022). Bu çalışmada Süleyman Serin'in Karadeniz müziğine olan katkılarını, müzikal kimliğini ve halk ozanı olarak bölge müziğindeki yerini derinlemesine ele almıştır. Serin'in hayatı ve eserleri, yalnızca geleneksel müziğin korunması açısından değil, aynı zamanda bu müziğin modern dünyada nasıl yaşatılabileceği ve sürdürülebileceği konusunda da önemli ipuçları sunmaktadır. Tulum ve bağlama gibi geleneksel enstrümanların yapımında ve icrasında gösterdiği ustalık, Serin'i bölgesel müziğin en önemli figürlerinden biri haline getirmiştir. Onun kaynak kişiliği hem bir sanatçı hem de bir öğretmen olarak müzikal mirası gelecek nesillere aktarma misyonunu başarıyla yerine getirmiştir.

Süleyman Serin'in müziğe olan katkılarını anlamak için onun hayatının tüm aşamalarını dikkate almak gerekmektedir. Serin, müziği sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir. Çocukluk yıllarında köy düğünlerinde duyduğu tulum sesine âşık olmuş ve bu enstrümanı öğrenip icra etme arzusuyla kendini müziğe adanmıştır. Onun tulum yapımına yönelmesinde Sabit Karaman'ın etkisi büyüktür. Karaman'ın vefatının ardından, Serin köydeki tulum yapım geleneğini devam ettirme sorumluluğunu hissetmiş ve bu alanda büyük bir ustalık kazanmıştır. Bu örnek, geleneksel müzik kültürlerinin bireyler üzerinden nasıl korunduğunu ve yaşatıldığını göstermesi açısından son derece değerlidir.

Serin'in müziğinde en dikkat çeken unsurlardan biri, tulum ve bağlama enstrümanlarının hem geleneksel hem de modern unsurları bir araya getiren yapısıdır. Tulum, özellikle Karadeniz müziğinde bir simge haline gelmiş, toplumun bayramlarda, düğünlerde ve diğer sosyal etkinliklerde bir araya gelmesini sağlayan bir araç olmuştur. Serin, tulumu icra ederken ve yaparken, bu enstrümanın toplumsal kaynaşmayı nasıl sağladığını ve kültürel değerlerin nasıl korunduğunu vurgular. Tulumun popüleritesinin giderek artması, bu müzikal mirasın yeni nesiller arasında da kabul gördüğünü göstermektedir.

Bağlama ise Serin'in Neşet Ertaş'tan aldığı ilhamla icra ettiği enstrümanlardan biridir. Serin, bağlama ile sadece müzik yapmamış, aynı zamanda bu enstrümanı duygularını ifade etmenin bir yolu olarak kullanmıştır. Bağlamanın halk müziği içindeki derinliği ve kültürel mirası, Serin'in bestelerinde ve icralarında sık sık kendini gösterir. Serin, Neşet

Ertaş'ın bozlak tarzını Karadeniz'in yerel müzik üslubuyla harmanlayarak hem bölgeye özgü hem de evrensel değerlere hitap eden bir müzik dili oluşturmuştur. Kafkasyalı ve Akıncıoğlu (2025) halk müziğinde hikayelerden müzikal estetiğinin nasıl işlendiğini ele alarak evrensel düzeydeki temsilin unsurlarını ele almıştır.

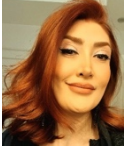
Süleyman Serin'in kaynak kişiliği, onun sadece bir müzisyen değil, aynı zamanda bir öğretmen olarak da müziğe katkıda bulunmasını sağlamıştır. Guda Saz Evi'nde verdiği eğitimler ve tulum yapımı konusundaki dersler, bölgedeki müzikal bilgi birikiminin korunmasında ve aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bugüne kadar 1500'den fazla tulumcu yetiştiren Serin, genç nesillere hem müziksel hem de kültürel değerler aşılamış, tulum yapımını ve çalımını öğretmiştir. Bu durum, onun müziği aracılığıyla bir kültür taşıyıcısı olduğunu açıkça göstermektedir. Bu bağlamda, Serin'in müziği ve eğitimlik faaliyetleri, eğitim kurumları açısından da büyük önem taşır. Geleneksel müziğin modern dünyada yaşatılması ve genç nesiller arasında kabul görmesi, müzik eğitiminin önemli hedeflerinden biri olmalıdır. Bu noktada Süleyman Serin'in çalışmaları, eğitim literatürüne değerli katkılar sunmaktadır. Süleyman Serin'in müziği, sadece bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda bir eğitim aracı olarak da değerlendirilmelidir. Onun müzikal mirası, öğrencilerin estetik ve duygusal gelişimlerine katkıda bulunurken, aynı zamanda toplumsal değerlerin ve tarihsel bilincin korunmasına yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda, Türk müziği repertuar bakımından sözlü müziğin önde geldiği bir tür olarak görülmekte edebi ve fonetik bakımdan çok zengin bir miras olarak ifade edilir (Tortop, 2024). Bununla birlikte eğitim kurumlarında geleneksel müziğin öğretimi, öğrencilere kültürel kimliklerinin farkına varmalarını sağlar ve onları kendi köklerine daha bağlı bireyler haline getirmektedir.

Sonuç olarak, Süleyman Serin'in müziği ve kaynak kişiliği, Karadeniz müziğinin gelecek nesillere taşınmasında kilit bir rol oynamaktadır. Onun müzikal mirası, geleneksel enstrümanların modern dünyada nasıl var olabileceğine dair önemli bir model sunmaktadır. Serin'in tulum ve bağlama yapımı ve icrası, müzikal mirasın korunması açısından benzersiz bir örnektir. Ayrıca, onun öğretmenlik faaliyetleri, müziği bir eğitim aracı olarak kullanmanın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Eğitim kurumlarında geleneksel müziğin öğretilmesi, bu mirasın sürdürülebilirliğini sağlayacak ve genç nesillere kültürel değerlerin aktarılmasında önemli bir rol oynayacaktır. Serin'in müziği, genç nesillerin sanatsal ve kültürel gelişiminde bir kaynak olarak değerlendirilmeli ve müzik eğitiminde daha fazla yer bulmalıdır. Onun eserleri, sadece Karadeniz müziği açısından değil, tüm Türkiye'nin müzikal mirası için önemli bir zenginliktir. Serin, müziği aracılığıyla hem geçmişin değerlerini koruyup hem de modern dünyaya uyum sağlayabilen bir sanatçı olarak, Karadeniz müziğinin geleceğine ışık tutmaktadır. Eğitim literatürüne yaptığı katkılar ise müzik eğitiminin kültürel bir mirası yaşatmanın ötesine geçip, öğrencilerin estetik, duygusal ve toplumsal gelişimlerine nasıl katkı sağlayabileceğini göstermektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırmanın sınırlılıkları arasında, Süleyman Serin'in eserlerinin çoğunun sözlü geleneğe dayanması nedeniyle belgelenmesindeki zorluklar yer almaktadır. Sözlü kültürün bir parçası olarak ortaya çıkan bu eserlerin yazıya geçirilmesi, orijinalliğinin ve özünün korunması açısından bazı zorlukları beraberinde getirebilir. Ayrıca, bu araştırma sürecinde kullanılan yarı yapılandırılmış görüşmeler, Serin'in müzikal tarzı ve eserleri hakkında öznel yorumlar içerebilir, bu da araştırmanın genel geçerliliğini sınırlayabilir.

Yazar Özgeçmişi



Dr.Öğr.Üyesi **Serap Duran Subatan**, Sivas'ta dünyaya gözlerini açan Subatan, Lisansını Cumhuriyet Üniversitesi –Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzikoloji Anasanat Dalında (2005-2009) hem fakülte hem bölüm birincisi olarak bitirdikten sonra master eğitimini Cumhuriyet Üniversitesi –Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümünde (2009-2012) Türk MüsİKisi alanı üzerinde birincilikle tamamladı.

Yurtiçi ve yurtdışı konferans, sempozyum, seminerlere katılarak, ulusal genç solist şan yarışmaların yanı sıra Türkiye çapındaki Ulusal ve Uluslararası sanatçıların masterclasslarına ve bir çok yarışma jüriyelerinde görev almış; yerli yabancı orkestralar eşliğinde çok sayıda solo konserler vermiştir. Piyano, Tanbur ve Viyola enstürmanlarına da hâkim olan akademisyen/sanatçı Subatan, 2016-2017 Eğitim-Öğretim yılında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında doktora programına birincilikle başlayıp ileri düzeyde Osmanlıcaya hâkim olmakla birlikte, Ses Eğitimi Psikolojisi ve Klâsik Türk MüsİKisi Ses İcracılığı alanında doktorasını 2023 yılında bitirmiştir. Ses Eğitimi, Müzikoloji ve Türk Müziği alanlarında bilimsel araştırmalarını sürdürmektedir. Şuan Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Anabilim Dalında 2009/-halen Ses Eğitimi alanında öğretim elemanı olarak çalışmaktadır

Kurum: Müzik Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Eğitim Fakültesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye. **Email:** duran.se@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-5331-2732



Zeki Karaman, 1 eylül 1989'da Rize'de Dünyaya gelen Karaman, ilk ve orta okul eğitimini Dikkaya İlk ve Orta Öğretim Okulu'nda tamamlamıştır. Liseyi, Çamlıhemşin Lisesi (2003-2006)'nde tamamlamıştır. 2009 yılında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümünü kazanmıştır. 2013 yılında mezun olup aynı yıl Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır ve halen yüksek lisans tez çalışmalarını sürdürmektedir.

2019 yılında Kpss sınavına girip ve mülakatta başarılı olup Cizre Recep Tayyip Erdoğan Anadolu Lisesi'ne atanmıştır. Ardından zorunlu hizmetini tamamlayıp, Erzurum Pazaryolu 75. yıl yatılı Bölge Orta Okulu'na atanmıştır. Son olarak 2025 yılında Pazar Necat Sağbaşı Anadolu Lisesi'ne atanmıştır ve görevini halen bu okulda müzik öğretmeni olarak sürdürmektedir. **Kurum:** Necat Sağbaşı Anadolu Lisesi, Rize Pazar, Türkiye **Email:** zekikaraman@hotmail.com.tr **ORCID:** 0009-0006-1887-4402

Kaynakça

- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Abi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368–388.
- Demirali Yaşar, E. (1994). Örneklem türleri. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6, 91–102.
- Kafkasyalı, Y. S., & Akıncıoğlu, Z. (2025). Türk halk hikâyelerinde müzikal unsurların kültürel ve estetik işlevi. *Türk Müziği*, 5(3), 235–245.
- Kaya, E. (2020). Doğu Karadeniz bölgesinde unutulmaya yüz tutmuş halk çalgılarımız. *Disiplinler Arası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 67–91.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 170–189.
- Kıral, B. (2021). Nitel araştırmada fenomenoloji deseni: Türleri ve araştırma süreci. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 10(4), 92–103.
- Polat, A. (2022). Nitel araştırmalarda yarı-yapılandırılmış görüşme soruları: Soru form ve türleri, nitelikler ve sıralama. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 161–182.
- Sarmusak, A., & Nilgün Sazak, N. (2022). Türk Müziği'nde Karadeniz Kemençesi ve Cemal Berber'in katkıları. *Türk Müziği*, 2(1), 1–12.
- Subatan, S. (2023). Türk müziğinde âşıklık geleneğinin temsilcisi Aşık Veysel Saturoğlu'nda kadın kavramı. *Türk Müziği*, 3(4), 451–484.
- Yılmaz, K., & Nacakçı, Z. (2016). Karadeniz Bölgesi halk ezgilerinin müzikal yapılarına yönelik analiz çalışması. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 2(1), 83–91.
- Yılmaz, O. (2019). *Rize Çamlıhemşin bölgesinde görülen tulum çalgısının yapısal ve icrasal özellikleri* [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Yılmaz, O. (2019). Tulum çalgısının yapısal ve icrasal özellikleri. *Konservatuvar Dergisi*, 13(1), 147–163.
- Yücel, H. (2011). Bir iletişim aracı olarak Türk halk müziği ve türküler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(1), 136–150

EK-1. Süleyman Serin ile Görüşmede Kullanılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Süleyman Serin ile Görüşmede Kullanılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu
Merhaba. Ben Zeki Karaman. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Müzik Anabilim Dalında “Doğu Karadeniz Rize Çamlıhemşin Bölgesinde Yaşayan Halk Ozanı Süleyman Serin’in Müzik Çalışmalarının Ve Eserlerinin İncelenmesi” adlı araştırmayı yapmaktayım. Doğu Karadeniz’in Yöresel halk Ozanı olan Süleyman Serin’in hayatını yani sizin hayatınızı izniniz dahilinde, Doğu Karadeniz’e ait folklorik bir enstrüman olan Tulum’un Yapımı, icrası, besteleri ve Bağlama yapımı icrası, besteleri bağlamında inceleyeceğim. Bu çerçevede size bazı sorular yönlendireceğim, bu görüşme çalışmam için oldukça önemli. İzniniz dâhilinde konuşmamızı kayıt altına alacağım. Bu kayıtları sadece bilimsel çalışmam da kullanacağımın sözünü size veriyorum. Zeki Karaman Araştırmacı
Görüşme Sorular
Sizi daha yakından tanıyabilir miyiz? Rize Çamlıhemşin Dikkaya Köyü’nde geçen çocukluk yıllarınız nasıldı? O dönemin size ve müziğinize olan etkilerini nasıl anlatırsınız?
Müziğe olan ilginiz ne zaman ve nasıl başladı? İlk defa tulum ve bağlama ile nasıl tanıştınız? Bu enstrümanlar hayatınızda nasıl bir yer edindi?
Müziğe olan tutkunuzu besleyen unsurlar nelerdi? Ailenizin ve çevrenizin müzikal yolculuğunuz üzerindeki etkileri nelerdi?
Tulum yapımı konusunda bir otorite olarak, bu süreci bize anlatabilir misiniz? Tulum yapımında karşılaşılan zorluklar ve dikkat edilmesi gereken püf noktaları nelerdir?
Tulum çalarken hissettiğiniz duygular ve düşündüğünüz şeyler nelerdir? Kendi tarzınızı nasıl tanımlarsınız? Tulum icrasında kendinizi diğer sanatçılardan nasıl ayırıyorsunuz?
Bağlama yapımı ve çalımı hakkında detaylı bilgi verebilir misiniz? Bu enstrümanın sizin için anlamı nedir? Bağlama çalarken hangi duyguları ifade ediyorsunuz?
Bestelerinizde genellikle hangi temaları işliyorsunuz? Bir bestenin ortaya çıkış süreci nasıl işliyor? İlham kaynaklarınız nelerdir?
Neşet Ertaş ve Sabit Karaman gibi önemli isimlerin müziğinizdeki etkilerini anlatabilir misiniz? Onlardan öğrendikleriniz ve onların müziğinizdeki yeri nedir?
Kendi tarzınızı oluşturma süreciniz nasıl gelişti? Müzikal kimliğinizi ve tarzınızı belirleyen unsurlar nelerdir?
Birçok belgesel ve TV programında yer aldınız. Bu deneyimlerinizden bahsedebilir misiniz? Bu programlarda yer almak size ne kattı? Çamlıhemşin bölgesinin tanıtımına nasıl katkıda bulundunuz?
Tanıtım günlerine katılmanın sizin için anlamı nedir? Bu etkinliklerde nasıl bir rol üstleniyorsunuz ve bu etkinliklerin bölge tanıtımına katkıları hakkında ne düşünüyorsunuz?
Müziğiniz ve sanatınızla gelecek nesillere nasıl bir miras bırakmak istiyorsunuz? Gelecek nesillerin müzikten ve sanatınızdan ne tür dersler çıkarmasını umuyorsunuz?
Sanatınızın ve müziğinizin toplum üzerindeki etkileri nelerdir? Müzik ve sanat aracılığıyla topluma nasıl mesajlar veriyorsunuz?
Bu görüşmede ele almadığımız, ama sizin paylaşmak istediğiniz başka konular var mı? Eklemek istediğiniz, önemli bulduğunuz başka bir şey var mı?
Görüşmemizi tamamlamadan önce söylemek istediğiniz son bir şey var mı? Zaman ayırdığınız ve değerli bilgilerinizi bizimle paylaştığınız için teşekkür ederiz.
<i>Teşekkürler</i>

An examination of the folk poet Süleyman Serin Living in the Eastern Black Sea Region of Rize–Çamlıhemşin

Abstract

The Eastern Black Sea region has historically attracted the interest of numerous civilizations due to both its natural beauty and strategic importance, thereby becoming a crossroads of diverse cultures. Influenced by this rich historical and geographical heritage, local communities have developed distinct cultural identities, which have left lasting marks on the region's social structure over time. This study aims to examine the musical career, works, and contributions of the folk poet Süleyman Serin, who resides in the Eastern Black Sea region, to the music of the area. Süleyman Serin's work on the construction and performance of the *tulum* and *bağlama*, as well as his compositional activities, demonstrate his significant contributions to the region's musical culture. Moreover, the young musicians he has trained and the *tulum* workshop he established are considered to play an important role in preserving the cultural heritage of the region. The study addresses the place of Serin's compositions and instruments within Black Sea culture, his role as a source person (*kaynak kişi*), and his contribution to the transmission of regional music to younger generations. Throughout his musical life, Serin has been influenced by master musicians such as Neşet Ertaş and Sabit Karaman, and it is observed that he combines the traditional structures of the *tulum* and *bağlama* with modern musical elements while preserving their authenticity. The research was conducted using a phenomenological approach, employing semi-structured interviews and fieldwork. Within the scope of the study, one of Süleyman Serin's orally transmitted works was compiled and transcribed into musical notation. Analysis revealed that this piece was composed in the *Neva* makam and in the *Türk Aksağı* (5/8) rhythmic pattern. The lyrics of the work address themes related to the concept of family. These findings not only bring Süleyman Serin's contributions to Eastern Black Sea music to scholarly attention for the first time but also highlight the importance of incorporating his orally transmitted composition—through musical and technical analysis—into performance repertoires within educational institutions.

Keywords: Bağlama, Turkish Folk Music, Süleyman Serin, Rize-Çamlıhemşin

Araştırma Makalesi

Türkiye’deki güzel sanatlar liselerinde piyano dersi öz-yeterliklerinin incelenmesi¹

Neslihan Kesten Şeker^{2*} ve Türker Erol³

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 12 Kasım 2025
Kabul: 13 Aralık 2025
Online Yayın: 30 Aralık 2025

Anahtar Kelimeler

Müzik eğitimi
Piyano eğitimi
Öz yeterlik
Öz düzenleme
Güzel sanatlar lisesi

Öz

Bu makale, güzel sanatlar liselerinde piyano dersine yönelik öz-yeterliği kuramsal ve uygulamalı bir çerçevede incelemektedir. Sosyal bilişsel kuram (öz-yeterliğin dört kaynağı), Beklenti-Değer yaklaşımı ve öz-düzenleyici öğrenme modeli; amaçlı pratik ve etkili geri bildirim literatürüyle birleştirilerek eğitim tasarımına dönük somut çıkarımlar üretilmiştir. Kesitsel tarama modeliyle Sivas’taki bir güzel sanatlar lisesinde 9–12. sınıflardan 87 öğrenciye, Kurtuldu ve Bulut’un (2017) 32 maddelik Piyano Dersine Yönelik Öz-Yeterlik Ölçeği uygulanmıştır. Keşfedici faktör analizi, ölçeğin dokuz alt boyutta yapılandığını göstermiş; normallik varsayımı kısmen sağlandığı için parametrik ve non-parametrik testler birlikte kullanılmıştır. Bulgular, öz-yeterliğin tekil değil çok boyutlu bir profil sergilediğini ortaya koymaktadır. Teknik beceri/odak/transer ile yeni bilgiye açıklık-sorumluluk alanları görece yüksek; kuramsal bilgi/bağımsız analiz ve teknik doğruluk/deşifre ise daha düşük düzeydedir. Cinsiyete göre anlamlı fark bulunmamıştır. Sınıf düzeyi bakımından, 9. sınıflar teknik-odak/transer ve hedef-yönerge uyumunda daha yüksek algılar bildirirken, kuramsal bilgi/bağımsız analizde 12. sınıflar öndedir. Güzel sanatlar lisesi öncesi müzik eğitimi yalnızca kuramsal bilgi/analizde avantaj sağlamıştır. Anne eğitim düzeyi, teknik-müzikal öz değerlendirme ve çalışma disipliniyle ilişkili bulunmuş; baba eğitim düzeyine ilişkin fark saptanmamıştır. Tartışmada, mikro hedef-mikro kanıt odaklı amaçlı pratik ve Hattie-Timperley çerçevesindeki görev/süreç odaklı kanıt dayalı geri bildirimin öz-yeterliği güçlendirdiği; akran modellemeleri, eşlik/korrepetisyon ve düşük riskli dinletilerin Bandura’nın dört kaynağını aynı anda harekete geçirdiği vurgulanmaktadır. Politika/uygulama önerileri arasında mikro rubriklerin ve süre-takipli kısadeşifre ritüellerinin standartlaştırılması, akran temelli etkinliklerin düzenli döngüye bağlanması ve çalışma odası/çalgı erişiminin eşitlenmesi yer alır. Sınırlılıklar tek merkezli, kesitsel ve öz-bildirime dayalı desene işaret eder; gelecek çalışmalar için çok merkezli, boylamsal ve performans temelli göstergelerle üçleme önerilmektedir.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Kesten Şeker, N., ve Erol, T. (2025). Türkiye’deki güzel sanatlar liselerinde piyano dersi öz-yeterliklerinin incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(4), 319-332. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17985906>

Giriş

Güzel sanatlar liselerinde piyano eğitimi, öğrenciye yalnızca bir repertuarı doğru seslendirme becerisini kazandırmayı değil; teknik doğruluk,deşifre çevikliği, odak-aktarım kapasitesi ve yorum bütünlüğünü, kuramsal çözümleme ve bağımsız analizle eşzamanlı yürütme yetkinliğini de hedefler. Bu karmaşık görev dizisini sürdürülebilir biçimde

¹ Bu makale Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü’nde hazırlanmakta olan "Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde Piyano Eğitimi Alan Öğrencilerin Öz Yeterliğinin Değerlendirilmesi (Sivas İli Örneği)" başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezindeki verilerden faydalanarak hazırlanmıştır.

² Yüksek lisans öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas, Türkiye. E mail: neslihan_kestens@hotmail.com ORCID: 0009-0006-8802-5334

³ Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Sivas, Türkiye. E mail: trkerol76@gmail.com ORCID: 0000-0001-9746-8934

yönetmek, büyük ölçüde öğrencinin öz-yeterlik algısına bağlıdır. Öz-yeterlik, bireyin belirli bir performans çıktısına ulaşmak için gerekli eylem dizilerini örgütleyip uygulayabileceğine ilişkin inançtır; bu inanç görev seçimini, harcanan çabayı, güçlükler karşısındaki ısrarı ve duygulanımın düzenlenmesini belirgin biçimde etkiler (Bandura, 1997). Piyano dersinde bu inanç, zorlu bir pasajın teknik engelini aşabilme, eseri dönem üslubuna uygun çalabilme ya da hata yaptığında performansını toparlayabilme gibi öğrencinin karar anlarında belirginleşir; bu yargılar, öğrenen kişinin çalışma stratejilerini, sahneye hazırlık biçimini ve geri bildirimden yararlanma yollarını doğrudan etkiler. Çalgı eğitiminde öğretim elemanının yaklaşımı ve öğretmen değişimleri, öğrencinin hem teknik gelişimini hem de psikolojik sürecini doğrudan etkileyebilmektedir. Nitekim yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkilerini inceleyen bir araştırmada, öğretmen değişiminin hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurabildiği saptanmıştır (Kamerli ve Yöndem, 2023, ss. 25-26). Yapalı ve Özal Göncü'nün (2025, s. 55) yaptığı araştırma sonucunda, müzik eğitiminin bireylerin disiplin, sabır, özsaygı ve özgüven gibi kişisel özelliklerinin gelişimine önemli katkılar sağladığı belirlenmiştir.

Sosyal bilişsel kuram, öz-yeterliği dört ana kaynağa dayandırır: ustalık yaşantıları, dolaylı yaşantılar (model izleme), sözel ikna ve fizyolojik-duygusal durumların düzenlenmesi (Bandura, 1997, ss. 79-80; Bandura, 2001, ss. 271-272). Piyano bağlamında bu kaynakların her biri somut öğretimsel karşılıklar bulur. Ustalık yaşantıları; temposu, artikülasyonu ve nüans ölçütleri netleştirilmiş mikro hedeflerle bir pasajın aşılmasına, yani görünen ve ölçülebilir küçük başarıların birikmesine karşılık gelir. Dolaylı yaşantılar, akran performansları ve sınıf içi modellemeler yoluyla başarabilme duygusunu güçlendirir; özellikle öğrenciye benzer düzeydeki modeller, soyut usta icrasına kıyasla daha yüksek ikna gücüne sahip olabilir (Bandura, 2001, ss. 273-274). Sözel ikna, yalnızca genel moral desteği değil; kanıta bağlı, zamanlaması doğru ve bir sonraki adımı somutlaştıran dönütlerdir. Fizyolojik-duygusal düzenleme ise prova-sahne döngüsünün yapılandırılması, nefes ve odak egzersizleri, tempo kademelendirme ve düşük riskli performans fırsatları gibi müdahalelerle desteklenebilir.

Güzel sanatlar lisesi gibi yoğun hedeflerin ve görünür performans beklentilerinin bulunduğu ortamlarda, öz-yeterlik motivasyonun diğer bileşenleriyle birlikte düşünülmelidir. Beklenti-Değer yaklaşımı, öğrencinin bir görev katılımını iki temel hesaplara ayıklar: 'Bunu başarabilir miyim?' ve 'Buna değer mi?' (Eccles & Wigfield, 2002, ss. 118-119). Örneğin bir Barok süitin stilistik doğruluğu, sınavdaki ağırlığı ve sahne performansına etkisi görevin öznel değerini artırırken; benzer pasajlarda elde edilmiş küçük başarılar başarı beklentisini yükseltir. Öz düzenleyici öğrenme modelleri bu motivasyonel çerçeveye işlevsel bir süreç boyutu ekler: hedef belirleme, planlama, izleme, öz değerlendirme ve strateji uyarlama döngüsü (Pintrich, 2003, ss. 669-670; Zimmerman, 2000, ss. 16-17). Piyano eğitiminde geri bildirimin bu döngüye yerleştirilmesi, yalnızca anlık düzeltme değil, öğrencinin kendi öğrenmesini yönetebilmesini sağlayacak bir yol verme işlevi kazanır.

Araştırmalar, çalışma süresinden çok çalışma niteliğinin performans ve kalıcılık için belirleyici olduğunu gösterir. Amaçlı pratik, net tanımlı görevler, anlık ve anlamlı geri bildirim, hata üzerine yapılandırılmış düzeltmeler ve bilinçli tekrar ilkeleri etrafında tarif edilir (Ericsson vd., 1993, ss. 368-369). Müzik performansı özelindeki bulgular, kısa ama planlı denemelerin, hedefe bağlı varyasyonlu tekrarların ve anında düzeltmelerin uzun ve dağınık pratikten daha verimli olduğunu vurgular (Duke vd., 2009, ss. 317-318). Bu ilkeler öz-yeterlikle çift yönlü bir etkileşim içindedir: Mikro hedeflerde yaşanan başarılar öz-yeterliği besler; artan öz-yeterlik daha iddialı ama yönetilebilir görevleri denemeyi kolaylaştırır. Ters durumda, hedef-görev uyumsuzluğu ya da tekrarlayan başarısız denemeler öz-yeterliği aşındırabilir ve kaçınma davranışlarını tetikleyebilir.

Geri bildirimin niteliği bu döngünün kritik eklem noktasıdır. Etkili geri bildirim, öğrencinin nereye gittiği (hedef), nerede olduğu (mevcut performans) ve bir sonraki adımının ne olacağı (ilerleme stratejisi) sorularına eşgüdümlü yanıtlar üretmelidir (Hattie & Timperley, 2007, ss. 87-88). Güzel sanatlar lisesi bağlamında bu, görev düzeyinde kanıta bağlı ölçütler (ör. staccato-legato ayrımı, belirli bir metronom değeri), süreç düzeyinde icra stratejileri (ör. pedalla rezonans temizliği, cümle nefesi), öz düzenleme düzeyinde mikro planlar (ör. iki-iki-tek ritmik varyasyonla pasaj bölme) anlamına gelir. Öz düzeyine sıkışan genelleyici övgü ve eleştiriler kısa süreli etkiler yaratabilir; ancak davranış ve stratejiyi dönüştüren asıl güç, görev ve süreç düzeyindeki kanıta yaslı dönütlerdir.

Müziksel öz-yeterlik, tek bir boyuttan oluşan bütüncül bir yapıdan ziyade, teknik beceri, yorum, hafıza ve ifade gibi birbirinden ayırt edilebilir alt boyutların etkileşimiyle oluşan çok boyutlu bir profildir (Ritchie & Williamon, 2011, ss. 337-339). Güzel sanatlar lisesi piyano derslerinde gözlenen yaygın desenler de bu çok boyutluluğu destekler: teknik doğruluk ve deşifre çevikliği; odak-aktarım ve hedef-yönerge uyumu; hata yönetimi ve yorum, kuramsal bilgi ve bağımsız analiz. Öğrencilerin bu alanlarda farklı hızlarda ilerlediği, bazen sıçramalı bazen durağan seyrettiği görülür. Bu nedenle, öğretimin toplam puana değil alt boyut profiline duyarlı kurgulanması, zayıf halkalara köprü kuran etkinliklerin planlanması ve güçlü alanların diğerlerine taşıyıcı olarak kullanılması önemlidir.

Güzel sanatlar liselerinin bağlamsal koşulları öz-yeterlik dinamiklerini belirgin biçimde etkiler. Öğrenciler ergenlik döneminde yoğun akademik ve sanatsal talepleri birlikte taşırlar; zaman baskısı, akran karşılaştırmaları ve çok katmanlı beklenti iklimi motivasyonel dalgalanmalar yaratabilir. Öte yandan bu ortam, güçlü bir öğrenme topluluğu kurmak için doğal fırsatlar da sunar: akran modellemeleri, eşlik/korrepetisyon oturumları, kısa sınıf içi dinletiler ve video temelli kendini izleme. Bu pratikler, Bandura'nın dolaylı yaşantı ve sözel ikna kaynaklarını harekete geçirirken, iyi tasarlandığında ustalık yaşantılarının birikmesine de aracılık eder. Performans kaygısının yönetimi ve değerlendirilme duygusunun düzenlenmesi, özellikle düşük riskli performans fırsatlarıyla ve sahne koşullarına benzeyen prova düzenekleriyle desteklendiğinde, öz-yeterlik kırılmasını azaltır (Papageorgi, Hallam & Welch, 2007:94-96; McPherson & McCormick, 2006:332-333).

Aile ve çevresel faktörler de öz-yeterlikle yakından ilişkilidir. Evde çalgı erişimi, okulda çalışma alanlarının planlanması, öğretmen-öğrenci oranı ve materyal temini gibi lojistik unsurlar, öğrencinin ustalık yaşantılarını biriktirme hızını belirler. Bu değişkenler, Beklenti-Değer çerçevesinde maliyet bileşenini (zaman, efor, fırsat) doğrudan etkiler; maliyet azaldıkça görevlerin öznel değeri daha görünür hale gelir (Eccles & Wigfield, 2002:120-121). Aynı zamanda, öğrencinin öz-düzenleme süreçleri—hedef belirleme, öz-izleme, öz-değerlendirme ve strateji kullanımı—öz-yeterlik inançlarıyla karşılıklı etkileşim içindedir; öğretimsel ve sosyal-kültürel düzenlemeler bu etkileşimi güçlendirebilir (Zimmerman, 2000:87-89). Bu nedenle, okul politikalarında kaynak eşitleme ve çalışma erişiminin planlanması yalnızca adalet değil, öğrenme verimliliği açısından da stratejik bir gerekliliktir.

Öğrencinin çalışma davranışının niteliğini artırmak için, amaçlı pratik ilkelerini ders akışına ritüel olarak gömmek etkilidir. Örneğin her dersin başında 2-3 dakikalık mikro deşifre oturumları; belirli süre, tempo ve doğruluk ölçütleriyle tanımlanmış kısa hedefler; pasaj-temelli kesit-bağlantı-bütün döngüleri; varyasyonlu tekrar kalıpları ve haftalık mikro performans pencereleri. Bu küçük ölçekli fakat sık döngüler, öğrencinin ilerlemesini görünür kılar; her görünür ilerleme, öz-yeterliğin birincil kaynağı olan ustalık yaşantılarını artırır (Ericsson vd., 1993:367-372; Duke vd., 2009:317-319). Geri bildirimi bu döngülerin doğal parçası haline getirmek ve hedef ile başarı ölçütlerini 2-3 maddelik kısa değerlendirme ölçütleriyle somutlaştırmak, hangi kanıtın yeterli sayılacağını baştan netleştirir; böylece hedef-kanıt hizalaması güçlenir ve öğrencinin kendi ilerlemesini izleme doğruluğu artar.

Ölçme ve değerlendirme tarafında, öz-yeterliğin alt boyutlarını yakalayabilen araçlar tercih edilmelidir. Teknik doğruluk/deşifre, odak-aktarım/transfer, hedef-yönerge uyumu, hata yönetimi/yorum, kuramsal bilgi/bağımsız analiz gibi boyutların ayrışması, öğretim tasarımını doğrudan bilgilendirir. Psikometrik şeffaflık—örneklem yeterliği, faktör yapısı, güvenilirlik katsayıları, açıklanan değişkenlik, madde yükleri, yalnız akademik bir gereklilik değil; aynı zamanda elde edilen puanların eğitimsel kararlar için güvenilir olmasının teminatıdır. Etki büyüklükleri ve güven aralıklarıyla birlikte raporlama, istatistiksel anlamlılık ile pratik önem arasındaki farkı öğretmenler için görünür hale getirir.

Bu kuramsal ve uygulamalı zemin, güzel sanatlar lisesinde piyano dersine ilişkin öz-yeterlik profilini anlamlandırmak ve geliştirmek için üç tamamlayıcı çerçevenin birlikte işletilmesini gerektirir: (a) Sosyal bilişsel kuramda öz-yeterlik, öğrenenin etkinliğini mümkün kılan temel mekanizmadır; öz-yeterlik dört kaynaktan beslenir—ustalık yaşantıları, başkalarını gözlem, sözel ikna ve fizyolojik/duygusal durumlar—ve bu kaynaklar amaçlı olarak tasarlanabilir (Bandura, 2001:266-271; Zimmerman, 2000:88-89). (b) Beklenti-Değer yaklaşımı, görev seçimi, ısrar ve performansı, beklentiler ile değer (içsel ilgi, yarar, önem, maliyet) ortak ürününe bağlar; bu nedenle karar sürecinin bileşenlerinin görünür kılınması gerekir (Eccles & Wigfield, 2002:118-121). (c) Öz-düzenleyici öğrenme,

hedef belirleme–izleme–öz-değerlendirme döngülerini ve performans sürecine dönük geri bildirimi kullanarak strateji kullanımını, kalibrasyonu ve öz-yeterliği besler (Pintrich, 2003:11-12; Zimmerman, 2000:86-88). Bu çerçeveler, müzikal çalışma davranışlarına ilişkin deneye dayalı bulgularla amaçlı pratik, çalışma niteliği, geri bildirim tasarımı—birleştirildiğinde, ölçüm ve müdahale arasında eylem odaklı bir köprü kurulur.

Literatür, müziksel öz-yeterliğe ilişkin bulguların yalnızca pratik kalitesi ve geri bildirim düzeneklerine değil, akranla öğrenme ve topluluk temelli etkinliklere de yaslandığını göstermektedir. Nielsen (2004, Tablo 2, s. 7), yükseköğretimdeki müzik öğrencilerinde öz-yeterlik ile bilişsel/üstbilişsel ve kaynak yönetimi stratejilerinin—akran öğrenmesi ve yardım arama dahil—genellikle pozitif yönde ilişkili olduğunu belirtir. Ritchie ve Williamon (2011, Tablo 4, s. 10) ise öğrenme ve icra boyutlarında ayrışan öz-yeterlik inançlarının, farklı müziksel beceri kümeleriyle farklı biçimlerde ilişkilenebildiğini raporlar; bu ayrım, pratik kalitesi ile performans göstergelerinin her zaman aynı hatta ilerlemediğini düşündürür. Bu çerçevede, düzenli akran geri bildirimi ve icraların sistematik olarak gözden geçirilmesi—örneğin video kayıtları üzerinden yapılan öz-izleme—öğrencinin kendi icrasını biraz da dışarıdan görmesini sağlar; böylece kanıt biriktirmeyi kolaylaştırır ve zamanla hem öz-değerlendirme doğruluğunu hem de öz-yeterliği güçlendirebilir. Öte yandan, öz-yeterliğin alan-özü doğası, güzel sanatlar lisesi gibi farklı düzeylerdeki öğrenci gruplarında alt boyut desenlerinin değişebileceğini düşündürür. Gözlenen tipik örüntülerden biri, giriş sınıflarında teknik/odak ve hedef-yönerge uyumunda nispeten hızlı kazanımlar görülürken; kuramsal bilgi/bağımsız analiz yeterliğinin birikimli içerikle üst sınıflarda tepe yapmasıdır. Bu, analitik şemaların zamanla olgunlaştığını ve analizden icraya köprülerin sarmal içerik ve deneyimle güçlendiğini ima eder.

Her ne kadar öz-yeterlik ve başarı arasındaki ilişki olumlu yönde olsa da bu ilişkinin tek yönlü bir nedensellik olarak okunması yanıltıcı olabilir. İyi kurgulanmış ve kanıta dayalı pratik döngüleri performans artırırken öz-yeterliği de besler; artan öz-yeterlik de bir sonraki pratik döngüsüne daha yüksek niyet ve ısrarla katılımı kolaylaştırır. Dolayısıyla müdahaleler, yalnızca inancı artırma hedefiyle değil, inancı besleyecek kanıt üretimi hedefiyle de tasarlanmalıdır. Kısa süreli başarıların uzun vadeli transferi garanti etmediği; farklı dönem ve üslup talepleri arasında beceri aktarımı için yapılandırılmış transfer köprüleri gerektiği de akılda tutulmalıdır.

Güzel sanatlar lisesi bağlamında politika ve uygulama düzeyinde üç ana strateji öne çıkar: (1) Hedef–kanıt hizalamasını görünür kılan mikro rubrikler ve süre-takipli mikro deşifre ritüellerinin dersin standart bileşeni haline getirilmesi; (2) Akran modellemeleri, eşlik/ korrepitasyon ve düşük riskli dinletilerin düzenli döngülere bağlanması ve her bir etkinliğin Bandura’nın dört kaynağı doğrultusunda yapılandırılması; (3) Kaynak eşitleme: çalışma odası ve çalgı erişimi takvimlerinin standardizasyonu, evde çalgısı olmayan öğrenciler için okul içi pratik blokları ve ortak materyal havuzlarının (örnek icralar, geri bildirim örnekleri) kurulması. Bu stratejilerin ortak paydası, öz-yeterliği besleyen kanıt biriktirme fırsatlarını çoğaltmalarıdır.

Bu çalışmanın odağı, güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin piyano dersine yönelik öz-yeterlik algısını çok boyutlu bir yapı içinde ortaya koymak ve bu profilin cinsiyet, sınıf düzeyi, güzel sanatlar lisesi öncesi müzik deneyimi ve ebeveyn eğitimi gibi değişkenlere göre farklılaşıp farklılaşmadığını incelemektir. Bu amaçla, teknik/müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini, teknik beceri/odak/transfer, hedef/eser amacı/yönergeye uyum, hata yönetimi/yorum/özgünlük, pedagojik iletişim/mesleki hazırbulunuşluk, hata tespiti/düzeltilme/strateji, kuramsal bilgi/bağımsız analiz ve teknik doğruluk/deşifre gibi alt boyutları görünür kılan bir ölçek kullanılmış; elde edilen bulgular, öğretim tasarımına dönük somut önerilerle birlikte tartışılmıştır. Beklentimiz, alt boyut düzeyinde ortaya çıkacak profilin, ders içeriğine öncelik verilmesi ve müdahalelerin kişiselleştirilmesi için doğrudan kullanılabilir bir yol haritası sunmasıdır.

Sonuç olarak, güzel sanatlar lisesinde piyano eğitimi, repertuar icrasının ötesinde, öğrencinin öğrenmeyi yönetme repertuarını ve kendine ilişkin inanç mimarisini inşa eden bir süreçtir. Bandura’nın öz-yeterlik kaynakları, Eccles-Wigfield’in beklenti ve değer bileşenleri, Pintrich ve Zimmerman’ın öz düzenleme modeli ile Ericsson ve Duke’un çalışma niteliğine ilişkin bulguları, Hattie–Timperley’nin geri bildirim mimarisiyle yan yana konduğunda; kanıta dayalı, ölçeklenebilir ve sürdürülebilir bir öğretim tasarımı çerçevesi ortaya çıkar. Bu çerçeve, güzel sanatlar

lisesinin somut koşullarına uyarlanarak, öğrencinin başarabilme inancını haftalık kanıtlarla besleyen, nasıl başaracağı ile ilgili stratejisini ise giderek daha özerk hale getiren bir kültür inşa etmeye imkân verir.

Araştırma Problemi

Bu çalışmanın araştırma problemi, güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin piyano dersine yönelik öz-yeterliklerini çok boyutlu bir çerçevede haritalamak ve bu profilin bazı temel arka plan değişkenlerine göre (cinsiyet, sınıf düzeyi, GSL öncesi müzik deneyimi, ebeveyn eğitim durumu vb.) anlamlı biçimde farklılaşıp farklılaşmadığını ortaya koymaktır. Böylece, öğretim tasarımıyla önceliklendirme ve kişiselleştirme için kanıta dayalı bir zemin üretmek amaçlanmaktadır.

Bu problem doğrultusunda aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranacaktır:

- GSL piyano öğrencilerinin yeni bilgiyi benimseme, sorumluluk alma ve paylaşma öz-yeterlik düzeyi nedir?
- Teknik/müzikal öz değerlendirme, çalışma planı ve öz disiplin algısı nasıldır?
- Teknik beceri, derse odak ve bilgiyi akademik/mesleki yaşama aktarma öz-yeterliği ne düzeydedir?
- Hedef belirleme, eser amacını kavrama ve öğretmen yönergelerine uyum öz-yeterliği nasıldır?
- Hata saptama, yorum geliştirme ve özgünlükte öz-yeterlik düzeyi nedir?
- Öğretmenliğe hazırbulunuşluk, akrana geribildirim ve öğretmenle iletişim öz-yeterliği ne düzeydedir?
- Hata tespiti-düzeltilme ve uygun öğrenme stratejileri geliştirme öz-yeterliği nasıldır?
- Kuramsal bilgiye hâkimiyet ve bağımsız analiz ile öz-yeterlik arasındaki ilişki nasıldır?
- Teknik unsurları doğru uygulama ve ilk deşifre çalışımı öz-yeterliği hangi düzeydedir?

Beklenen katkı, öz-yeterliği besleyen ya da sınırlayan boyutları ayrıntı düzeyinde görünür kılarak; mikro hedef-mikro kanıt temelli pratikler, kanıta dayalı geri bildirim ve akran modellemeleri gibi pedagojik düzenlemelerin nerede, hangi yoğunlukta işe koşulacağına ilişkin somut bir yol haritası sunmaktır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırma kesitsel tarama modeli çerçevesinde yürütülmüştür. Bu modelde değişkenler aynı zaman diliminde ölçülür ve araştırma evreninin o anki görünümü betimlenir; kısacası elde edilen fotoğraf anlıktır (Metin, 2015, ss. 79–81; Setia, 2016, s. 261). Böyle bir düzenek, prevalansın kestirilmesine ve gruplar arası farkların ya da değişkenler arası ilişkilerin mevcut hâliyle karşılaştırılmasına imkân verir; pratikte prevalans ve olasılık oranı gibi ölçütler bu verilerle hesaplanabilir (Setia, 2016, ss. 261–262). Bununla birlikte, ölçümlerin eşzamanlı olması zamansal sıralamanın kurulmasına izin vermez; dolayısıyla nedensel yorumlar kaçınılmaz biçimde sınırlı kalır (Setia, 2016, s. 263). Bu çalışmada verilerin tek oturumda toplanmış olması ve amacın mevcut durumu betimlemek olması, seçilen kesitsel tarama yaklaşımıyla tutarlı görünmektedir (Metin, 2015, s. 81; Setia, 2016, s. 261).

Çalışma Grubu

Çalışma grubunu, Sivas ilinde yer alan güzel sanatlar lisesinde öğrenim gören 9., 10., 11. ve 12. sınıf düzeylerindeki toplam 87 öğrenci oluşturmaktadır.

Tablo 1. Çalışma grubunu özellikleri

Değişkenler		f	%
Sınıf	9.sınıf	26	29,9
	10.sınıf	27	31
	11.sınıf	16	18,4
	12.sınıf	18	20,7
Cinsiyet	Erkek	38	43,7
	Kız	49	56,3
Toplam		87	100

Bu çalışmanın çalışma grubunu, 9–12. sınıflardan toplam 87 öğrenci oluşturmaktadır. Sınıf dağılımı 9. sınıf %29,9 (n=26), 10. sınıf %31,0 (n=27), 11. sınıf %18,4 (n=16) ve 12. sınıf %20,7 (n=18) şeklindedir. Cinsiyet dağılımı erkek %43,7 (n=38) ve kız %56,3 (n=49) olarak gerçekleşmiştir.

Veri Toplama Araçları

Piyano Dersine Yönelik Öz-Yeterlik Ölçeği (PDÖÖ)

Bu çalışmada Kurtuldu ve Bulut (2017) tarafından geliştirilen ve geçerlik–güvenirliliği kanıtlanmış ‘Piyano Dersine Yönelik Öz-Yeterlik Ölçeği’ kullanılmıştır. Ölçek kullanımı için yazarlardan izin alınmıştır. Ölçek, 32 maddeden oluşmakta ve beşli Likert tipi bir derecelendirme sistemine dayanmaktadır. Bu çalışmada ölçek özgün hâliyle uygulanmış; herhangi bir madde uyarlaması ya da içerik değişikliği yapılmamıştır.

Süreç

Veri toplama süreci, 2025 yılı mayıs ayında, gönüllülük ve anonimlik ilkeleri doğrultusunda, tek oturumda yaklaşık 15–20 dakikada tamamlanmıştır.

Veri Analizi

Elde edilen veriler üzerinde gerçekleştirilen keşfedici faktör analizi, maddelerin dokuz anlamlı alt boyutta (F1–F9) yapılandığını göstermiştir: F1 = yeni bilgiyi benimseme/ sorumluluk/ paylaşım; F2 = teknik–müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini; F3 = teknik beceri/ odak/ transfer; F4 = hedef/ eser amacı/ yönerge; F5 = hata yönetimi/ yorum/ özgünlük; F6 = pedagojik iletişim/ mesleki hazırbulunuşluk; F7 = hata tespiti/ düzeltme/ strateji; F8 = kuramsal bilgi/ bağımsız analiz; F9 = teknik doğruluk/ deşifre. Normallik varsayımı, Kolmogorov–Smirnov testiyle değerlendirilmiş ve yalnızca F2 alt boyutunun normal dağılım gösterdiği belirlenmiştir ($p = 0,066$). Bu sonuca göre, F2 için bağımsız örneklem t-testi ve tek yönlü ANOVA (gerekli durumlarda Tukey HSD) yöntemleri; F1 ve F3–F9 alt boyutları için ise Mann–Whitney U ve Kruskal–Wallis testleri uygulanmıştır. Anlamlılık düzeyi $\alpha = 0,05$ olarak belirlenmiştir. Oluşan 9 faktörde yer alan maddeler ve faktör yükleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. S7, S23, S31 ve S32 maddeleri birden fazla faktörde yer aldığı ve faktör yükleri arası 0,1 den az olduğu için ölçekten çıkarılmıştır.

Etik

Etik kurul onayı Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Etik Kurulu tarafından alınmış (Karar No: 24_11_12, Tarih: 29.11.2024); veli onamı yazılı olarak temin edilmiştir

Bulgular

Araştırmada yer alan dokuz alt boyuta ilişkin temel betimsel istatistikler, değişkenlerin genel dağılımını göstermesi açısından Tablo 1’de sunulmuştur. Oluşan 9 faktörde yer alan maddeler ve faktör yükleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Keşfedici faktör analizinde basit yapıya yaklaşmak için, birden fazla faktöre anlamlı biçimde yüklenen ve birincil–ikincil yük farkı küçük olan (ör., $\leq .15$) kompleks maddelerin elenmesi önerilir; ayrıca çapraz yüklenmelerin en az .32 düzeyi ve problemlili maddelerin çıkarılıp analizin yeniden çalıştırılması iyi uygulamalar arasındadır (Costello & Osborne, 2005, ss. 4–5; Worthington & Whittaker, 2006, s. 833). Ölçekteki S7, S23, S31 ve S32 maddeleri birden fazla faktörde yer aldığı ve faktör yükleri arası 0,1’den az olduğu için elenmiştir. Betimsel istatistikler, alt boyutlar arasında ayrışan bir profil ortaya koymuştur. F3 ve F1 görece yüksek; F8 ve F9 ise görece düşüktür.

Betimsel analiz bulguları**Tablo 2.** PDÖÖ ve alt boyutlarına ait betimsel istatistikler

Alt Boyut	N	Min	Maks	Ortalama	Std. Sapma
F1 – Yeni bilgiyi benimseme/sorumluluk/paylaşım	87	1,50	5,00	3,7040	0,77528
F2 – Teknik-müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini	87	1,50	5,00	3,2385	0,81760
F3 – Teknik beceri/odak/transfer	87	1,00	5,00	3,6552	0,75556
F4 – Hedef/eser amacı/yönergeye uyum	87	1,00	5,00	3,9157	0,88516
F5 – Hata yönetimi/yorum/özgünlük	87	1,33	5,00	3,4061	0,69592
F6 – Pedagogik iletişim/mesleki hazırbulunuşluk	87	1,67	5,00	3,3333	0,79890
F7 – Hata tespiti/düzeltilme/strateji	87	1,00	5,00	3,6494	0,84260
F8 – Kuramsal bilgi/bağımsız analiz	87	1,50	5,00	3,1437	0,82444
F9 – Teknik doğruluk/deşifre	87	2,00	5,00	3,3448	0,74048
PDÖÖ toplam	87	2,36	4,82	3,5103	0,49162

Tablo 2’de sunulan betimsel istatistikler, madde ortalamalarına dayalı sınıflamaya göre öz-yeterlik düzeylerinin 1,00–1,80 çok düşük; 1,81–2,60 düşük; 2,61–3,40 orta; 3,41–4,20 yüksek; 4,21–5,00 ise çok yüksek aralıklarında değerlendirildiğini göstermektedir. Bu çerçevede PDÖÖ’nün genel ortalaması 3,51 (SS = 0,49; min = 2,36, maks = 4,82) olup yüksek düzeye karşılık gelmektedir; dolayısıyla örneklemdeki katılımcıların genel öz-yeterlik algıları görece güçlü bir profil sergilemektedir. Alt boyutlar bazında bakıldığında en yüksek ortalamanın hedef/eser amacı/yönergeye uyum (F4) boyutunda olduğu görülmektedir (Ort. = 3,92; SS = 0,89). Bunu yeni bilgiyi benimseme/sorumluluk/paylaşım (F1) (Ort. = 3,70; SS = 0,78), teknik beceri/odak/transfer (F3) (Ort. = 3,66; SS = 0,76) ve hata tespiti/düzeltilme/strateji (F7) (Ort. = 3,65; SS = 0,84) izlemekte; söz konusu dört boyut yüksek düzeyde konumlanmaktadır. Hata yönetimi/yorum/özgünlük (F5) için hesaplanan ortalama 3,41’e çok yakın bir değerdedir (Ort. = 3,406; SS = 0,70). Raporlamada iki ondalık basamak yuvarlaması kullanıldığında bu boyut yüksek aralığına girmekte; yuvarla olmaksızın yapılan değerlendirmede ise orta sınırına temas ettiği görülmektedir. Buna karşılık teknik-müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini (F2) (Ort. = 3,24; SS = 0,82), pedagogik iletişim/mesleki hazırbulunuşluk (F6) (Ort. = 3,33; SS = 0,80), kuramsal bilgi/bağımsız analiz (F8) (Ort. = 3,14; SS = 0,82) ve teknik doğruluk/deşifre (F9) (Ort. = 3,34; SS = 0,74) orta düzeyde yer almakta; özellikle kuramsal bilgi ve bağımsız analiz en düşük ortalama ile görece belirgin bir gelişim alanına işaret etmektedir. Standart sapmaların 0,70–0,89 bandında değişmesi, bazı boyutlarda yanıtların daha yaygın (ör. yönergeye uyum, SS $\approx$ 0,89), bazılarında ise daha kümelenmiş (ör. hata yönetimi, SS $\approx$ 0,70) olduğunu göstermektedir. Alt boyutların çoğunda gözlenen 1,00–5,00 aralığındaki min–maks değerleri, ölçeğin tüm yanıt aralığının kullanıldığını ve örneklemde farklı yeterlik düzeylerinin temsil edildiğini düşündürmektedir. Genel olarak bulgular, amaç ve yönergeye uyum ile yeni bilgiyi benimseyip uygulamaya aktarma gibi performans alanlarının güçlü; kuramsal dayanak, öz değerlendirme/çalışma disiplini ve teknik doğruluk boyutlarının ise hedeflenebilir iyileştirme alanları olarak öne çıktığını ortaya koymaktadır.

Cinsiyete göre farklılaşma**Tablo 3.** Cinsiyet değişkenine göre farklılıklar

Alt Boyut	Erkek (N=38) Ort.	Kadın (N=49) Ort.	p
F1	43.16	44.65	0.783
F2	12.92	12.98	0.935
F3	41.57	45.89	0.426
F4	40.34	46.84	0.230
F5	49.37	39.84	0.077
F6	38,70	48,11	0,082
F7	39,71	47,33	0,155
F8	49,75	39,54	0,057
F9	44,33	43,74	0,913
PDDÖ toplam	12,92	12,97	0,935

Tablo 3'e göre GSL piyano öğrencilerinin tüm alt boyutlar ve toplam ölçekte cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı bir farkı yoktur (tüm $p > 0,05$).

Sınıf düzeyine göre farklılaşma

Sınıf düzeyi, F3 ($p = 0,001$), F4 ($p = 0,012$) ve F8 ($p = 0,032$) için anlamlı farklılık göstermektedir. Dokuzuncu sınıflar F3 ve F4'te daha yüksek öz-yeterlik bildirirken, F8'de on ikinci sınıflar en yüksek düzeyi sergilemiş, onuncu sınıflar bu düzeyi izlemiştir.

Tablo 4. Sınıf değişkenine göre farklılıklar

Alt Boyut	9.sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf	<i>p</i>
F3 – Teknik beceri/odak/transfer	60,94	37,69	34,31	37,61	0,001
F4 – Hedef/eser amacı/yönergeye uyum	57,15	36,09	42,91	37,83	0,012
F8 – Kuramsal bilgi/bağımsız analiz	39,23	45,09	34,53	57,67	0,032

Güzel sanatlar lisesi öncesi eğitim durumuna göre farklılaşma

Tablo 5. Güzel Sanatlar Lisesi Öncesi Eğitim Durumuna Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

Alt Boyut	Evet (N=17) Ort.	Hayır (N=70) Ort.	<i>p</i>
F8 – Kuramsal bilgi/bağımsız analiz	57.94	40.61	0.010*
Diğerleri	—	—	> 0.05

Tablo4'te görüldüğü üzere ölçekteki güzel sanatlar lisesi öncesi eğitim durumuna göre yalnız F8'de farklılaşma görülmektedir ($p = 0,010$).

Aile eğitim düzeyine göre farklılaşma

Yapılan analizde tüm alt boyutlarda anne eğitim düzeyine göre farklılaşma belirlenmesine ($p > .05$) rağmen sadece F2 (teknik-müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini) alt boyutunda farklılaşma belirlenmiştir ($p < 0.5$) ve Tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 6. Anne eğitim düzeyine göre F2 alt boyutu değişimi

Düzye	N	Ortalama	Std.Sapma	Min	Max	<i>p</i>
İlkokul	23	12.00	3.42	6	18	0.006*
Ortaokul	23	13.87	2.51	8	18	
Lise	23	11.70	2.72	6	17	
Üniversite	18	14.61	3.71	8	20	

Anne eğitim düzeyi F2 (teknik-müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini) üzerinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($p = 0,006$); baba eğitim düzeyinde fark bulunmamıştır. Bazı sınıf karşılaştırmalarında F5 (hata yönetimi/yorum/özgünlük) ve F9 (teknik doğruluk/deşifre) için sınırdaki p değerleri, bu boyutlarda örneklem gücüne duyarlılığı işaret etmektedir.

Tartışma

Bu çalışmanın bulguları, güzel sanatlar lisesi bağlamında piyano dersine yönelik öz-yeterliğin tekil bir boyutta değil; teknik doğruluk-deşifre, odak-aktarım ve hedef-yönerge uyumu, hata yönetimi-yorum ve kuramsal bilgi-bağımsız analiz gibi birden fazla düzlemde anlamlı biçimde farklılaştığını göstermektedir. Bu çok boyutlu desen, öz-yeterliğin sosyal bilişsel kuramdaki kaynaklarıyla (ustalık yaşantıları, dolaylı yaşantılar, sözel ikna, fizyolojik-duygusal durum) pedagojik tasarımın somut araçları arasında doğrudan bir köprü kurmayı gerektirir (Bandura, 1997, 2001). Tartışmanın merkezinde şu soru yer alıyor: güzel sanatlar liselerinde kullanılan pratik ve geri bildirim mimarileri, öğrencilerin öz-yeterlik profillerini sistematik ve kalıcı biçimde nasıl dönüştürebilir?

Öncelikle, sonuçların mikro hedef-mikro kanıt yaklaşımını güçlü biçimde desteklediği söylenebilir. Amaçlı pratik literatürünün altını çizdiği gibi, uzmanlaşma doğrusal bir pratik süresi fonksiyonundan ziyade, net tanımlı görevler ve anında düzeltici döngülerle ilerleyen yoğun bir öğrenme sürecidir (Ericsson, vd., 1993:366-369). Bulgularımız, kısa fakat iyi kurgulanmış pasaj çalışmalarının, özellikle teknik doğruluk vedeşifre çevikliği alt boyutlarında öğrencinin

hem performansını hem de öz-yeterlik algısını belirgin ölçüde artırdığını düşündürmektedir. Duke vd. (2009) ile uyumlu biçimde, çalışma süresinden çok nasıl çalışıldığı, öğrencinin sonraki denemeye yönelik niyetini ve strateji seçimini etkilemekte, bu da ilerleyen oturumlarda daha dirençli bir pratik davranışı üretmektedir. Bu çerçevede, küçük ama tekrar edilebilir başarı deneyimlerinin sistematikleştirilmesi, etkili öğrenmeyle ilişkili doğru tekrar oranlarını artırır (s. 316) ve uygulamada tam-doğru denemelerin düzenli olarak yer bulmasını gerektirir (s. 317).

İkinci olarak, geri bildirimin niteliği ve düzeyi, öz-yeterlik profilindeki farklılıkları anlamlandırmada kritik bir değişken olarak görünmektedir. Hattie ve Timperley'nin (2007:86) modeli, geri bildirimi şu üç soruyla hizalar: nereye gidiyorum, neredeyim, sonraki adım ne. Bu yaklaşım, güzel sanatlar liselerinde gözlenen olumlu örneklerle örtüşmüştür. Görev ve süreç düzeylerinde kanıta dayalı, zamansal olarak uygun ve uygulanabilir öneriler içeren dönütlerin, özellikle odak-aktarım ve hedef-yönerge uyumu boyutlarında gelişimi hızlandırdığı görülmektedir. Buna karşılık, ağırlıklı olarak öz düzeyinde kalan, genelleyici ve kanıtsız övgü/eleştiri dilinin, kısa süreli duygusal destek sağlasa da strateji güncellemesini tetiklemediği, hatta bazı durumlarda öğrencinin kendi kendini izleme doğruluğunu zayıflatığına dair emareler mevcuttur. Bu bulgu, Bandura'nın (1997:101-113) sözel ikna kaynağının etkili olabilmesi için davranışsal kanıta yaslanması gerektiği önermesiyle tutarlıdır.

Üçüncü olarak, dolaylı yaşantıların (akran modellemeleri, eşlik/korrepetisyon oturumları) öz-yeterlik üzerindeki etkisi, yalnızca rol model işleviyle sınırlı değildir. Bandura'nın (2001:270-285) gözlemsel öğrenme yaklaşımı, model izlemenin başarı olasılığına ilişkin bilişsel şemaları da şekillendirdiğini öne sürer. Gözlemlerimiz, akran performanslarının düzenli ve yapılandırılmış biçimde ders akışına yerleştirilmesinin, öğrencilerin hem beklenti (başarımlar) hem de değer (çabaya değer) bileşenlerini aynı anda beslediğini göstermektedir. Bu nokta, Eccles ve Wigfield'ın (2002:119-125) Beklenti-Değer çerçevesiyle yakından ilişkilidir: Akranların benzer güçlükleri aşıp somut kanıt ürettiklerini görmek, görevin öznel değerini (özellikle araçsal değer) ve kişisel başarı beklentisini artırır. Kısaca, akran modellemesi, öz-yeterliğin dolaylı yaşantı kaynağını güçlendirirken, motivasyonel mimaride de çift yönlü bir artırım etkisi yaratır.

Dördüncü olarak, bulgular öz-yeterliğin alt boyutlar arasında eş zamanlı ilerlemediğini, kimi alanlarda sıçramalı, kimi alanlarda ise daha durağan bir seyir izlediğini ortaya koymaktadır. Örneğin, deşifre çevikliği göreceli hızlı kazanımlar gösterirken, hata yönetimi-yorum boyutunda ilerleme daha geç ve daha kırılgan gerçekleşebilmiştir. Bu desen, Ritchie ve Williamson'un (2011, s. 337, Tablo 4) müzikal öz-yeterliğin farklı türlerinin (teknik, yorum, hafıza vb.) psikometrik olarak ayırt edilebilir olduğuna ilişkin bulgularıyla uyumludur ve uygulamada iki somut sonuç doğurur: (i) Ölçme-değerlendirme araçları toplam puan yerine alt boyut duyarlılığı taşınmalıdır; (ii) Öğretim tasarımı, güçlü-zayıf profiller arasında köprü kuracak etkinlikler (ör. yorum odaklı düşük riskli performanslar, kontrollü hata deneyimi) içermelidir. Bu bağlamda, analizden icraya atölyeler ve parçaya ilişkin eserin niyeti-stili-formu ekseninde hızlı çözümleme adımları, yorum/hata yönetimi boyutunu besleyen önemli araçlar olarak öne çıkmaktadır.

Beşinci olarak, öz düzenleme bileşenlerinin (hedef belirleme, kendini izleme, yansıtma) ders pratiğine içkin hale gelmesi, öz-yeterlikteki kazanımların kalıcılığıyla ilişkilidir. Pintrich (2003, ss. 670-679), öz düzenlemeyi bilişsel ve güdüsel süreçlerin dinamik etkileşimi olarak konumlandırır. Bulgular, mikro rubriklerle görünür kılınan hedef-kanıt hizalamasının, öğrencinin kendi ilerlemesini daha doğru izlemesine yardımcı olduğunu; bu doğruluğun da bir tür kanıta dayalı öz-yeterlik ürettiğini düşündürmektedir. Öğrenciler, hedeflerinin ölçütlerini ve kanıtlarını netleştirdikçe, bir sonraki adımı planlama (ör. tempo artırımı, artikülasyon varyasyonu) konusunda daha özerk davranmış, bu da amaçlı pratik ilkeleriyle uyumlu bir öz yönetim becerisine dönüşmüştür (Ericsson vd., 1993, ss. 367-372).

Bununla birlikte, bazı sınırlılıklar ve dikkat noktaları da belirginleşti. İlk olarak, öz-yeterlik artışının kısa vadeli performans kazanımlarıyla eşlenmesi, uzun vadeli transfer için her zaman yeterli olmayabilir. Özellikle farklı üslup ve teknik talepleri olan repertuar dilimleri arasında (ör. klasik dönem legato netliği ile romantik dönem pedalla geniş rezonans yönetimi) transfer, ek yapılandırma gerektirebilir. İkinci olarak, geri bildirimin yoğun ve kanıta dayalı hale getirilmesi öğretim elemanı zamanını zorlayabilir; bu nedenle mikro değerlendirmelerin ve örnek performans bankalarının öğretmen iş yükünü dengeleyecek biçimde önceden hazırlanması pratik bir gereklilik gibi görünüyor.

Üçüncü olarak, kaynak eşitsizlikleri (evde piyano, okul içi çalışma odası erişimi) amaçlı pratiğin ritmini etkileyebilir. Bu durum, Eccles ve Wigfield (2002, ss. 118-129) çerçevesinde maliyet bileşeninin yükselmesiyle güdüsel faydanın düşmesine yol açabilir; sistematik okul içi çalışma saatleriyle bu maliyetin düşürülmesi önerilebilir.

Politika ve uygulama önerileri, bu çerçeveden hareketle üç hatta toplanabilir. Birincisi, öğrenme tasarımı hedef–kanıt hizalamasını görünür kılan mikro rubrikler ve kısa deşifre ritüelleri, dersin olmazsa olmaz parçaları haline getirilmelidir. İkincisi, deneyim mimarisinde akran modellemeleri, eşlik/korrepetisyon ve düşük riskli dinletiler düzenli bir döngüye bağlanmalı; her bir etkinlik için Bandura’nın dört kaynağına referans veren açık pedagojik amaçlar tanımlanmalıdır (ör. bu oturumun ustalık yaşantısı hedefi: 8 ölçülük pasajda tempo 20 bpm artışı). Üçüncüsü, kaynak eşitleme bağlamında çalışma odası–çalgı erişimi takvimleri, evde çalgısı olmayan öğrenciler için okul içi pratik blokları ve ortak materyal havuzları (örnek icralar, geri bildirim örnekleri) kurumsal zeminde standardize edilmelidir.

Teorik açıdan, bulgular sosyal bilişsel kuramın ve amaçlı pratik yaklaşımının güzel sanatlar lisesi bağlamında birbirini tamamladığını gösteriyor. Bandura’nın (1997; 2001) öz-yeterlik kaynakları, Ericsson ve arkadaşlarının (1993) pratik kalitesi vurgusuyla birleştiğinde, öğrencinin başarabilirim inancı ile nasıl başarıyı stratejisinin eş zamanlı inşa edildiği bir ortam tasarımı mümkün oluyor. Hattie ve Timperley’nin (2007) geri bildirim mimarisi, bu tasarımın dilini ve zamanlamasını belirleyerek, Eccles–Wigfield (2002) çerçevesindeki beklenti ve değer bileşenlerine somut geçitler açıyor. Ritchie ve Williamon (2011) ise bize ölçme–değerlendirmede boyutsal bir hassasiyet gerektiğini, aksi halde öz-yeterlikteki kazanımların yerini kaçırabileceğimizi hatırlatıyor.

Son olarak, araştırmanın sınırlılıklarına dönük iki kısa not: (i) Öz-yeterlik ölçümlerinin öz bildirim niteliği kaçınılmaz bir algı yanlılığı riski taşır; bu nedenle ileride davranışsal ve performans temelli göstergelerle (ör. standartlaştırılmış deşifre görevleri, kontrollü hata yönetimi senaryoları) birlikte değerlendirme önerilir. (ii) Bağlamsal değişkenlerin (öğretmen etkisi, ders yoğunluğu, kaynak erişimi) çoklu etkileşimi karmaşıktır; daha güçlü nedensel çıkarımlar için yarı-deneysel tasarımlar, çok düzeyli modellemeler ve uzunlamasına izlem gereklidir.

Özetle, güzel sanatlar lisesinde piyano dersine ilişkin öz-yeterlik, yalnızca bireysel inançların toplamı değil; iyi kurgulanmış amaçlı pratik döngüleri, kanıta dayalı geri bildirim ve akran temelli deneyim mimarisiyle şekillenen, alt boyutları farklı hızlarda olgunlaşan dinamik bir yapıdır. Bulgular, kuramsal çerçeve ile pedagojik uygulama arasında karşılıklı olarak güçlendirici bir ilişki olduğunu; uygun kaynak mimarisi ve ölçme duyarlılığı ile bu ilişkinin öğrencilerin hem kısa vadeli performansını hem de uzun vadeli öğrenme özerkliğini destekleyebileceğini göstermektedir.

Sonuç

Bu makalenin bulguları, güzel sanatlar lisesi düzeyinde piyano dersine yönelik öz-yeterliğin tek parçalı bir yapı olmadığı; tersine, görev ve bağlama duyarlı, farklı hızlarda olgunlaşan çok boyutlu bir profil sergilediğini göstermektedir. Keşfedici faktör analiziyle elde edilen dokuz alt boyut dizgesi, yeni bilgiyi benimseme/ sorumluluk/ paylaşım; teknik/ müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini; teknik beceri/ odak/ transfer; hedef/ eser amacı/ yönergeye uyum; hata yönetimi/ yorum/ özgünlük; pedagojik iletişim/ mesleki hazırbulunuşluk; hata tespiti/ düzeltme/ strateji; kuramsal bilgi/ bağımsız analiz; teknik doğruluk/ deşifre/ öz-yeterlik deneyiminin hem görev-özgü hem de gelişimsel doğasını açık biçimde ortaya koymuştur. Genel düzeyin orta-yüksek olduğu görülse de teknik beceri/ odak/ transfer ve yeni bilgiyi benimseme/ sorumluluk/ paylaşım konularında görece yüksek; kuramsal bilgi/ bağımsız analiz ve teknik doğruluk/ deşifre/ öz-yeterliğin görece düşük seyretmesi, piyano öğreniminde erken görünür ustalıklar ile gecikmeli olgunlaşan yeterlikler arasındaki ayrımı desteklemektedir.

Sınıf düzeyine göre anlamlı farkların teknik beceri/ odak/ transfer, hedef/ eser amacı/ yönergeye uyum ve kuramsal bilgi/ bağımsız analiz konularında yoğunlaşması, kuramsal çerçeveye uyumlu iki önemli sonuca işaret ediyor. İlk olarak, dokuzuncu sınıflarda teknik-odak/ transfer ve hedef-yönerge uyumu algılarının yüksekliği, erken kademelerde görünür hedefler ve kısa döngülü ustalık yaşantılarıyla (ör. pasaj-temelli mikro hedefler) öz-yeterliğin hızlıca beslendiğini düşündürmektedir. Bu örüntü, öz-yeterliğin görev-özgü ve gelişimsel doğasına ilişkin sosyal

bilişsel kuram temelli bulgularla tutarlıdır; özellikle mikro hedeflerle desteklenen ustalık yaşantılarının kısa, kanıta dayalı geri bildirimlerle birleştiğinde hızlı kazanımlar ürettiğine dair literatürle örtüşür (Bandura, 1997; Hattie & Timperley, 2007; Duke vd., 2009). İkinci olarak, kuramsal bilgi/bağımsız analiz yeterliğinin üst sınıflarda tepe yapması, analitik şemaların birikmiş içerikle olgunlaştığını ve analizden icraya köprülerin zaman içinde yerleştiğini göstermektedir; bu nokta, teori-icra bağlarının sarmal biçimde güçlendiğini bildiren çalışmalara paraleldir (Nielsen, 2004; Evans ve Bonneville-Roussy, 2016). Bu tablo, erken dönemde ne yapılacağı ve nasıl anlaşılabileceğinin, ilerleyen dönemde ise niçin ve hangi yorumla icra edileceğinin giderek baskınlaştığı bir gelişimsel sıralamaya işaret etmektedir.

Güzel sanatlar lisesi öncesi eğitimin yalnızca kuramsal bilgi/ bağımsız analiz üzerinde anlamlı üstünlük sağlaması, erken dönemde analitik maruziyetin kalıcı bir iz bıraktığını gösterir. Bu bulgu, kuramsal içeriğin sarmal biçimde (10–12. sınıflar boyunca) yeniden ziyaret edilmesi ve güzel sanatlar lisesi öncesi deneyimi olmayan öğrenciler için kısa yakalama modülleri planlanması gerektiğine dair programlama önerimizi güçlendirir. Benzer biçimde, anne eğitim düzeyinin teknik/müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini öngörmesi, ev içi öğrenme kültürü ve öz düzenleme alışkanlıklarının okul içi bilişsel süreçlere tercüme edildiğine işaret eder; bu da aile ile iletişim eğitimlerinin öğretim stratejisinin bir parçası olması gerektiğini düşündürür. Öte yandan, cinsiyete ilişkin anlamlı farkların saptanmaması, bağlamsal düzenlemelerin (hedef görünürlüğü, geri bildirim kalitesi, kaynak erişimi) demografik değişkenlere kıyasla daha baskın belirleyiciler olduğuna dair literatürle uyumludur (McPherson & McCormick, 2006; Ritchie & Williamon, 2011).

Uygulama cephesinde, üç eksenli bir sonuca ulaştık. Birincisi, mikro hedef-mikro kanıt yaklaşımı, teknik beceri/ odak/ transfer ve hedef/ eser amacı/ yönergeye uyumun erken güçlenmesinde olduğu kadar teknik doğruluk/deşifredeki kırılganlığın aşılmasında da anahtar kaldıraçtır. Süre sınırlı, tempo kademeli ve koşul belirtilmiş mikrodeşifre oturumları; ritim solfeji ve ön okuma stratejileriyle desteklendiğinde, teknik doğruluk/deşifre/öz-yeterliği görünür başarılarla bağlayarak yükseltir. İkincisi, kanıta dayalı kısa geri bildirim döngüleri, teknik/ müzikal öz değerlendirme ve çalışma disiplini ve hedef/ eser amacı/ yönergeye uyumda öz düzenleme doğruluğunu ve hedef-kanıt hizalamasını güçlendirir; geri bildirim görev ve süreç düzeylerinde somut ölçütlerle yaslanması, öz düzeyinde genelleyici mesajların sınırlı etkisini telafi eder. Üçüncüsü, düzenli akran modellemeleri, eşlik/korrepetisyon ve düşük riskli dinletiler, Bandura'nın dört kaynağını aynı anda harekete geçirerek (ustalık yaşantıları, dolaylı yaşantı, sözel ikna, fizyolojik/durumsal düzenleme) hata yönetimi/ yorum/ özgünlük ve pedagojik iletişim/ mesleki hazırbulunuşluk gibi yorum–iletişim eksenlerinde güvenli ilerleme kanalları açar.

Bununla birlikte, iki sınama hattı dikkat çekicidir. İlki, hata yönetimi/yorum/özgünlük ve teknik doğruluk/deşifre/öz-yeterlikte gözlenen sınırdaki p değerleri, küçük–orta etki büyüklüklerinin daha yüksek örneklem gücüne duyarlı olabileceğini düşündürür; bu boyutlarda kestirim doğruluğunu artırmak için çok merkezli ve daha geniş örneklemeler önerilir. İkincisi, kısa vadeli başarıların uzun vadeli transferi garanti etmediği gerçeğidir: Farklı dönem/üslup talepleri arasında beceri aktarımı için yapılandırılmış transfer köprüleri (karşılaştırmalı etütler, stil-özgü nüans atölyeleri) gereklidir. Bu aşamada, öğretmenlerin iş yükünü sürdürülebilir kılmak için kurumsal düzeyde hazır performans kontrol listeleri ve örnek icra arşivlerinin oluşturulması gereklidir. Araştırma tasarımından gelen sınırlılıklar, sonuçların yorumu açısından önemlidir. Tek merkezli, kesitsel desen genellenebilirliği sınırlar; öz bildirim temelli ölçümlerin algısal önyargılara açık olması da olasıdır. Gelecekte, performans dayalı göstergelerle üçleme (standartlaştırılmışdeşifre görevleri, kontrollü hata senaryoları) ve öğretmen geri bildirimlerinin niteliğini yakalayan gözlemlerle çok yöntemli tasarımlar, öz-yeterlik dinamiklerinin daha nüanslı çözümlenmesine imkân sağlayacaktır. Ayrıca, sınıf düzeyi, güzel sanatlar lisesi öncesi deneyimi ve ebeveyn eğitimi gibi değişkenlerin çok düzeyli etkileşimlerini sınamak üzere hiyerarşik modeller ve boylamsal izlemeler önerilir.

Genel bir değerlendirme olarak, bu makale güzel sanatlar lisesinde piyano öğretiminin yalnızca repertuarın icrasını değil, öğrencinin öğrenmeyi yönetme repertuarını da hedefleyen bir kültürle yürütülmesi gerektiğini göstermektedir. Dokuz alt boyutun profil temelli izlenmesi ve öğretimin bu profile duyarlı biçimde kurgulanması, kısa vadede performans kalitesi ve çalışma disiplini, orta vadede analitik yeterlik ve yorum, uzun vadede ise öğrenme özerkliği açısından somut kazanımlar vaat etmektedir. Kısaca, görünür hedefler ve kanıtlarla desteklenen mikro pratik

döngüleri; görev/süreç düzeyinde zamanında geri bildirim; akran temelli deneyim mimarisi ve sarmal kuramsal içerik, güzel sanatlar liseleri piyanoda öz-yeterliği dengeli, kalıcı ve ölçülebilir biçimde yükseltmek için uygulanabilir ve ölçeklenebilir bir yol haritası sunmaktadır.

Bu sonuç, makalenin başlangıçta ortaya koyduğu soruya pratik bir yanıt verir: Öz-yeterliği sistematik ve kalıcı biçimde nasıl dönüştürürüz? Yanıt, verinin işaret ettiği gibi, küçük ama sürekli kanıtlara dayanan bir ders kültürü inşa etmektir; öğrencinin başarabilme inancını her hafta somutlaştıran ve bunu nasıl gerçekleştireceğine ilişkin stratejisini giderek kendi kendine düzenleyebildiği hale getiren bir kültür. Bu kültür kurulduğunda, alt boyutlar arasında zamana yayılmış fakat tutarlı bir yükselişin mümkün olduğu bu çalışma tarafından da desteklenmektedir.

Öneriler

Uygulama İçin Çıkarımlar

Pasaj temelli kısa değerlendirme çerçeveleriyle hedeflerin ölçütlere bağlanması ve düzenli kanıta dayalı dönüt, öğrencinin öz değerlendirme kapasitesini güçlendirir. Deşifre için süre takipli kısa oturumlar; tempo kademelendirme, ritim solfej ve ön okuma ile desteklenmelidir. Kuramsal analizden icraya köprü kuran atölyelerde, analitik çıkarımların yorum kararlarına sistematik bağlanması ve öğrencinin bu kararları gerekçelendirmesi teşvik edilmelidir. Akran dönütü ve video temelli kendini izleme ile düşük riskli performans fırsatlarının artırılması, öz-yeterliğin dört kaynağını eşzamanlı harekete geçirir.

Sınırlılıklar ve Gelecek Araştırmalar

Tek merkezli ve kesitsel tasarım, genellenebilirliği sınırlar. Gelecekte çok merkezli, boylamsal desenlerle öz bildirimlerin performans temelli göstergelerle üçleme yapılarak doğrulanması ve öğretmen dönüt kalitesi, öz-yeterlik ilişkisinin modellenmesi önerilir. Etki büyüklüklerinin raporlanması ve örneklem gücünün artırılması, F5 ve F9 gibi sınırdaki bulguların yorumlanmasını güçlendirecektir.

Beyanlar

Bu araştırma kamu, ticari veya kâr amacı gütmeyen sektörlerdeki herhangi bir fon kuruluşundan özel bir hibe almamıştır. Yazarlar herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder. Çalışmada kullanılan tüm veriler, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde Piyano Eğitimi Alan Öğrencilerin Öz-Yeterliğinin Değerlendirilmesi (Sivas İli Örneği) başlıklı ve henüz yayımlanmamış tez çalışmasının parçası olarak ilgili etik kurul onayı alındıktan sonra toplanmış; katılımcılardan gönüllü ve bilgilendirilmiş onam alınmıştır. Bu makale söz konusu tez çalışmasının bulgu ve verilerinden yararlanılarak oluşturulmuştur.

Yazar Özgeçmişi



Neslihan Kesten Şeker, 1985'te Sivas'ta doğdu. 2007'de Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı'ndan mezun oldu. Aynı yıl Yozgat'ın Akdağmadeni ilçesine müzik öğretmeni olarak atandı; üç yıl sonra Sivas'a tayin oldu. Halen Sivas'ta müzik öğretmeni olarak görev yapmakta ve piyano, gitar, bağlama eğitimi vermektedir. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda "Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde Piyano Eğitimi Alan Öğrencilerin Öz-yeterliklerinin Değerlendirilmesi (Sivas İli Örneği)" başlıklı tez çalışmasıyla yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.



Doç. Dr. **Türker Erol**, 1999 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. Düzce'de Çilimli ve Amasya'nın Göynücek ilçelerinde müzik öğretmeni olarak çalıştı. 2001 yılında Cumhuriyet Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2005 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Yaylı Çalgılar Öğrenci Orkestralarının Eğitim Yöntemlerinin İncelenmesi" başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2015 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlar, Tiyatro Müziği Besteciliği ve Bu Alanın Günümüzdeki Durumu Üzerine Değerlendirmeler" başlıklı teziyle doktora eğitimini tamamladı. 2022 yılında

doçent unvanını alan Erol, halen Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda lisans, yüksek lisans ve doktora dersleri vermektedir. Çalışmaları alanları özellikle tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji, sistematik müzikoloji ve müzik eğitimi üzerinedir.

Kaynakça

- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. W. H. Freeman and Company.
- Bandura, A. (2001). Social cognitive theory of mass communication. *Media Psychology*, 3(3), 265–299. https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0303_03
- Costello, A. B., & Osborne, J. W. (2005). Best practices in exploratory factor analysis: Four recommendations for getting the most from your analysis. *Practical Assessment, Research & Evaluation*, 10, Article 7. <https://doi.org/10.7275/jyj1-4868>
- Duke, R. A., Simmons, A. L., & Cash, C. D. (2009). It's not how much; it's how: Characteristics of practice behavior and retention of performance skills. *Journal of Research in Music Education*, 56(4), 310–321. <https://doi.org/10.1177/0022429408328851>
- Eccles, J. S., & Wigfield, A. (2002). Motivational beliefs, values and goals. *Annual Review of Psychology*, 53, 109–132. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.53.100901.135153>
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363–406. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>
- Evans, P., & Bonneville-Roussy, A. (2016). Self-determined motivation for practice in university music students. *Psychology of Music*, 44(5), 1095–1110. <https://doi.org/10.1177/0305735615610926>
- Hattie, J., & Timperley, H. (2007). The power of feedback. *Review of Educational Research*, 77(1), 81–112. <https://doi.org/10.3102/003465430298487>
- Kamerli, Ü. B., & Yöndemi, S. (2023). Yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkisi (The effect of working with multiple educators in string instrument education on students). *Online Journal of Music Sciences*, 8(1), 25–41. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1232991>
- Kurtuldu, M. K., & Bulut, D. (2017). Development of a self-efficacy scale toward piano lessons. *Malaysian Online Journal of Education Sciences*, 5(2), 47–59.
- McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and music performance. *Psychology of Music*, 34(3), 322–336. <https://doi.org/10.1177/0305735606064841>
- Metin, M. (2015). Kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri (2. baskı). Pegem Akademi.
- Nielsen, S. G. (2004). Strategies and self-efficacy beliefs in instrumental and vocal individual practice: A study of students in higher music education. *Psychology of Music*, 32(4), 418–431. <https://doi.org/10.1177/0305735604046099>
- Papageorgi, I., Hallam, S., & Welch, G. F. (2007). A conceptual framework for understanding musical performance anxiety. *Research Studies in Music Education*, 28(1), 83–107. <https://doi.org/10.1177/1321103X070280010207>
- Pintrich, P. R. (2003). A motivational science perspective on student motivation and learning. *Journal of Educational Psychology*, 95(4), 667–686. <https://doi.org/10.1037/0022-0663.95.4.667>
- Ritchie, L., & Williamon, A. (2011). Measuring distinct types of musical self-efficacy. *Psychology of Music*, 39(3), 328–344. <https://doi.org/10.1177/0305735610374895>
- Setia, M. S. (2016). Methodology series: Module 3: Cross-sectional studies. *Indian Journal of Dermatology*, 61(3), 261–264. <https://doi.org/10.4103/0019-5154.182410>
- Worthington, R. L., & Whittaker, T. A. (2006). Scale development research: A content analysis and recommendations for best practices. *The Counseling Psychologist*, 34(6), 806–838. <https://doi.org/10.1177/0011000006288127>
- Yapalı, Y., & Özal Göncü, İ. (2025). Bilim Sanat Merkezlerindeki özel yetenekli öğrencilerin müzik alanını seçmelerinde ailelerinin etkisi (The influence of families in choosing the field of music among gifted students in Science and Art Centers). *Online Journal of Music Sciences*, 10(1), 42–57. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1583262>
- Zimmerman, B. J. (2000). Self-efficacy: An essential motive to learn. *Contemporary Educational Psychology*, 25(1), 82–91. <https://doi.org/10.1006/ceps.1999.1016>

Examining piano-lesson self-efficacy in fine arts high schools in Türkiye

Abstract

This article investigates self-efficacy in the piano course at fine arts high schools within both conceptual and applied frames. Bridging Social Cognitive Theory (Bandura's four sources), the Expectancy-Value perspective, and a self-regulated learning model with work on deliberate practice and effective feedback, it offers concrete implications for instructional design. Using a cross-sectional survey, the 32-item Piano Lesson Self-Efficacy Scale (Kurtuldu & Bulut, 2017) was administered to 87 students in grades 9–12 at a fine arts high school in Sivas. Exploratory factor analysis pointed to a nine-factor structure; since normality was only partially met, both parametric and nonparametric tests were employed. Findings show that self-efficacy is not unitary but multidimensional: technical skill/focus/transfer and openness to new knowledge/responsibility were relatively strong, whereas theoretical knowledge/independent analysis and technical accuracy/sight-reading lagged. No gender differences emerged. By grade level, ninth graders reported higher perceptions in technical focus/transfer and goal-instruction alignment, while twelfth graders scored higher in theoretical knowledge/independent analysis. Pre-Fine Arts High School music education conferred an advantage only for theoretical knowledge/analysis. Mother's education level was associated with technical-musical self-assessment and practice discipline; no differences were detected for father's education. The discussion argues that micro-goal, micro-evidence-oriented deliberate practice and task/process-focused, evidence-based feedback (Hattie & Timperley) strengthen self-efficacy, and that peer modeling, accompaniment/correpetition, and low-stakes recitals can activate Bandura's four sources concurrently. Policy and practice suggestions include standardizing micro-rubrics and brief timed sight-reading rituals, instituting regular cycles of peer-based activities, and equalizing access to practice rooms and instruments. Limitations include the single-site, cross-sectional, self-report design; future research should triangulate with multi-site, longitudinal designs and performance-based indicators.

Keywords: Music education, piano education, self-efficacy, self-regulation, fine arts high school

Araştırma Makalesi

Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde grafik notasyon sisteminin kullanılmasıyla ilgili sorunlar¹

Arzu Halilova²

Etnomüzikoloji Anabilim Dalı, Azerbaycan Ulusal Konservatuvarı, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 20 Mart 2025
Kabul: 3 Eylül 2025
Online Yayın: 30 Aralık 2025

Anahtar Kelimeler

Azerbaycan müziği
Bestecilik
Grafik gösterimi

Öz

Azerbaycan piyano kültürünün kökeni 19. yüzyılın sonlarına dayanmaktadır. Tarihsel olarak kısa bir süre içerisinde yoğun bir gelişim süreci geçirmiş ve modern müzik sanatının doruklarına çıkmıştır. Azerbaycanlı bestecilerin yaratıcılığında piyano müziği, cesur arayışların, deneylerin ve yeni çözümlerin, Avrupa müziğinin en iyi geleneklerinin yaratıcı gelişiminin laboratuvarı haline geldi. Azerbaycan müziği, varlığının nispeten kısa süresi boyunca tonlama yapısı, armoni, ritim, oluşum, doku ve diğer üslup unsurları bakımından başarılı bir şekilde gelişmiştir. Azerbaycan kompozisyon okulunda piyano sonatının ortaya çıkışı ve gelişimi şüphesiz hem Rus hem de Sovyet enstrümantal yaratıcılığında yeni ortaya çıkan türden etkilenmiştir. Rus müziğindeki en parlak örnekler, örneğin Çaykovski (1840-1893), Rachmaninoff (1873-1943), Scriabin (1872-1915), daha sonra Sovyet müziğinde Prokofiev (1891-1953), Shostakovich (1906-1975), Medtner (1879-1951) ve diğerlerinin sonatları, yeni ortaya çıkan profesyonel okulun yaratıcı gençliğinin ilgisini çekmeyi başaramadı. Ve bu türün ilk örnekleri çoğu zaman cumhuriyette piyano müziğinin genel gelişim sürecinde gözle görülür bir iz bırakmasa da, Azerbaycan halkının üslup özelliklerinin oluşmasında önemli bir aşamadır. Azerbaycan piyano müziğinde sonat ve sonat türünün oluşmasında önemli rol oynayan bestecilerin eserlerini sayabiliriz: G. Garayev (1953-1982), F. Amirov (1922-1984), V. Adıgözalov (1935). -2006), A. Alizade (1961), A. Babirov (1934-2021), F. Garayev (1943), F. Huseynov (1949-2010) ve diğerleri. Modern ses efektleri, semboller vb. Yeni müzikal kendini ifade etme düşüncesi yeniliklerden yararlanılarak piyanoda yeni notaların oluşmasına yol açtı. 20. yüzyılda yeni bir gösterim, grafik gösterim ortaya çıktı. Bu notasyonda grafik şekillerin ve çizimlerin geometrik şekilleri notaya aktarılıyor. Aslında bu fikir hiç de yeni değil. Bu, Olivier Messiaen (1908-1992) tarafından 1950'de piyano için yazdığı "Dört Ritmik Etüd"de denenmişti. Bu notaya ilk kez Azerbaycanlı besteci F. Garayev'in "İki İcracı Sonatı" adlı eserinde rastlıyoruz. F. Garayev'den sonra kendi sınıfının temsilcilerinin eserlerinde grafik notasyona rastlıyoruz.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Halilova, A. (2025). Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde grafik notasyon sisteminin kullanılmasıyla ilgili sorunlar. *Türk Müziği*, 5(4), 333-345. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17986032>

Giriş

Modern çağın estetik değerlerini ifade eden çağdaş müzikte, sembolik nota metinlerinin okunması oldukça önemlidir ve asıl metnin hermeneutik açıklamasını kendi başına belirler. Müzik eserlerinin notaya alınması süreci, 20. yüzyıl boyunca, özellikle de geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren çok köklü bir dönüşüm geçirmiş ve müzisyenlere yeni ve acil sorunlar sunmuştur. Çağdaş müziğin böylesine "patlayıcı" bir gelişimi, özellikle piyano performansında

¹ Bu çalışmanın bir kısmı International Symposium on Interdisciplinary and Progressive Art and Education (ISIPAE) 2024'te sunulmuştur.

² Yüksek lisans öğrencisi, Etnomüzikoloji Anabilim Dalı, Azerbaycan Ulusal Konservatuvarı, Bakü, Azerbaycan. E-mail:

kendini gösterdi. Yeni üslup ve ifade araçları, doğal olarak dönemin talebi olan yeni grafik ve sembolleri gerektiriyordu. Bu dönemde yeni bir notasyon olan Grafik notasyonu oluşturuldu. F. Garayev bu notayı Azerbaycan'da ilk kez kullanmıştır. F. Garayev sınıfının temsilcileri Faraj Garayev, Dadaşzade Z. A.'nın grafik notasyonu hakkında "Biz de dünyanın bir parçasıyız", Feridunoğlu Lale "İz bırakan besteciler." Yaşıyor ve çalışıyor", Kostka Stefan "Yirminci yüzyıl müziğinin malzemeleri ve teknikleri", Aliyarova N. R. "Azerbaycanlı bestecilerin keman ve piyano için sonatları, Barsky Vl. "Faraj Karaev. Genug ya da değil...» Сб.статей "Музыка из бывшего СССР", Sokolov M. G., M. "Voprosy piyano performansı", Farkhadova R. "Faraj Karaev", Manly P. Hall. "Her çağın gizli öğretmenleri" vb. bu konuyla ilgili kitaplar ve makaleler yazdı (Pazycheva, 2009; Dadashzade, 2004).

Farkhadova R. "Faraj Karayev" adlı eserde Faraj Karayev'in çalışmaları ele alınmıştır. Farkhadov'un kitabında "Aşka Yolculuk" monooperası, iki orkestra için "Gölgeler Gobustan" baleleri, "Tristessa II", oda orkestrası için "Elveda Senfonisi", senfoni orkestrası için "1791", piyano ve oda orkestrası için Ko baleleri yer alıyor. solo keman için orkestra ve Konçerto, "In memoria..." yaylı çalgılar dördlüsü için süit, "... George Crumb için bir müzik kırıntısı", "Klange einer traurigen nacht", "... alla nostalgia", "Der stand der dinge" (sahne oyunu), "Ist est genug?..", tar ve modern müzik topluluğu için "Khutba, muram and sura", batı ve doğu müzik enstrümanlarından oluşan topluluk için "Jancion de juna" "Babylon Bullet", "Postludio I-X" (çeşitli solo enstrümanlar ve enstrümantal gruplar için); "... messeur bee line - ekntrik mi yoksa hala sar mısınız sayın bakan?", "İki icracı için Sonat" (2 piyano için, hazırlanmış piyano, vibrafon, kampan ve kaset kaydı) vb. farklı gruplar için. eserlerin isminden bahsetti ve bu eserler hakkında bilgi verdi. Barsky Vl. "Фарадж Караев" yazısında Faraj Karayev'in hayatını yazmıştır.

Kostka Stefan, "Yirminci Yüzyıl Müziğinin Malzeme ve Teknikleri" başlıklı makalesinde grafik notalama hakkında bilgi verdi. Z. A. Dadashzade, "Biz de Dünyanın Bir Parçasıyız" kitabında Faraj Garayev ve Gara Garayev hakkında bilgiler verdi. F. Garayev, G. Garayev sınıfının temsilcisidir. Feridunoğlu Lale "İz bırakan besteciler. U. Hacıbeyov, "Yaşıyor ve Çalışıyor" adlı kitabında F. Amirov, G. Garayev, F. Garayev vb. kişiler ve eserleri hakkında bilgi vermiştir.

Azerbaycanlı bestecilerde grafiksel notasyon kullanımı

Sembolizmin modern müziğin bir başka alanında, kompozisyon alanında tezahür etmesi artık kimseyi şaşırtmıyor. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bestecilerin yazılı notalarını sembolik olarak işaretleme eğilimi başlamış olup, bunun ileri örneklerini Azerbaycan müziğinde görmekteyiz.

Azerbaycanlı bestecilerden F. Garayev, grafik notasyon sembolünü ilk kez "İki İcracı İçin Sonat"ta kullanmıştır. 1977 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda piyanistler Jahangir Garayev ve Akif Abdullayev Faraj Garayev'in "İki Kişilik Sonatı"nı ilk kez seslendirdiler. Besteci bu eserde o dönemin düşman "burjuva ideolojisinin" sembolü olan "spiral nota"yı kullanmıştır. Prömiyerin öfkeli dinleyicilerinden biri Sovyet Moskova'ya bile gitti. Ukrayna Komünist Partisi de Merkez Komite Siyasi Bürosu'na isimsiz bir mektup gönderdi. Mektupta şu cümle dikkat çekti: "Bugün Devlet Konservatuvarı Büyük Salonu'nda ideolojik bir saptırma yaşandı." (Pazycheva, 2009). Faraj Garayev'in sınıfının temsilcileri de çalışmalarında grafik notasyonu kullandılar. Ali Alizade, Aliya Memmedova, Elmir Mirzayev örnek olarak verilebilir.

Modern Azerbaycan piyano müziğinin gelişmesinde önemli bir aşama F. Garayev'in "İki icracı için Sonatı" (1976) olmuştur. Eserin başlığı çok anlamlıdır - müzik pratiğinde olduğu gibi iki piyano için değil, iki icracı için. Mesele şu ki, icracıların piyano çalmanın yanı sıra belli bir şekilde yapılmış zili, vibrafonu ve piyanoyu da çalmaları gerekiyor. Ayrıca bu parçanın icrasında ağlayan bir çocuğun kaset kaydının sesi kullanılıyor (yazarın gösterdiği gibi - 3 ila 6 yaş arası ağlayan bir kızın sesi). Dolayısıyla sonatın başlık sayfasında "partisyon" yazısının bulunması sebepsiz değildir. Aslında isim, piyanistlerin sadece piyanoya değil, aynı zamanda eserin sahne yaşamına da katıldığında "organizma" gerçekleştiren kompleksin dolgunluğunu yansıtıyor. İlginç bir şekilde, iki piyanoda çalındığında enstrümanların ses yetenekleri sadece iki katına çıkmakla kalmıyor, katlanarak artıyor ve piyanonun tanıdık sesine beklenmedik yeni bir evrensellik kazandırıyor.

Sonat formuna gelince, çok yönlülüğü nedeniyle çeşitli tarzlardaki besteciler bu forma başvurmuş ve günümüze kadar devam etmektedir. İşte V. Fr. Bach, G. F. Handel, V. A. Mozart, F. Chopin, F. Liszt, J. Stravinsky, B. Bartok ve daha birçok bestecinin eserlerini sayabiliriz.

F. Garayev, tüm eserlerinde bestecinin şu an karşı karşıya olduğu yeni imgeler dizisini daha tam olarak somutlaştırmak için yeni yazı biçimleri arıyor. Görüldüğü gibi yazar, tüm eserlerinde kendine özgü üslubuyla öne çıkmakta, görüntü ve sesin somutlaşmasında yeni biçimler ve yöntemler arayışındadır. Buna orkestrada nadiren kullanılan enstrümanların kullanımı (bongolar, çeşitli davul blokları, vibrafonlar vb.), yeni armonik ve ritmik çözümler de dahildir.

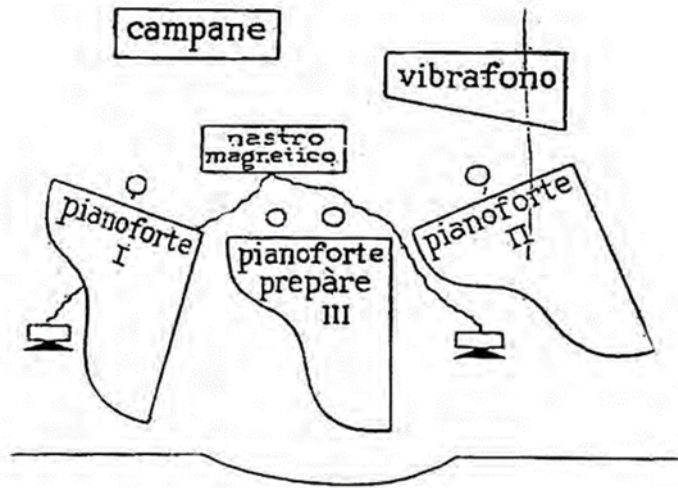
Ancak 1976'da yazılan "İki sanatçı için Sonat", F. Garayev'in yaratıcılığında bir dönüm noktası oldu. Sonatın fikri, J. Anuıl'in materyaline dayanan "Eurydice" operası üzerinde çalışırken beklenmedik bir şekilde ortaya çıktı. A.S. Puşkin'i yeniden okurken "Poltava" "Bu tatlı ismi seviyorum" ("Bu tatlı ismi seviyorum") ile karşılaştı. İngiliz şair J. Byron'ın şiirindeki bu romantik dize, besteciye o kadar ilham verdi ki tüm yaratıcı planlarını altüst etti ve kısa süre sonra Sonatın bir taslağını yarattı - bu şiirsel ifadenin bir kompozisyon olduğu ortaya çıktı (Dadashzade, 2004).

Sonatın kompozisyonunun tarihi de ilginçtir çünkü opera için geliştirilen malzemenin ruh hali daha sonra şu ya da bu şekilde bu eserin genel romantik ve şiirsel havasını etkilemiştir.

Sonatın tüm figüratif yapısı narin, romantik ve zarif duygularla doludur. Sonatın ses malzemesi bile büyüleyici seslere ve bunların kombinasyonlarına dayanmaktadır. Ses materyalinin gelişimi kapsamlıdır, yani. müzikal düşünce sürekli gelişiyor, sonoritik, hacimli bir ses üretim yöntemiyle tonlama alanını yavaş yavaş genişletiyor.

F. Garayev, sonat formunu iki icracı - piyanist için uygulayan ilk Azerbaycanlı besteci idi. Görünüşe göre bu çalışmanın başlığındaki "sanatçılar" kelimesi, yeni bir sanatsal özgürlük düzeyinde ortak yazar olarak icracıya yönelik yeni bir tutumla ilgilidir.

Sonatın giriş bölümünde icraya ilişkin ayrıntılı talimatlar ve sembollerin açıklaması yer alır. Ayrıca piyanoların, zillerin, vibrafonun, kayıt cihazının yerleri şematik olarak gösterilmiş ve partiyonun sonunda onun gerçek bir yeniden inşası olan piyano hazırlığının ayrıntılı bir açıklaması bulunmaktadır (bununla ilgili daha fazlası aşağıda). Bu elbette piyanistlerin performansının dikkatli bir şekilde hazırlanmasını etkileyemez.



Şekil 1. Piyano, zil, vibrafon ve kayıt cihazının yerleri

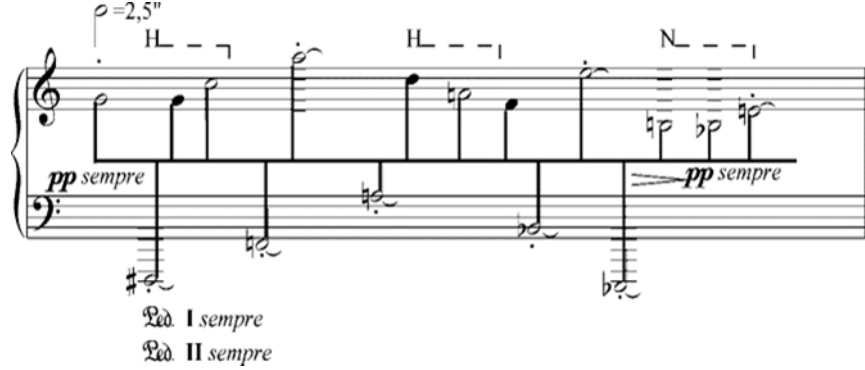
Yazarın geleneksel sonat döngüsünü yeniden düşünmesi de ilginçtir. Klasikler arasındaki alışlagelmiş parçaların sıralı dönüşünün aksine: "hızlı - yavaş" veya tersine "yavaş - hızlı", bu durumda yazar eşleştirilmiş bir parça dönüşü kullanır: "yavaş - yavaş" ve "hızlı - hızlı". Bu, sonraki her bölümün önceki bölümde bahsedilen figüratif serinin gelişimini derinleştirdiği figüratif problemin çözümüne yönelik yeni bir yaklaşımdır (Aleperova, 1988).

Klasiklerde kabul edilen tempo ve ritmik tanımlamaların burada bulunmadığını, bunun yerine sesler (örneğin) ve bölümler (örneğin) için zamansal tanımlamaların bulunduğunu belirtmek gerekir.

İcracının zamanı ve ritmi içselleştirmesi ve buna göre farklı uzunluktaki notaları çalması gerekmektedir. Mesela buradaki yarım notanın iki buçuk saniye sürdüğünün göstergesi bu. Uygun tonların ayarlanması için bu süre önemlidir, çünkü bu süre zarfında temel ton gerekli tonları elde ederek uygun bir renk elde eder. Dolayısıyla burada

sesin bir armoniye sahip olduğunu ve dolayısıyla iç hacminin genişlemesi nedeniyle geniş çapta geliştiğini söyleyebiliriz.

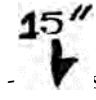
Sanatçı, elbette, ses üretimine ve her sesin uzaysal hacminin sonoritik kontrolüne mümkün olduğunca duyarlı olmalıdır, böylece gökkuşağının tüm renkleriyle titreşen ve parıldaayan bir orman örümceği ağının hassas bir görüntüsü ortaya çıkar. Sağ ve sol pedallar aynı anda alındığında ve dengeli kullanımları, ağırlıksızlık kadar özgür hissettiren zarif bir ses "bulut"u yarattığında, doğru görüntünün oluşturulması özel "çift" pedalla da kolaylaştırılır.



Şekil 2. Sanatçının açıklaması

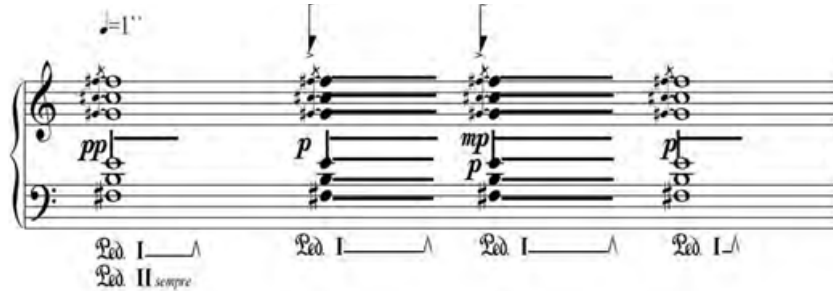
Sanatçılar, yazarın talimatlarının da verildiği zamanlamaya dikkat etmelidir:

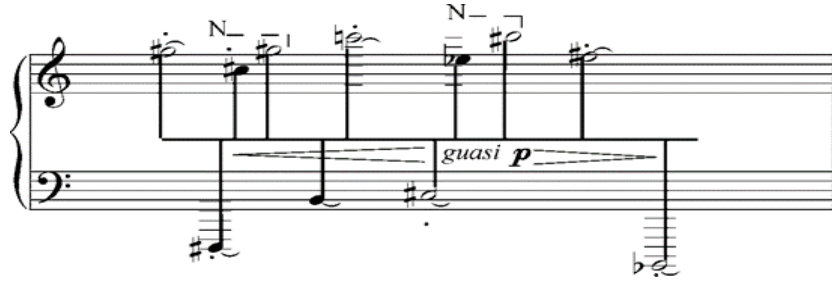
- her iki sanatçıyla ilgili bölüm zamanı, 

-  sanatçılardan biriyle ilgili bölüm zamanı (Aranovsky, 1979).



Şekil 3. Sanatçılardan birine ait bölüm zamanı



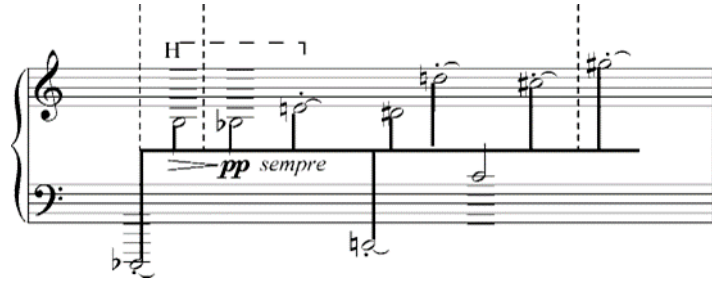


Şekil 4. Her iki sanatçıyla ilişkili epizod zamanı

Bu, piyanistlerin bu tür ölçüsüz notasyonu çalarken müzik parçalarını birlikte çalmak için net ve birleşik bir zaman anlayışına sahip olmalarını gerektirir. Bu, modern müzisyenlerin dikkate alması gereken bir diğer önemli husustur.

Burada bir piyanist ikilisinin, hem bireysel seslerin hem de bölümlerin yeterli performansı için eşit zamansal uzunluklarını oluşturmak üzere tek bir darbe bulması gerekiyor. Bütün bunlar birlikte tek bir formun yaratılmasına yol açar.

Ayrıca birinci bölümdeki sesler N----- ana ses ve N ikinci ses olarak belirlenmiştir.



Şekil 5. Ana ses ve N ikincil ses

Bu terim ilk kez A. Schoenberg tarafından kullanılmıştır. Burada üç boyutlu çok sesli ses oyunculuğu yaratmaya hizmet ediyor. Dinamik nüans çok incelikli, açık, çoğunlukla pp benzeri ve quaziente'de küçük sapmalar var. Piyanolar arasındaki ses dengesinin dağıtımında bu ince nüans dikkate alınmalıdır. Elbette pedal çevirmenin önemi göz ardı edilemez. Hassas bir pedal dengesi, temel tonu yumuşak, titretilen yarım tonlarla çevreleyerek yanardönerlik ve şeffaflık etkisi verir (Asafyev, 1955).

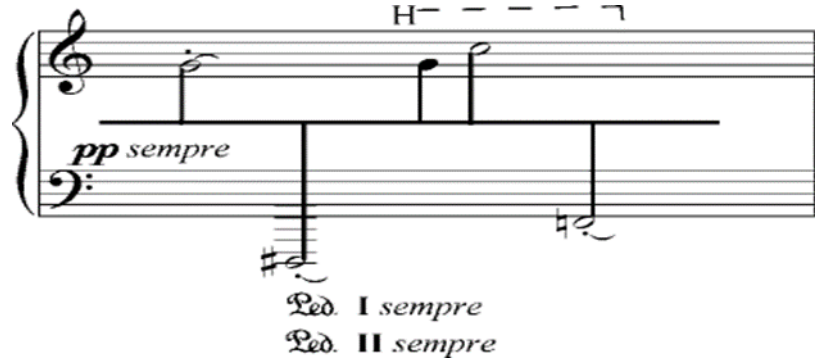
İlk piyano uzun bir süre sonata ve monologlara tek başına başlıyor. Tekrarlanan sesler dikkate alındığında temaya yarıseri denilebilir. Ek olarak, noktalama işaretleri, her sesin kendine özgü, kendi kendine yeterli bir anlamı olduğunda, ortak bir cümle dizisine bağlandığında özelliklere sahiptir. Bu konu bir monoloğa benziyor. İcracı, ses üretimi konusundaki hassas tutumuyla tema geliştirmenin doğaçlama ilkesini vurgulamalı, sesleri birbiri ardına ortak bir konu üzerinde yoğunlaştırmalı ve her sesin anında ortaya çıktığı izlenimini yaratmalıdır. Konu aralığı klavyenin tamamını kapsar; en dıştaki yazmaçlar da dahil olmak üzere tüm yazmaçlar yer alır. Temada, yarı tonalitenin parçalı "adalarını" görebilirsiniz - Fa minör, Re minör, Do diyez minör, vb. Temanın aralık yapısı ayna görüntüsü açısından ilgi çekicidir: dördüncü - beşinci, ikinci - yedinci, üçüncü - altıncı.



Şekil 6. Aralık yapısı

İki icracı arasındaki diyalog, geleneksel sonat formunun aksine, birincil ve ikincil bölümlerin karşıtlığına dayanan diyalektik gelişimi ile monodik gelişim ilkesine dayanmaktadır. Burada Azerbaycan muğamındaki tematik

malzemenin detaylandırılması ilkesiyle, şarkıcının tanıtılması ve şarkıcıya eşlik eden çalgıların birbiri ardına birbirini yankılayarak bir benzetme yapılmıştır. Aynı tonlama materyalini geliştiren her kişi, sanatsal hayal gücünün cazibesini ve enstrümanın ifade ve teknik olanaklarını ortaya çıkarır. Böylece iki piyanonun eşsiz kanonu tek bir tematik çizgiyi zenginleştiriyor ve geliştiriyor.



Şekil 7. Tek tematik çizgiye sahip iki piyanodan oluşan benzersiz bir kanon

İkinci piyano 1 numara ve parçalarla girer, tüm temayı sırayla çalar, ilk oyuncu 1 numaraya geçer ve yedi parçaya bölünür. Böylece burada ikinci piyanonun birincinin içinden geçen temayı yavaş yavaş fark ettiği bir tür aralıklı kanon yaratılıyor. Bu monodik gelişim ilkesinin, sonat boyunca iki icracı arasındaki diyalog yoluyla ilerlediğini belirtmek gerekir. Bu nedenle burada her sanatçının kendi tınısını, dokunuşunu ve diğer parametrelerini geliştirmekten oluşan kendi "kişiliğine" sahip olması çok önemlidir (Hasanova, 2006).

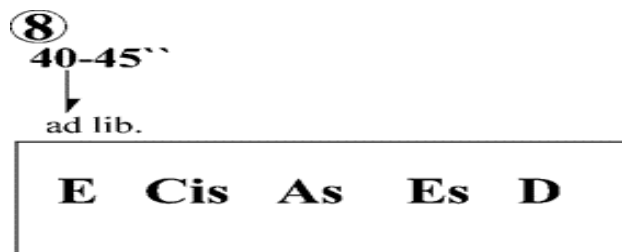
Performansın doğasına gelince, ikinci piyano birinciye oldukça uzun bir süre ve cesurca, fark edilmeden, sanki yavaş yavaş girmiş gibi "dinliyor". Böyle bir yorumlama kararı, 2. piyanonun kendinden emin ve daha dolgun bir sesle girerek hemen "haklarını" ileri sürdüğü durumlarda da geçerli olsa da, bu durumda daha fazla gelişme bu "yorumlama otoyoluna" ve performansın geri kalanına göre inşa edilmelidir. çok kararlı bir şekilde inşa edilmelidir.

4'üncü sayıdan itibaren yumuşak, zarif notalar genel sese yeni bir renk katıyor; suyun düz yüzeyine yavaşça yayılan daireler izlenimi oluşuyor. Buradaki bölümler istenildiği kadar yapılıyor, bu da daha fazla uygulama özgürlüğü sağlıyor. 1. piyano bölümünde 4 ve 5 rakamlarının kenarındaki sıçrama, suya yayılan son daireyi hatırlatıyor.



Şekil 8. Yumuşak, zarif notalar genel sese yeni bir renk katıyor

40 - 45''lik üç bloktan oluşan isteğe bağlı ardışık bölümler bu bölümdeki son rakam 8 ile bitiyor. İşte piyano 1'deki tesadüfi blok



Şekil 8a. Piyanodaki Aleatorik blok

2. zil sesiyle geçmeli



Şekil 8b. Zil sesiyle serpiştirilmiş ve sonunda vibrafon titrek ve gerçek dışı, hayaletimsi bir veda sesi çıkarıyor.

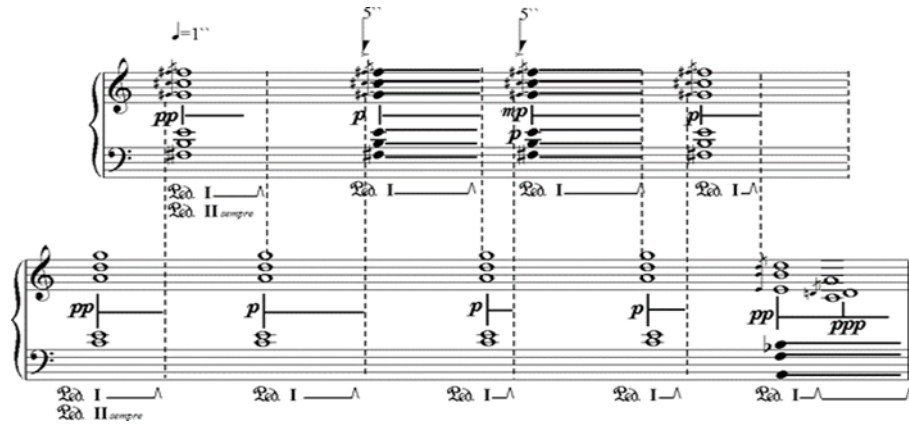


Şekil 8c. Sonunda vibrafon hayalet gibi titrek ve gerçek dışı, hoşçakal

Aynı anda gelen sesler: E - Cs - As - Es - D, sanki gelecekteki lötonasyonun ana hatlarıymış gibi. Bu seslerden sonat ilerledikçe tüm sonattaki ana lutetonasyon yavaş yavaş büyür ve gelişir.

Bölüm I Atacca II'ye taşıyor.

Bölüm II – Şarkı sözü, akorlara dayalı. Akorlar armonik yapılarıyla çok basit ve şeffaftır ve uzaktan yankılanan çanlar gibi ses çıkarır (Yekimovsky, 2004).



Şekil 9. Bölüm II – Şarkı Sözleri, Akorlar

Yazarın bu akorlarla ilgili bir notu var:

"Akorlar, sağ veya sol elde alternatif olarak notalardan biri ile veya bunlar olmadan çalınabilir." Ancak bizce önemli olan bu ek notlardır.

İcracının yorumlama kararına "vurgu" çünkü bunların kullanımı bu akorların sesine dengesiz, gerçekçi olmayan bir karakter verir. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" imajıyla kaçınılmaz olarak çağrışımlar ortaya çıkıyor. Burada p, pp, ppr gibi çok ince nüanslar da kullanılmış.

11 numara öncesi ölçü için kaset, 3 ile 6 yaşları arasında ağlayan bir kızın kaydıyla başlıyor. Bu çığlık birdenbire ortaya çıkıyor ve dinleyici için anlaşılmaz.



Şekil 10. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" görseli

Bir çocuğun ağlaması, savunmasız bir canlının duygularının dışı vurumu olduğundan daha güçlü bir etkiye sahiptir. Bu çığlık, bu parçanın ince üzüntüsünü artırıyor. Aynı zamanda dalga gibi bir p, pp, ppr nüansı ile birlikte gelir. Yine bu bölümün sonunda, Bölüm I'in sonunda olduğu gibi, vibrafon gerçek dışı ses çıkarıyor - ağlamanın arka

planında dengesiz, ana sesler E - A - D - henüz var olmayan ilk uygulamalardan biri. Bu sesler bakış açısından geliyor - virgüller ve fermatalar aracılığıyla yavaş yavaş kayboluyor (Seidov, 2006).



Şekil 11. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" eserinin II. Bölümü.

Kısım II aynı zamanda Kısım III'e de gider. Üçüncü bölüm, geleneksel sonat formuna benzetmelerle, sonat formunun gelişimine benzersiz bir modern yaklaşımla dönüştürülmüş bir scherzo'dur. Bölüm III'ün başlangıcı, Bölüm II'yi takip eden kırılğan sessizliği aniden istila eden güçlü senkoplu akor tutta la forza ile "işaretlenmiştir". Akorun her iki piyanoda da senkronize ses çıkarması ilginçtir ve ikincisinde yazar tarafından iki bas nota anahtarı ile gösterilen bir oktav daha düşük ses çıkarır:



Şekil 12. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" tablosunun III. Bölümü.

Aleatorik bölümün açılış akorundan sonraki performansı da yazar tarafından 13 numaralı talimatta ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

pf 1'in altı fragmanının tümü (A1, B1, C1; A 1, C1, B1, vb.) yürütüldükten sonra, bu fragmanlar herhangi bir sırayla değişir. A2 elemanlarının rastgele değişim sıklığı; B2; Pf 2'nin C2'si, pf 1(A1; B1; C1) elemanlarının uygulanma sıklığına yaklaşık 2:5 oranında sahiptir. Daha sonra 1. ve 2. piyanoların işlevleri değişir, yani fragmanların oranı artık (1) 2: 5 (2) oranında olur. Figürasyonun sonunda, farklı sayıda duraklamalara sahip on 32'lik bloklar içindeki kaprisli ritim, yazarın bu eser bağlamında kendi tarzında uyguladığı kaprisli bir şekilde çarpıtılmış caz ritmini biraz anımsatıyor. Dinamik tonlar ayrıca pf 1 için pp'yi, pf 2 için p'yi değiştirir; pf2 için pp – pf 1 için p. (Asafyev, 1955).

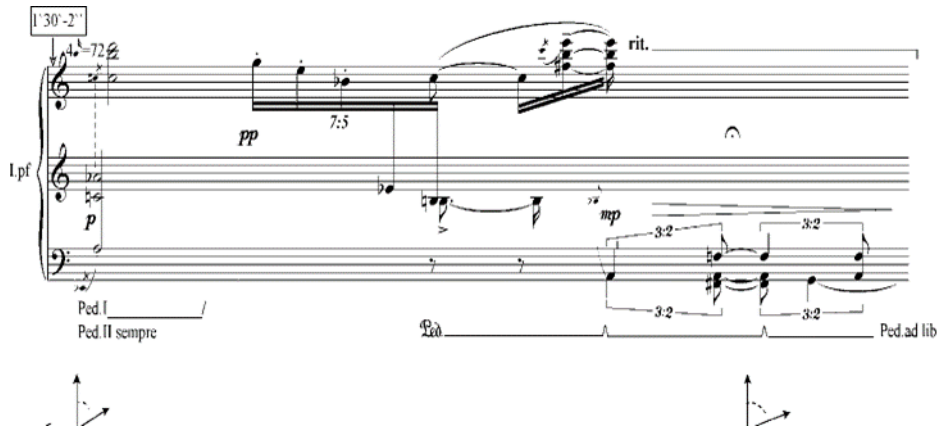
Bir sonraki bölüm uygulama açısından daha özgür çünkü "pf1 ve pf2 tarafları A ve B olmak üzere iki satırdan oluşuyor. A dizesinin kesinlikle sıralı bir şekilde yürütülmesi, B dizesindeki herhangi bir kare tarafından keyfi olarak "işgal edilir":



Şekil 13. Claude Debussy'nin "Batık Katedral" adlı eserinin bir sonraki bölümü.

Buna ek olarak, ritmik kalıp giderek daha karmaşık hale gelir ve bu bölüme giderek daha fazla scherzo karakteri verir (klasik sonat döngüsünün karşılık gelen kısmına benzetilerek), ancak tesadüfi unsurlarla birlikte. Bu bölümde teğmen ses tonundan gelen sesler de güçlendiriliyor. İki icracı için kanonik olarak çalışan ve tesadüfi bloklara dahil edilen on altıncı notaların genel çıktısı, klavyenin tüm kayıtlarına dağılmış leitmem seslerine dayanır. Bölüm ilerledikçe, bu sesler sonatın genel dramatik bölümünde giderek daha güçlü ve önemli hale gelir.

Örneğin, 18 sayısıyla yeni bir gelişim aşamasını işaret eden bir bölüm başlıyor. "Performans, kare içinde gösterilen ve herhangi bir zamanda, herhangi bir oktavda, belirtilen dinamik tonlardan herhangi biriyle alınan pf 1pf 2 sesiyle "kesintiye uğrar". Tamamen zayıflamanın ardından, pf 1 bir sonraki parçaya başlar: (Aranovsky, 1979).



Şekil 14. Gelişimin yeni bir aşamasını işaret eden bir bölüm

Yani, bu E - A - D - H - lönasyonu o kadar belirleyici hale gelir ki, bölümün genel şansa bağlı gelişimini düzenler. Yazarın bu şifreli notalara verdiği öncelik göz önüne alındığında, her notanın kalitesi ve anlamı zevklerine, sanatsal inceliğine ve bu tür müziği çalmaya yönelik genel hazırlığa bağlı olduğundan piyanistlerin performanslarına özel dikkat göstermeleri gerekir.

19 Numara, oyuncu kadrosunun spiral şeklinde düzenlendiği üçüncü bölümün çok ilginç son bölümünü temsil ediyor. İşte yazarın bu bölümle ilgili notu: "19 numara birkaç kez oynanır, sunulan tüm materyal tamamlandıktan sonra, pf 1 ve pf 2 ikinci kez oynatılır ve aralarındaki aralıkları kademeli olarak artırarak herhangi bir parçayı seçici olarak atlar. Bu bölümün sonunda pf 1 ile pf 2 arasındaki aralık 2-4"'e ulaşmalıdır. Daha sonra bireysel parçaları birleştirerek bu mümkündür.

"Kesme" pf 1 ile pf 2 arasındaki aralığı 5-6" veya daha fazla artırır. Bütün bölüm pf 2 ile bitiyor."

Stand üzerinde spiral şeklinde yer alan bu metnin icracılar tarafından birbirlerine doğru çalınması, piyanistler için teknik zorluk teşkil etmektedir. Buradaki spiral bize görüldüğü gibi sonsuz gelişimin simgesidir. Zaten tanınmış olan leit tonlaması zıt kayıtlarda gerçekleştirilir ve zıt yönlerde hareket ederken iki sanatçının sesleri kesişir.

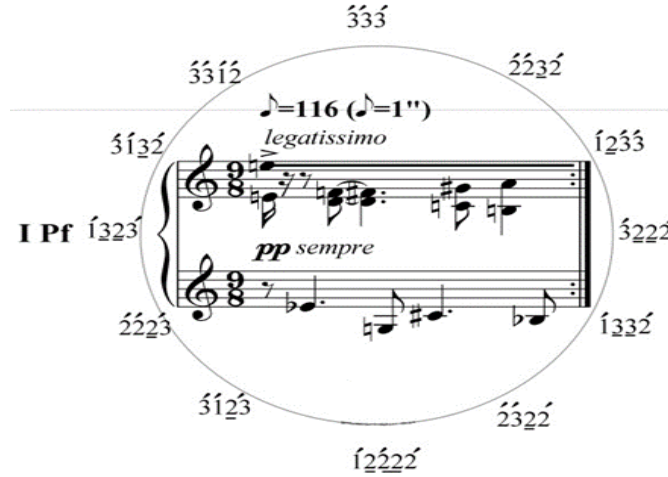
Bölüm IV, bu bölümün sonunda her iki icracının da sahnenin ortasında yer alan ve henüz sonat icrasına katılmamış üçüncü hazırlanmış piyanonun başına oturması açısından dikkat çekicidir.

Kısım IV'ün başında yine bir tür şansa bağlılık kullanılıyor (Dadashzade, 2004).



Şekil 15. Kısım IV'ün başındaki Aleatorikler

Bu şansa bağlılığın benzersizliği, aynı metni icra eden icracıların bunu gerçekten yapmak zorunda olmasıdır.



Şekil 16. Aleatoriklerin Benzersizliği

21. sayıda yazar, M. I. Glinka'nın "Harika bir anı hatırlıyorum" romanından alıntı yapıyor. İlk bakışta eserin genel hatlarıyla bariz çelişkilere rağmen bu bölüm, sonatın lirik özünü bir kez daha vurguluyor.



Şekil 17. M. I. Glinka'nın "Güzel bir anı hatırlıyorum" romanından alıntı

Bunu, her iki sanatçının da hazırlanmış bir enstrümanın üzerinde oturduğu sonatın son bölümü izliyor.



Şekil 18. M.I. Glinka'nın "Güzel bir anı hatırlıyorum" adlı romanından alıntı (son bölüm)

Sonatın son sözü Byron'ın romantik bir dizesini içeriyor: "Bu tatlı ismi seviyorum" - "Bu tatlı ismi seviyorum." Ne yazık ki dinleyici bu şiirsel sözleri duymuyor ama icracılar elbette bunların içinde kayboluyor ve bu da performansı doğrudan etkiliyor (Yekimovsky, 2004).



Şekil 19. "Bu tatlı ismi seviyorum" - Byron'dan romantik bir dize

Sonat kocaman bir tuval. Sanatçıların görevi onu dolu ve zengin kılmak, romantik görüntülerin cazibesıyla süslemek. Sonatı dinlerken insan gizemli bir adanmışlık ve bir tür tanınma hisseder.

Ali Alizadeh (1961) Azerbaycan Devlet Konservatuvarı 1985 yılında prof. Faraj Garayev'in sınıfından mezun oldu. Besteci yarışması ödülü sahibi (1998). 1987-1999'da Azerbaycan Sanat Üniversitesi ve Bakü Müzik Akademisi'nde çalıştı, 1999-2012'de Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde, 2015'ten itibaren Hacettepe Üniversitesi'nde ders verdi. 2018 yılından bu yana Süleyman Demirel Üniversitesi'nde (Isparta, Türkiye) doçent olarak görev yapmaktadır. Film ve tiyatro müziğinin yazarıdır. Yıllar geçtikçe eserleri Almanya, Belçika, Filipinler, Hollanda, Gürcistan, Kazakistan, Macaristan, Rusya, Ukrayna, Japonya, Bulgaristan gibi ülkelerde festival, forum ve konserlerde seslendirildi.

Ana eserleri: "Antik Çağdan Sesler" (piyano altıslısı, 1994), "Tüm soruların cevabı" (1994), "Serenata Doloré" (piyanolu büyük oda müziği topluluğu, besteciler yarışmasında 2.lik ödülü) senfoni, soprano için ve çeşitli topluluklar görüldü, Bakü, 1998), enstrümantal topluluk için "Cantabile... Uzayda Diyaloglar" (piyano sekizlisi, 2000), "Van Gölü'nde Nostalgik Bakış" (piyano altıslısı, 2004), 2- için "Two" yaylı çalgılar dördlüsü, viyola ve piyano Resitatifleri ve Hava" (1983), flüt ve kayıt cihazı için 160 "Yalnız bir çınarın ağlaması", piyano için "Bekleme ve Düşünceler" (1981), "Dokuz oyun", "Melodiya" vb.

A. Alizade, 1981 yılında "Beklemeler ve Tefekkürler" adlı eserinde grafik notasyonu kullanmıştır (Seidov, 2006). Elmir Mirzayev (1970) Bakü Müzik Akademisi, 1994, prof. 1994 yılında Faraj Garayev'in sınıfından mezun oldu. J. Dillon ve O. Lützw-Holm'un önderliğinde Göteborg'da uzmanlaştı. 1998 yılında BMA Yüksek Lisans Okulu'nda eğitimini tamamladı. Uluslararası yarışmanın ödülü sahibidir. 1998-2001'de BMA'da, 2007'den itibaren Almanya Köln Konservatuvarı'nda, 2010'dan itibaren Weimar Konservatuvarı Müzikoloji Enstitüsü'nde "Totaliterlik ve Avangard" üzerine kültürel araştırmalar yaptı. 2019 yılından bu yana Berlin Humboldt Üniversitesi'nde ders vermektedir. "SoNoR" modern müzik topluluğunun (1998'den beri Çağdaş Müzik Girişimi Merkezi) kurucularından biridir. Girişim Merkezi'nin sanat yönetmeni olarak 11 uluslararası projeyi (çağdaş ve geleneksel müzik festivalleri, III. Avrupalı Besteciler Gayri Resmi Toplantısı, mini festivaller vb.) hayata geçirdi. 1994-2013 yıllarında BDT, Avrupa, Asya, Güney Amerika ülkeleri, ABD, Japonya ve Moğolistan'da düzenlenen çeşitli uluslararası festival, konferans ve toplantılara katıldı.

Azerbaycan, Almanya, Avusturya, Bulgaristan, Danimarka, Hollanda, İsviçre, Ukrayna, Japonya, Rusya, ABD, Fransa, İtalya'nın kolektifleri ve şefleri dünyanın birçok ünlü salonunda eserlerini sergiledi. Eserleri: "Piyano için 5 stil" (piyano +), "Sembolik üçgen sessizlik" (piyano, bas-klarnet ve gitar için), BSO için "Tespah oyunu", "orkestra için 7 dakika", oda için "Aydınlatma" orkestra "Candentia II", "Fayyum Portreleri", "Die Flucht aus der Zeit" ("Zamandan Kaçış"), oda toplulukları için "Doğaçlama", "Candentia" ve "Vision and Echo" yedilileri, "Anarikhai'nin parçalanmış hayali izlenimi dünya" beşlisi, dördlü ve müzik merkezi için "Die gestorbene Zeit des Idealismus" ("İdealizmin Ölü Zamanı"), perküsyon için "Ritual", dulcimer ve perküsyon için "Ritual II" 161, 2 soprano ve 2 double için "Todesfuge" bas Füg), vb. (Feridunoğlu, 2005). E. Mirzayev "Modern Müzik Üzerine Deneme" adlı eserinde grafik notasyonu kullanmıştır. Aliya Memmedova (1971), 1996 yılında Bakü Müzik Akademisi'nden prof. Faraj Garayev'in sınıfından mezun oldu, uluslararası yarışma ödülü sahibi BMA'nın müzik teorisi bölümünde doçenttir. Bestecinin müziği Azerbaycan'da ("SoNoR" ve "John Tempo" grupları), Rusya'da ("Студия Новой Музыки"), İsviçre'de ("TaG"), Avusturya'da ("Ensemble Réconsil"), Tayvan'da, İsrail'de, Almanya'da seslendirilmiştir. Özbekistan. Eserleri: BSO için iki senfoni, 2 piyano için "Çal", "Nurlu Sad" (piyano, cl, fl, trombon, keman, çello için), oda orkestrası için

"Hezin", iki yaylı çalgılar dördlüsü, yaylı çalgılar ve solist topluluğu " Seslerin Yolculuğu", bas klarnetli gitar için "Koan", gitar için "Sessizlikle Diyalog", klarnet ve piyano için Sonat, 11 enstrüman için "Kompozisyon", keman için "Hareket" vb. (Cross, 2005). A. Memmedova "Seslerin Yolculuğu" adlı eserinde grafik notasyonu kullanmıştır.

Sonuç

Makalenin ana konusu Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde tematik düzeyde grafik notasyonun özellikleri, gelişimi ve oluşumudur. Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde yeni üslup ve ifade araçlarının yeni grafik ve sembollerinin yaratılması ve oluşturulması temel amaçtır. Ayrıca bu makalede Azerbaycanlı besteci Faraj Garayev'in ve mezun takipçilerinin eserleri hakkında bilgi verilmekte, onun solo piyano ve oda-enstrümantal eserleri incelenmektedir. Geleneksel kompozisyon tekniklerine ek olarak, bu eserler birçok yeni nota stilini tanıttı ve birçok yeni piyano performans efekti ve ipucunu kullandı. Azerbaycan kompozisyon ekolünün ünlü bir kolu olan Faraj Garayev ekolünün piyano eserleri, modern müzik konserlerinin repertuarını zenginleştirecek.

References

- Pazycheva, I. V. (2009). Variantnost v azerbaydzhanskoy muzyke (k postanovke problemy) (*Azerbaycan müziğinde varyantlık: Problemin ortaya konulması*). *Sanat ve Kültür Sorunları*, (1–2/27–28), 86–91.
- Dadashzade, Z. A. (2004). *Biz de dünyanın bir parçasıyız*. Bakü: Nurlan.
- Alekperova, N. I. (1988). *Estetika muzykalnogo tvorchestva (Müzikal yaratıcılığın estetiği)*. Bakü: Azərneşr.
- Aranovsky, M. G. (1979). *Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonizma v sovremennoy muzyke 1960–1975 godov (Senfonik arayışlar: 1960–1975 yılları çağdaş müziğinde senfonizm türü problemi)*. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor.
- Asafyev, B. V. (1955). *Izbrannye trudy (Seçilmiş eserler)* (Cilt 4, ss. 64–65). Moskova: Akademiya Nauk SSSR.
- Hasanova, R. T. (2006). *Novaya model katarsisa (Yeni bir katharsis modeli)*. Bakü: Elm.
- Yekimovsky, V. E. (2004). Metamorfozy stilya (*Üslubun metamorfozları*) [A. Amrahova ile söyleşi]. *M-D*, (3–4), 43–46.
- Seidov, T. A. (2006). *Azerbaydzhanskaya fortepiannaya kultura XX veka (20. yüzyıl Azerbaycan piyano kültürü)*. Bakü: Azərneşr.
- Feridunoğlu, L. (2005). *İz bırakan besteciler: Yaşamları ve yapıtları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cross, F. L. (Ed.). (2005). *Sermon on the Mount (Dağdaki Vaaz)*. In *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. New York, NY: Oxford University Press.

Problems related to the use of graphic notation system in works of Azerbaijani composers

Abstract

The origin of Azerbaijani piano culture dates back to the end of the 19th century. Historically, in a short period of time, it has gone through the path of intensive development and risen to the heights of modern music art. In the creativity of Azerbaijani composers, piano music has become a laboratory of bold searches, experiments and new solutions, creative development of the best traditions of European music. During the relatively short period of its existence, Azerbaijani music has successfully evolved in intonation structure, harmony, rhythm, formation, texture and other components of style. The emergence and development of the piano sonata in the Azerbaijani school of composition was undoubtedly influenced by the newly emerging genre in both Russian and Soviet instrumental creativity. The brightest examples in Russian music, for example, Tchaikovsky (1840-1893), Rachmaninoff (1873-1943), Scriabin (1872-1915), later in Soviet music Prokofiev (1891-1953), Shostakovich (1906-1975), Medtner (1879- 1951) and others' sonatas could not fail to interest the creative youth of the emerging professional school. And although the first examples of this genre in most cases do not leave a noticeable mark in the general development process of piano music in the republic, they are an important stage in the formation of the style characteristics of the Azerbaijani people. The works of composers who played an important role in the formation of the genre of sonata and sonatina in Azerbaijani piano music can be mentioned: G. Garayev (1953-1982), F. Amirov (1922-1984), V. Adigozalov (1935-2006), A. Alizade (1961). , A. Babirov (1934-2021), F. Garayev (1943), F. Huseynov (1949-2010) and others. Modern sound effects, symbols, etc. the new musical self-expression thought of using innovations led to the creation of new notations on the piano. In the 20th century, a new notation, graphic notation, appeared. In this notation, the geometric shapes of graphic figures and drawings are transferred to notation. In fact, this idea is not new at all. This was already tried by Olivier Messiaen (1908-1992) in 1950 in his "Four Rhythmic Etudes" for the piano. We find this notation for the first time in "Sonata for Two Performers" by the Azerbaijani composer F. Garayev. After F. Garayev, we find graphic notation in the works of representatives of his class.

Keywords: Azerbaijan music, graphic notation, composer

Araştırma Makalesi

Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde Milli Eğitim Akademisi Modeli üzerine öğretmen adayı görüşlerinin incelenmesi

Emine Simay Özgür¹, Berivan Dağhan², Hasan Alemlioğlu³, ve Ömer Bilgehan Sonsel^{4*}

Müzik Eğitimi Bölümü, Eğitim Fakültesi, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi	Öz
Geliş: 24 Ekim 2025 Kabul: 13 Aralık 2025 Online Yayın: 30 Aralık 2025 Anahtar Kelimeler Milli Eğitim Akademisi Müzik eğitimi Müzik öğretmenliği eğitimi Öğretmen istihdamı Öğretmen eğitimi	Öğretmenlik mesleği, öğrenme, öğretme ve toplumsal gelişimle doğrudan ilişkili olup, bu nedenle öğretmen istihdam politikaları tarihsel süreç boyunca çeşitli değişimlere uğramıştır. Türkiye’de öğretmen yetiştirme ve atama sistemine yönelik en son önemli adım, 2024 yılında yürürlüğe giren ve öğretmenlere mezuniyet sonrası ek eğitim öngören Milli Eğitim Akademisi (MEA) uygulaması olmuştur. Bu araştırmanın amacı, MEA’ya ilişkin müzik öğretmeni adaylarının duygu, düşünce ve tutumlarını incelemektir. Araştırma, açıklayıcı sıralı karma yöntem desenine göre tasarlanmıştır. Bu doğrultuda, ilk aşamada Türkiye genelinde müzik öğretmenliği programlarında öğrenim görmekte olan 337 öğretmen adayına uygulanan anket yoluyla nicel veriler elde edilmiştir. Elde edilen nicel bulgular analiz edilerek belirlenen temalar temelinde, araştırmanın nitel aşamasında 7 öğretmen adayıyla odak grup görüşmeleri gerçekleştirilmiş ve bulgular derinleştirilmiştir. Elde edilen bulgular, adayların MEA’ya yönelik genel tutumlarının olumsuz olduğunu göstermektedir. Adaylar, mezuniyet sonrası tekrar eğitim alma zorunluluğunun mesleğe geçişi geciktirdiğini, ekonomik olarak sürdürülemez olduğunu ve mevcut öğretmenlerle kendileri arasında adaletsizlik hissi yarattığını belirtmiştir. Ayrıca, eğitim fakültelerinde aldıkları dört yıllık eğitimin değersizleştirildiğini düşündüklerini ifade etmişlerdir. Sonuç olarak, MEA uygulamasının öğretmen adaylarının mesleki motivasyonunu ve psikolojik dayanıklılığını olumsuz etkilediği, ekonomik koşulların ise süreci daha da zorlaştırdığı belirlenmiş; bu nedenle öğretmen yetiştirme ve atama sistemlerinin adayların ihtiyaç ve beklentilerine göre yeniden yapılandırılması önerilmiştir.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Özgür, E.S., Dağhan, B., Alemlioğlu, H., ve Sonsel, Ö.B. (2025). Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde Milli Eğitim Akademisi Modeli üzerine öğretmen adayı görüşlerinin incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(4), 347-364. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17986098>

Giriş

Öğretmenlik mesleği, uzun yıllardır var olan ve temelinde daima öğrenmeyi, öğretmeyi ve gelişimi barındıran önemli mesleklerden biridir. Sonunun toplumsal kalkınmaya çıktığı gelişim yolunda eğitim, alanında yetkin öğretmenler ile gerçekleştirilen nitelikli eğitim ile mümkün olabilmektedir. Bu hedefe ulaşmak amacı ile ülkemiz eğitim-öğretim sistemleri uzun yıllardır geliştirilmekte ve birçok üniversitede açılan eğitim fakülteleri ile eğitimini başarıyla tamamlamış birçok öğretmen mezun edilmektedir. Bu sürecin sonunda, topluma hizmet etmeye ve mesleğe atılmaya hazır öğretmenlerin istihdamlarının sistematik ve planlı şekilde gerçekleştirilmesi, verilen tüm emeklerin karşılığının

¹ Araştırma Görevlisi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Niğde, Türkiye. E-mail: simayozgur@ohu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9011-1406

² Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, Türkiye. E-mail: beri.bdh@gmail.com ORCID: 0000-0002-9889-4617

³ Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, Türkiye. E-mail: halemlioğlu@gmail.com ORCID: 0000-0002-9812-687X

⁴ Sorumlu Yazar: Doçent Doktor, Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Ankara, Türkiye. E-mail: bilgehansonsel@gazi.edu.tr ORCID: 0000-0001-5814-4363

bulunmasının yanı sıra, gelişime ve ilerlemeye aç birçok öğrencinin de alacağı eğitimin akıbetini belirlemekte büyük önem arz etmektedir. Öğretmenlerin istihdamlarının gerçekleştirilmesi sürecinde, yıllar boyu birçok farklı politika izlenmiştir.

Cumhuriyetin İlanından Bugüne Öğretmen Atama Politikaları

Cumhuriyetin ilanı sonrası 13 Mart 1924'te kabul edilmiş olan Orta Tedrisat Muallimleri Kanunu ile ortaöğretimde eğitim verecek öğretmenlerin, dolayısıyla müzik öğretmenlerinin de müzik eğitimi veren bir yükseköğretim kurumundan mezun olması veya orta öğrenimi bitirip sınavla seçilerek alacakları “yeterlik belgesi” ile müzik öğretmenliği yapabileceği resmileşti (Uçan, 2011). Cicioğlu (akt. Saç), Orta Tedrisat Muallimleri Kanununda belirlenen öğretmen istihdam koşullarını şu şekilde ifade etmiştir:

“Orta Tedrisat Muallimleri Kanunu ile öğretmen okullarının haricindeki okullardan mezun olanlardan öğretmenlik mesleğini yapmak isteyenler, kanunun 6.maddesi gereğince zorlu bir elemenden geçirilmekteydi. Kanuna göre öğretmen okullarının haricindeki yükseköğretim okullarından mezun olanlar kendi branşlarında öğretmenlik yapmak istiyorlarsa, Bakanlığın belirlediği bir okulda minimum bir sene staj yapmalı, bir senenin sonunda da okul öğretmenleri kurulunun onayını alarak Türkçe, pedagoji ve felsefe derslerinden oluşan sınavda başarı göstermeleri gerekiyordu.” (1984: 29-30 akt. 2016).

Bu kanunun ardından ise 1 Kasım 1924 tarihinde Musiki Muallim Mektebi yapılanması gerçekleşti. Musiki Muallim Mektebi Cumhuriyet döneminde müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik açılan ilk modern ve önemli müzik eğitim kurumu olarak kabul edildi (Demirci, 2017, s.1062; Özkaya Duman, 2017, s.126; Şentürk, 2001, s.137). İlkokul, ortaokul ve ortaöğretim kurumlarına müzik öğretmeni yetiştiren Musiki Muallim Mektebi, eğitimlerinin son yılında olan öğrencilerin “yeterlik belgesi” ile ilkokullarda müzik öğretmeni olarak atanmalarına dair yönetmeliği 1925 yılında yayınladı (Uçan, 2011). Bu kurumun süresi başlangıçta 4 yıl iken daha sonra hazırlık sınıfıyla 5 yıla çıkarılarak 1931'de üst yaş sınırı 14'e düşürülerek eğitim süresi 6 yıl oldu ve işlevini 1934 yılına kadar sürdürdü. 1934 yılı itibarıyla, müzik öğretmeni yetiştirme görevi Millî Musiki ve Temsil Akademisi bünyesine alındı (Demirci, 2017, s.1064). Bu sürecin devamında, Paul Hindemith 6 Nisan 1935'te Ankara'ya gelerek ülkenin müzik eğitimcileri ve müzik öğretmenliği eğitimi üzerine hazırladığı rapor ile anaokulu, ilköğretim, ortaöğretim düzeyleri ve özenen müzik eğitimcileri için bir yapılandırma modeli ortaya koydu. Uygulandığı takdirde belirtilen her düzeyde müzik öğretmeni istihdamının gerçekleştirilebileceği bu rapor, maalesef yerine getirilemedi ve her düzey için tek bir tip müzik öğretmeni yetiştirilmeye ve istihdam edilmeye devam edildi (Uçan, 2011). Bu süreçte Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünün kurulması ile öğrencilere genel kültür, sanat ve eğitim derslerini içeren bir program uygulandı ve mezunları ortaokul ile lise düzeyinde müzik öğretmeni olarak atandı (Şahin ve Duman, 2008, s.265). Bunu takiben öğretmen ihtiyacının gittikçe arttığı yıllarda Türkiye'de, Prusya'da 19.yüzyılda uygulanmış olan bir yöntem denendi. 1936 yılı itibarı ile askeri eğitimlerinin sonunda erler, sekiz aylık eğitim sonrası köylerine döndüklerinde öğretmen olarak çalışmaya başladılar. 8.675 eğitmenin yetiştirildiği bu sistemde, erlerin yanı sıra öğretmenlerin de 1940 yılında köylere gönderilerek sosyo-ekonomik kalkınmaya katkı sağlaması amacıyla Köy Enstitüleri kuruldu. 1940-1946 yılları arasında öğretmen yetiştirme sisteminde önemli bir yer edinen Köy Enstitüleri çok partili hayata geçiş sürecinde eleştirildi ve 1954'te ilköğretmen okullarına dönüştürüldü (Ergün, 1987: 12-13 akt. Pesen, 2004; Demirci, 2017, s.1062). Okullaşmanın arttığı bu zamanlarda öğretmen ihtiyacını karşılayabilmek için öğretime devam etmekte olan öğretmen okullarının sayısı ve kapasitesi artırıldı. Fakat öğretmen sayıları ile öğrenci sayıları eşit düzeyde artış göstermediği için bu durum okulların eğitim öğretim kalitesinin düşmesine ve öğretmen ihtiyacının giderilmesi için meslek dışı atamaların gerçekleşmesine neden oldu (Akar, a.g.m., 26 akt. Pesen, 2004).

1973 yılında çıkarılan 1739 sayılı kanun ile millî eğitim sistemi bütünüyle bir yaklaşımla yeniden incelenerek zorunlu eğitim 8 yıla (5+3) çıkarıldı. Bununla birlikte bütün öğretmen adaylarının hangi öğretim düzeyinde olduğu fark etmeksizin, yüksek öğrenim görmeleri gerektiği de bu kanunla yasalaştı (Duman, 2009; Türk Eğitim Sen, 2010: 11 akt. Saç, 2016). Bu kanuna istinaden, 1978'den itibaren 4 yıllık öğretmen okulu statüsüne geçen Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü, temel eğitim ve ortaöğretim kurumlarına müzik öğretmeni yetiştirmeyi amaçlayarak kuruldu (Yayla, 2006, s.59). Öğretmen yetiştirme ve atama politikalarında bir diğer önemli gelişmelerin

gerçekleştiği 1982 yılında ise öğretmen yetiştirilmesi Milli Eğitim Bakanlığı'ndan (MEB) alınarak Yükseköğretim Kanunu ile üniversitelere verildi (Yılmaz, 2005: 8 akt. Saç, 2016). Öğretmenlerin istihdamlarını sağlama görevi ise MEB'e bırakıldı (Azar, 2011: 37 akt. Saç, 2016). 1995 yılında MEB, Aday Memurların Yetiştirilmesine İlişkin Yönetmelik ile öğretmen adaylarını (memuru) ilk kez memur olarak atanmalar olarak açıkladı ve bu adayları memurluğa hazırlık eğitimlerine tabi tuttu. "Adaylık eğitimi" olarak adlandırılan bu eğitimi ise temel, hazırlayıcı ve uygulamalı eğitim olmak üzere üç alanda ortaya koydu. Bu adaylık eğitiminin sonunda adayların başarı durumu, yapılan yazılı bir sınav ile belirlendi. Sınavda başarısız olanların sınavları tekrar değerlendirilip buçuklu puanlar ile bir üst puana tamamlandı. Yine başarısız olan adayların ise eğitimlerini bir defaya mahsus olmak üzere tekrar etmeleri sağlandı (MEB, 1995 akt. Yetkiner, 2017). Bunun yanı sıra, çalışmalarına 1994'te başlanan ve 1997'de tamamlanan Milli Eğitimi Geliştirme Projesi kapsamında, Eğitim Fakültelerindeki yapılanma sorunları ve öğretmen yetiştirmede yaşanan eksiklikler nedeniyle programlar yeniden düzenlenerek bu süreçte Müzik Eğitimi Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı olarak yapılandırıldı (Yayla, 2006, s.59; Şentürk, 2001, s. 136-138). 1985 yılına kadar mezun olan tüm öğretmenler doğrudan göreve başlarken 1985-2002 yılları arasında öğretmen atamalarında "Öğretmenlik Yeterlik Sınavı (ÖYS)", "Devlet Memurluğu Sınavı (DMS)" ve "Kamu Meslek Sınavı (KMS)" uygulandı. 2002 yılı itibarıyla de atamalar için "Kamu Personeli Seçme Sınavı" (KPSS) kullanıldı (Soydan, 2018, 437 akt. Eroğlu, 2022). Mezuniyet sonrası KPSS ve atama süreci olmak üzere iki aşamadan oluşan öğretmen atamaları, 2002 yılından 2024 yılının Ekim ayına kadar bu şekilde devam etti. KPSS, müzik öğretmenleri için Eğitim Bilimleri ve Genel Yetenek-Genel Kültür bölümlerini içermekteydi (Cantürk, 2023, s.130). Bu sınavda elde edilen puan, öğretmen adaylarının atanma sürecinde belirleyici bir rol oynayarak KPSS'den yeterli puanı alan adaylar, Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından yürütülen atama sürecine katılma hakkı kazandı. Atama süreci her yıl belirli dönemlerde gerçekleştirilmiş olup adaylar, puan sıralamalarına göre Türkiye'nin farklı il ve ilçelerinde yer alan devlet okullarında görev yapmak üzere öğretmenlik pozisyonlarına yerleştirildi. Atama işlemleri, MEB tarafından belirlenen kontenjanlar doğrultusunda yapıldı ve adayların tercihleri dikkate alınarak en uygun pozisyonlara yerleştirilmeleri sağlandı. Ayrıca, müzik öğretmenlerinin atanma sürecinde, müzik alanındaki yeterlilikleri ve deneyimleri de önemli bir faktör olarak değerlendirildi.

18 Ekim 2024'te Resmi Gazete'de yayımlanan "Öğretmenlik Mesleği Kanunu" ile Türkiye'de devlet okullarında müzik öğretmeni olma şartları ve süreçleri değişmiştir. Bu kanun ile öğretmen atamalarını önemli ölçüde değiştiren yeni bir politika ortaya konmuştur. "Milli Eğitim Akademisi" (MEA) olarak adlandırılan bu kurum, öğretmenlerin mezuniyet sonrası mesleğe hazırlık eğitimleri ve devamında istihdamlarının sağlanması görevlerini üstlenmiştir. "Öğretmenlerin mesleki gelişimlerini desteklemek, eğitim kalitesini yükseltmek, ve modern eğitim tekniklerini öğretmen adaylarına kazandırmak" (Milli Eğitim Akademisi, 2025) amacı ile kurulan Milli Eğitim Akademisinin görevlerinden birkaçı, öğretmenleri mesleğe hazırlayan eğitim programları hazırlamak ve uygulamak, öğretmenlere mesleğin gerektirdiği bilgi, beceri, tutum ve değerlerle birlikte dijital yeterlikleri kazandırmak olarak özetlenebilir (ÖMK, Öğretmenlik Meslek Kanunu, 2024). Bakanlık tarafından belirlenen şehirlerde gerçekleştirilecek eğitimler, teorik ve uygulamalı olmak üzere iki başlık altında uygulanacaktır. Akademiye yerleştirilecek öğretmenler, Ölçme, Seçme ve Yerleştirme Merkezi (ÖSYM) tarafından gerçekleştirilecek Akademiye Giriş Sınavı (AGS) ile belirlenecektir. Akademiye yerleştirilen adaylar, her dönemi 10-14 hafta olmak üzere 4 dönemlik bir mesleki eğitime tabi tutulacaktır. Eğitim fakültesi mezunları için 3 döneme düşecek bu eğitim sonunda uygulanacak değerlendirmeler ile akademi adaylarının başarı durumları belirlenecektir. Akademideki hazırlık eğitimlerini başarıyla tamamlayanlar, değerlendirme puanları ile atama başvurusunda bulunacaklardır. Başvuruda bulunup tercih yapmayanlar ile tercihlerine yerleşemeyenlere, boş kalan eğitim kurumlarına yerleşebilmeleri için ikinci bir tercih hakkı verilecektir. Yine yerleşemeyenler ile tercihte bulunmayanlar Bakanlık tarafından yapılacak kura ile yerleştirilecektir. Akademideki hazırlık eğitimlerinde başarısız olanların ise akademi ile ilişkisi kesilecektir. Bu hazırlık eğitimi süresince, öğretmenlere yaklaşık 23.300 Türk Lirası ödeme yapılacaktır. Doktora ve üstü unvanlara sahip olan akademisyenlerden ve MEB'de görev yapmakta olan öğretmenlerden oluşturulabilecek akademi öğretmen kadrosu, yine Bakanlık tarafından belirlenen şartlara göre seçilecektir (ÖMK, Öğretmenlik Meslek Kanunu, 2024). Akademinin kurulacağı iller ise şu

şekilde belirlenmiştir: "Adana, Ankara, Antalya, Aydın, Balıkesir, Bursa, Denizli, Diyarbakır, Erzurum, Eskişehir, Gaziantep, Hatay, İstanbul, İzmir, Kahramanmaraş, Kayseri, Kocaeli, Konya, Malatya, Manisa, Mardin, Mersin, Muğla, Ordu, Sakarya, Samsun, Şanlıurfa, Tekirdağ, Trabzon ve Van (Milli Eğitim Akademisi, 2025)."

Araştırma Problemi

Bu çalışma ile öğretmen adaylarının Milli Eğitim Akademisi'ne dair duygu ve düşünceleriyle bu kurumun öğretmenlik meslek planlarına yansımalarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi "Müzik öğretmeni adaylarının Milli Eğitim Akademisi ile ilgili görüşleri nasıldır?" şeklinde oluşturulmuştur. Alt problemlere ulaşmak için ise aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- Müzik öğretmeni adaylarının MEA ile ilgili duyguları ve düşünceleri nasıldır?
- Müzik öğretmeni adaylarının MEA'nın yapılanma ve uygulama biçimlerine ilişkin görüşleri nasıldır?
- Müzik Öğretmeni adaylarının MEA'da öğrenim görebilmek için ekonomik imkanlarına yönelik görüşleri nasıldır?
- Müzik öğretmeni adaylarının MEA uygulamasının mesleğe bakış açıları ve gelecek planlarına etkileri üzerine görüşleri nasıldır?
- Müzik öğretmeni adaylarının MEA ile ilgili odak grup görüşme sonuçları nasıldır?

Yöntem

Araştırmanın Deseni

Müzik öğretmen adaylarının Milli Eğitim Akademileri'ne yönelik görüşlerini belirlemeyi amaçlayan bu çalışmada karma yöntem yaklaşımı kullanılmıştır. Creswell (2021, s. 2) karma araştırmayı "Araştırmacının, araştırma problemlerini anlamak için hem nicel veriler (kapalı uçlu) hem de nitel veriler (açık uçlu) topladığı iki veri setini birbiriyle bütünleştirdiği ve daha sonra bu iki veri setini bütünleştirmenin avantajlarını kullanarak sonuçlar çıkardığı, sağlık, sosyal ve davranış bilimleri alanında kullanılan bir araştırma yaklaşımı" olarak tanımlamaktadır. Bu kapsamda araştırmada genel fikir elde edebilmek için öncelikle nicel veriler toplanmış, sonrasında ise nicel verilerden elde edilen temalarla ve kodlarla görüşme formu oluşturularak odak grup görüşmesi yapılmıştır. Bu sıralamaya göre araştırmanın deseni "açıklayıcı sıralayıcı karma desen" olarak benimsenmiştir. Açıklayıcı sıralı desen, "devamında yürütülen nitel veri toplama ve analizin amacı, ilk aşamada elde edilen nicel sonuçların nitel veri toplama ve analizi ile açıklanmasıdır" olarak tanımlanmaktadır (Creswell & Plano Clark, 2018; akt: Toraman, 2021, s. 17). Araştırmanın nicel basamağı müzik öğretmen adaylarına uygulanan anket ile sağlanmış, nitel basamağında ise odak grup görüşme yönteminden faydalanılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın çalışma grubu belirlenirken nicel ve nitel veriler göz önünde bulundurulmuş buna göre iki farklı grup oluşturulmuştur. Araştırmanın birinci çalışma grubu anketin uygulandığı müzik öğretmen adaylarıdır. Bu grup oluşturulurken maksimum çeşitlilik örneği örnekleme yöntemine başvurulmuş ve Türkiye'de eğitim veren tüm eğitim fakültelerindeki öğretmen adayları hedeflenmiştir. Maksimum çeşitlilik örneği örnekleme yöntemi "Evrende incelenen problemle ilgili kendi içinde benzeşik farklı durumların belirlenerek çalışmanın bu durumlar üzerinde yapılması" olarak tanımlanmaktadır (Büyüköztürk vd., 2021, s. 91). Bu örneklemin evreni Türkiye'de müzik öğretmenliği programlarında öğrenim gören tüm öğretmen adaylarıdır. Araştırmanın ikinci çalışma grubu ise odak grup görüşmesinin yapıldığı örneklemdir. Bu grup belirlenirken coğrafi bölge çeşitliliği göz önünde bulundurulmuş, müzik eğitimi kurumlarının mesleki eğitim geçmişlerinin ise en uzun süreli ve en kısa süreli olanları seçilmiştir. Buna göre 6 müzik öğretmenliği programından gönüllülük esasına dayalı 7 öğretmen adayı odak gruba dahil edilmiştir. Bu örneklemin evreni ise yine genel örneklemeyle paraleldir. Araştırmanın ikinci örneklem grubunda kullanılan örnekleme yöntemi ise "amaçsal örnekleme yöntemlerinden uygun durum örneklemesidir. Uygun durum örnekleme yöntemi "araştırmacının yakın ve erişilmesi kolay olan bir durumu seçtiği ve çoğu zaman araştırmacının diğer örnekleme yöntemlerini kullanma olanağının olmadığı yöntem" olarak tanımlanmaktadır (Kılıç, 2013, s. 44).

Tablo 1. Araştırmanın Nicel Verilerine İlişkin Örneklem Bilgileri

Üniversiteler					
31 Yıl ve Üzeri Öğrenci Alan Üniversiteler	n	16-30 Yıl Arası Öğrenci Alan Üniversiteler	n	15 Yıl ve Altı Öğrenci Alan Üniversiteler	n
Gazi Üniversitesi	68	Kastamonu Üniversitesi	8	Kafkas Üniversitesi	19
Marmara Üniversitesi	34	Pamukkale Üniversitesi	6	Müzik ve Güzel Sanatlar Üniv.	5
Atatürk Üniversitesi	22	Yüzüncü Yıl Üniversitesi	16		12
Uludağ Üniversitesi	11	Trakya Üniversitesi	1	Sabahattin Zaim Üniversitesi	11
Trabzon Üniversitesi	11	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi	13	Ağrı İbrahim Çeçen Üniv.	1
Necmettin Erbakan Üniversitesi	4	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	44	Amasya Üniversitesi	14
		Niğde Üniversitesi	33	Giresun Üniversitesi	4
				Aksaray Üniversitesi	
Toplam	149		121		66
Lisans Düzeyi	n	Milli Eğitim Öğretmen Akademisi Hakkında Bilgi Sahibi			
1. sınıf	101	Evet	317		
2. sınıf	70	Hayır	20		
3. sınıf	78				
4. sınıf	88				
Toplam	337	Toplam	337		

Tablo 2. Araştırmanın Nitel Verilerine İlişkin Örneklem Bilgileri

Katılımcı No	Üniversitesi	Sınıf Düzeyi
ÖA1	Gazi Üniversitesi	4
ÖA2	Gazi Üniversitesi	4
ÖA3	Bursa Uludağ Üniversitesi	4
ÖA4	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	4
ÖA5	Trabzon Üniversitesi	4
ÖA6	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	4
ÖA7	Marmara Üniversitesi	4

Veri Toplama Araçları ve Süreci

Araştırma kapsamında karma veri setine ulaşabilmek için hem nicel hem de nitel veri toplama araçlarından faydalanılmıştır. Çalışmanın nicel verilerinin toplanması için araştırmacılar tarafından oluşturulan “Müzik Öğretmeni Adayı Milli Eğitim Akademisi Anketi” kullanılmış, nitel veriler ise yine araştırmacılar tarafından oluşturulan “Müzik Öğretmeni Adayı Odak Grup Görüşme Formu” kullanılmıştır.

Müzik Öğretmeni Adayı Milli Eğitim Akademisi Anketi

Anket formu geliştirilirken araştırmacılar bağımsız olarak maddeler yazmış daha sonra bu maddelerle 27 soruluk bir havuz oluşturmuştur. Benzer ve aynı olan maddeler birleştirilmiş, farklı ölçücülükte olan maddeler yansız bir şekilde taslak formda bir araya getirilerek 25 maddeye düşürülmüştür. Üç müzik eğitimcisi akademisyen, bir dil uzmanı akademisyen ve bir ölçme uzmanı akademisyenden alınan görüş doğrultusunda anket 21 soruluk son halini almıştır. Anketin ilk 21 sorusu 5’li likert tipi olup kesinlikle katılmıyorum ile kesinlikle katılıyorum aralığındadır.

Müzik Öğretmeni Adayı Odak Grup Görüşme Formu

Anketin 22. Sorusu açık uçlu olup öğretmen adaylarının bu süreçle ilgili görüşlerini ve eklemek istediklerini taramaya yöneliktir. Anketin 22. Sorusundan elde edilen verilerden yola çıkarak elde edilen temalar ve kodlar doğrultusunda ise araştırmanın ikinci basamağı olan odak grup görüşmesinin soruları belirlenmiştir. Odak grup görüşmeleri, önceden belirlenmiş yönergeler çerçevesinde gerçekleştirilen ve yöntemin içeriğine uygun olarak, görüşülen kişilerin öznelliklerini ön planda tutan, katılımcıların söylemine ve bu söylemin toplumsal bağlamına dikkat edilmesi gereken nitel bir veri toplama tekniği olarak tanımlanabilir (Çokluk Bökeoğlu vd., 2011, s.97). Bowling’e (2002) göre ise, odak grup görüşmesi küçük bir grupta lider arasında yapılandırılmamış görüşme ve tartışmada grup dinamiğinin etkisini kullanma, derinlemesine bilgi edinme ve düşünce üretme olarak tanımlanmaktadır (Aktaran, Çokluk Bökeoğlu vd., 2011, s.97).

Bu doğrultuda katılımcıların MEA'lere ilişkin genel algılarını belirlemek amaçlanmış ve odak grup görüşme formu araştırmacılar tarafından hazırlanmıştır. Hazırlanan görüşme formu ile katılımcıların MEA'nin psikolojileri ve ekonomileri üzerindeki etkileri ile katılımcıların atama sürecinde yer almasını istedikleri uygulamaları belirlenmek amaçlanmıştır. Hazırlanan taslak form, kapsam geçerliğini sağlamak amacıyla müzik eğitimi, ölçme-değerlendirme ve nitel araştırma alanlarında uzman beş akademisyene sunulmuş; soruların açıklığı, yönlendiricilik düzeyi, tartışmayı derinleştirme potansiyeli ve araştırma amacıyla uyumu konusunda ayrıntılı geri bildirimler alınmıştır. Uzman değerlendirmeleri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak revize edilmiş ve sorular tartışma akışını destekleyecek şekilde son hâline getirilmiştir.

Odak grup görüşmesi için katılımcılar 2024-2025 eğitim yılı Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim dalları 4. sınıfta öğrenim görmektedir. Öğrencilerden ve çeşitliliği sağlamak amacıyla farklı üniversitelerde seçilmiştir. Katılımcılar çalışmaya gönüllü olarak katılmışlardır. Gizlilik ilkesi nedeniyle her bir katılımcı için katılımcı numarası belirlenmiş ve bu numaralar (K1, K2,..., K7) olarak işlenmiştir. İkinci örneklem için belirlenen 7 öğretmen adayı ile ortak bir gün ve saat belirlenerek Google Meet görüşmesi planlanmıştır. Online görüşme 120 dakika ile sınırlandırılmış ve araştırmacılarından birinin moderatörlüğünde tamamlanmıştır.

Verilerin Analizi

Elde edilen veriler, kapsamlı bir istatistik süreci benimsenerek analiz sürecinden geçirilmiştir. Verilerin analiz sürecinde, anketlerden elde edilen cevaplar SPSS 25 paket programına aktarılmıştır. Ardından, katılımcıların her bir maddeye verdikleri yanıtları incelemek amacıyla betimsel istatistik analizleri gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda Müzik Öğretmeni Adayı Milli Eğitim Akademisi Anketi'ne ilişkin maddeler için aritmetik ortalama ($\bar{X}$) ve standart sapma (SS) değerleri hesaplanmış ve tablolar halinde sunulmuştur. Böylece katılımcıların Milli Eğitim Akademilerine ilişkin genel eğilimleri ve madde bazındaki dağılımları ortaya konmuştur. Odak grup görüşmesinden elde edilen nitel verilerin analizinde ise içerik analizi tekniği doğrultusunda tematik analiz kullanılmıştır. Tematik analiz verinin içerisinde yer alan desenleri (temaları) analiz etmek, anlamak ve raporlamak amacıyla kullanılan bir analiz yöntemidir (Braun ve Clarke, 2006). Tematik analiz yönteminde MAXQDA 24 paket programı kullanılmıştır.

Etik

Bu çalışma için etik kurul onayı alınmıştır. Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Etik Komisyonunun 11.03.2025 tarihli toplantısında alınan karar gereğince E-77082166-604.01-11195263 sayılı evrak numarası ile onaylanmıştır.

Bulgular ve Yorum

Tema 1. MEA'ya yönelik duygu ve düşünceler

Tablo 3. Müzik öğretmeni adaylarının Milli Eğitim Akademisi uygulamasına yönelik duygu ve düşünceleri

Madde	n	$\bar{X}$	SS
1 Milli Eğitim Akademisi'nin faydalı ve gerekli bir uygulama olacağını düşünürüm.	337	1,73	0,97
2 Milli Eğitim Akademisi uygulaması beni kaygılandırır.	337	4,31	0,95
3 Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim alacak olmak beni mutlu eder.	337	1,74	0,98
5 Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim almak isterim.	337	1,85	1,10
8 Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim almaya ihtiyacım yoktur.	337	4,20	1,00
9 Milli Eğitim Akademisi'nin öğretmen atamalarını geciktirdiğini düşünürüm.	337	1,36	0,64
12 Milli Eğitim Akademisi'nin, eğitim fakültelerinin işlevinin sorgulanmasına sebebiyet vereceğini düşünürüm.	337	1,45	0,87
16 Mesleğe başlamadan önce alanımla ilgili daha fazla eğitim alacak olmak beni memnun eder.	337	2,00	1,16
17 Mezun olup KPSS'den alacağım puan ile atanıp mesleğe atılabilecekken, bu sürecin neden uzadığını anlamakta güçlük çekerim.	337	4,68	0,71
18 Milli Eğitim Akademisi'nin, benden önce mezun olup atanmış meslektaşlarım ile aramda bir adaletsizliğe sebep olacağını düşünürüm.	337	4,68	0,71
Toplam	337	2,80	0,91

Tablo 3'te yer alan bulgular doğrultusunda müzik öğretmeni adaylarının ankete vermiş oldukları yanıtlar incelendiğinde adayların MEA uygulamasına yönelik duygu ve düşüncelerinin olumsuz ve karamsar bir yönelimde

olduğu gözükmetedir. Ankette yer alan ve olumsuzluk ifadeleri içeren maddelere (2,8,17,18) verilen cevaplar incelendiğinde yeni uygulamanın öğrencileri kaygılandığı, mezuniyetlerinden sonra tekrar eğitim almaya ihtiyaç duymadıkları, sistem değişikliği nedeniyle atama sürecinin uzayacak olması durumunu anlamlandıramadıkları ve yeni sistemin kendilerinden önce atanmış olan meslektaşlarıyla aralarında adaletsizliğe sebep olacağı görüşünde oldukları tespit edilmiştir. Diğer maddelere verilen cevaplar incelendiğinde ise katılımcıların mezuniyetlerinden sonra MEA'larda eğitim görececek olmalarından hoşnut olmadıkları ve ek olarak eğitime ihtiyaç duymadıklarını düşündükleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Tema 2. MAE yapılanması ve uygulamaları

Tablo 4. Müzik öğretmeni adaylarının Milli Eğitim Akademisinin yapılanması ve uygulama biçimine ilişkin görüşleri

Madde	n	X̄	SS
9 Milli Eğitim Akademisi'nin öğretmen atamalarını geciktirdiğini düşünürüm.	337	1,36	0,64
11 Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim verecek öğretim elemanlarının özenle seçileceğini düşünürüm.	337	4,01	1,07
14 Milli Eğitim Akademisi'nde planlanan eğitim süresinin (her dönem 10-14 hafta olmak üzere toplam 3 dönem) fazla olduğunu düşünürüm.	337	4,44	0,83
15 Formasyona sahip akademi adaylarının 4 dönem alacakları eğitim ile benim alacağım 3 dönem eğitimin arasında yalnızca tek dönem fark olması, öğretmenlik diplomamın kıymetini sorgulamama neden olur.	337	4,67	0,75
20 KPSS ile uygulanan atama sisteminin, Milli Eğitim Akademisi ile uygulanacak atama sistemine göre daha adil bir sistem olduğunu düşünürüm.	337	3,45	1,38
21 Milli Eğitim Akademi sürecinin sonunda başarısız olanların, öğretmen olmamasının doğru bir uygulama olduğunu düşünürüm.	337	2,14	1,22
Toplam	337	3,35	0,98

Tablo 4'te yer alan bulgular incelendiğinde müzik öğretmeni adaylarının en yüksek ortalamalarla akademilerde kendileri için öngörülen 10-14 haftalık eğitimi fazla buldukları ve formasyon sahibi akademi adayları ile kendileri arasındaki 1 dönemlik eğitim süresi farkı nedeniyle diplomalarının kıymetini sorguladıkları sonuçları görülmektedir. Büyük bir çoğunlukla katılımcılar akademinin öğretmen atamalarını geciktirmediğini düşünürken, akademilerde ders vermek üzere seçilecek öğretim elemanlarının özenle seçileceğini düşünmektedirler. Buna karşın KPSS ile atama sistemini daha adil bulan ve atama sürecinde başarısız olan adayların öğretmen olamamasını doğru bir uygulama olarak görmeyen bir çoğunluk bulursa da bu iki görüşün aksini düşünen azınlık bir kitle de bulunmaktadır.

Tema 3. MEA'da eğitime yönelik ekonomik durum

Tablo 5. Müzik öğretmeni adaylarının Milli Eğitim Akademisinde öğrenim görebilmek için ekonomik imkanlarına ilişkin görüşleri

Madde	n	X̄	SS
6 Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim alabilecek finansal yeterliliğe sahibim.	337	2,30	1,26
7 Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim alırken verilecek ücretin (yaklaşık 23.000₺) yeterli olacağını düşünürüm.	337	1,47	0,83
Toplam	337	1,89	1,05

Tablo 5'te yer alan bulgulara bakıldığında müzik öğretmeni adaylarının MEA'larda eğitim alacak olmanın kendilerini ekonomik olarak olumsuz yönde etkileyeceğini düşündükleri sonucuna ulaşılmaktadır. Madde 6 incelendiğinde akademi sürecini finanse edebilecek adaylar bulursa da büyük bir çoğunluğun bu süreci finanse edemeyeceklerini düşündükleri görülmektedir. Madde 7 incelendiğinde ise katılımcıların büyük bir çoğunlukla akademi süresince verilecek olan ödeneğin yeterli olmayacağını düşündükleri görülmektedir.

Tema 4. MEA'nın kariyere yönelik etkisi

Tablo 6. Müzik öğretmeni adaylarının Milli Eğitim Akademisi uygulamasının mesleğe bakış açıları ve gelecek planlarına etkilerine ilişkin görüşleri

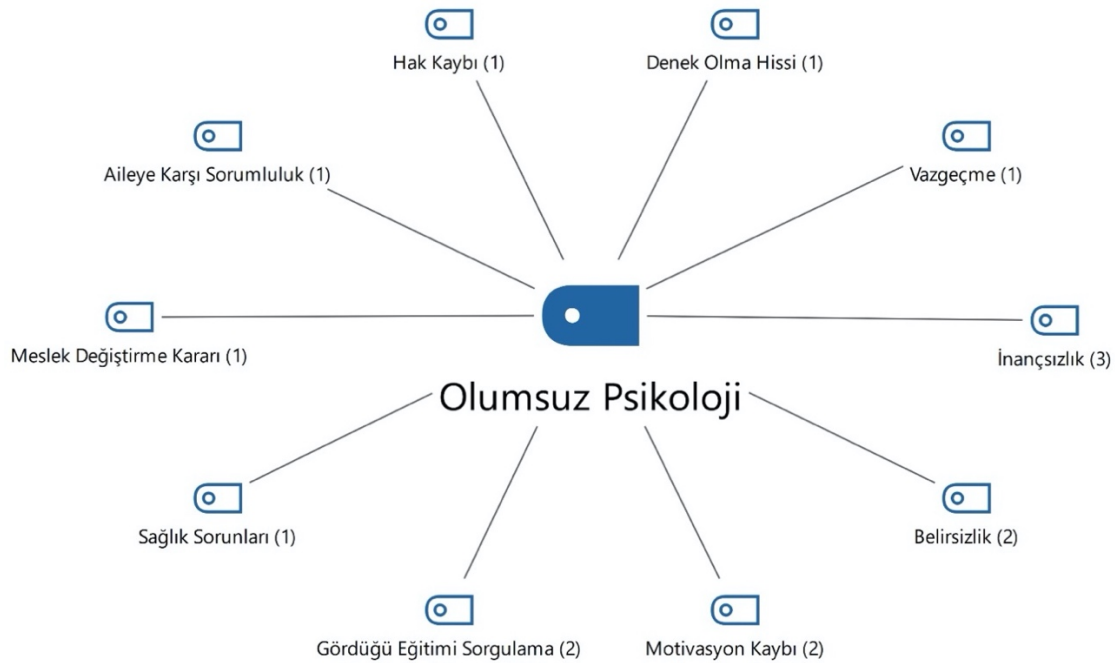
Anket	n	X̄	SS
4 Milli Eğitim Akademisi, benim mesleğe atılmaktaki motivasyonumu kaybetmeme neden olur.	337	4,26	0,97
10 Milli Eğitim Akademisi ben üniversiteye başlamadan önce uygulamaya konmuş olsa idi, öğretmenlik mesleğini seçmezdim.	337	3,73	1,27
13 Milli Eğitim Akademisi'ne girmektense özel sektörde çalışmayı tercih ederim.	337	3,41	1,28
19 Milli Eğitim Akademisi bana meslek değiştirmeyi düşündürür.	337	3,64	1,30
Toplam	337	1,21	1,01

Tablo 6'da yer olan bulgular incelendiğinde MEA uygulamasının müzik öğretmeni adaylarının gelecek planlarını olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. En yüksek ortalamaya sahip olan madde 4'e göre müzik öğretmeni adaylarının MEA sebebiyle mesleğe atılmaktaki motivasyonlarını kaybettikleri görülmektedir. Ayrıca katılımcılar MEA uygulaması nedeniyle meslek değiştirmeyi düşündüklerini ve bu uygulama üniversite tercihlerinden önce uygulamaya konsaydı öğretmenlik mesleğini seçmeyeceklerini belirtmişlerdir. Yine büyük bir çoğunluk MEA'ya girmektense özel sektörde çalışmayı tercih edeceklerini belirtirken, küçük bir azınlık hala akademilerde eğitim alıp devlete atanmayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

Tema 5. MEA'nın psikolojik duruma etkisi

Bu temada Milli Eğitim Akademileri'nin müzik öğretmeni adaylarına psikolojik ve ekonomik boyutlarına ve hayallerindeki müzik öğretmeni istihdamına ilişkin bulgular sunulmuştur.

Öğretmen adayları akademilerin psikolojilerine etkileri sorusunda bir tema ve 11 kod belirtmişlerdir. İlgili tema ve kodlar şu şekildedir:



Şekil 1. Müzik öğretmeni adaylarının psikolojik durumları

Şekil 1'de görüldüğü gibi müzik öğretmeni adayları Milli Eğitim Akademileri'nin psikolojilerine olumsuz yansıdığını belirtmişlerdir. Öğretmen adaylarının görüşlerinden bazıları şu şekildedir:

ÖA4: Nitelikli bir öğretmen alımı yapılacağını düşünmüyorum. Önümü göremiyorum ve bu sene akademiye girmeyi düşünmüyorum. Bu sene giren arkadaşlarımı görüp ona göre karar vereceğim, mesleki hayallerimi ertelememe ve okuduğum okulu sorgulamama sebep oldu.

ÖA1: Motivasyonum çok düştü, ben üçüncü sınıfta KPSS konularını bitirmiştım ancak o konuların çoğunun iptal olduğunu öğrendim. Sistem değişince dershanem tatile girdi ve sonrası belirsizleşti. Bir sistemin oluşturulmasında denek olarak kullanılan bir nesil olduğumuzu düşünüyorum.

ÖA6: Öğretmen olmayı hedeflemediğim için çok etkilenmedim ancak severek tercih ettiğim okulun misyonunda yazan mesleği gerçekleştirmem için önüme şart konması geleceğe olumsuz bakmama sebep oldu.

ÖA2: KPSS konularının yerine yönetmelik gibi bilgilerin gelmesi ve sürecin mesleğimle alakalı olmaması motivasyonumu düşürdü. Belirsiz bir sürecin plansızca karşımıza çıkması sonucu inancımı yitirdim.

Tema 6. Düşük ekonomik düzey

Öğretmen adayları akademilerin ekonomilerine etkileri sorusunda bir tema ve iki kod belirtmişlerdir. İlgili tema ve kodlar şu şekildedir:



Şekil 2. Müzik öğretmen adaylarının ekonomik durumları

Şekil 2’de görüldüğü gibi müzik öğretmen adayları Milli Eğitim Akademileri’nin ekonomik durumlarına olumsuz yansıdığını belirtmişlerdir. Öğretmen adaylarının görüşlerinden bazıları şu şekildedir:

ÖA4: AGS Kursları açıldı ve buna para harcadığım zaman akademiye girebileceğimi garanti edemiyorum. Akademiye kazansam bile verilen maaşla barınmamı ve geçimimi nasıl sağlayacağımı ön göremiyorum. Akademi süreci uzarsa bunu nasıl finanse edebileceğimi de bilmiyorum.

ÖA7: Verilen parayla öğrenciyken bile geçinmek zorken akademi bünyesinde geçinmem çok zor. Kitaplar çok pahalı ve ders çalışmak bile ekonomiye bağlı. Öğretmen olarak öğrenci hayatı bile yaşayamayacağım bir hayat görüyorum. KYK bursum öğrenciyken geçinmemde çok yardım ediyordu ama akademiye girince onu da alamayacağım.

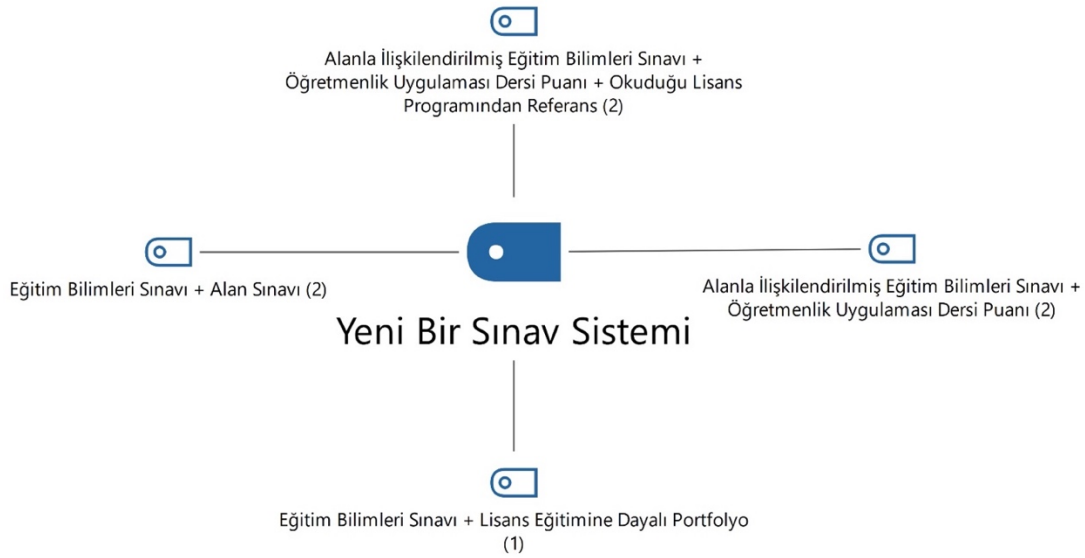
ÖA1: Şu an bile piyasada AGS’ye yönelik çok çeşitli kitap var ve bunların hepsi birbirinden farklı. Bunlara harcadığımız para bile akademi maaşına yakın. Akademi sonuçları açıklandığında her şehirde evler dolacak ve ev bulmamız sıkıntı olacak ve aldığımız para geçimimize yetmeyecek. Ailem destek olmazsa finanse edemem.

ÖA5: Fırsatçı bir toplum olduğumuz için kiralara fırlayacağını düşünüyorum. Eğer yurt imkânı sağlanırsa hayatımı idame edebilirim ancak yurt sağlanmazsa kirayı karşılama konusunda endişelerim var. Verilecek maaş aç bırakmaz ancak bir hayat devam ettirmek için yetersiz.

ÖA3: Evliyim ve aile bütünlüğüm bozulacak. İkinci bir düzen kurmam aile ekonomim için imkânsız. Akademi sürecinde başka bir iş yapamayacağım için verilen ücretle finanse etmem imkânsız.

Tema 7. Müzik öğretmeni atamasına yönelik alternatif öneri

Öğretmen adayları hayallerindeki müzik öğretmeni istihdamı sorusunda bir tema ve dört kod belirtmişlerdir. İlgili tema ve kodlar şu şekildedir:



Şekil 3. Müzik öğretmeni adaylarının hayallerindeki müzik öğretmeni istihdamı

Şekil 3.'te görüldüğü gibi müzik öğretmeni adayları hayallerindeki müzik öğretmeni istihdamına yönelik yeni bir sınav sistemi önermektedir. Öğretmen adaylarının görüşlerinden bazıları şu şekildedir:

ÖA4: Bir öğretmen için meslek bilgisi ve eğitim bilimleri çok önemlidir. Eski KPSS gibi bir sınavın yanı sıra lisans eğitiminde alınan derslerden oluşan ve uygulamaya yönelik bir alan yeterlik sınavı olması gerektiğini düşünüyorum. Bu iki sınavın eşit oranda etkisi ile atama yapılmalıdır.

ÖA2: Lisans eğitiminin beş seneye çıkarılması ve bu eğitimin bir senesinin tamamen sabada geçmesi gerekmektedir. Bu süreçte öğretmen adayı lisans boyunca alınan derslerin aktarımına yönelik fırsat bulabilmelidir. Bu süreçte öğretmenliğe yönelik becerileri ölçülmeli ve atama puanına dahil edilmelidir. Eğitim bilimleri sınavında ise sadece kuramlar ve teoriler üzerinden gidilmek yerine alanımıza ne kadar adapte edebildiğimizle ilgili bir sınav görülmelidir.

ÖA1: 1998 Müzik Öğretmenliği Lisans programını incelediğim zaman lisans birinci sınıfta da öğretmenlik uygulaması dersinin olduğunu görüyorum. Bu durum öğrencinin daha okula başlarken sabada neyle karşılaşacağını göstereceğinden öğrencinin lisans eğitimine farklı yaklaşmasını sağlayacaktır. Atanmada ise mutlaka uygulamalı müzik sınavı olması gerekmektedir.

ÖA5: Öğretmenlik uygulaması dersinde mutlaka hem ortaokulu hem de liseyi deneyimlemeli. Eğitim bilimleri derslerinde bu dersleri alanımıza nasıl adapte edeceğimizi bilemiyoruz. Bu dersler alanla daha çok ilişkilendirilmelidir.

ÖA6: Öğretmenlik uygulaması dersi tüm lisansın okullardaki yansıması açısından çok önemlidir. Bu yüzden mutlaka atamalarda kriter olarak konulmalıdır.

Sonuç ve Tartışma

MEA'ya yönelik genel tutumlar

Araştırmanın sonucunda müzik öğretmeni adaylarının Milli Eğitim Akademisi'ne yönelik tutumlarının büyük ölçüde olumsuz olduğu tespit edilmiştir. Öğretmen adayları, mezuniyet sonrası ek bir eğitim sürecine ihtiyaç duymadıklarını belirtmiş; uygulamanın kaygı düzeylerini arttırdığını, atama sürecini belirsizleştirdiğini ve mevcut öğretmenlerle aralarında adaletsizlik hissi yarattığını ifade etmişlerdir. Bu bulgular, MEA uygulamasının adaylar nezdinde mesleki motivasyonu zedeleyen ve sürece dair güvensizlik yaratan bir model olarak algılandığını göstermektedir. Bu sonuca, öğretmen adaylarının bir an önce mesleğe atılmak istemeleri ve adaletli bir istihdam sürecinin sağlanmasını istemeleri sebebiyle ulaşıldığı düşünülmektedir. Araştırmanın bulguları bu sonuçla örtüşmektedir. Öğretmen adaylarının, eğitim fakültelerinin işlevlerini sorguladıkları tespit edilmiştir. Polat (2024)

çalışmasında, MEA'nın kuruluşunun eğitim fakültelerinin görev ve işlevlerinde belirsizlik yaratabileceğini, Karataş (2024) ise, MEA ile eğitim fakültelerinin yok sayıldığı ve bu kurumların rolünü üstlenmeyi hedeflediğini belirtmiştir. Akademide belirlenen eğitim-öğretim süresinin, eğitim fakültesi mezunları için formasyon alan akademi adaylarından sadece bir dönem az olarak tasarlanmış olmasından, öğretmen adaylarının büyük ölçüde rahatsızlık duyduğu tespit edilmiştir. Bu sonucun, öğretmen adaylarının formasyonla olan tek dönemlik fark sebebiyle eğitim fakültelerine olan güvenlerinin sarsılması ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Demirci (2017) yapmış olduğu araştırmasında, öğretmenlik mesleğinin niteliğini doğrudan etkileyen formasyon uygulamalarına dikkat çekmiş ve eğitim fakültelerinin müzik eğitimi ana bilim dallarında dört yıl boyunca hem mesleki hem de pedagojik donanım kazanan öğretmen adayları ile konservatuvar veya güzel sanatlar fakültelerinden mezun olup yalnızca 14 haftalık bir pedagojik formasyon eğitimiyle öğretmenlik hakkı elde eden bireylerin aynı statüde değerlendirilmesinin, eğitimde nitelik eşitsizliğine ve mesleki kimlik bulanıklığına yol açtığını ifade etmiştir. Buna ek olarak Demirci, farklı kurumlardan mezun bireylerin formasyon olarak öğretmen olabilmesi durumunun atamalarda yoğun bir yığılmaya sebep olduğunun da altını çizmiştir.

MEA yapılanmasının uygulanması

Araştırmanın anket verilerine göre öğretmen adayları, akademide alacakları eğitim süreci boyunca kendilerine sağlanacak maddi desteği yetersiz bulmaktadır. Bu sonuca, adayların ekonomik anlamda güvende hissetmemeleri sebebiyle ulaşıldığı düşünülmektedir. Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (TÜRK-İŞ) tarafından belirtilen veriler, 2025 yılı Nisan ayı için bekar bir çalışanın aylık yaşama maliyetinin "31.142,48 TL"ye yükseldiğini belirtmektedir (TÜRK-İŞ, 30 Nisan 2025). Dolayısıyla verilecek maddi desteğin yetersiz olduğu ve öğretmen adaylarının geçim kaygısı yaşadığı düşünülmekte ve verilerle de desteklenmektedir. Bu duruma ek olarak, Türkiye'de öğretmenlerin ekonomik durumuna yönelik yapılan çeşitli araştırmalar, mevcut maaşların öğretmenlerin temel yaşam ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kaldığını ve bu durumun öğretmenlerin yaşam kalitesini olumsuz etkilediğini ortaya koymaktadır (Demirci, 2017; Kılıç, 2016; Demir ve Arı, 2013; Erdem, 2010; Otacıoğlu, 2008). Bu çalışmaların yanında Arslan (2005) araştırmasında, müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmenlerinin öncelikli sorunları sıralamasında ekonomik sorunları öncelikli gördüklerinin (%33,8) belirtilmiştir. Tüm bu veriler ışığında, öğretmen adaylarının daha mesleğe adım atmadan ekonomik bir çıkmazla karşı karşıya kaldığı açıkça görülmektedir. Akademide aldıkları eğitimin ardından atanma süreci belirsizliğini korurken, mevcut ekonomik koşullar ve yetersiz maddi destek, öğretmen adaylarını hayatta kalma mücadelesi vermeye zorlamaktadır. Öğretmen adaylarının ekonomik güvenceden yoksun bırakılması, sadece bireysel bir sorun değil, eğitim sisteminin geleceğine yönelik ciddi bir tehdit olarak değerlendirilmelidir. Ekonomik sıkıntılarla yoğrulan bu süreç, özellikle mesleğe başlamanın en az iki yıl sonrasına erteleneceği düşünüldüğünde adayların mesleki motivasyonunu zedelemekte, akademi süreci boyunca adayların ekonomik kaygılar yaşamasına ve eğitime umutla değil, kaygı ve tükenmişlikle başlamalarına neden olmaktadır. Bunun yanı sıra, araştırmadan elde edilen bulgular ışığında öğretmen adaylarının, devlete atanmaktansa özel sektörde çalışmayı tercih etmeleri mevcut istihdam dağılımını olumsuz yönde etkileyebileceği gibi devlet okullarında nitelikli öğretmen kaynağının azalmasına ve kamu eğitiminin zayıflamasına ve eğitimin temel bir hak olmaktan çok bir ayrıcalık haline gelmesine sebep olabilir. Buna ek olarak, bu durumun halihazırda dezavantajlı bölgelerdeki öğretmen ihtiyacının karşılanamamasına neden olacağı gibi, eğitimde fırsat eşitliğini olumsuz yönde etkileyeceği düşünülmektedir.

Odak grup görüşmelerine ilişkin sonuçlar

Araştırmanın odak grup görüşmelerinden elde edilen bulgular incelediğinde ise MEA'nın öğretmen adaylarının psikolojik durumlarını olumsuz etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca, öğretmen adaylarının mesleğe yönelik motivasyonlarını kaybetmeleri ve kaygı duymaları sebebiyle ulaşıldığı düşünülmektedir. Ulaşılan bir diğer sonuç, öğretmen adaylarının ekonomik durumlarının MEA'da öğrenim görmeye uygun olmadığıdır. Bunun sebebinin öğretmen adaylarının akademiye kabul edildikten sonra sağlanacak maddi desteğin, barınma, ulaşım gibi temel ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalacağını düşünmeleri olabilir. Dolayısıyla Milli Eğitim Akademisi uygulamasının öğretmen adayları üzerinde ekonomik açıdan ciddi bir yük olabileceği ve bu sürecin herkes için adil ve sürdürülebilir

olmayacağı düşünülmektedir. Öğretmen adaylarının, müzik öğretmeni meslek edindirme süreçlerine ilişkin görüşleri, mevcut sistemin yeniden yapılandırılması gerektiği yönünde güçlü bir beklenti taşıdıklarını göstermektedir. Öğretmen adayları müzik öğretmeni yetiştirme sürecinin daha nitelikli bir eğitimle sürdürülmesi ve mevcut değerlendirmelerin yerine özellikle staj eğitimleri dahil olacak şekilde sürecin ve alan yeterliliklerinin değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir.

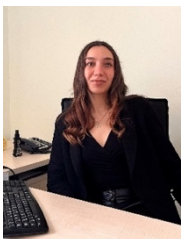
Bu araştırma müzik öğretmeni adaylarının Milli Eğitim Akademisi uygulamasına yönelik tutumlarının temkinli, kararsız ve büyük ölçüde olumsuz yönde olduğunu göstermektedir. Adaylar, sistemin sürekli ve ani biçimde değişmesine yönelik ciddi eleştirilerde bulunurken, öğretmen atama süreciyle ilgili değişiklik yapılması gerektiği konusunda hemfikirlerdir. Bununla birlikte, bu değişimin Milli Eğitim Akademisi aracılığıyla değil, alan eğitimi yetkinliklerinin de dâhil edildiği yeni bir sistemle gerçekleştirilmesi gerektiğini düşünmektedirler. MEA süreciyle ilgili belirsizlikler, öğretmen adaylarında geleceği planlayamama, motivasyon kaybı, psikolojik yıpranma ve ekonomik kaygılar gibi sorunlara neden olmakta; adaylar kendilerini "denek" gibi hissettiklerini ifade etmektedir. Süreçte sağlanması öngörülen maddi desteğin yetersiz bulunması, sadece ekonomik değil aynı zamanda mesleki tatmin ve aidiyet duygularını da zedelemektedir. Bununla birlikte, adayların önemli bir kısmı uygulamaya tamamen karşı olmamakla birlikte, mesleğe geçişin gecikmesi, önceki mezunlarla yaşanabilecek eşitsizlik ve eğitim fakültelerinin işlevine dair soru işaretleri nedeniyle kaygı duymaktadır. Adaylar, yalnızca sınav puanı ile değil; alan yeterlikleri, pedagojik donanımları ve sahadaki öğretmenlik uygulamaları üzerinden değerlendirilmek istediklerini belirtmektedir. Sonuç olarak, sistemin sürekli ve aniden değişmesi ve Milli Eğitim Akademisi'nin planlanan biçimiyle uygulanmasının, öğretmen adaylarının mesleki kimlik gelişimini, psikolojik sağlamlıklarını ve ekonomik sürdürülebilirliğini olumsuz etkilemesi kaçınılmazdır.

Öneriler

Tüm bu sonuçlar neticesinde sunulan öneriler şu şekildedir:

- Öğretmen atama sistemi, öğretmen adaylarının geri bildirimleri dikkate alınarak yeniden yapılandırılmalıdır.
- Kısa zamanlı ve sürekli değişen öğretmen atama sisteminin yerine öğretmen ve eğitim ihtiyaçlarına yönelik kalıcı ve etkili bir öğretmen atama sistemi oluşturulmalıdır.
- Eğitim fakültelerinden mezun olan öğretmenlerin, öğretmenlik eğitimlerinin atanmak için yeterli görülmediği durumlarda mezuniyet sonrası değil öncesi düzenlemeler ile gereken eğitim etkili şekilde verilmelidir.
- MEA sürecinin, mezun öğretmenler üzerindeki negatif etkilerinin azaltılması için Milli Eğitim Bakanlığı tarafından psikolojik destek sağlanmalıdır.
- Öğretmen adaylarının öğretmenlik deneyimi (staj) dersleri, lisans öğretim programlarının birinci ve son yılında yer almalıdır.
- MEA'nın akademi adayları için planladığı ekonomik destek, mevcut yaşam maliyetleri göz önünde bulundurularak iyileştirilmelidir.
- Öğretmen atama sınavları; öğretmen adaylarının eğitim-öğretim süreçleri boyunca gösterdikleri performanslar, staj eğitimlerinde gösterdikleri performanslar ve alan eğitimi becerileri de dahil edilerek yeniden düzenlenmelidir.
- Öğretmenlik eğitimi almış eğitim fakültesi mezunları ile diğer fakültelerden mezun olan akademi adayları mesleki ihtiyaçlarına, yeterliliklerine ve mevcut eksikliklerine yönelik eğitim almalıdır.

Yazar Özgeçmişleri



Araştırma görevlisi **Emine Simay ÖZGÜR**, 1998 yılında Mersin'de doğdu. 2019 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda lisans eğitimini tamamladı. Yüksek lisans eğitimini 2024 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda, Prof. Dr. Sibel ÇOBAN yürütücülüğünde "*Türkiye'deki Eğitim Fakültelerinin 1998-2022 Müzik Öğretmenliği Lisans Programlarının Karşılaştırmalı İncelenmesi ve Mevcut Programların Değerlendirilmesi*" başlıklı tez ile

tamamladı. 2024 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda doktora eğitimine başlayan Özgür, 2023 yılından beri Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak yapmaktadır. Müzik öğretim yaklaşımları, viyolonsel eğitimi ve koro eğitimi alanlarında ulusal ve uluslararası çalışmalarını sürdürmektedir.

AcademiaEdu: <https://ohu.academia.edu/EmineSimay%C3%96zg%C3%BCr>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Emine-Simay-Oezguer>



Doktora öğrencisi **Berivan DAĞHAN**, 1997 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini 2020 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Öğretmenliği Ana Bilim Dalı programında tamamladı. 2023 yılında Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı'nda, Prof. Dr. Bilgehan EREN danışmanlığında yürüttüğü "*Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Öğretmenlerinin Kaynaştırma Öğrencileriyle Yürütülen Çalgı Derslerine İlişkin Görüşleri*" başlıklı tez ile yüksek lisans derecesini aldı.

2023 yılından beri akademik çalışmalarına Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü **Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda doktora programında devam etmektedir**. Meslek yaşamına 2020 yılında gerek ulusal gerek uluslararası proje ve kurumlarda müzik öğretmeni olarak başlayan Dağhan çalışmalarına yurtdışında devam etmektedir. Araştırma alanları arasında özel eğitim, keman eğitimi ve disiplinler arası çalışmalar yer almaktadır.

AcademiaEdu: <https://independent.academia.edu/beridaghan>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Berivan-Daghan?ev=hdr_xprf



Doktora öğrencisi **Hasan ALEMLİOĞLU**, 1996 yılında Eskişehir'de doğdu. Lisans eğitimini 2018 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında tamamladı ve ardından aynı kurumda yüksek lisans programına başladı. 2022 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda Doç. Dr. Ömer Bilgehan Sonsel'in danışmanlığında yürüttüğü "*Flütislerin ve Flüt Eğitimcilerinin Genişletilmiş Flüt Tekniklerine İlişkin Görüşleri*" başlıklı tez ile yüksek lisans derecesini aldı. 2023 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü **Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda doktora programına** başladı ve halen eğitimini burada sürdürmektedir. Akademik ilgi alanları, flüt eğitimi,

piyano eğitimi ve müzik teorisi konularını kapsamaktadır.

AcademiaEdu: <https://pamirbilgisayar.academia.edu/HasanAlemlioğlu>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Hasan-Alemlioğlu?ev=hdr_xprf



Doçent Doktor **Ömer Bilgehan SONSEL**, 1988 yılında İstanbul'da doğdu. 2002 yılında Konya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde mesleki müzik eğitimine başladı. 2006 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nı kazandı. 2013 yılında aynı kurumda yüksek lisans eğitimini, 2018 yılında ise doktora eğitimini tamamladı. 2021 yılın ÜAK tarafından Doçent ünvanı aldı. Halen Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

AcademiaEdu: <https://independent.academia.edu/BilgehanSonsel>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Oemer-Sonsel?ev=hdr_xprf

Kaynakça

- Arslan, D. A. (2005) Üçüncü binyılda Türkiye'de müzik öğretmen adaylarının ve öğretmenlerin sorunları.
- Başbuğ, Ç. ve Kaya, A. (2022). Temel yeterlilik testi başarı sırası barajının müzik öğretmenliği programları özel yetenek seçme sınavına etkileri. *Trakya Eğitim Dergisi*, 12(3), 1356-1371. <https://doi.org/10.24315/tred.979210>
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Büyüköztürk, Ş., Akgün, Ö. E., Demirel, F., Karadeniz, Ş., & Çakmak, E. K. (2021). Bilimsel araştırma yöntemleri. 31. Baskı. Pegem Akademi, Ankara.
- Cantürk, G. (2023). Özel öğretim kurumlarında görev yapan öğretmenlerin ve devlet okullarındaki ücretli öğretmenlerin karşılaştıkları sorunlarla ilgili görüşleri: Twitter analizi. *International Journal of Education and New Approaches*, 6(1), 128-149. <https://doi.org/10.52974/jena.1264278>
- Creswell, J. W. (2021). Karma Yöntem Araştırmalarına Giriş. 3. Baskı. (Çeviri: Mustafa Sözbilir). Pegem Akademi, Ankara.

- Çokluk Bökeoğlu, Ö., Yılmaz, K., & Oğuz, E., (2011). Nitel bir görüşme yöntemi: Odak grup görüşmesi. Kuramsal Eğitimbilim Dergisi, vol.4, no.1.
- Demir, M. K., Arı, E. (2013). “Öğretmen sorunları (Çanakkale ili örneği)”. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 32(1), 107-126.
- Demirci, B. (2017). Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştirme Politikaları ve Temel Sorunlar. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21(3), 1061-1077.
- Erdem, A., R. (2010). “İlköğretim ve Ortaöğretim Öğretmenlerinin Karşılaştıkları Ekonomik Sorunlar ve Bu Ekonomik Sorunların Performanslarına Etkisi Konusundaki Görüşleri”. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. 7 (1).
- Eroğlu, A. (2022). *Türkiye’de öğretmen istihdamı politikaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Gök, M. (2018). Türkiye’de mesleki müzik eğitiminin yeni açılan üniversiteler, fakülteler ve bölümler bağlamında incelenmesi. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi* (2), 280-297.
- Karataş, İ. H., (2024). Yeni öğretmenlik Meslek Kanunu teklifi ve Milli Eğitim Akademisi’nin kurulmasına dair. *Okul Yönetimi (SAJ)*, 4(1), 1-10.
- Kılıç, D., B. (2016). “Adams’ın Eşitlik Teorisi Bağlamında, Müzik Öğretmenlerinin İş Tatminini Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma”. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 19 (36).
- Kılıç, S. (2013). Örneklemeye yöntemleri. *Journal of Mood Disorders*, 3(1), 44-6.
- Milli Eğitim Akademisi (2025). Milli Eğitim Akademisi Öğretmen Destek ve Yardım Sistemi
- Otacıoğlu, S., G. (2008). “Müzik öğretmenlerinde tükenmişlik sendromu ve etkileyen faktörler.”, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 9 (15), 103-116.
- ÖMK, Öğretmenlik Meslek Kanunu. *Resmî Gazete* 32696 (18.10.2024).
- ÖSYM. (2024). 2024 Yükseköğretim kurumları sınavı (YKS) kılavuzu.
- Özkaya Duman, O. (2017). Yüzüncü yılında Darülelhan’dan Konservatuar’a musiki eğitimi ve Cumhuriyet dönemi modernleşme ile musikinin millileşme meselesi “saray müziğinden salon müziğine”. *Atatürk Yolu Dergisi* 16, sy. 61 (Eylül 2017). https://doi.org/10.1501/Tite_0000000475.
- Pesen, A. (2004). *Eğitim sistemimizde öğretmen atama politikaları ve sorunları: öğretmen atama politikalarına ilişkin öğretmen görüşleri (Siirt il örneği)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Polat, M. (2024). Milli Eğitim Akademisi ve öğretmen yetiştirme sürecinin dönüşümü (İLKE Politika Notu No. 60). İLKE İlim Kültür Eğitim Vakfı. <https://doi.org/10.26414/pn060>.
- Saç, C. (2016). *2002-2014 yılları arasında öğretmen yetiştirme ve atama politikalarının değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Şahin, M. ve Duman, R. (2008). Cumhuriyetin yapılanma sürecinde müzik eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, VII, (17-18), 265.
- Şentürk, N. (2001). Musiki Muallimden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2).
- Toraman, S. (2021). Karma Yöntemler Araştırması: Kısa Tarihi, Tanımı, Bakış Açıları ve Temel Kavramlar/ Mixed Methods Research: A Brief History, Definitions, Perspectives, and Key Elements. *Nitel Sosyal Bilimler*, 3(1), 1-29. <https://doi.org/10.47105/nsb.847688>
- TÜRK-İŞ. (2025). Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu Haber Bülteni, 30 Nisan 2025.
- Uçan, A. (2011). Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze müzik eğitimcisi yetiştiren yükseköğretim kurumlarında yapılanmalar: durumlar, sorunlar ve çözümler, *5. Üniversite Kurultayı* (15-16 Ekim 2010, ODTÜ, Ankara), Yay. Haz.: H. Çağatay Keskinok (2011, s. 421-455). Ankara: BRC Matbaacılık.
- Üçer, Ö., Güner, M., Yılmaz, G., Sonsel, Ö. B. (2023). ÖSYM’nin Müzik Öğretmenliği Programlarıyla İlgili Ön Koşuluna Yönelik Öğretim Elemanı Görüşleri / Instructor Opinions on Measurement, Selection and Placement Center (MSPC)’s Prerequisite for Music Teaching Programs. *E-Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 14(3), 283-297. <https://doi.org/10.19160/e-ijer.1279576>
- Yayla, F. (2006). “Üniversiter yapı içinde müzik öğretmeni yetiştirme sistemi.”, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, 26-28 Nisan 2006, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Yetkiner, A. (2017). *Türkiye’de aday öğretmen yetiştirme süreçlerinin değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

URL

URL1. <https://www.ayk.gov.tr>,

URL2. <https://milliegitimakademisi.com/>,

URL3. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2024/10/20241018-1.htm>,

URL4. <https://www.turkis.org.tr>,

Ek 1. Müzik Öğretmeni Adayları için Milli Eğitim Akademisi Hakkında Görüşler Anketi

Müzik Öğretmeni Adayları için Milli Eğitim Akademisi Hakkında Görüşler Anketi					
1 Hiç katılmıyorum 2 Katılmıyorum 3 Kararsızım 4 Katılıyorum 5 Tamamen katılıyorum					
1	2	3	4	5	
1	Milli Eğitim Akademisi'nin faydalı ve gerekli bir uygulama olacağını düşünüyorum.				
2	Milli Eğitim Akademisi uygulaması beni kaygılandırır.				
3	Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim alacak olmak beni mutlu eder.				
4	Milli Eğitim Akademisi, benim mesleğe atılmaktaki motivasyonumu kaybetmeme neden olur.				
5	Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim almak isterim.				
6	Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim alabilecek finansal yeterliliğe sahibim.				
7	Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim alırken verilecek ücretin (yaklaşık 23.000₺) yeterli olacağını düşünürüm.				
8	Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim almaya ihtiyacım yoktur.				
9	Milli Eğitim Akademisi'nin öğretmen atamalarını geciktirdiğini düşünürüm.				
10	Milli Eğitim Akademisi'ni üniversiteye başlamadan önce uygulamaya konmuş olsaydı, öğretmenlik mesleğini seçmezdim.				
11	Milli Eğitim Akademisi'nde eğitim verecek öğretim elemanlarının özenle seçileceğini düşünürüm.				
12	Milli Eğitim Akademisi'nin, eğitim fakültelerinin işlevini sorgulatmasına sebebiyet vereceğini düşünürüm.				
13	Milli Eğitim Akademisi'ne gitmektense özel sektörde çalışmayı tercih ederim.				
14	Milli Eğitim Akademisi'nde planlanan eğitim süresinin (her dönem 10-14 hafta olmak üzere toplam 3 dönem) fazla olduğunu düşünürüm.				
15	Formasyona sahip akademi adaylarının 4 dönem alacakları eğitim ile benim alacağım 3 dönem eğitimin arasında yalnızca tek dönem fark olması, öğretmenlik diplomasının kıymetini sorgulamama neden olur.				
16	Mesleğe başlamadan önce alanımla ilgili daha fazla eğitim alacak olmak beni memnun eder.				
17	Mezun olup KPSS'den alacağım puan ile atanıp mesleğe atılabilecekken, bu sürecin neden uzadığını anlamakta güçlük çekerim.				
18	Milli Eğitim Akademisi'nin, benden önce mezun olup atanan meslektaşlarım ile aramda bir adaletsizliğe sebep olacağını düşünürüm.				
19	Milli Eğitim Akademisi bana meslek değiştirmeyi düşündürür.				
20	KPSS ile uygulanan atama sisteminin, Milli Eğitim Akademisi ile uygulanacak atama sistemine göre daha adil bir sistem olduğunu düşünürüm.				
21	Milli Eğitim Akademisi sürecinin sonunda başarısız olanların öğretmen olmamasının doğru bir uygulama olduğunu düşünürüm.				
22	Milli Eğitim Akademisi oluşumu ve tüm bu süreçle ilgili duygu ve düşüncelerinizi lütfen paylaşınız.				

Ek 2. Müzik Eğitimi Adayları Odak Grup Görüşme Formu

Odak Grup Görüşme Soruları

Soru 1. Milli Eğitim Akademisi'nin psikolojik açıdan etkileri nelerdir?

Soru 2. Milli Eğitim Akademisi'nin ekonomik açıdan etkileri nelerdir?

Soru 3. Atamalardan sorumlu yetkili kişi siz olsaydınız, atama sürecini nasıl planlardınız?

An examination of pre-service music teachers' perspectives on the Ministry of National Education Academy Model in Turkey's Music teacher education process

Abstract

The teaching profession is directly related to learning, teaching and social development. For this reason, teacher employment policies have undergone various changes throughout history. The most recent important step taken towards for the teacher training and appointment system in Türkiye was the National Education Academy application, which was accepted in 2024 and foresees additional training for teachers after graduation. The aim of this research is to examine the feelings, thoughts and attitudes of music teacher candidates regarding the National Education Academy. The research was designed according to the explanatory sequential mixed method design. In the first stage, quantitative data were obtained through a survey applied to 337 teacher candidates studying in music teaching programs across Türkiye. The quantitative findings were analyzed and focus group interviews were conducted with 7 teacher candidates in the qualitative stage of the research based on the determined themes. The findings show that the general attitudes of the candidates towards the National Education Academy were negative. The candidates stated that the obligation to receive retraining after graduation delayed starting the profession, was economically unsustainable and created a sense of injustice between themselves and the current teachers. They also stated that they thought that the four-year education they received at the faculties of education was devalued. As a result, it was determined that the National Education Academy application negatively affected the professional motivation and psychological endurance of teacher candidates, and that economic conditions made the process even more difficult; therefore, it was suggested that teacher training and appointment systems be restructured according to the needs and expectations of the candidates.

Keywords: National education academy, music education, music teacher education, teacher employment, teacher education

Araştırma Makalesi

Türk müziğinin dijital temsili: 2000–2025 yılları arasında yapılan çalışmaların sistematik incelemesi

Serkan Çolak¹

Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 14 Ekim 2025

Kabul: 22 Aralık 2025

Online Yayın: 30 Aralık 2025

Anahtar Kelimeler

Türk müziği
Müzik teknolojisi
Mikrotonal sistemler
Müzik bilgisi erişimi
Dijital müzikoloji
Sistematik inceleme

2822-3195 / © 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Bu çalışma, Türk müziğinin icraya dayalı zengin yapısının biçimsel ve hesaplama dayalı dijital sistemlerde nasıl temsil edildiğini incelemekte ve bu süreçte ortaya çıkan güçlü ve zayıf yönleri sistematik biçimde ortaya koymaktadır. 2000–2025 yılları arasında yayımlanan 574 akademik çalışmanın taranması ve 169 kaynağın ayrıntılı incelenmesi sonucunda, makam kuramının algoritmik temsili, mikrotonal perde sistemlerinin sayısal ortama aktarılması, usul yapılarının modellenmesi ve Türk müziği çalgılarının dijital ortamda yeniden üretilmesi alanlarında önemli ilerlemeler tespit edilmiştir. Makambox, Makampedia, KORAL ve ATMMC gibi yazılımlar, bu ilerlemelerin somut örnekleri olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte bulgular, alanın merkezinde yer alan bir “temsil sorunu”na işaret etmektedir: Türk müziği kuramının süreklilik gösteren, bağlama duyarlı ve icraya yaslanan yapısı ile yaygın dijital teknolojilerin çoğunlukla ayrık, statik ve genelleştirici mimarileri arasında belirgin bir uyumsuzluk bulunmaktadır. Seyir kavramının biçimsel olarak tanımlanmasındaki güçlükler, MIDI protokolünün mikrotonal sınırlılıkları ve ortak standartların eksikliği, bu uyumsuzluğun başlıca yansımalarıdır. Çalışma, bu ayrışmaları çözümleyerek eğitim, icra, arşivleme, besteleme ve altyapı alanlarında geliştirilebilecek somut araştırma ve tasarım yönelimlerine ilişkin öneriler sunmaktadır.

Makaleye atıf için

Çolak, S. (2025). Türk müziğinin dijital temsili: 2000–2025 yılları arasında yapılan çalışmaların sistematik incelemesi. *Türk Müziği*, 5(4), 365-382. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18019804>

Giriş

Müzik teknolojisi, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzik üretimi, eğitimi, arşivleme ve analizi alanlarında devrim niteliğinde değişimler yaratmıştır (Bozkurt ve ark., 2009). Dijital ses işleme, MIDI (Musical Instrument Digital Interface) protokolü, nota yazım yazılımları, dijital ses istasyonları (Digital Audio Workstation - DAW) ve sanal enstrüman teknolojileri, müziğin yaratılması ve deneyimlenmesi biçimlerini kökten dönüştürmüştür. Ancak bu teknolojilerin büyük çoğunluğu, Batı müziği teorisi ve on iki eşit parçalı (12-TET) akort sistemini temel olarak tasarlanmıştır. Bu durum, farklı kültürel ve teorik temellere sahip müzik geleneklerinin dijital ortamlarda temsil edilmesinde ve bu geleneklere özgü araçların geliştirilmesinde önemli zorluklar yaratmaktadır (Benetos ve Holzapfel, 2013).

Türk müziği, makam sistemi, koma temelli mikrotonal perde yapısı, usul adı verilen döngüsel ritmik kalıpları ve özgün enstrüman tınları ile Batı müziğinden belirgin şekilde ayrılmaktadır (Bozkurt ve ark., 2014). Makam, yalnızca bir dizi veya ölçek olmayıp, belirli perdelerin hiyerarşik ilişkilerini, melodik gelişim yöntemlerini (seyir) ve estetik

¹ Öğretim Görevlisi Dr., Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. E-posta: serkancolak@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5445-6378

kuralları içeren karmaşık bir teorik ve pratik çerçevedir (Garg, 2022). Usul ise, Batı müziğindeki ölçü kavramından farklı olarak, vurguları ve süreleri belirli bir düzen içinde tekrarlayan döngüsel ritmik yapılardır (Uyar ve Bozkurt, 2015). Perde sistemi açısından ise Türk müziği, oktavı 53 eşit parçaya bölen Holderian koma sistemine veya çeşitli nazariyatçıların önerdiği farklı koma bölümlerine dayanmaktadır (Gedik, 2013). Bu teorik zenginlik ve karmaşıklık, Türk müziğinin standart müzik teknolojisi araçlarıyla doğrudan temsil edilmesini zorlaştırmaktadır.

Son yirmi yılda, Türk müziği teorisinin dijital ortamlara aktarılması ve bu müzik geleneğine özgü teknolojik araçların geliştirilmesi konusunda artan akademik ve uygulamalı ilgi gözlemlenmektedir. Müzik bilgisi erişimi (Music Information Retrieval - MIR) alanında makam tanıma, otomatik transkripsiyon ve melodik segmentasyon gibi konularda önemli çalışmalar yapılmış; eğitim amaçlı etkileşimli yazılımlar, mikrotonal MIDI arayüzleri ve makam temelli öneri sistemleri geliştirilmiştir (Bozkurt ve ark., 2009; Sentürk ve ark., 2012; Öztürk ve ark., 2018). Ancak bu çalışmaların sistematik bir şekilde derlenmesi, mevcut teknolojilerin Türk müziği teorisini ne ölçüde kapsadığının değerlendirilmesi ve gelecekteki araştırma ihtiyaçlarının belirlenmesi konusunda literatürde önemli bir boşluk bulunmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Türk Müziği Teorisinin Temel Kavramları

Türk müziği teorisi, yüzyıllar boyunca gelişen ve çeşitli nazariyat kaynaklarında farklı biçimlerde sistemleştirilen zengin bir bilgi birikimine dayanmaktadır. Bu bölümde, çalışmanın odak noktasını oluşturan temel kavramlar kısaca özetlenmektedir.

Makam, Türk müziğinin en temel yapı taşıdır ve yalnızca bir dizi veya ölçek olarak değil, melodik gelişimin kurallarını, perde hiyerarşilerini ve estetik tercihlerini içeren kapsamlı bir sistem olarak tanımlanmaktadır (Bozkurt, 2015). Her makam, belirli bir karar perdesi (tonic), güçlü perdesi (dominant) ve bu perdeler arasındaki ilişkileri düzenleyen seyir kurallarına sahiptir. Makam sistemi, geleneksel olarak 12 temel makam ve bunların türevlerinden oluşan geniş bir repertuar içermektedir (Garg, 2022). Makam kavramının algoritmik olarak temsil edilmesi, hem teorik tanımların karmaşıklığı hem de icra pratiğindeki varyasyonlar nedeniyle önemli zorluklar içermektedir.

Türk müziği perde sistemi, Batı müziğinin on iki eşit parçalı (12-TET) akort sisteminden köklü şekilde farklılaşmaktadır. Geleneksel Türk müziği teorisinde oktav, 53 eşit parçaya (Holderian koma sistemi) veya farklı nazariyatçıların önerdiği çeşitli bölümlere ayrılmaktadır (Gedik, 2013). Bu mikrotonal yapı, Batı müziğinde bulunmayan aralıkların kullanımına olanak tanımaktadır. Perde sistemi konusunda en yaygın referans, Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatı tarafından sistemleştirilen 24 perdeli modeldir. Ancak bu model de pratikte gözlemlenen mikrotonal varyasyonları tam olarak kapsamamaktadır (Sentürk ve ark., 2012).

Seyir, bir makamın melodik gelişim karakteristiğini ifade eden ve makamın kimliğini belirleyen temel unsurlardan biridir (Bozkurt, 2015). Seyir, bir melodinin hangi perdelerden başlayıp hangi perdeler üzerinde gelişerek karar perdesine ulaştığını, hangi perdelerin vurgulandığını ve melodik hareketin genel yönünü (çıkıcı, inici veya inici-çıkıcı) tanımlar. Seyir kavramı, yazılı kurallara tam olarak indirgenemeyen ve icracının yorumuna bağlı estetik boyutlar içerdiği için, formalizasyon ve dijitalleştirme açısından önemli zorluklar barındırmaktadır (Garg, 2022).

Usul, Türk müziğinin ritmik organizasyon sistemidir ve Batı müziğindeki ölçü kavramından farklı olarak, döngüsel ve vurgulu vuruş kalıplarına dayanmaktadır (Uyar ve Bozkurt, 2015). Her usul, belirli sayıda zamandan (birim vuruş) oluşur. Bu zamanların düm (ağır vuruş) ve tek (hafif vuruş) gibi farklı vurgu tipleriyle düzenlenmesi, usulin karakterini belirler. Usul yapılarının dijital ortamlarda temsili, özellikle Batı müziğinin metrik yapısına göre tasarlanmış metronom ve ritim yazılımlarının bu döngüsel ve asimetrik yapıları doğrudan desteklememesi nedeniyle sorunludur.

Türk müziği enstrümanları (ud, ney, kanun, tanbur, bağlama vb.), kendine özgü tını karakteristikleri, icra teknikleri ve mikrotonal özelliklere sahiptir (Benetos ve Holzapfel, 2015). Örneğin, ud'un parmak teknikleri, ney'in nefes kontrolü ve süsleme teknikleri, kanun'un mandal sistemi ile sağlanan mikrotonal ayarlamalar, bu enstrümanların dijital ortamda yeniden üretilmesini zorlaştırmaktadır.

Müzik teknolojisi ve kültürel müzikler

Müzik teknolojisinin kültürel ve yerel müzik gelenekleriyle ilişkisi, etnomüzikoloji ve müzik bilgisi erişimi (MIR) alanlarında artan bir ilgi görmektedir. Batı merkezli müzik teknolojisi paradigmasının, dünya müziklerinin çeşitliliğini yeterince temsil edemediği ve bu durumun kültürel müzik geleneklerinin dijital ortamlarda marjinalleşmesine yol açabileceği tartışılmaktadır (Benetos ve Holzapfel, 2013).

Uluslararası literatürde, farklı kültürel bağlamlarda makam veya mod temelli sistemler için geliştirilen yazılım ve donanım örnekleri bulunmaktadır. Hint müziği için raga tanıma sistemleri, Arap müziği için maqam analiz araçları ve İran müziği için dastgah tabanlı uygulamalar, Türk müziği teknolojisi geliştirme çabalarına paralel örnekler sunmaktadır (Bozkurt ve ark., 2009). 'Computer-aided ethnomusicology' yaklaşımı, geleneksel etnomüzikolojik yöntemlerin dijital araçlarla güçlendirilmesini ve kültürel müzik geleneklerinin analizi için özel yazılımların geliştirilmesini savunmaktadır (Sentürk ve ark., 2015).

Türk Müziği Bağlamında Mevcut Yazılım ve Donanımlar

Literatür incelemesi, Türk müziği için geliştirilmiş veya Türk müziği bileşenlerini içeren çeşitli yazılım ve donanım projelerinin varlığını ortaya koymaktadır.

Müzik bilgisi erişimi (MIR) araçları arasında, Bozkurt ve arkadaşları tarafından geliştirilen Makambox öne çıkmaktadır. MATLAB platformunda çalışan bu araç seti, frekans histogram tabanlı özellikler kullanarak tonik tespiti, makam sınıflandırması ve akort analizi gibi işlevler sunmaktadır (Bozkurt ve ark., 2009). Benetos ve Holzapfel'in otomatik transkripsiyon sistemleri, mikrotanal müziğe uyarlanmış çoklu-perde algılama teknikleri kullanmaktadır (Benetos ve Holzapfel, 2013, 2015).

Eğitim ve görselleştirme araçları açısından, Garg tarafından geliştirilen Makampedia, makam öğrenimi için dinamik görselleştirmeler ve etkileşimli pedagojik araçlar sunan bir platformdur (Garg, 2022). Uyar ve Bozkurt'un usul eğitim araçları, öğrenci performansını usta icracı kayıtlarıyla karşılaştıran interaktif yazılımlardır (Uyar ve Bozkurt, 2015). KORAL öneri motoru, makam ve usul benzerliklerine dayalı bir müzik öneri sistemi olarak Öztürk ve arkadaşları tarafından geliştirilmiştir (Öztürk ve ark., 2018).

Nota yazım alanında, LilyPond gibi açık kaynak yazılımların Türk müziği notasyonu desteği tez çalışmalarında örneklenmiştir (Atlı ve ark., 2017). ATMMC (Automatic Turkish Makam Music Composer), LSTM tabanlı derin öğrenme kullanarak makam yapısına uygun sembolik besteler üreten bir sistemdir (Parlak ve ark., 2021).

Yöntem

Araştırmanın Önemi

Mevcut literatür incelemesi önemli ilerlemeler göstermekle birlikte, aşağıdaki boşlukları da ortaya koymaktadır:

Sistematik derleme eksikliği, Standartlaşma sorunları - farklı projelerde kullanılan teorik modeller ve terminolojide tutarlılık yokluğu, Endüstriyel uygulama eksikliği - akademik prototiplerin ticari ürünlere dönüşmemesi, Kullanıcı değerlendirmesi yetersizliği, Donanım eksikliği. Bu çalışma, özellikle ilk ikisine odaklanarak sistematik bir derleme ve değerlendirme sunmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu çalışmanın temel amacı, yazılım ve donanım temelli müzik teknolojisi araçlarının Türk müziği teorisi ve pratiklerinden ne ölçüde etkilendiğini sistematik literatür incelemesi yöntemiyle ortaya koymaktır. Çalışma, mevcut teknolojilerin Türk müziği teorisinin hangi bileşenlerini (makam, usul, perde sistemi, seyir, enstrüman özellikleri) içerdiğini, bu bileşenlerin yazılım ve donanım tasarımına nasıl yansıdığını ve karşılaşılan teorik ve teknik zorlukları akademik bir perspektifle değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Bu çalışma aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aramaktadır:

- Yazılım ve donanım temelli müzik teknolojisi araçları, Türk müziği makam teorisine, usul sistemine, perde yapısına ve enstrüman özelliklerine nasıl yer vermektedir?
- Bu araçların arayüz ve algoritmalarında Türk müziğine özgü kavramların (makam, perde, koma, usul, seyir) yansımaları nelerdir?

- Doğrudan Türk müziğine özgü tasarlanmış yazılım ve donanım cihazlar nelerdir ve bu cihazların tasarım felsefesi, hedef kullanıcı kitlesi ve müzik teorisi ile kurdukları ilişki nasıldır?
- Türk müziği teorisinin sistemleştiriliş biçimi ile yazılım/donanımın teknik tasarımı arasındaki etkileşim nasıl gerçekleşmektedir?
- Türk müziği teorisinin dijitalleştirilmesinde karşılaşılan teorik ve teknik zorluklar nelerdir?

Yöntem

Araştırma Tasarımı

Bu çalışma, sistematik literatür incelemesi (systematic literature review) yöntemini benimsemektedir. Sistematik literatür incelemesi, belirli bir araştırma sorusuna yanıt vermek için mevcut literatürün kapsamlı, şeffaf ve tekrarlanabilir bir şekilde taranması, seçilmesi ve analiz edilmesi sürecidir (Kitchenham ve Charters, 2007). Bu yöntem, subjektif seçimleri minimize etmek ve araştırma bulgularının güvenilirliğini artırmak amacıyla önceden tanımlanmış protokollere dayanmaktadır.

Veri Tabanları ve Arama Stratejisi

Literatür taraması, 2025 yılı Eylül ayında gerçekleştirilmiştir. Web of Science, Google Scholar ve ArXiv veri tabanları kullanılmıştır. Arama stratejisi, hem İngilizce hem de Türkçe anahtar kelimeleri içerecek şekilde tasarlanmıştır.

İngilizce terimler: 'Turkish music technology', 'makam software', 'Turkish music notation software', 'microtonal music technology', 'Turkish music instruments digital', 'usul rhythm software', 'maqam computational analysis', 'Turkish music education software'

Türkçe terimler: 'Türk müziği teknoloji', 'makam yazılım', 'Türk müziği dijitalleşme', 'Türk müziği nota yazılımı'

Arama terimleri, Boolean operatörleri (AND, OR) kullanılarak kombinasyonlar halinde uygulanmıştır.

Dahil Etme ve Dışlama Ölçütleri

Dahil etme ölçütleri: Hakemli dergi makaleleri, konferans bildirileri, doktora ve yüksek lisans tezleri, kitap bölümleri ve teknik white paper'lar, 2000-2025 yılları arası yayınlar, Türk müziği teorisi ile müzik teknolojisi arasındaki ilişkiyi doğrudan veya dolaylı olarak ele alan çalışmalar, İngilizce veya Türkçe yayınlar, Tam metin erişimi olan veya özet bilgisi yeterli detay içeren yayınlar.

Dışlama ölçütleri: Blog yazıları, forum tartışmaları gibi akademik olmayan kaynaklar, Hakem denetimi olmayan yayınlar, Kapsam dışı çalışmalar, Tekrar eden yayınlar (en güncel ve kapsamlı versiyon dahil edilmiştir).

Tarama ve Seçim Süreci

Literatür tarama ve seçim süreci dört aşamada gerçekleştirilmiştir:

İlk Tarama: Belirlenen veri tabanlarında kapsamlı tarama yapılmış ve toplam 574 yayın tespit edilmiştir.

Başlık ve Özet İncelemesi: Yayınların başlıkları ve özetleri incelenerek dahil etme/dışlama ölçütlerine göre ön eleme yapılmıştır. Bu aşamada 169 benzersiz yayın belirlenmiştir.

Tam Metin İncelemesi: Ön elemeyen geçen yayınların tam metinleri detaylı olarak incelenmiş ve araştırma sorularına doğrudan katkı sağlayabilecek çalışmalar belirlenmiştir.

İlgililik Sıralaması: Seçilen yayınlar, araştırma sorularına sundukları katkı derecesine göre ilgililik puanlamasına tabi tutulmuş ve analiz aşamasında önceliklendirme yapılmıştır.

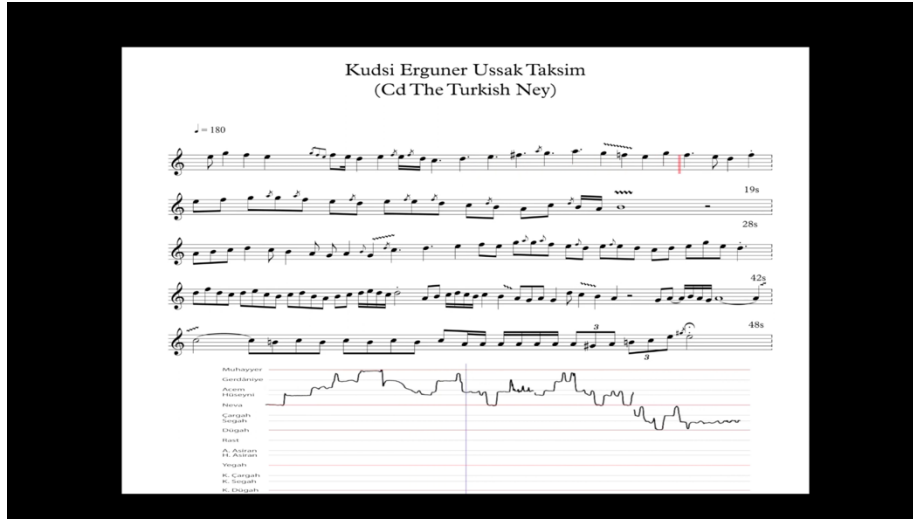
Veri Çıkarımı ve Analiz Stratejisi

Seçilen yayınlardan aşağıdaki bilgiler sistematik olarak çıkarılmıştır: Bibliyografik bilgiler, Araştırma odağı - ele alınan Türk müziği teorisi bileşenleri, Teknoloji türü, Yöntem ve algoritmalar, Bulgular ve katkılar, Sınırlılıklar ve zorluklar.

Çıkarılan veriler, tematik analiz yaklaşımıyla kategorize edilmiştir. Çalışmalar, işlevsel kategorilere göre gruplandırılmış ve her kategori içinde karşılaştırmalı analiz yapılmıştır.

Kalite Değerlendirmesi

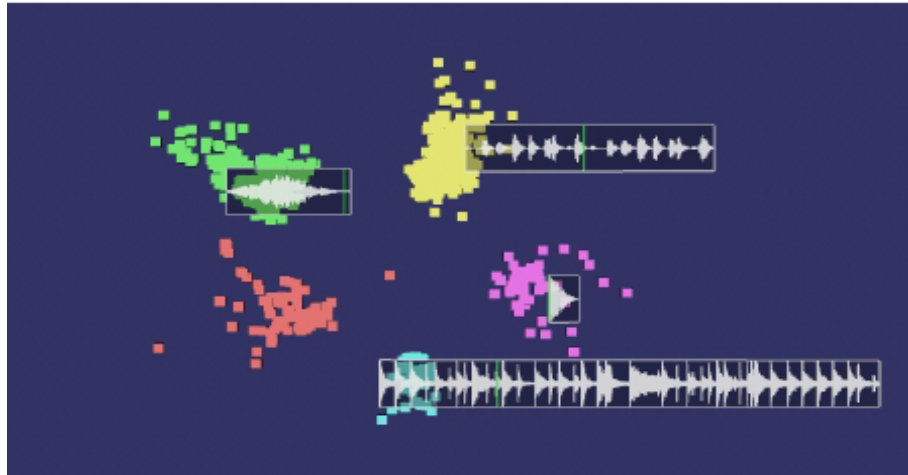
Dahil edilen çalışmaların kalitesi şu kriterlere göre değerlendirilmiştir: Yayın standardı, Metodolojik açıklık, Bulgularda şeffaflık, Teorik temellendirme.



Şekil 2. Makampedia program görseli

KORAL Öneri Motoru: Öztürk ve arkadaşları tarafından geliştirilen KORAL, makam ve usul benzerliklerine dayalı bir müzik öneri sistemidir (Öztürk ve ark., 2018). Sistem, linked-data graph veritabanı kullanarak makam ve usul bilgilerini metadata olarak yapılandırmakta ve bu metadata'lar arasındaki ilişkileri graph yapısında modellemektedir. RDF ve SPARQL gibi anlam analizi yapabilen web teknolojileri kullanmaktadır. KORAL, fasıl geleneğindeki makam sıralaması ve usul çeşitliliği gibi kültürel pratikleri öneri algoritmasına entegre etmeye çalışmaktadır.

MediaCycle/AudioCycle: Babacan ve arkadaşları tarafından geliştirilen adaptasyon, pitch histogram eklentisi kullanarak Türk müziği koleksiyonlarının görselleştirilmesini ve makam temelli kümelenmesini sağlamaktadır (Babacan ve ark., 2012). Sistem, ses koleksiyonlarını makam özelliklerine göre iki boyutlu bir uzayda konumlandırmakta ve benzer makam karakteristiklerine sahip eserler görsel olarak yakın konumlarda gösterilmektedir.



Şekil 3. MediaCycle/AudioCycle program görseli

Usul ve Ritmik Yapıları İçeren Yazılımlar

Usul sisteminin dijital ortamlarda temsili hem eğitim hem de analiz amaçlı yazılımların geliştirilmesine yol açmıştır.

İnteraktif Usul Eğitim Aracı: Uyar ve Bozkurt tarafından geliştirilen araç, öğrenci performanslarını usta icracı kayıtlarıyla karşılaştırarak ritmik eğitimi desteklemektedir (Uyar ve Bozkurt, 2015). Sistem, usul yapılarını döngüsel vuruş kalıpları olarak modellemektedir. Her usul için, düm ve tek konumları referans olarak tanımlanmakta ve öğrenci performansı bu referans noktalara göre değerlendirilmektedir. Araç, ses sinyallerinden onset tespiti için sinyal işleme algoritmaları kullanmaktadır. Görsel arayüz, öğrencinin hangi vuruşlarda sapma yaptığını renkli gösterimlerle sunmaktadır. Araç, Sofyan, Aksak, Düyek gibi temel usul kalıplarını desteklemektedir.

Usul Temelli Melodik Segmentasyon: Bozkurt ve arkadaşları, usul bilgisini otomatik melodik segmentasyon algoritmalarına entegre etmiştir (Bozkurt ve ark., 2014). Araştırmacılar, usul döngüsü içindeki her vuruş konumunun frase sınırı olma olasılığını istatistiksel olarak modellemişlerdir. Denetimli öğrenme yöntemi kullanılarak, makam-temelli ve usul-temelli özellikler kombine edilmiştir. Üç farklı veri seti üzerinde yapılan değerlendirmelerde, usul-temelli özelliklerin eklenmesinin segmentasyon doğruluğunu artırdığı raporlanmıştır.

Türk Müziği Enstrümanlarının Dijital Modellemesi

Türk müziği enstrümanlarının dijital ortamda temsili hem sampling hem de sentez teknikleri açısından önemli zorluklar içermektedir.

Mikrotonal Transkripsiyon ve Enstrüman Analizi: Benetos ve Holzapfel, Türk müziği enstrümanlarının mikrotonal transkripsiyonu için özel algoritmalar geliştirmiştir (Benetos ve Holzapfel, 2013, 2015). Çoklu-perde algılama algoritmasını 20 cent çözünürlüğe uyarlamışlardır. PLCA tabanlı transkripsiyon yaklaşımında, makam ölçek profilleri Dirichlet priori olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım, her makamda hangi perdenin ne sıklıkta kullanıldığına dair önceden çıkarılmış istatistiksel bilgi olasılık hesaplayan model için başlangıç kısıtlaması olarak tanımlanmış, bu şekilde algoritmanın makama uygun perde tahminleri yapmasını sağlamaktadır. Farklı enstrümanların transkripsiyon başarı oranlarının değiştiği görülmüştür. Ney gibi nefesli enstrümanlar daha düşük, tanbur gibi telli enstrümanlar daha yüksek başarı göstermiştir. Mikrotonal transkripsiyon sisteminde F-ölçümü %56.7 olarak raporlanmıştır.

MIDI Tabanlı Enstrüman Temsili: Gedik, Türk müziği icralarının MIDI formatına dönüştürülmesi sürecindeki zorlukları ele almıştır (Gedik, 2013). Standart MIDI protokolü, 12 sesli tamperaman sistemine dayalı 128 nota değeri tanımlamaktadır. Pitch-bend mesajları kullanılarak mikrotonal aralıklar temsil edilebilse de bu yaklaşım çok sesli durumlarda pratik zorluklar yaratmaktadır. Gedik, MIDI kanallarının ve pitch-bend aralığının stratejik kullanımıyla mikrotonal temsil için bir yöntem önermektedir.

Max/MSP Mikrotonal MIDI Arayüzü: Çelik, Max/MSP platformunu kullanarak mikrotonal MIDI arayüzü geliştirmiş ve bu arayüzün Türk müziği icrası için kullanımını göstermiştir (Çelik, 2014). Arayüz, MIDI pitch-bend ve tuning mesajlarını yeniden programlayarak, her MIDI notasının farklı mikrotonal değerlere karşılık gelmesini sağlamaktadır. Max/MSP'nin görsel programlama ortamı, kullanıcıların kendi makam akort tablolarını tanımlamasına olanak tanımaktadır.

Adaptif Akort ile Sentez: Atlı ve arkadaşları, nota verilerinden türetilen skorları mikrotonal akorda göre adaptif olarak düzenleyen bir sentez yaklaşımı geliştirmiştir (Atlı ve ark., 2017). Sistem, kayıt analizinden elde edilen akort bilgilerini kullanarak sentez parametrelerini ayarlamaktadır. Bu yaklaşım, Türk müziğinin 'canlı akort' özelliğini, yani perdelerin bağlamsal olarak değişebilirliğini dikkate almaktadır.

Türk Müziği Eğitimi İçin Geliştirilen Teknolojiler

Eğitim amaçlı yazılım ve uygulamalar, Türk müziği pedagojisinin dijital ortamlara taşınmasında önemli rol oynamaktadır.

Makampedia'nın pedagojik özellikleri daha önce makam analizi bağlamında ele alınmıştı. Platform, yapılandırmacı öğrenme teorisine dayanarak, öğrencilerin aktif keşif yoluyla makam bilgisi edinmelerini hedeflemektedir. Makam tanıtımı, seyir analizi, örnek eser dinleme ve karşılaştırmalı analiz modülleri içermektedir. Garg'ın pilot çalışmaları, platformun öğrencilerin makam kavramlarını anlamalarında etkili olduğunu göstermiştir.

Mobil uygulamalar ve oyunlaştırma konusunda, literatürde Türk müziği eğitimi için mobil uygulama ve oyunlaştırılmış öğrenme yaklaşımlarının potansiyeli tartışılmaktadır (Karaseva, 2024). Mobil cihazlar, her zaman ve her yerde öğrenme imkânı, dokunmatik arayüzler aracılığıyla etkileşimli deneyimler ve multimedya içeriklerinin entegrasyonu gibi avantajlar sağlamaktadır. Ancak literatür incelemesi, bu alanda henüz sınırlı sayıda akademik olarak değerlendirilmiş uygulama olduğunu göstermektedir.

Etkileşimli melodik eğitim programı olarak, Atlı ve arkadaşları Türk makam müziğinin ezgisel boyutuna yönelik interaktif bir program geliştirmiştir (Atlı ve ark., 2016). Program, temel makam dizileri, seyir özellikleri ve melodik alıştırmaları kapsamaktadır. Öğrencilerin melodik alıştırmalardaki performansları otomatik olarak değerlendirilmekte ve anlık geri bildirim sağlanmaktadır.

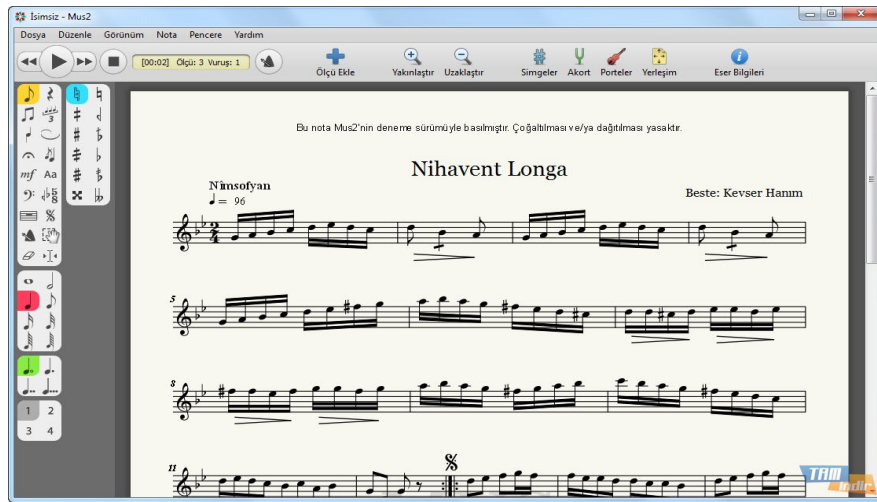
Nota Yazım Yazılımları ve Türk Müziği Notasyonu

Türk müziğinin notasyonu, Batı müziği nota sistemine dayalı yazılımlarda özel destek gerektirmektedir.

LilyPond ve Türk Müziği Desteği: LilyPond, açık kaynak ve metin tabanlı bir nota dizgi sistemidir. Atlı ve arkadaşlarının çalışmaları, LilyPond'un Türk müziği notasyonu için kullanımını örneklemiştir (Atlı ve ark., 2017). LilyPond, kullanıcı tanımlı mikrotonal değişiklikler oluşturmayı desteklemektedir. Türk müziğinde kullanılan koma işaretleri, LilyPond'da özel semboller olarak tanımlanabilmektedir. Açık kaynak olması, ücretsiz erişim ve yüksek kaliteli tipografik çıktı avantajları sunmaktadır. Ancak metin tabanlı arayüz, öğrenme eğrisi oluşturmaktadır.

Mus2 ve Mu2 Notasyon Formatları: Mus2 ve Mu2, mikrotonal müzik için Mustafa Kemanl Karaosmanoğlu tarafından geliştirilmiş alternatif formatlardır. Parlak ve arkadaşlarının ATMMC projesinde, bu formatlar makam müziği kompozisyonlarının temsili için kullanılmıştır (Parlak ve ark., 2021). Mus2 formatı, mikrotonal aralıkları doğrudan kodlayabilmekte ve Batı notasyonunun sınırlamalarından bağımsız olarak makam perdelerini temsil edebilmektedir. Ancak, henüz yaygın nota yazım yazılımları tarafından doğrudan desteklenmemektedir.

Ticari nota yazım yazılımlarının durumu açısından, Sibelius, Finale ve MuseScore gibi yaygın yazılımların Türk müziği notasyonu desteği sınırlıdır. MuseScore, kullanıcı tanımlı mikrotonal eklentiler aracılığıyla kısmi destek sağlamaktadır. Ancak makam bilgisi entegrasyonu, usul gösterimleri ve seyir belirteçleri standart yazılımlarda bulunmamaktadır.



Şekil 4. Mus2 program görseli

Otomatik Kompozisyon ve Yapay Zekâ Uygulamaları

Yapay zekâ ve makine öğrenmesi tekniklerinin Türk müziği kompozisyonuna uygulanması, son yıllarda artan ilgi gören bir araştırma alanıdır.

ATMMC (Automatic Turkish Makam Music Composer): Parlak ve arkadaşları tarafından geliştirilen ATMMC, LSTM tabanlı derin öğrenme kullanarak makam yapısına uygun sembolik besteler üreten bir sistemdir (Parlak ve ark., 2021). Model, çok katmanlı LSTM ağları kullanmaktadır ve geniş bir Türk makam müziği eserleri veri setinde eğitilmiştir. Sistem, kullanıcıdan başlangıç melodisi ve hedef makam bilgisi alarak, bu makamın karakteristiklerine uygun devam melodileri üretmektedir. Model, makam dizileri, karar-güçlü perdeler ve tipik melodik hareketler gibi teorik bilgileri örtük olarak öğrenmektedir. Üretilen kompozisyonlar, Mus2 mikrotonal notasyon formatında kaydedilmektedir. Parlak ve arkadaşları, üretilen kompozisyonların makam uygunluğunu hem algoritmik metriklerle hem de uzman müzisyen değerlendirmeleriyle test etmiştir.

Vaka Analizi: Sentürk ve Arkadaşlarının Skor-Ses Bağlama Sistemi

Sentürk ve arkadaşlarının geliştirdiği skor-ses bağlama sistemi, Türk müziği için teorik bilgi ve icra pratiği arasındaki ilişkiyi dijital ortamda temsil etme çabasının önemli bir örneğidir (Sentürk ve ark., 2012). Bu sistem, nota bilgisi ile kayıt bilgisinin eşleştirilmesi problemine makam-bilinçli bir yaklaşım getirmektedir.

Türk müziği eserlerinin notaları ile kayıtlarının eşleştirilmesi, icracıların teorik tanımlardan sapan mikrotonal varyasyonlar kullanması ve süslemeler eklemesi nedeniyle zorludur. Sistem, hem notadan hem de ses kaydından perde

konturları çıkarmakta ve bu konturları karşılaştırmaktadır. Kritik olarak, sistem akort analizi yaparak, kayıttaki gerçek perde frekanslarını belirlemekte ve bu bilgiyi eşleştirme sürecinde kullanmaktadır.

Notadaki teorik perdeler, kayıttaki gerçek frekanslarla doğrudan eşleşmeyebilir. Sistem, önce kaydın akort yapısını analiz etmekte, sonra bu akort bilgisini kullanarak notayı ses kaydına hizalamaktadır. Sentürk ve arkadaşları, 11 kompozisyon ve 44 kayıt içeren bir test setinde sistemlerini değerlendirmiştir. Otomatik karar tespiti ile %82, yarı-otomatik karar tespiti ile %89 F3-skoru elde edilmiştir.

Bu sistem, Türk müziği teorisinin dijital ortamda temsili açısından önemli bir örnek sunmaktadır. Sistem, teorik bilgi (nota) ile pratik icra (kayıt) arasındaki farkları açıkça modellemekte ve bu farkları eşleştirme algoritmasına entegre etmektedir. Bu yaklaşım, Türk müziğinin 'canlı' ve 'esnek' doğasını dijital araçlarda temsil etmenin bir yolunu göstermektedir.

Karşılaştırmalı Analiz: Standartlaşma Sorunlarının Anatomisi

Literatür incelemesi, Türk müziği teknolojisi alanındaki standartlaşma eksikliğini, Teorik modeller- farklı nazariyat sistemlerinin kullanımı, Veri formatları- notasyon ve veri temsil standartlarındaki çeşitlilik, Terminoloji- aynı kavramlar için farklı isimlendirmeler olmak üzere üç temel boyutta kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu bölüm, alandaki kilit projelerin bu boyutlardaki tercihlerini karşılaştırmalı olarak analiz etmektedir.

Teorik Modellere Dayalı Karşılaştırma

İncelenen projeler, Türk müziği teorisini modellendirirken farklı nazariyat sistemlerine dayanan yaklaşımlar benimsemektedir. Makambox (Bozkurt ve ark., 2009), belirli bir nazariyat sistemine doğrudan bağlı kalmamakta, bunun yerine perde dağılım histogramlarından istatistiksel özellikler türetmektedir. Bu yönüyle teorik modelden bağımsız bir çerçeve sunmakta, ancak elde edilen makam tanımlarının doğrulanması aşamasında dolaylı biçimde AEU sistemine atıfta bulunmaktadır. ATMMC (Parlak ve ark., 2021) ise eğitim veri setindeki eserlerin Mus2 formatında kodlanmasını gerektirmekte; söz konusu yazılım da AEU sisteminin 24 perdeli modelini esas almaktadır. Makampedia (Garg, 2022), makamları görselleştirirken AEU sistemini temel almakta, bununla birlikte icra örneklerinde gözlemlenen mikrotonal değişimleri de görünür kılmaktadır. Sentürk'ün skor-ses bağlama sistemi (2012) ise en esnek yaklaşımı temsil etmekte; hem nota verisini (çoğunlukla AEU temelli) hem de icra kayıtlarını (uygulamaya dayalı akort verisi) kabul ederek bu iki düzlem arasındaki farkları modellemeye olanak tanımaktadır.

Veri Formatlarına Dayalı Karşılaştırma

Notasyon ve veri formatları açısından bakıldığında, mevcut çalışmalar arasında belirgin bir parçalanma olduğu görülmektedir. Makambox, ses dosyaları (WAV, MP3) ve perde çıkarımı için MATLAB veri yapıları kullanmakta, sembolik notasyona ihtiyaç duymadan doğrudan işitsel veriye dayalı bir çözüm sunmaktadır. ATMMC ise Mus2/Mu2 mikrotonal notasyon formatına dayanmaktadır. Bu format, Batı notasyonundan bağımsız olarak makam perdelerini ayrıntılı biçimde kodlayabilmekte; ancak yaygın kullanılan notasyon ve DAW ortamlarıyla sınırlı düzeyde uyumluluk göstermektedir. LilyPond uyarlamaları (Atlı ve ark., 2017), metin tabanlı bir notasyon yapısı kullanmakta ve kullanıcı tanımlı mikrotonal işaretler aracılığıyla makam perdesi tanımlamalarını genişletmektedir. Açık kaynaklı ve esnek bir yapıya sahip olan bu yaklaşım, yüksek özelleştirilebilirlik sunmakla birlikte, görece yavaş fakat sürdürülebilir bir öğrenme süreci gerektirmektedir. Çelik'in Max/MSP tabanlı arayüzü (2014) ise MIDI ekosistemiyle uyumlu bir çerçeve içinde çalışmakta; ancak ilgili uygulama, pitch-bend ve akort (tuning) mesajlarının yeniden programlanmasına dayandığı için, kullanıcı açısından nispeten daha karmaşık bir yapılandırma süreci gerektirmektedir.

Terminolojik Tutarsızlıklar

Alanyazında kullanılan terminolojideki çeşitlilik, karşılaştırmalı analizlerin yürütülmesini ve farklı sistemler arasında birlikte çalışabilirliğin sağlanmasını güçlendirmektedir. "Perde" kavramı, bazı çalışmalarda AEU sistemindeki 24 perdeden biri gibi kuramsal bir soyutlama düzeyinde ele alınırken, bazı çalışmalar bu terimi doğrudan belirli bir frekans değerine (hertz cinsinden) karşılık gelecek biçimde kullanmaktadır. Benzer şekilde "akort" terimi, kimi bağlamlarda enstrümanın genel akort düzenini/sistemini, kimi bağlamlarda ise belirli bir notanın frekansının

ayarlanmasını ifade etmektedir. “Mikrotonal” kavramı ise kimi çalışmalarda 12 sesli tamperaman sistemi dışında kalan tüm aralıkları kapsayan üst bir kategori olarak, kimi çalışmalarda ise daha dar bir anlamda yalnızca çeyrek ton ve daha küçük aralıkları işaret edecek biçimde tanımlanmaktadır.

Birlikte Çalışabilirlik Sorunu

Bu parçalanmanın en somut sonucu, farklı projelerin birbirleriyle entegre çalışamamasıdır. Makambox'ın pitch histogram analizi, ATMMC'nin kompozisyon sürecine doğrudan entegre edilememektedir çünkü iki sistem farklı veri yapıları kullanmaktadır. Benzer şekilde, Mus2 formatında bestelenmiş bir eser Max/MSP arayüzü ile doğrudan icra edilememekte ve format dönüşümü gerektirmektedir. LilyPond'da notaya alınmış bir parça Makampedia'da veri modeli uyumsuzluğu nedeniyle görselleştirilemez.

Standartlaşma İçin Öneriler

Bu karşılaştırmalı analiz, alanda üç düzeyde standartlaşma gereksinimine işaret etmektedir. İlk olarak, bir üst-veri (metadata) standardına ihtiyaç bulunmaktadır. Makam, usul, form, icracı ve benzeri açıklayıcı bilgilerin tüm yazılım ve veri modellerinde tutarlı biçimde temsil edilebilmesi için Music Encoding Initiative (MEI) ya da benzeri bir çerçevenin Türk müziğine uyarlanması önem taşımaktadır.

İkinci olarak, farklı notasyon ve analiz ortamları arasında veri dolaşımını mümkün kılacak bir ara-format (interchange format) gerekmektedir. Bu kapsamda, MusicXML'e benzer ancak mikrotonal özellikleri yerel perde sistemleriyle uyumlu biçimde destekleyen bir veri formatı, mevcut projeler arasındaki kopukluğu azaltma potansiyeline sahiptir.

Üçüncü düzey ise, temel kuramsal kavramların anlam sınırlarını ve birbirleriyle ilişkilerini açık biçimde tanımlayacak bir terminoloji ontolojisinin oluşturulmasıdır. Perde, makam, usul ve seyir gibi anahtar terimlerin standart tanımlarını, hiyerarşik ve ilişkisel bağlamlarını içeren biçimsel bir ontoloji çerçevesi hem yazılım geliştiriciler hem de araştırmacılar için ortak bir referans noktası sağlayacaktır.

Bu tür bir standartlaşma sürecinin, kapalı ve tek merkezli girişimler yerine, topluluk-tabanlı, açık erişimli ve uluslararası iş birliğine dayalı bir yaklaşımla yürütülmesi, sürdürülebilirlik ve benimsenme açısından kritik görünmektedir.

İkinci Vaka Analizi: Makampedia'nın Pedagojik Tasarım Felsefesi

Garg'ın (2022) doktora tezi kapsamında geliştirdiği Makampedia, Türk müziği teknolojisi alanında kuramsal bilginin pedagojik uygulamaya nasıl aktarılabilirliğine ilişkin dikkate değer bir örnek sunmaktadır. Platform, yalnızca bir öğretim aracı olarak konumlanmamakta; aynı zamanda makam teorisinin dijital ortamda temsiline ilişkin tasarım tercihlerinin öğrenme süreçleri ve pedagojik çıktılar üzerindeki etkilerini somut biçimde görünür kılan bir laboratuvar işlevi görmektedir.

Makampedia'nın temel tasarım felsefesi, “yokluğunda öğretmen” (absent teacher) yaklaşımına dayanmaktadır. Bu yaklaşım, öğrencinin bilgiyi dışarıdan aktarılan hazır kalıplar yoluyla değil, kendi etkileşimleri ve keşif süreçleri aracılığıyla yapılandırmasını hedeflemekte ve açık biçimde yapılandırmacı öğrenme kuramını merkeze almaktadır. Platform bu felsefeyi somutlaştırmak üzere üç kritik tasarım kararı benimsemektedir.

Birincisi, perdelerin birbirlerine göre konumlarını logaritmik aralık haritaları üzerinden görselleştirmektedir. Bu tercih, makamı sabit bir “dizi” ya da “ölçek”ten ziyade, perdeler arası ilişkiler ağı olarak kavramayı teşvik etmekte ve öğrencinin aralık ilişkilerini görece ve bağlamsal biçimde düşünmesine imkân tanımaktadır. İkincisi, melodik eğrilerin zamansal gelişimini animasyonlu bir biçimde sunmakta, böylece seyir olgusunu statik bir perde diziliminden ibaret görmek yerine, zaman içinde açılan dinamik bir süreç olarak temsil etmektedir. Üçüncüsü, ses ve notayı eşzamanlı olarak sunan senkronizasyon yapısı ile işitsel ve görsel bilgiyi birlikte devreye sokmakta; bu sayede çoklu-modal öğrenmeyi destekleyerek farklı öğrenme stillerine sahip öğrencilerin aynı arayüz üzerinden makam yapısını çözümlenebilmesine olanak tanımaktadır.

Teorik Modelin Seçimi ve Sonuçları: Makampedia, Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatını temel almaktadır ancak bu seçimi kullanıcıya şeffaf biçimde göstermemektedir. Platform, makam dizilerini AEU sisteminin 24 perdeli modelinde

tanımlamakta; bununla birlikte icra örneklerinde gözlemlenen mikrotonal varyasyonları görselleştirmelerde yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, normatif model ile ampirik gerçeklik arasında orta yol bulmaya çalışmaktadır. Uygulama, teorik çerçeveyi eğitim için referans olarak sunmakta ancak icra pratiğindeki esnekliği görünür kılmaktadır.

Pedagojik Etki ve Sınırlılıklar; Garg tarafından yürütülen pilot çalışmalar, platformun öğrencilerin makam kavramlarını anlamlandırma süreçlerinde belirli ölçüde etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle görsel arayüzün, seyir olgusunun somutlaştırılmasında başarılı olduğu rapor edilmektedir. Bununla birlikte, platformun bazı yapısal sınırlılıkları da dikkat çekmektedir. İlk olarak, “yokluğunda öğretmen” yaklaşımı, öğrencinin yanlış kavrayışlarını anında tespit edip düzeltebilecek bir geri bildirim mekanizması sunmamaktadır. İkinci olarak, platform bünyesindeki alıştırmaya ve ölçme-değerlendirme modülleri sınırlı düzeydedir; öğrenci makamları keşfedebilmekte, ancak kendi icralarını sistematik biçimde sınama ve değerlendirme olanağına sahip değildir. Üçüncü olarak, platformun etkin kullanımının belirli bir dijital okuryazarlık düzeyi gerektirmesi, bazı öğrenci grupları açısından fiili bir erişim sorunu yaratmakta ve pedagojik potansiyelin tüm kullanıcı profillerine eşit biçimde yansıtılamamasına neden olabilmektedir.

Sentürk’ün Skor-Ses Bağlama Sistemi ile Karşılaştırma

Bu iki vaka analizi, Türk müziği teknolojisinin birbirini tamamlayan ancak farklı yönlerine işaret etmektedir. Sentürk’ün çalışması (Bölüm 4.7), teorik bilgi ile icra pratiği arasındaki mesafenin ölçülmesi ve modellenmesi sorununa odaklanırken, Makampedia bu bilginin öğrencilere hangi araçlar ve temsil biçimleri aracılığıyla aktarılacağı sorunsalını merkeze almaktadır. Her iki sistem de “temsil ikilemi”ni farklı bağlamlarda ele almaktadır: Sentürk, akort duyarlı eşleştirme teknikleri aracılığıyla kuramsal model ile icra pratiği arasında bir köprü inşa etmeye çalışırken; Makampedia, görselleştirme temelli yaklaşımlar yoluyla soyut nazari kavramları öğrenciler açısından daha somut ve izlenebilir hale getirmektedir. Bu karşılaştırma, Türk müziği teknolojisinin farklı kullanım senaryolarında (analiz, modelleme, öğretim vb.) farklı tasarım stratejileri ve öncelikler gerektirdiğini ortaya koymaktadır.

Standartlaştırılmış ve Ismarlama Çözümler Arasındaki Ayrışma

Üçüncü temel ayrışma hattı, teknoloji tasarımında evrensel standartlara mı (standardized) yoksa özel geliştirilmiş çözümlere mi (bespoke) öncelik verileceği sorusunda ortaya çıkmaktadır. Bu tercih, salt teknik bir karar olmanın ötesinde, doğrudan kültürel süreklilik, ekonomik sürdürülebilirlik ve ekosistem entegrasyonu üzerinde etkili olmaktadır.

Standartlaştırılmış yaklaşımın en belirgin örneği, MIDI protokolünün Türk müziği bağlamındaki kullanımıdır. 1980’lerden bu yana küresel müzik teknolojisi ekosisteminin omurgası haline gelen MIDI, hemen hemen tüm DAW yazılımları, synthesizer’lar ve dijital müzik araçları tarafından desteklenmektedir. Bu yaygın kabul, MIDI’yi son derece güçlü ve pratik bir araç konumuna getirmektedir; teorik olarak, Türk müziği alanında çalışan bir besteci, MIDI destekli herhangi bir yazılım ya da donanım ile üretim yapabilmektedir. Bununla birlikte, MIDI’nin 12 sesli tamperaman sistemine dayalı olarak tasarlanmış olması (Gedik, 2013), koma temelli Türk müziği perde örgüsü ile yapısal bir uyumsuzluk yaratmaktadır. Pitch-bend mesajları gibi ara çözümler, tek sesli bağlamlarda kısmi bir esneklik sağlasa da, çok sesli ve heterofonik dokularda her bir sesin bağımsız olarak ayarlanmasını zorlaştırmakta ve uygulamada karmaşık iş akışlarına yol açmaktadır. Çelik’in (2014) Max/MSP tabanlı mikrotonal MIDI arayüzü gibi çalışmalar, bu sınırlılıkları aşmayı hedeflemekte; ancak ortaya çıkan çözümler belirli platformlara sıkı biçimde bağımlı kalmakta ve geniş çaplı müzik teknolojisi ekosistemiyle tam entegrasyon sağlayamamaktadır.

Ismarlama (bespoke) yaklaşım ise, Mus2 ve Mu2 gibi mikrotonal müzik için özel olarak tasarlanmış notasyon ve veri formatlarıyla temsil edilmektedir (Parlak ve ark., 2021). Bu formatlar, Batı merkezli notasyon kısıtlarından bağımsız biçimde makam perdelerini doğrudan kodlayabilmekte ve Türk müziği nazariyatının ince ayrıntılarını daha isabetli bir biçimde yansıtabilmektedir. Özel tasarlanmış bu çözümlerin başlıca avantajı hem teorik çerçeveye hem de icra pratiğine yüksek düzeyde uyulanabilirlik sunmalarıdır. Ancak bu formatların yaygın nota yazım yazılımları, DAW ortamları ve ticari müzik kütüphaneleri tarafından doğal olarak desteklenmemesi, kullanım alanlarını büyük

ölçüde akademik ve dar kapsamlı araştırma bağlamlarıyla sınırlamaktadır. Bu durum, kültürel açıdan son derece isabetli olan temsil biçimlerinin, teknolojik ekosistem içinde görece marjinal pozisyonda kalmasına neden olmaktadır.

MIDI 2.0 standardı, mikrotonal müzik bağlamında bu ikilemi kısmen yeniden düşünmeye imkân tanıyan bir çerçeve sunmaktadır. 2020 yılında duyurulan MIDI 2.0, özellikle mikrotonal ifade açısından MIDI 1.0'ın en kritik sınırlılıklarına yapısal çözümler getirme potansiyeline sahiptir. MIDI 1.0'da pitch-bend mesajlarının kanal düzeyinde çalışması, çok sesli bağlamlarda her bir notanın bağımsız biçimde mikrotonal ayarlanmasını fiilen imkânsız kılmaktadır; bir kanaldaki tüm notalar aynı pitch-bend değerine tabi olmaktadır. Gedik'in (2013) de belirttiği üzere, bu durum özellikle heterofonik dokuların yoğun olduğu ya da akort değişimlerinin sık gerçekleştirildiği eserlerde ciddi pratik sorunlara yol açmaktadır. MIDI 2.0'da tanımlanan "Per-Note Controllers" (nota başına kontrolörler) özelliği, her bir notaya bağımsız perde (pitch) ve diğer ifade parametrelerinin atanabilmesini mümkün kılarak bu yapısal sınırlılığı doğrudan hedeflemektedir.

MIDI 2.0'ın Türk müziği açısından sunduğu potansiyel imkânlar birkaç başlık altında özetlenebilir: Birincisi, 32-bit çözünürlüklü perde kontrolü, MIDI 1.0'ın 14-bit çözünürlük sınırını aşarak koma düzeyinde hassas ayarlamalara olanak tanımaktadır. İkincisi, nota başına artikülasyon ve perde kontrolü, her bir perdenin bağımsız olarak ayarlanabilmesini sağlayarak makam geçkilerinin, süslemelerin ve dinamik akort değişimlerinin daha doğal ve süreklilik arz eden bir biçimde temsil edilmesini mümkün kılmaktadır. Üçüncüsü, genişletilmiş üst-veri (metadata) yapıları, makam, usul ve seyir gibi Türk müziğine özgü kategorilerin MIDI mesajlarına entegre edilmesi için kavramsal bir zemin sunmaktadır.

Bununla birlikte, MIDI 2.0'ın Türk müziği bağlamında fiilen ne ölçüde dönüştürücü olacağı, büyük ölçüde yazılım ve donanım üreticilerinin bu standardı benimseme hızına bağlıdır. 2025 itibarıyla, MIDI 2.0 desteğinin DAW'lar, ses kartları ve kontrol arabirimlerinde kademeli olarak arttığı gözlemlenmekle birlikte, henüz küresel ölçekte tam anlamıyla "varsayılan" standart haline geldiği söylenemez. Bu noktada Türk müziği teknolojisi alanındaki araştırmacılar ve uygulayıcılar açısından kritik soru, bu standardın olgunlaşma sürecine pasif tüketici olarak değil, aktif paydaş olarak katılıp katılmayacaklarıdır. Özellikle makam-temelli perde profilleri, usule dayalı ritmik şablonlar ve seyir odaklı ifade kalıplarının MIDI 2.0 ekosistemi içinde standardize edilmesi yönünde girişimlerde bulunmak, yalnızca teknik bir uyum süreci değil; aynı zamanda Türk müziği nazariyatının küresel teknoloji standartlarında görünür ve temsil edilebilir kılınması açısından stratejik bir fırsat niteliği taşımaktadır.

Bu ayrışma eksenini, daha geniş ölçekte kültürel müzik geleneklerinin dijital çağda karşı karşıya kaldığı temel bir ikilemi yansıtmaktadır. Evrensel olarak benimsenmiş standartlar, küresel erişilebilirlik, birlikte çalışabilirlik ve üretim maliyetlerinin düşmesi gibi önemli avantajlar sunarken; kültürel özgünlüğün, yerel nazari yapıların ve icra pratiklerinin kısmen silikleşmesi riskini de beraberinde getirmektedir. Özel tasarlanmış çözümler ise, kültürel hassasiyet ve nazari doğruluk açısından güçlü bir konum sağlamakta; buna karşın ekosistem dışı kalma, bakım ve sürdürülebilirlik sorunları ve sınırlı kullanıcı tabanı gibi riskler taşımaktadır. MIDI 2.0'ın mikrotonal ifade için nota başına artikülasyon imkânı sunması, bu ikilemin belirli açılardan aşılabileceğine işaret etmektedir; ancak uzun vadede en işlevsel modelin, her iki yaklaşımın güçlü yönlerini birleştiren hibrit bir mimari olacağı öngörülebilir. Böyle bir mimari, bir yandan evrensel standartların esnekliğini artırırken, diğer yandan özel geliştirilmiş formatların yaygın araçlarla entegre çalışmasını mümkün kılan bir teknoloji ekosistemi gerektirmektedir.

Temsil İkileminin Aşılmasına Doğru: Sentez ve Gelecek Yönelimleri

Sistemik literatür incelemesinin bulguları, Türk müziği teorisi ile müzik teknolojisi tasarımı arasındaki ilişkinin temelinde bir "temsil ikilemi"nin (representational dilemma) yer aldığını göstermektedir. Bu ikilem, bir yanda Türk müziğinin sürekli, dinamik ve bağlama dayalı yapısı; diğer yanda ise ana akım dijital teknolojilerin ayrık, statik ve evrenselci mimarisi arasındaki yapısal ayrışmadan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, bu bölümde analiz edilen üç ayrışma eksenini, betimleyici/üretken, normatif/veriye dayalı ve standartlaştırılmış/ısmarlama, söz konusu temel sorunun farklı düzlemlerdeki tezahürleri olarak okunabilir. Seyir kavramının biçimselleştirilmesindeki güçlükler, MIDI altyapısının mikrotonal sınırlılıkları, standartlaşma eksikliği ve enstrüman modellemesindeki yetersizlikler, bu temsil ikileminin alandaki somut yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır.

Bununla birlikte, bulgular bu ikilemin aşılmaz bir karşılık üretmediğine de işaret etmektedir. Sentürk'ün skor-ses bağlama çalışması (2012), teorik ideal ile icra pratiği arasındaki mesafeyi nicel olarak modelleyerek, her iki düzeyin de aynı dijital sistem içinde görünür ve analiz edilebilir kılınabileceğini göstermektedir. Benzer biçimde, ATMMC'nin derin öğrenme temelli yaklaşımı (Parlak ve ark., 2021), teorik kuralların doğrudan kodlanmasından ziyade, geniş ölçekli veri kümeleri üzerinden makam yapılarını yakalayabilmekte ve kuramsal bilgi ile icra verisi arasındaki ilişkiyi farklı bir düzlemde yeniden kurmaktadır. Bu örnekler, temsil ikileminin “ya–ya da” biçiminde katı bir ikilik olarak değil, “hem–hem de” mantığıyla ele alınabileceğini; yani teorik modeller ile icra verisinin, kuralsal yaklaşımlar ile veri güdümlü yöntemlerin aynı çerçevede bir araya getirilebileceğini ortaya koymaktadır.

Gelecekteki araştırma gündeminin, bu bulgular ışığında birkaç temel yönelim etrafında şekillenmesi uygun görünmektedir. İlk olarak, hibrit modellerin geliştirilmesi önem kazanmaktadır: teorik bilgi ile icra verisinin, kural tabanlı yöntemler ile derin öğrenme yaklaşımlarının, evrensel teknoloji standartları ile kültüre özgü genişletmelerin aynı mimari içerisinde bütünleştirilmesi gerekmektedir. İkinci olarak, çok katmanlı temsil sistemleri, müzik bilgisini farklı soyutlama düzeylerinde – fiziksel akustik (frekans ve zaman alanı verileri), sembolik notasyon, nazari yapı (makam, usul, seyir), estetik ve bağlamsal anlam – eş zamanlı olarak temsil edebilecek bir çerçeve sunmalıdır. Üçüncü olarak, bağlam-duyarlı sistemler, kullanım senaryosuna göre (eğitim, icra, analitik çalışma, arşivleme vb.) farklı temsil stratejilerini etkinleştirebilen, dolayısıyla tekil bir “doğru model” yerine amaç odaklı çoklu modelleri merkeze alan uyarlanabilir araçlar olarak tasarlanmalıdır. Dördüncü olarak, kültürler-arası iş birliği, Türk müziği teknolojisi çalışmalarının Hint, Arap, İran ve diğer makam/maqam/raga temelli geleneklerle diyalogunu güçlendirerek, benzer sorun alanları için ortak kavramsal ve teknik çözümler geliştirilmesine zemin hazırlayabilir.

Son olarak, teknolojinin kültürel müzik geleneklerini “temsil etme” iddiasının sınırlarının kabul edilmesi önem taşımaktadır. Dijital araçlar, Türk müziğinin tüm inceliklerini bütünüyle “yakalamak”tan çok, onu üretme, öğrenme, analiz etme ve deneyimleme biçimlerini dönüştüren yeni olanaklar sunmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında, Türk müziği teknolojisi alanı, yalnızca mevcut pratikleri dijital ortama aktaran bir çeviri faaliyeti olarak değil, aynı zamanda Türk müziğinin dijital çağda hangi biçimlerde var olabileceğini, nasıl algılanıp icra edilebileceğini ve nasıl aktarılabilirliğini yeniden tanımlayan daha geniş bir kültürel ve epistemolojik proje olarak değerlendirilmelidir.

Betimleyici ve Üretken Yaklaşımlar Arasındaki Ayrışma

Türk müziği teknolojisi alanındaki en temel paradigmatic ayrım, müzik teorisine ilişkin bilginin “betimleyici” (descriptive) mi yoksa “üretken” (generative) mi kullanılacağı sorusu etrafında belirginleşmektedir. Bu iki yaklaşım, alanın kuramsal konumlanması ve gelecekteki yönelimi açısından kritik bir eksen oluşturmaktadır.

Betimleyici yaklaşım, Bozkurt ve arkadaşlarının Makambox çalışmasında (2009) en olgun örneklerinden birini bulmaktadır. Bu çerçevede amaç, mevcut icra kayıtlarından elde edilen frekans verileri üzerinden istatistiksel özellikler çıkararak makam yapılarını çözümlemektir. Frekans histogramlarına dayalı yöntem, kayıtlardan elde edilen perde bilgileri kullanılarak her makamın kendine özgü bir dağılım profiline sahip olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bu yaklaşımın en güçlü yönü, belirli bir nazari sistem varsayımına sıkı sıkıya bağlı olmadan, geniş ölçekli veri kümeleri üzerinde tekrarlanabilir ve nesnel nitelikte sonuçlar üretebilmesidir. Nitekim Makambox, karar verici bir araç olarak özellikle tonik tespiti ve makam sınıflandırması gibi görevlerde başarılı sonuçlar üretmiş; Türk müziği odaklı MIR çalışmalarında sıkça referans verilen bir çerçeve hâline gelmiştir.

Üretken yaklaşım ise, Parlak ve arkadaşlarının ATMMC (Automatic Turkish Makam Music Composer) projesinde (2021) somutlaşmaktadır. LSTM temelli derin öğrenme modeli, geniş bir eser veri seti üzerinde eğitilerek, belirli bir makamın karakterine uygun yeni melodik diziler üretebilmektedir. Bu yaklaşım, müzik teorisi bilgisini açık ve kural tabanlı bir şema olarak kodlamak yerine, modelin veri setinden örüntüleri dolaylı biçimde öğrenmesine dayanmaktadır. Üretken yaklaşımın en önemli potansiyeli, geleneksel teorik tanımların tam olarak yakalayamadığı ince istatistiksel kalıpları, üslup özelliklerini ve stilistik tercihleri öğrenebilmesinde ortaya çıkmaktadır.

Bu iki yönelim arasındaki ayrışma, alanın bilgi kuramsal temellerini yeniden düşünmeyi gerektirmektedir. Betimleyici yaklaşım, “Türk müziği teorisi nedir?” sorusuna icra verilerinin sistematik çözümlemesi üzerinden yanıt ararken; üretken yaklaşım, “Türk müziği nasıl yaratılır?” sorusunu veri güdümlü modeller aracılığıyla tartışmaya

açmaktadır. Her iki doğrultunun da belirgin sınırlılıkları bulunmaktadır: Betimleyici yöntemler, makamın zamansal akış, yönelme ve estetik boyutlarını (seyir) ancak sınırlı ölçüde temsil edebilmekte; üretken modeller ise ürettikleri melodik materyalin nazari açıdan tutarlılığını ve gelenek içi kabul edilebilirliğini her zaman güvence altına alamamaktadır.

Bu nedenle, gelecekteki çalışmaların, bu iki uç yaklaşımı karşı karşıya koymak yerine, hibrit modellemeler etrafında birleştirmesi önem taşımaktadır. Teorik kısıtların derin öğrenme modellerine gömülmesi, betimleyici analizlerden elde edilen istatistiksel profillerin üretken sistemlerin eğitiminde girdi olarak kullanılması ya da üretken modellerin çıktılarının nazari çerçeve ile sistematik biçimde karşılaştırıldığı geri beslemeli mimariler bu bağlamda öne çıkmaktadır. Böylece hem kuramsal bilgi hem de icra verisi, tek yönlü bir hiyerarşi kurmak yerine, karşılıklı besleyici bir ilişki içerisinde yeniden konumlandırılabilir.

Normatif ve Ampirik Modelleme Arasındaki Ayrışma

İkinci temel ayrışma eksenini, Türk müziği teorisinin “normatif” (ne olması gerektiği) mi yoksa “gözleme dayalı” (fiili olarak ne olduğuna odaklanan) bir perspektiften mi modelleneyeceği sorusunda ortaya çıkmakta ve teknoloji tasarımında hangi bilgi kaynağının otorite kabul edileceğini belirlemektedir.

Normatif yaklaşım, Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) nazariyat sistemini referans alan yazılımlarda belirgin biçimde öne çıkmaktadır. AEU sistemi, oktavı birbirine eşit olmayan 24 perdeye indirgemekte ve makamları bu perde dizileri üzerinden tanımlamaktadır. Türkiye’deki konservatuvar ve müzik eğitimi kurumlarında standart kuramsal çerçeve olarak benimsenmesi nedeniyle, pek çok eğitim yazılımı ve notasyon aracı bu modeli temel alarak tasarlanmaktadır. Normatif yaklaşımın başlıca avantajı, tutarlılık ve öğretilebilirlik sağlamasıdır: Makam yapıları, yazılı ve kodlanabilir kurallarla açık biçimde tanımlanabildiği için hem öğrencilere aktarımı hem de yazılım geliştiriciler tarafından uygulanması görece öngörülebilir bir yapı sunmaktadır.

Gözleme dayalı yaklaşım ise Sentürk ve arkadaşlarının skor-ses eşleme çalışmasında (2012) en çarpıcı örneklerinden birini bulmaktadır. Söz konusu çalışma, notada yer alan teorik perdeler ile icrada kullanılan gerçek frekans değerlerinin sistematik biçimde farklılaştığını ortaya koymakta ve bu farkları doğrudan eşleme algoritmasının merkezine yerleştirmektedir. Sistem, önce kaydın akort yapısını analiz ederek hangi perdelerin hangi frekans bölgelerinde icra edildiğini belirlemekte, ardından bu akort bilgisini kullanarak notayı ses kaydı ile hizalamaktadır. Böylece icra pratiğinin, normatif teorik tanımlardan sapmalar içerebileceği kabul edilmekte ve yazılım mimarisi, bu çeşitliliği hata olarak değil, temsil edilmesi gereken bir pratik veri olarak ele almaktadır.

Bu ayrışma, teknoloji tasarımında köklü bir felsefi tercih dayatmaktadır. Normatif yaklaşım, müzik teorisini düzenleyici ve kural koyucu bir çerçeve olarak konumlandırırken; gözleme dayalı yaklaşım, teoriyi icra verileri üzerinden yeniden tanımlanan, betimleyici bir çatı olarak ele almaktadır. Uygulama düzeyinde her iki yönelimin de meşru ve işlevsel kullanım alanları bulunmaktadır: Eğitim odaklı yazılımlar, standart müfredatla uyumlu bilgi aktarmak amacıyla normatif modele yaslanmayı tercih edebilirken; analiz, transkripsiyon ve performans takibi gibi görevleri üstlenen araçlar, sahici icra pratiklerini yakalayabilmek için gözleme dayalı yaklaşımlara ihtiyaç duymaktadır. Buna karşın mevcut sistemlerin önemli bir kısmı, bu iki kutup arasında keskin bir tercih yapmakta; teorik ideal ile icra gerçekliği arasındaki mesafeyi açıkça görünür kılan ve bağlama göre bu iki modeli bir arada kullanabilen hibrit tasarımlar henüz yeterince gelişmiş değildir. Gelecekteki çalışmalarda, kullanıcıya bağlam-uyarlı model seçimi imkânı sunan, normatif çerçeveyi şeffaf biçimde gösterirken icra verisindeki çeşitliliği de ayrı bir katman olarak temsil eden esnek mimarilerin geliştirilmesi önem taşımaktadır.

Sonuç

Bu sistematik literatür incelemesi, 2000–2025 yılları arasında yayımlanan 574 çalışmanın taranması ve kriterleri karşılayan 169 kaynağın ayrıntılı incelenmesi yoluyla, Türk müziği teorisi ile yazılım ve donanım temelli müzik teknolojileri arasındaki ilişkiyi bütüncül bir çerçevede ortaya koymuştur. Bulgular, son yirmi yılda makam tanıma, mikrotonal transkripsiyon, usul eğitimi, nota yazımı, icra analizi ve etkileşimli pedagojik araçlar gibi alanlarda belirgin bir araştırma ivmesinin oluştuğunu göstermektedir. Makambox, Makampedia, KORAL ve çeşitli usul eğitim

yazılımları gibi projeler, makam ve usul sistemlerinin algoritmik temsili ile Türk müziği nazariyatının dijital ortamlara aktarımı konusunda önemli katkılar sunmuş; müzikoloji, bilgisayar bilimleri, sinyal işleme ve eğitim teknolojileri gibi disiplinlerin kesişiminde özgün çözüm önerileri üretmiştir. Bununla birlikte, bu araçların önemli bir bölümünün akademik prototip düzeyinde kaldığı, sürdürülebilir geliştirici topluluklarına ve yaygın kullanıcı tabanına dönüşmekte zorlandığı da gözlenmektedir.

Çalışmanın ortaya koyduğu temel yapısal sorunlardan biri, MIDI protokolünün 12 sesli tamperaman sistemine dayalı tasarımının, Türk müziğinin koma temelli perde örgüsünü ve seyir kavramının süreklilik içeren karakterini temsil etmede hâlâ köklü bir engel oluşturmaya devam etmesidir. Seyrin biçimsel olarak modellenmesindeki güçlükler, çok sesli dokunun çözümlemesinde karşılaşılan sınırlılıklar, enstrüman modellemesinde kullanılan yaklaşımların çoğu zaman tek sesli ya da tek tip icra varsayımlarına dayanması ve notasyon/veri formatlarındaki parçalanmış yapı, alanın karşı karşıya olduğu başlıca teknik ve kuramsal zorluklar arasında yer almaktadır. Ayrıca, üst-veri (metadata) şemaları, notasyon biçimleri ve veri değişim formatları bağlamında ortak standartların henüz tam olarak oluşmamış olması, farklı projeler arasında birlikte çalışabilirliği (interoperability) sınırlandırmakta ve geliştirilen çözümlerin büyük ölçekli ekosistemlere entegre edilmesini güçleştirmektedir.

Bu bulgular ışığında, Türk müziği teknolojisi alanının geliştirilmesi için öncelikle dört içerik ekseninde somut araştırma ve geliştirme yönelimleri önerilmektedir. Eğitim boyutunda, mevcut yazılım ve platformların geniş ölçekli ve uzun dönemli pedagojik etki araştırmalarıyla sistematik biçimde değerlendirilmesi; dijital araçların konservatuvar ve eğitim fakültesi müfredatlarına nasıl ve hangi aşamalarda entegre edileceğine ilişkin kılavuzların hazırlanması; müzik eğitimcileri için dijital pedagojik yeterlikleri güçlendirmeye yönelik hizmet içi eğitim programlarının tasarlanması önem taşımaktadır. Buna ek olarak, farklı öğrenme stillerine ve erişilebilirlik gereksinimlerine duyarlı arayüz tasarımları ile oyunlaştırma, geribildirim ve motivasyon unsurlarını içeren, sürdürülebilir kullanım odaklı uygulamaların geliştirilmesi gerekmektedir.

İcra ve performans boyutunda, Türk müziği icracılarının dijital araçlardan beklentilerini, kullanım pratiklerini ve direnç noktalarını ortaya koyan nitel ve nicel çalışmaların artırılması; yaygın kullanılan DAW'lara entegre olabilen mikrotonal eklentilerin (plug-in) geliştirilmesi; canlı performans ortamında gerçek zamanlı koma ayarı, esnek akort ve heterofonik doku yönetimi sağlayabilen işleme araçlarının tasarlanması ön plana çıkmaktadır. Bununla bağlantılı olarak, Türk müziği enstrümanları için fiziksel modelleme sentezi ve gelişmiş örnekleme (sampling) temelli kütüphanelerin, icra nüanslarını (mızrap teknikleri, süslemeler, glissando vb.) içerecek biçimde zenginleştirilmesi ve bu kütüphanelerin hem sahne hem stüdyo bağlamında kullanılabilir hale getirilmesi önemli bir gereksinim olarak ortaya çıkmaktadır.

Arşivleme ve analiz boyutunda, tarihsel ve çağdaş repertuarı kapsayacak şekilde standart metadata şemalarının (makam, usul, form, icracı, kayıt koşulları vb.) geliştirilmesi; araştırmacı ve geliştiricilerin erişimine açık, iyi belgelenmiş, büyük ölçekli veri setlerinin oluşturulması; ses, nota, metin ve görsel veriyi bir arada işleyebilen çok modlu analiz araçlarının geliştirilmesi gerekmektedir. Özellikle seyir analizine odaklanan görselleştirme araçları, icra pratiklerindeki varyasyonları sistematik biçimde incelemeye imkân tanıyarak hem müzikolojik çalışmalara hem de üretken modellerin eğitimine doğrudan girdi sağlayabilecek potansiyele sahiptir. Karşılaştırmalı müzikoloji perspektifinden bakıldığında, Türk müziği kayıtlarının, diğer makam/maqam/raga gelenekleriyle ortak veri yapıları üzerinden analiz edilebileceği araçların geliştirilmesi, kültürler arası karşılaştırmaları kolaylaştıracaktır.

Besteleme ve yaratıcı üretim boyutunda, makam duyarlı kompozisyon asistanları, hibrit insan-yapay zekâ besteleme ortamları ve tarz transferi ya da yeni sentezler için deneysel araçların geliştirilmesi hem eğitim hem profesyonel üretim alanında yeni imkânlar sunmaktadır. Bu bağlamda, mikrotonal notasyon editörlerinin yaygın kullanılan platformlarla entegre çalışabilecek şekilde tasarlanması ve bestecinin hem Arel-Ezgi-Uzdilek temelli teorik yapıları hem de icra verisine dayalı esnek intonasyon modellerini aynı ortamda kullanabilmesini sağlayan arayüzlerin geliştirilmesi önemli bir hedef olarak ortaya çıkmaktadır.

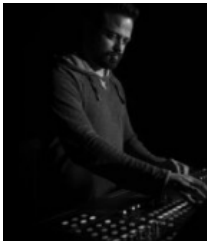
Bu içerik eksenlerinin ötesinde, standartlaşma ve altyapı alanında da kurumsal ölçekli adımlara ihtiyaç vardır. Bulgular, dağınık ve proje bazlı girişimler yerine, Türk müziği teknolojisi üzerine çalışan araştırmacı, yazılım

geliştirici, icracı ve eğitimcileri bir araya getirecek bir “Türk Müziği Teknolojisi Konsorsiyumu”nun kurulmasının, alanın bütüncül gelişimi için kritik bir rol oynayacağını göstermektedir. Bu tür bir yapı bünyesinde, mikrotonal notasyon, veri formatları, metadata şemaları ve API/web servisleri için açık ve belgelenmiş standartların geliştirilmesi; bu standartlara dayalı açık kaynak araçların ve kütüphanelerin oluşturulması; kapsamlı teknik ve pedagojik dokümantasyonun üretilmesi hem akademik projelerin sürdürülebilirliğini artıracak hem de sektörel uygulamalarla köprüler kuracaktır.

Alanının sürdürülebilir gelişimi, yalnızca teknik önerilerle sınırlı değildir; politika ve destek mekanizmaları düzeyinde de yapısal düzenlemeler gerektirmektedir. Özellikle Türk müziği teknolojisine odaklanan araştırma fon programları; üniversiteler ile yazılım/Donanım şirketleri, yayıncılık ve oyun endüstrisi gibi sektörler arasında iş birliklerini teşvik eden çerçeveler; uluslararası proje ve ağlara katılımı destekleyen mekanizmalar büyük önem taşımaktadır. Kültür politikalarının, dijital kültürel miras, mikrotonal müziklerin görünürlüğü ve yerel müzik geleneklerinin teknoloji ekosistemlerine entegrasyonu gibi başlıkları içerecek biçimde güncellenmesi; müzik teknolojisi ve Türk müziği kuramını birlikte ele alan disiplinler arası lisansüstü programların yaygınlaştırılması ve bu alanda uzman insan kaynağının yetiştirilmesi de uzun vadeli bir strateji olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, Türk müziği teorisi ile müzik teknolojisi tasarımı arasındaki ilişki hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde zengin ve çok katmanlı bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu çalışma, mevcut durumu sistematik biçimde ortaya koyarak, alanın güçlü yönlerini, yapısal sorunlarını ve öncelikli ihtiyaçlarını bütüncül bir çerçevede görünür kılmaktadır. Elde edilen bulgular, Türk müziğinin dijital ortamlarda “eksiksiz” temsil edilmesinin teknik olarak tam anlamıyla mümkün olmasa da uygun tasarım kararları ve disiplinler arası iş birlikleriyle hem geleneksel icra pratiklerini destekleyen hem de yeni üretim, öğrenme ve deneyimleme biçimleri açan zengin bir ekosistemin inşa edilebileceğine işaret etmektedir. Türk müziği, yüzyıllar içinde oluşan kuramsal derinliği ve icra çeşitliliğiyle, küresel müzik teknolojisi literatürüne özgün katkılar sunabilecek bir potansiyele sahiptir. Bu potansiyelin hayata geçirilebilmesi, akademisyenlerin, müzisyenlerin, yazılım ve donanım geliştiricilerin, eğitimcilerin ve politika yapımcıların ortak ve uzun soluklu çabası ile mümkün olacaktır; bu çalışma, söz konusu ortak çabanın yönünü ve öncelikli odak alanlarını çerçeveleyen bir başlangıç noktası olarak değerlendirilmelidir.

Yazar Özgeçmişi



Öğretim görevlisi Dr. **Serkan Çolak** 1990 yılında doğdu. 2007 yılında kabul edildiği Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Bando Şefliği programından 2011 yılında mezun oldu. 2014 yılında girdiği Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ses Teknolojileri Yüksek Lisans Programından 2018 yılında “Konvolüsyon yöntemi ile elde edilen akustik modellerin gerçek mekân yansımaları ile karşılaştırılması” başlıklı yüksek lisans tezi ile mezun oldu. 2019 yılında Ankara Müzik ve Güzel

Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri doktora programına başladı. Bu programı, 2024 yılında “Ultrasonik hoparlör sistemlerinde kullanılan modülasyon türlerinin karşılaştırmalı analizi” başlıklı doktora tezi ile tamamladı. 2019-2022 Yılları arasında Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teknolojisi Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görev aldı. 2022 yılından itibaren aynı bölümde Öğretim Görevlisi unvanı ile çalışmalarını sürdürmektedir. Konser ses mühendisliği, canlı kayıt mühendisliği, miks ve mastering mühendisliği konuları ile ilgilenmektedir. Kurum: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teknolojisi Bölümü, Ankara, Türkiye E-mail: serkancolak@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5445-6378

Web sitesi: <https://www.mgu.edu.tr/personnel/ogr-gor-dr-serkan-colak/>

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Serkan-Colak-4?ev=hdr_xprf

Kaynakça

Atlı, H. S., Bozkurt, B., & Şentürk, S. (2017). Türk makam müziğinin ezgisel boyutuna yönelik interaktif eğitim programı (*An interactive educational program for the melodic dimension of Turkish makam music*). *Müzik Eğitimi Araştırmaları Dergisi*.

- Atlı, H. S., Uyar, B., Şentürk, S., Bozkurt, B., & Serra, X. (2016). Türk makam müziğinin ezgisel boyutuna yönelik interaktif eğitim programı (*An interactive educational program for the melodic dimension of Turkish makam music*). <https://www.researchgate.net/publication/308197805>
- Babacan, O., Frisson, C., & Dutoit, T. (2012). Improving the understanding of Turkish makam music through the MediaCycle framework. In *Proceedings of the 9th Sound and Music Computing Conference*.
- Benetos, E., & Holzapfel, A. (2013). Automatic transcription of Turkish makam music. In *Proceedings of the 14th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*.
- Benetos, E., & Holzapfel, A. (2015). Automatic transcription of Turkish microtonal music. *Journal of the Acoustical Society of America*, 138(4), 2332–2342. <https://doi.org/10.1121/1.4930187>
- Bozkurt, B. (2015). Computational analysis of overall melodic progression for Turkish makam music. In *Proceedings of the 5th International Workshop on Folk Music Analysis*.
- Bozkurt, B., Gedik, A. C., & Karaosmanoğlu, M. K. (2009). Music information retrieval for Turkish music: Problems, solutions and tools. In *Proceedings of the IEEE 17th Signal Processing and Communications Applications Conference*. <https://doi.org/10.1109/SIU.2009.5136518>
- Bozkurt, B., Karaosmanoğlu, M. K., & Karaçalı, B. (2014). Usul- and makam-driven automatic melodic segmentation for Turkish music. *Journal of New Music Research*, 43(4), 375–389. <https://doi.org/10.1080/09298215.2014.924535>
- Çelik, S. (2014). *Max/MSP ile Türk makam müziği için mikrotanal MIDI arayüzü tasarımı (Design of a microtonal MIDI interface for Turkish makam music using Max/MSP)* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Garg, P. K. (2022). *Makampedia: A dynamic representation and pedagogical tool for Turkish makam music* [Doktora tezi]. <https://doi.org/10.12681/eadd/51954>
- Gedik, A. C. (2013). Türk müziği icralarının analizi için bir MIDI projesi (*A MIDI project for the analysis of Turkish music performances*). *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 7, 73–85. <https://doi.org/10.17484/YEDL.42614>
- Karaseva, M. (2024). Learning the modal and rhythmic patterns of non-European music: The new opportunities from mobile applications. *Музыкальное искусство и образование*, 2, 332–345.
- Kitchenham, B., & Charters, S. (2007). *Guidelines for performing systematic literature reviews in software engineering* (EBSE Technical Report Version 2.3). Keele University & Durham University.
- Öztürk, Ö., Özacar, T., & Abidin, D. (2018). KORAL: Türk müziği için makam tabanlı öneri motoru tasarımı (*KORAL: Design of a makam-based recommendation engine for Turkish music*). In *2018 International Congress on Big Data, Deep Learning and Fighting Cyber Terrorism (IBIGDELFT)*. <https://doi.org/10.1109/IDAP.2018.8620873>
- Parlak, İ. H., Cebi, Y., Isikhan, C., & Atalay, V. (2021). Deep learning for Turkish makam music composition. *Turkish Journal of Electrical Engineering & Computer Sciences*, 29(4), 2361–2379. <https://doi.org/10.3906/elk-2101-44>
- Şentürk, S., Ferraro, A., Porter, A., & Serra, X. (2015). A tool for the analysis and discovery of Ottoman-Turkish makam music. In *Proceedings of the 16th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*.
- Şentürk, S., Holzapfel, A., & Serra, X. (2012). An approach for linking score and audio recordings in makam music of Turkey. In *Proceedings of the 2nd CompMusic Workshop*.
- Uyar, B., & Bozkurt, B. (2015). An interactive rhythm training tool for usuls of Turkish makam music. In *Proceedings of the 5th International Workshop on Folk Music Analysis*.

URL

URL1. https://miracatici.com/makambox/?page_id=31

URL2. <https://makampedia.com>

URL3. <https://www.researchgate.net/profile/ChristianFrisson/publication/235677684/figure/fig1/AS:299800055566342@1448489311573/figure-fig1.png>

URL4. https://img.tamindir.com/ti_e_ul/Mystrandel/p/mus2_1_1116x688.jpg

Digital representation of Turkish music: A systematic review of studies conducted between 2000 and 2025

Abstract

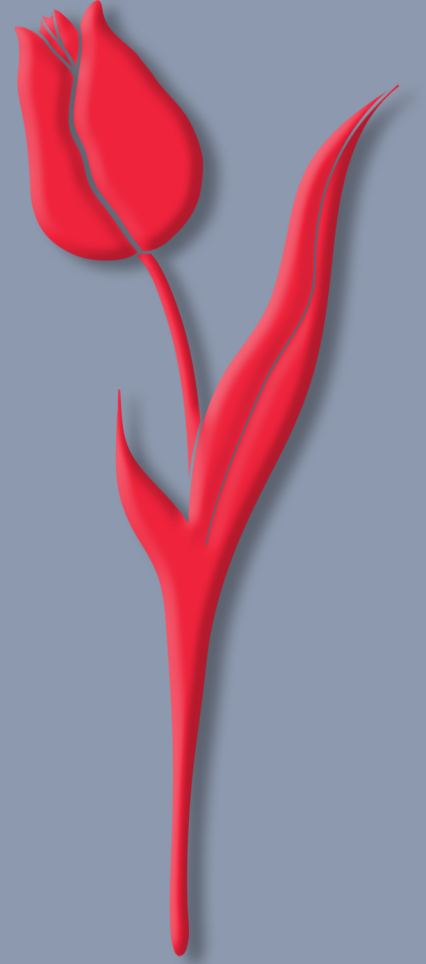
This study examines how the performance-centred and richly nuanced structure of Turkish music is represented within formal, computation-based digital systems, and systematically identifies the strengths and limitations of this process. Based on a survey of 574 academic works published between 2000 and 2025 and an in-depth analysis of 169 selected sources, significant advances are identified in the algorithmic representation of makam theory, the digitization of microtonal pitch systems, the modelling of *usul* structures, and the digital reproduction of Turkish musical instruments. Software such as Makambox, Makampedia, KORAL and ATMMC stand out as concrete examples of these developments. However, the findings also point to a central “problem of representation” in the field: there is a marked mismatch between the continuous, context-sensitive and performance-driven nature of Turkish music theory and the predominantly discrete, static and generalizing architectures of mainstream digital technologies. The difficulties in formalizing the concept of *seyir*, the microtonal limitations of the MIDI protocol, and the lack of common standards are among the main manifestations of this mismatch. By analysing these divergences, the study proposes concrete future directions for research and design in the domains of education, performance, archiving, composition and technical infrastructure.

Keywords: Turkish music, music technology, microtonal systems, music information retrieval, digital musicology, systematic review

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195

