

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 6 Sayı 1 Mart 2026 (Bahar)

Osmanlı dönemi operet sanatının tarihsel gelişimi: mekanlar ve besteciler

Türkiye’de ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersi öz-yeterlik algılarının değerlendirilmesi

Türk halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımaları

Türk halk müziğinde hüzün kodlarının analizi

Türk müziğinde tür ve biçim kavramlarının eğitsel dönüşümü





Türk Müziği (TM)
e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 6 Sayı 1 Mart 2026 (Bahar)

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

2026 Mart- Bahar Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 6. Cilt ve 1. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli beş 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 tanımlanmasına 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.

İçerik		
No	Başlık	Sayfa
1	Osmanlı dönemi operet sanatının tarihsel gelişimi: mekanlar ve besteciler <i>Ömer Üçer ve Ömer Türkmenoğlu</i>	1-21
2	Türkiye’de ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersi öz-yeterlik algılarının değerlendirilmesi <i>Uğur Dalkılıç ve Türker Erol</i>	23-36
3	Türk halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımaları <i>Emirhan Güler ve Yasemin Karataş</i>	37-52
4	Türk halk müziğinde hüzün kodlarının analizi <i>Emre Yuvacı</i>	53-70
5	Türk müziğinde tür ve biçim kavramlarının eğitsel dönüşümü <i>Ali Kalkan</i>	71-82

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

Osmanlı dönemi operet sanatının tarihsel gelişimi: mekanlar ve besteciler

Ömer Üçer¹ ve Ömer Türkmenoğlu²

Kafkas Üniversitesi Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Kars, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 5 Ocak 2026

Kabul: 19 Şubat 2026

Online Yayın: 30 Mart 2026

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Dönemi Operet

Osmanlı Dönemi Operet Mekanları

Osmanlı Dönemi Operet Bestecileri

Osmanlı Müziği

Türk Musikisi

2822-3195 / © 2026 TM

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



Öz

Bu araştırmanın amacı Osmanlı Dönemi'nde operet sanatının ortaya çıkışı ve gelişimi; sahnelendiği mekânlar ve bu alanda üretimde bulunan besteciler açısından sistematik bir biçimde nasıl bir yapı gösterdiğinin incelenmesidir. Araştırma nitel araştırma paradigması çerçevesinde ele alınmış ve veri toplama sürecinde doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırma çerçevesinde içerik analizi benimsenerek sistematik bir şekilde elde edilen kaynaklar analiz edilmiştir. Araştırma bulgularına bakıldığında, Osmanlı Dönemi'nde özellikle 19. yüzyılda İstanbul Beyoğlu ve saray çevresinde kurulan tiyatro mekânlarının opera ve operet sanatının gelişiminde önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Gaetano Mele, Concordia, Fransız, Naum ve Yıldız ve Dolmabahçe saray tiyatroları, Batılı sahne sanatlarının Osmanlı toplumuna aktarılmasında ve bu sanat dalının gelişmesinde önemli işlevler üstlenmiştir. Ayrıca, bu süreçte Dikran Çuhacıyan başta olmak üzere Muhlis Sabahattin Ezgi, Binbaşı Kemanî Ali, Kaptanzade Ali Rıza Efendi ve İsmail Hakkı Bey gibi besteciler ilk kez operet sanatı alanında eserler bestelemiş ve Türk operet geleneğinin oluşmasına katkı sağlamış ve Dikran Çuhacıyan ile başlayan ve sonraki besteciler tarafından sürdürülen operet üretiminde, Türk musikisinin temel estetik ve yapısal özellikleri bestecilik anlayışında etkili olmuştur.

Makaleye atıf için

Üçer, Ö., ve Türkmenoğlu, Ö. (2026). Osmanlı dönemi operet sanatının tarihsel gelişimi: mekanlar ve besteciler. *Türk Müziği*, 6(1), 1-21. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19004986>

Giriş

Türklerin toplumsal yaşamında Batı dram sanatıyla ilk temas, operanın ortaya çıkışından hemen önce, İstanbul'da bir bale-pantomim ve müzikli gösterinin sergilenmesiyle oldu. Osmanlı tarihinde XIV. yüzyıldan XIX. yüzyıl ortalarına kadarki zaman içinde, padişah kızlarının evlenmesi veya şehzadelerin sünneti gibi sebeplerle günlerce süren eğlenceler düzenlenmesi adettendi. Bu iş için geniş bir meydan seçilir, etrafına çadırlar kurulur, tribünler yapılır, günlerce devam eden çeşitli eğlenceler düzenlenir, padişah, vezirler, saray mensupları ve kalabalık bir halk kitlesi bunları seyredirdi. Yabancı devlet temsilcileri ve başka ülkeden çağırılan misafirler de bu şenliklerde hazır bulunurdu. Bu şenliklerin en hatıra kalanı Padişah III. Murad döneminde, 1582 yılında İstanbul at meydanında şehzadeleriyle beraber birçok fakir çocuğu da sünnet ettirerek büyük bir düğün düzenlemiştir (Sevengil, 2015, s. 88).

Osmanlı imparatorluğu döneminde sadece dış politika değil daha önceden rastlanmayan teknik ve kültür alanındaki yeniliklerin başlamasına yazılı olarak öncü olan ve Avrupa'ya dair birçok bilgi veren kaynakların, sefaretname olduğu görülür (Yalçınkaya, 1996). Pakalın (1983, s. 138) sefaretnameleri "Yabancı memleketlere gönderilmiş olan sefirlerin (elçilerin) İstanbul'dan hareketlerinden başlayarak gittikleri yerlerde gördükleri şeylerle

¹ Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Kars, Türkiye. Email: omer.ucer@kafkas.edu.tr ORCID: 0000-0001-6265-6468

² Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Ankara, Türkiye. Email: omerturkmenoglu@gazi.edu.tr ORCID: 0000-0002-2539-3600

görüştükleri devlet adamları, siyasi hadiseler ve yaptıkları işler hakkında tanzim ve taktim ettikleri raporlara verilen addır” şeklinde açıklamıştır. Bu bağlamda şunu ifade etmeliyiz ki, bu elçilikler sadece Osmanlı imparatorluğunun dış politikasının ve hariciyesine damgalarını vurmakla kalmayıp, bundan daha önemli olarak Avrupa’daki bilim, teknik ve kültürel alandaki birçok yeniliğin imparatorluğa girmesine yardımcı olmuştur (Yalçinkaya, 1996).

Osmanlı İmparatorluğunun “opera” terimiyle yazılı olarak ilk karşılaşması elçilerin yazdıkları bu sefaretmanelerde vasıtasıyla olmuştur. Osmanlı elçileri (sefirlerinin), güzel sanatlar konusunda dönemin öncü şehirleri olan Paris ve Viyana gibi Batı ülkelerindeki saray davetlerinde seyrettikleri müzikli sahne eserlerini raporlamış ve “opera” terimine yer verdikleri bu sefaretnameleri padişaha sunmuşlardır (Altar, 2001, s. 186; Türkmenoğlu ve Laçın, 2021).

Opera ve sefaretnameler çerçevesinde en önemli elçilerden biri Yirmisekiz Mehmet Çelebi’dir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi, III. Ahmet tarafından 1718 yılında görevlendirildiği Pasarofça Antlaşması müzakere heyetinde aldığı başarılar sonucunda büyükelçi olarak Fransa’ya gönderilmiştir. 7 Ekim 1720’de, beraberinde 400 kişilik bir heyetle yola çıkan Çelebi Fransa’nın Toulun şehrine 21 Kasım 1720 tarihinde ayak basmış, 1721 Eylül ayına kadar Fransa’da yaptığı gezi süresince, Fransız günlük yaşamı, saraylar, su kanalları, bahçeler, kaleler vb. gördüklerini sefaretnamesine olduğu gibi aktarmıştır (Arslan, 2019). Aynı zamanda sefaretnamesinde, kavramsal olarak ilk kez doğrudan opera terimine de yer vermiştir (Yöre, 2011).

Yirmisekiz Mehmed Çelebi, kendine anlatılanlar ve gözlemleri çerçevesinde, izlediği ilk operayı tamamen kendi kültürel altyapısıyla betimlemiş ve konuyla ilgili düşüncelerinin önemli bir kısmı burada verilmiştir;

“Paris kentine özgü bir eğlence yeri varmış ki, oraya “opera” derlermiş. Acayip büyük toplantılar olur, şehrin kibarları ve ricali oraya gelirlermiş. Kral naibi ve Kral da sık sık gelirmiş. Bizde bir gece gittik, kralın vasisinin sarayının yanında bir bina idi. Özel olarak opera için yapılmış ve her sınıfa ait yerler vardı. Bizi Kral’ın oturduğu yere götürdüler, kırmızı sırmalı kadife ile döşenmişti. Devlet büyüklerinin karıları ve Kral’ın vasisi de ayrı ayrı localarda oturuyorlardı. Yüzden fazla çeşitli saz hazırlanmıştı. Akşama daha bir saat varken her tarafı kapamışlar, birkaç yüz balmumu yanmıştı. Binanın billur avizeleri, tavanları hep altından olup, gelen kadınlar ise mücevherlere gark olmuşlardı. Bunları mumların ışığında gören, kızıl bir alev yanıyordu. Sâzendelerin olduğu yerde büyük ve çok güzel işlenmiş bir perde vardı. Sâzendeler yerlerine yerleştikten sonra, perde yukarı doğru kalktı ve karşımıza büyük bir saray çıktı. Özel saray giysileri ile 20 kadar birbirinden güzel kız, işlenmiş giysileri ile topluluğa yeni bir canlılık verdiler; biraz dans ettikten sonra “opera” denilen oyun başladı. Opera bize şarkılı bir öyküyü yasıttı. Her öyküyü bir kitap haline getirip basmışlar. Hepsini 30 kitapmış ve her öykü başka bir yeri ve başka oyuncularını gösterirmiş. Gittiğimiz geceki öykü ise şöyleydi: Bir padişah başka bir memleketin padişahın kızına âşık olur, padişah kızı babasından istemeye gelir, oysa kız da başka bir padişahın oğluna âşıktır. Aralarında geçen her türlü ilişki ve yakınlığı, perde perde değişen olayları gördük. Örneğin, padişahın kızı bahçeye çıkacak oldu. Gözlerimizin önünde saray bir anda yok oldu ve yerine bahçe çıktı, bahçe limon ve turunc ağaçları ile doluydu. Öyle bir an geldi ki, sevgililerin kiliseye gitmeleri gerekti, derhal o meydanın yerine kilise geldi. Sonra çeşitli sihirbazlıklar ve ateş oyunları yaptılar. Atlı ve piyade askerler sahnede cenk yaptılar ve gökten adamlar inip tekrar göğe çıktılar. Sonuçta öyle acayip şeyler gösterdiler ki, insan tasavvur bile edemez. Opera yöneticisi itibarlı bir kimsenin oğlu imiş. Ayrıca ona saraydan gelir bile bağlanmış. 3 saat bunları seyrettikten sonra, vakit tamam olduğu için evlerimize döndük”(Tuncer, 1987).

Yirmisekiz Mehmet Çelebi, ilk defa rastladığı opera sanatına karşı nesnel bir bakış açısı ve diplomatik bir dille, izlediği operayı kendince kavramsallaştırarak betimlemiştir (Yöre, 2011). Yirmisekiz Mehmet Çelebiden 28 yıl sonra (1748) Viyana’ya gönderilen Mustafa Hattı Efendi izlemiş oldu opera konusunu ayrıntılarıyla şu şekilde anlatmıştır;

“... Opera ve komedyâ denilen oyunları mükellef dört-beş kat oyun yerlerinin bulunduğu, Cumadan başka her gün ikindiden sonra kadın ve erkeklerin buraya gittikleri Nemçe’nin (Viyana’nın) nazlı genç kızlarının ve temiz ve güzel yüzlü genç erkeklerinin özel kıyafetlerle bazen raksettiklerini, bazen garip san’atlar gösterdiklerini, İskendername (Ahmedi tarafından yazılan mesnevi tarzında Türkçe eserler) ve aşka dair hikâyelerle insanın sabr-ü sükununu yakıp kavuran oyunlar olduğunu bizim içinde orada birkaç oda ayırdıklarını Kral tarafından haber vermişlerdi”(Sevengil, 2015, s. 95).

Mustafa Hattî Efendi, sefâretnâmesinde opera ile ilgili önemli bazı bilgilere yer vermekle birlikte, izlediği operaların konu ve içeriklerine dair ayrıntılı açıklamalar sunmamıştır. (Yöre, 2011). Mustafa Hattî Efendi'den 9 yıl sonra (1757) Ahmet Rasim Efendi Berlin ve Avusturya'ya (1763), Mustafa Rasih Paşa Rusya'ya (1793) ve Ahmet Azmi Efendi Berlin'e (1793) gönderilmişlerdir. Sefirler (elçiler) olarak gitmiş oldukları şehirlerde izlemiş oldukları operalara geniş bir şekilde sefaretnamelerinde yer vermişlerdir (Sevengil, 2015, s. 95-99). Osmanlı sefirleri gönderildikleri Avrupa'nın farklı şehirlerinde sadece opera seyretmekle kalmamış, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bulundukları şehirlerin kültür hayatı hakkında bilgiler vermişlerdir (Aracı, 2021, s.30).

Osmanlı Sarayı, Batı ile diplomatik ilişkileri geliştirmede ve düzenlemede Batı hakkında yaşam biçimleri, adetleri, askeri düzeyde yetenekleri gibi konularda bilgi sahibi olmak için Batı'ya göndermiş oldukları sefirleri tercih etmişlerdir. Osmanlı yöneticilerinin dikkatlerinin batıya yönelmesiyle opera da dahil sanat, teknik, askeri, kültürel ve siyasi atılımların gerçekleşmesinde elçilerin deneyimlerini raporlaştırdığı sefaretnameler önemli rol oynamıştır (Arslan, 2019).

18. yüzyıldan sonra yurtdışına gönderilen elçiler ve bu elçilerin yazmış oldukları raporlarda Avrupa tarzı çoksesli müzik ve opera III. Selim, II. Mahmud, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid gibi zamanın padişahlarının ilgisini çeken bir neticenin doğmasını sağlamıştır (Karadoğan ve Erbay, 2024). III. Selim, Batılılaşma sürecine yönelik reformlarla Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kurumsal ve yönetsel dönüşüm süreçlerini hızlandırmıştır. Bu değişimlerde Sultan'ın küçük yaşlardan itibaren Batı sanatlarına olan ilgisi önemli bir rol oynamıştır. Batı mimarisinden resim ve heykele, Batı müziğinden çalgılarına, dansından operaya kadar pek çok farklı alana ilgi duyan III. Selim, Osmanlı tarihine Batılı anlamda bir opera eserini sayara getiren ilk kişi olarak geçmiştir. Padişah ve saray ferdlerine özel olarak sergilenen bu ilk opera III. Selim'in sır katibi tarafından yazılmış olan el yazmasında şu şekilde anlatılmaktadır;

Zilkade'nin altıncı çarşamba günü Topkapı'ya inildi ve dün gece Topkapı'da Ağayeri'nde opera adlı ecnebi oyunu gösteren frenklerin temaşa ettirdikleri, çalgılı çengili oyun ve konuşmaları ve dimağa sıkıntı ve nezle getiren is ve pasları ve taklitleri batırılanıp söylenilerek eğlenildi (Sevengil, 2015, s. 99).

Osmanlı İmparatorluğunda 19. Yüzyıl, başta askeriye olmak üzere hukuk, mülki idare, siyasal yapı ve eğitim alanlarında girilen modernleşme çağıydı. İmparatorluk yüzyıl boyunca sanat, edebiyat, kültür hayatında yapısal reformlar silsilesi yaşamıştır. Daha doğru bir deyişle toplum, roman, tiyatro yazarlığı gibi edebi türlerden, dramatik ve lirik sahne sanatlarıyla, çok sesli müzikle, batı tarzı resim sanatıyla, müzecilikle 19. Yüzyılda tanışmıştır. Bu dönemde İstanbul'da ilk müzeler, Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi), tiyatro binaları açılmış, drama toplulukları oluşmuş ve toplumun sınırlı bir kesim dahi olsa yeni sanatların tüketicisi olmuştur. Böylece 1840'lardan itibaren opera sanatı önce saray çevresinde, sonra şehrin kültürel/sosyal hayatında belli bir izleyici kitlesi bulmuştur (Katoğlu, 2023, s. 15).

Osmanlı Devleti'nde opera ve operet sanatının ortaya çıkışı, yaygınlaşması ve gelişim göstermesi bir yenilik olarak görülmekten ziyade, kültürel temas, aktarım, dönüşüm ve yeniden üretim süreçleriyle birlikte ele alınması gereken önemli bir fenomendir. Bu doğrultuda bu çalışmada, Osmanlı döneminde operet sanatının gelişimini, mekanlar ve bestecileri bir paradigma altında birleştirirken kültürel hibritleşme ve kültürel aktarım gibi kavramlardan faydalanılmaktadır.

Kültürel hibritleşme, dünyadaki farklı kültürler arasındaki etkileşimin artması ve birbirleriyle karşılıklı olarak etkilenmelerin ortaya çıkan bir olgudur. Bu süreç, farklı kültürlerin benimsenmesinin dışında, farklı kültürler ile arasındaki engellerin kalmasınada yol açar (Dikmen, 2014). Bu nedenle, kültürlerin bir birlerine karşı farklı bir bakış açısı geliştirmesine yardımcı olur ve bu durum aynı zamanda kültürel çeşitliliğide arttırabilir (Temel Eğinli, 2011). Ancak, kültürel hibritleşme bazen olumsuz sonuçlarda ortaya çıkarabilir. Özellikle bazı kültürlerin etkisi altına girmesi sonucunda yok olabilir veya asimile olabilir. Kültürler arasındaki etkileşim, bazı kültürlerin bir diğerlerini domine etmesine yol açarak kültürel hegemonyanın oluşmasınada neden olabilir. Bu kapsamda, kültürel farklılıkların anlaşılmasını ve korunmasını sağlama noktasında kültürel hibritleşmeyi dikkate almak önemlidir (Tuncer, 2023).

Osmanlı müzik kültürü, türk halk musikisi (aşık musikisi), Türk sanat musikisi, Tasavuf (Tekke) musikisi ve Askeri müzikleri içinde barındıran geniş katmanlı bir müzik kültürüne sahiptir (Filiz, 2023). Bu kapsamda ele alındığında, hem Batı müziği hem de Osmanlı müziği bir etkileşim süreci geçirdikleri ise kaçınılmaz olmuştur. Sevensil (1968, s. 67), Dikran Çuhacıyan ve Alexandre Alboretto tarafından 1870 yılında bestelenen ve Türk makam unsurlarını içeren ilk Türkçe operet Arif'in Hilesi bunun en büyük göstergelerindendir. Aksoy (1991), bununla birlikte, bütün Avrupa'yı saran Türk modası sonucu mehterin vurma çalgılarından bazıları olduğu gibi, bazıları da birtakım değişikliklerle Avrupa bandolarına yerleştiği bilinmektedir. Bu kapsamda Osmanlı müziği ile Batı müziği arasındaki ilişki, karşılıklı dışlama çerçevesinde değil, etkileşim ve karşılıklı alışveriş süreci içinde gelişmiştir. Bu etkileşim, her iki müzik geleneğinin belirli unsurlarında dönüşüm ve yeniden yapılanma süreçlerini beraberinde getirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda opera ve operet sanatı, ilk olarak saray çevresinde gelişmiş, daha sonraki dönemlerde ise sınırlı da olsa halkla buluşarak kültürel yaşamın bir parçası hâline gelmiştir. Bu süreçte Osmanlı toplumu, opera ve operet sanatının yalnızca bir tüketicisi değil, aynı zamanda üreticisi konumuna da ulaşmıştır. Bu bağlamda araştırmanın temel problemi, "Osmanlı Dönemi'nde operet sanatının sahnelendiği mekânlar ve bu alanda üretimde bulunan besteciler açısından sistematik bir biçimde nasıl bir yapı göstermektedir" şeklinde belirlenmiştir. Bu problem doğrultusunda araştırmanın alt problemleri aşağıdaki gibidir;

- Osmanlı Dönemi'nde opera ve operet temsillerinin gerçekleştirildiği mekânlar nelerdir?
- Osmanlı Dönemi operet bestecileri kimlerdir ve bu bestecilerin operet sanatına katkıları hangi açılardan değerlendirilebilir?

Osmanlı İmparatorluğu'nda opera ve operet sanatı, ilk olarak saray çevresinde gelişmiş, daha sonraki dönemlerde ise sınırlı da olsa halkla buluşarak kültürel yaşamın bir parçası hâline gelmiştir. Bu süreçte Osmanlı toplumu, opera ve operet sanatının yalnızca bir tüketicisi değil, aynı zamanda üreticisi konumuna da ulaşmıştır. Bu tüketimin nerelerde ve kimler vasıtasıyla gerçekleştiği merak unsuru bir husustur. Osmanlı Dönemi operet sanatı alanında eser veren besteciler ve eserlerin icra edildiği mekânsal düzlemler ekseninde sistematik bir perspektifle değerlendirmeyi amaçlayan bu araştırma, "Osmanlı Dönemi'nde operet sanatının ortaya çıkışı ve gelişimi; sahnelendiği mekânlar ve bu alanda üretimde bulunan besteciler açısından sistematik bir biçimde nasıl bir yapı göstermektedir" temel sorusuna cevap aramaktadır. Bu soru "Osmanlı Dönemi'nde opera ve operet temsillerinin gerçekleştirildiği mekânlar nelerdir" ve "Osmanlı Dönemi operet bestecileri kimlerdir ve bu bestecilerin operet sanatına katkıları hangi açılardan değerlendirilebilir" alt başlıkları dahilinde derinlemesine irdelenecektir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Osmanlı Dönemi Operet Sanatının Tarihsel Gelişimi; Mekânları ve Bestecileri ele alan bu çalışmada nitel araştırma paradigması çerçevesinde tasarlanmıştır. Bu doğrultuda nitel araştırma paradigması kapsamında doküman analizi tekniği benimsenmiştir. Doküman analizi, basılı, elektronik tüm belgeler ve materyallerin içeriklerinin titiz ve sistematik bir şekilde incelemek, analiz etmek ve değerlendirmek için kullanılan bir tekniktir (Wach ve Ward, 2013). Bu doğrultuda, bu araştırma kapsamında ilgili alan yazın, basılmış kaynaklar, elektronik belgeler ve materyaller titiz bir şekilde incelenmiş ve araştırma kapsamında kullanılmıştır.

Dokümanlar

Bu çalışmada kullanılacak olan veri kaynakları olarak, Osmanlı Dönemi operet sanatının tarihsel gelişimini, temsil mekânlarını ve bestecilerini ortaya koymaya yönelik yazılı ve görsel dokümanlar kullanılmıştır. Çalışma kapsamında kitaplar, hakemli dergi makaleleri, ansiklopedi maddeleri, arşiv belgeleri, dönem gazeteleri, tiyatro programları ve elektronik veri tabanlarında yer alan akademik yayınlar incelenmiştir. Dokümanların seçimi, araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen şu ölçütlere göre gerçekleştirilmiştir;

- Osmanlı döneminde opera ve operet faaliyetlerine doğrudan yer vermesi
- Temsil mekânları

- Bestecilere ilişkin tarihsel bilgi içermesi
- Birincil ya da güvenilir ikincil kaynak niteliği taşıması
- Akademik veya arşivsel geçerliliğe sahip olması.

Bu doğrultuda, özellikle Osmanlı döneminde operet temsillerinin gerçekleştirildiği tiyatro yapıları, sahne mekânları ve dönemin önde gelen bestecilerine ilişkin veriler içeren kaynaklara öncelik verilmiş böylece araştırma, belirli bir örneklem seçimine dayalı olmaktan ziyade, araştırma problemiyle doğrudan ilişkili dokümanların amaçlı ve ölçüt temelli seçimine dayandırılmıştır.

Veri Analizi

Araştırma kapsamında elde edilen veriler bütüncül bir yaklaşım kullanılarak analiz edilmiştir. Bu doğrultuda nitel araştırma paradigması çerçevesinde içerik analizi tekniği kullanılarak içerik analizi yapılmıştır. İçerik analizi iletilerin nesnel, ölçülebilir, doğrulanabilir bir açıklamasının yapılabilmesi; tümdengelimle dayalı olarak önceden belirlenen kıstaslara göre kavramlardan, metinlerden, sözlü ve yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı amaçlayan, bir nitel araştırma analiz tekniğidir (Fiske, 1996).

Bulgular

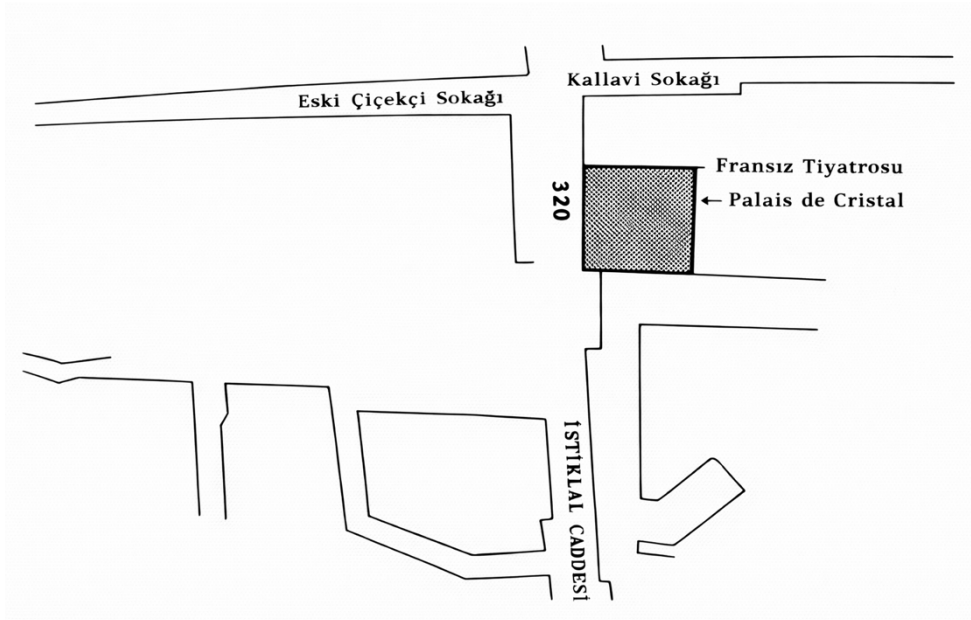
İstanbul Beyoğlu çevresinde yaşayan Avrupalı yabancılar, 1826 ile 1839 yılları arasında bireysel kültürel eğilimleri doğrultusunda Fransız dram ve komedilerinin temsillerini gerçekleştirmek için salonlar kurmuşlardır. Ayrıca, 1840'lı yıllardan sonra Türk bestecilerinin sahne sanatları yapıtları üzerine yapmış oldukları çalışmalar sonrasında bu alanda Türk operetleri bestelenmiş ve temsilleri çeşitli tiyatro salonlarında yapılmıştır. Yapılan temsillere saray erkânı ve dönemin padişahları da katılmış ve bu tiyatroların açılması için maddi destek ve imtiyazlar vermişlerdir. Osmanlı Dönemi'nde opera ve operet temsillerinin gerçekleştirildiği başlıca mekânlara ilişkin bulgular.

Gaetano Mele Tiyatrosu

III. Selim döneminde biri saray içinde, diğerinin ise saray dışında olduğu düşünülen iki geçici tiyatro olduğu aktarılmaktadır. Ayrıca bu dönemde Sultanın sarayında temsiller vermek üzere Avrupalı tiyatro oyuncular, soytarlar, gözbağcılar ve benzerlerinin geldiği bilinmektedir. III. Selimden sonra tahta çıkan II. Mahmud'un devrinde sarayın desteği ile iki amfitear kurulmuştur (And, 1972, s. 21). Bu dönemde, özellikle sahne sanatları üzerinde İtalyan ve Fransızların etkileri baskın olduğu bilinmektedir. 1838 yılında İtalyan müzisyen Gaetano Mele Osmanlı imparatorluğunda II. Mahmud'un desteği ile ilk opera binasını kurmuştur (Kaygısız, 2000, s. 168). And (1979, s. 45), "1839'da Gaetano Mele'nin Beyoğlu'nda Avrupa operalarını ve Fransız oyunlarını sergilemek üzere bir tiyatro kurmak için izin aldığı, bu girişim için gereken mali desteğe Müslüman topluluğun da katkıda bulunduğu" belirtilmektedir. Gaetano Mele İstanbul'dan önce Atina'da benzer operatik temsiller düzenlemiş ve genellikle bu tiyatrodaki İtalyan operaları oynanmıştır.

Fransız Tiyatrosu (Palais de Cristal)

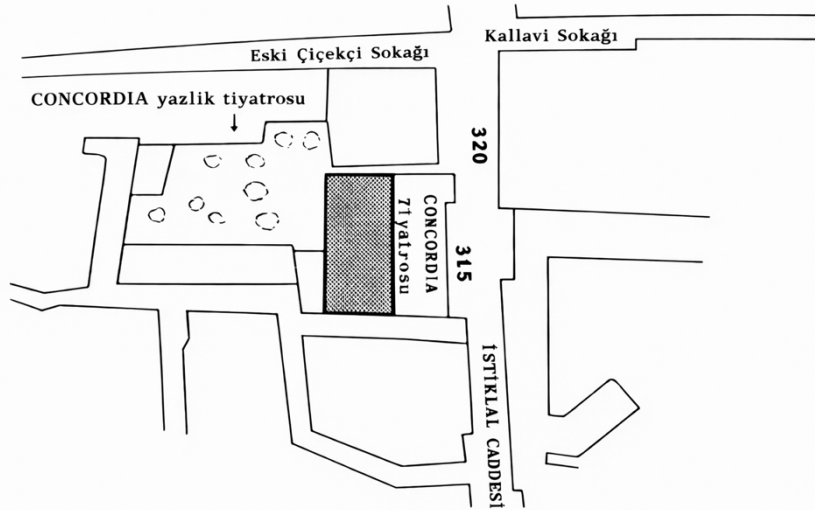
Fransız Tiyatrosu'nun (Palais de Cristal) hangi tarihte kurulduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak, 1831 İstanbul Pera yangınından önce var olduğu ve bu yangından sonra ise tekrardan inşa edildiğine yönelik bilgiler bulunmaktadır. Yangından önce Fransız Tiyatrosu günümüzde Elhamra Sinemasının bulunduğu yerde, Osmanlı dönemi döneminde 320 numaralı binada yer almaktaydı. Bu tiyatro binasının sahibi İtalyan sanatçı olan Giustiniani'ydi. Başka bir kaynağa göre, 18. yüzyılın başlarında Cenevizli (muhtemelen Giustiniani) olan bir sanatçı Galata'da bir tiyatro kurmuş ve 1827 yılında ise bu tiyatroyu Beyoğlu'na taşımıştır. Bu bilgiler doğrultusunda, 1831 Pera yangınından önce bu tiyatronun Fransız Tiyatrosu olduğu düşünülmektedir. Bu tiyatro, genellikle yabancı, özellikle Fransız dramatik ve lirik topluluklarına ev sahipliği yapmıştır. Bununla birlikte, zaman zaman Türk tiyatro topluluklarını bu tiyatrodaki gösteri yapmış ve bir sahne olarak hizmet vermiştir (And, 1992, s. 70). Fransız Tiyatrosunun yeri Görsel 1'de verilmiştir.



Görsel 1. Fransız Tiyatrosu (And, 1989, s. 48).

Concordia Tiyatrosu

Kesin tarihi bilinmemekle birlikte Concordia tiyatrosunun 1842 yılından önce yapıldığı bilinmektedir (Kenanlı, 2009). Pera İstiklal Caddesi 169-171 numaralı yerde bulunan Concordia tiyatrosu günümüz Saint Antuan Kilisesinin bulunduğu yerde bulunmaktadır. Tiyatroya dönüştürülmeden önce bu mekânda Hanaki adında bir Rum'un kendi adını verdiği bir kumarhane, başka kaynaklara göre ise bir eğlence mekânı bulunuyordu (And, 1989). Concordia Tiyatrosunun yeri Görsel 2'de sunulmuştur.



Görsel 2. Concordia Tiyatrosu ve Concordia Yazlık Tiyatrosu (And, 1989, s. 48)

Concordia Tiyatrosu, zamanının koşulları doğrultusunda sahnesinin küçüklüğü nedeniyle zaman zaman onarımlar geçirmiştir (And, 1972, s. 206). Ancak, tiyatronun genel yapısal özellikleri, 1874 yılında meydana gelen yangın sonrasında yapılan onarımlar ile büyük ölçüde değişmiştir. Tiyatronun bahçesi, Barok tarzı anlayışına uygun olarak düzenlenmiş olup, yazlık tiyatronun sütunları da bu süreçte taşınmıştır (Akin, 2002, s. 203). Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında İstanbul'da yaşayan Italo Seveli 1887 yılından itibaren İstanbul'un Nouveau tiyatrosu ve Concordia tiyatrosunda operalar, operetler ve baleler besteleyerek aktif rol oynamıştır (Akdeniz, 2017). 1891 yılında Spirodou Samaras'ın operası (Libreto F. Fantona) olan Flora Mirabilis ise yine burada temsil edilmiştir (And, 1972, s. 95). Ayrıca, İtalya'da "Cittadi Napoli" isimli bir topluluk kuran Arturo Stravolo (1867-1956) Kahire, Beyrut, İskenderiye ve İzmir gibi şehirlere gittikten sonra 1893 yılında İstanbul'a gelmiş ve Concordia Tiyatrosunda opera temsilleri gerçekleştirmiştir (Toker, 1948). 1878 yılında yeniden ortaya çıkan yangın felaketinden sonra Concordia Tiyatrosu 1886 yılında cafe-concert olmuştur. 1904 yılında ise tiyatronun yönetmeni olan Livadas

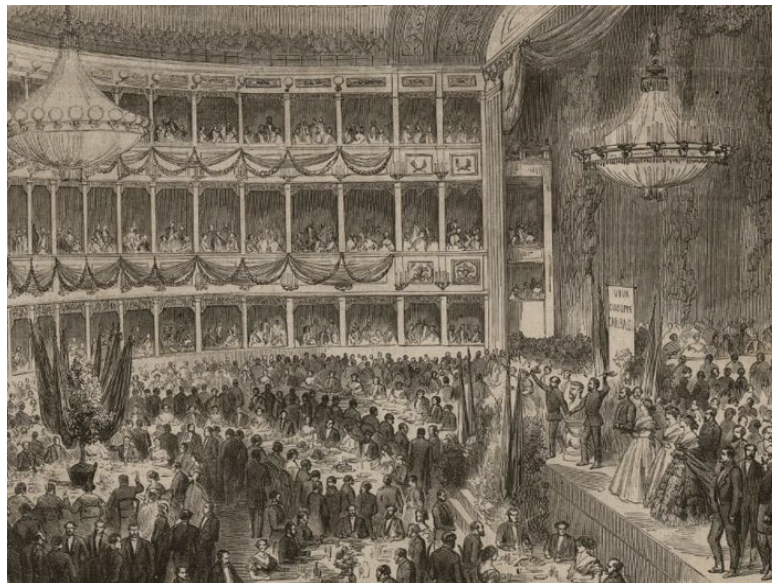
tarafından kışlık tiyatroda düzenlemeler yapılmıştır. Bu düzenleme doğrultusunda alçak olan tavan yükseltilmiş, localar ve halılar yenilenmiştir. 1906 yılında concordia tiyatrosu yıkılmış ve günümüzde halen var olan Saint Antuan Kilisesi yapılmıştır (And, 1972, s. 206).



Görsel 3. 1897'de İtalyan opera topluluğunun Concordia Tiyatrosu'nda verdiği Faust gösterimine ait el ilanı (And, 1989, s. 211).

Naum Tiyatrosu

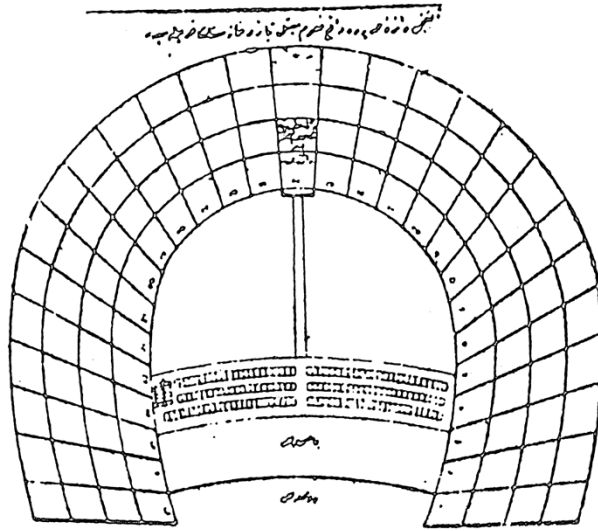
Osmanlı döneminde umumi sahnede tiyatrolar ve operalar, Tanzimant döneminden sonraki yıllarda oynanmaya başlanmış, Ancak muntazam bir şekilde opera temsillerinin verilmesi Naum Tiyatrosunda İtalyan Tiyatrosu ile mümkün olmuştur. And (1992, s. 69-70), 19. yüzyıl İstanbul'unda, özellikle Beyoğlu'nda Batılı anlamda sahne sanatlarının gelişiminde belirleyici rol oynayan ve Beyoğlu'nda ikinci önemli tiyatro binası yapılardan biri de Naum Tiyatrosu olmuştur. Bu tiyatroda, dönemin opera, bale, dramatik temsiller ve gözbâçılık gibi çeşitli sahne sanatları icra edilmiş, böylece Osmanlı döneminde Batılı tiyatro anlayışının yerleşmesine ve toplumun bu sanatsal formlarla tanışmasına önemli katkılar sağlanmıştır.



Görsel 4. Naum Tiyatrosu'nun içi (Garibaldi için düzenlenmiş bir şenlik) (And, 1989, s. 49).

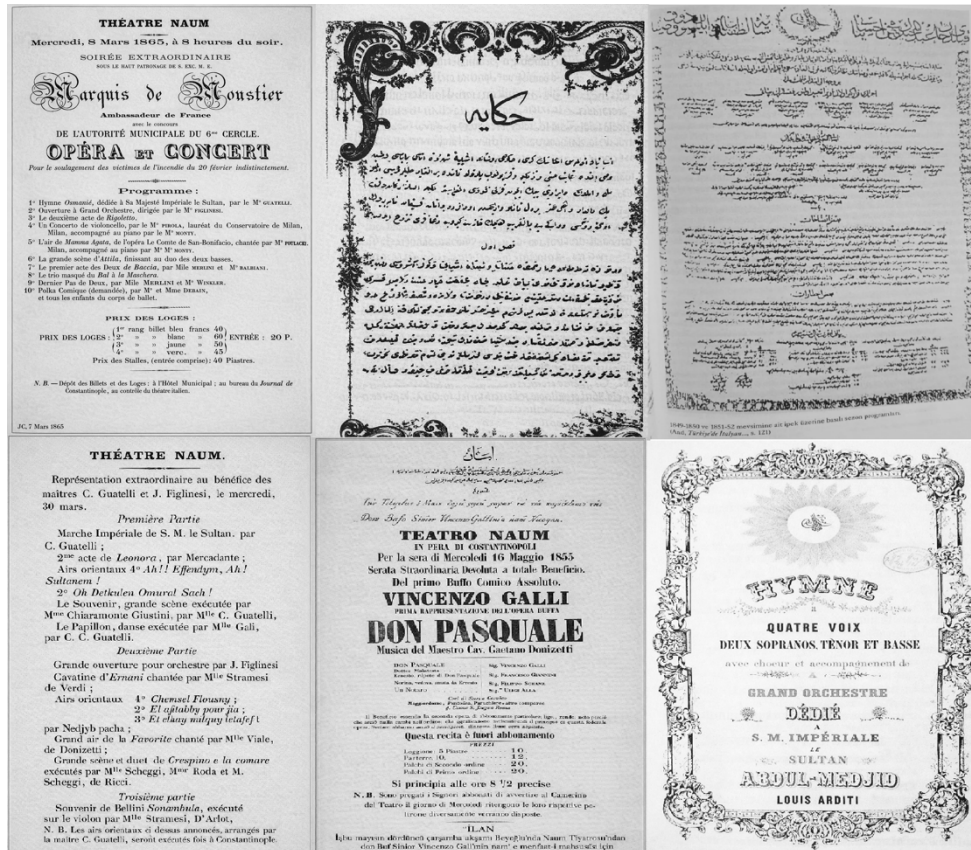
Naum Tiyatrosu'nun açılmasına zemin hazırlayan ilk gelişme, 1831 yılında İstanbul Beyoğlu'nda meydana gelen büyük Pera yangını olmuştur. Bu yangında, günümüzde Galatasaray Lisesi'nin karşısında yer alan Michel Naum'a ait

ev tamamen yanmıştır. Dönemin siyasi belirsizlikleri nedeniyle Pera bölgesinin yeniden inşası gecikmiş ve bunun üzerine Michel Naum, arsasından gelir elde edebilmek amacıyla yangın sonrası açılan bu alanı, akrobatik gösteriler ve cambaz oyunları sergileyen topluluklara kiralamaya başlamıştır. 1840 yılında, Naum Tiyatrosu'nun yerinde gösteriler düzenleyen ünlü İtalyan sihirbaz Giovanni Bartolomeo Bosko'nun girişimleri sonucunda, Pera'da bir tiyatro kurmak amacıyla saraya dilekçe verilmiş sonucunda 21 Mayıs 1840 tarihli bir fermanla bu girişime izin verilmiştir. Bosko Tiyatrosu'nda sahnелendiği tespit edilen ilk opera, Vincenzo Bellini'nin Norma adlı eseridir. Ayrıca, Donizetti'nin Lucia di Lammermoor, Rossini'nin La Cenerentola ve Bellini'nin Il Pirata operalarının da burada oynandığı bilinmektedir (Aracı, 2021, s. 47-63; Sevensil, 1959, s. 19). Ayrıca bu tiyatrodaki pandomim, vodviller, komediler oynanmış, sadece İstanbul'da yaşayan oyuncular değil aynı zamanda Fransa ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinden gelen tiyatro grupları çeşitli oyunlar sergilemişlerdir. 1844 yılında Halepli Katolik (Tütüncüoğlu) Michel Naum tarafından tiyatro salonu el değiştirilerek tamir edilmiş ve çok çeşitli oyunlar sergilenmeye başlamıştır. Ancak 1846 yılında tekrar çıkan yangın sonucunda tiyatro binası yok olmuştur (Eyice, 2010, s. 204). Yabancı elçilikler yanan tiyatro binası için destek vermiş, ayrıca Naum, sunduğu dilekçe sayesinde padişahdan 60.000 kuruş maddi yardım almıştır (Aracı, 2006, s. 191-182; Arslan, 2019; Umur, 1987). Naum Tiyatrosu'nun yer planlamasına ilişkin büyük loca ve padişah locası Görsel 5'te sunulmuştur.



Görsel 5. Naum Tiyatrosu'nun yer planı. Ortadaki Büyük Loca Padişahın Locası (And, 1989, s. 49).

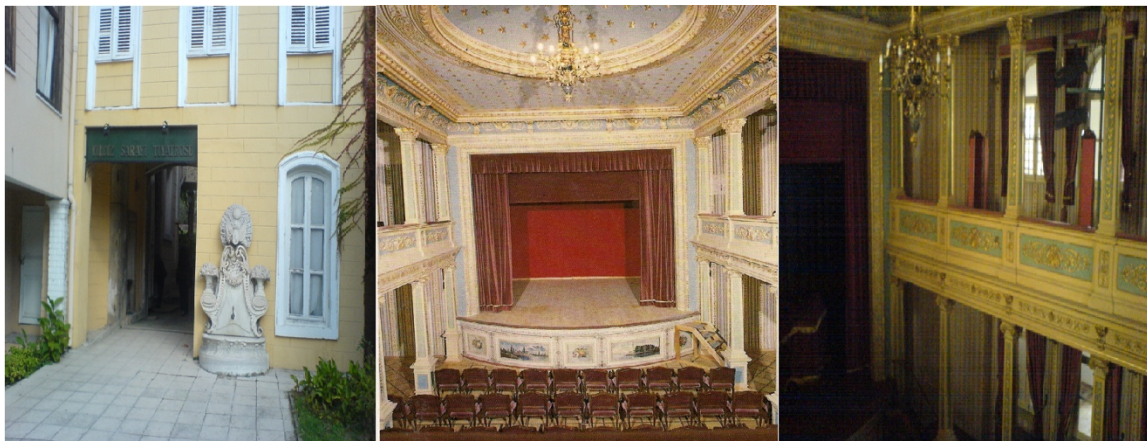
Naum Tiyatrosu'nda sahnелenen operalar arasında, 1849 yılında Naum'un Librettosunu Tondi'ye, Müziğini Lombardi'ye yazdırdığı ve 1850 yılında oynan Giselda operası, 1855'te Giacomo Panizza tarafından bestelenen Silistre Operası, 1862'de Dikran Çuhacıyan'ın bestelediği Olimpia opereti ve yine Çuhacıyan'ın Zemire adlı operasının 1891 ve 1894 yıllarındaki temsilleri yer almaktadır (And, 1972, s. 73-74, 86). Bunun yanı sıra Rossini'nin Sevil Berberi, Verdi'nin Attila ve Ernani, Coppola'nın La Pazza per Amore, Foroni'nin Margherita'sı ile Donizetti'nin Lucrezia Borgia, Linda di Chamounix ve Gemma di Vergy operaları yer almaktadır. Bu eserler dışında 1848-1849 sezonunda bu eserler dışında, Meyerbeer'in Robert le Diable, Bellini'nin La Sonnambula ve I Puritani operalarından da bölümler icra edilmiştir (Aracı, 2006). Naum Tiyatrosuna sahnелenen operalar ve etkinlikler Görsel 6'da sunulmuştur.



Görsel 6. Naum Tiyatrosunda Sahnelenen Operalar ve Etkinlikler (Aracı, 2021)

Yıldız Saray Tiyatrosu

II. Abdülhamid tahta çıktıktan kısa bir süre sonra, babası Sultan Abdülaziz gibi sarayda bir tiyatro salonuna sahip olma arzusuyla, daha önce yanan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun yerine yeni bir yapı inşa ettirmek istemiştir. Bu doğrultuda, saray ve köşkerlerin inşasında görev alan Vasilaki Kalfa'nın oğlu Yanko, binanın yapımıyla görevlendirilmiş ve 1889 yılında Yıldız Sarayı içerisinde, küçük, dar ve uzun dikdörtgen planlı bir tiyatro salonu inşa edilmiştir (Sevengil, 2015, s. 495). Yıldız Saray Tiyatrosu'nun yapımının, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in aynı yıl içerisinde gerçekleştirdiği İstanbul ziyaretiyle örtüşmesi, tiyatronun diplomatik ziyaretlerde kullanılmak üzere inşa edilmiş olabileceğine işaret etmektedir. Nitekim II. Abdülhamid, II. Wilhelm'in 2 Kasım 1889'daki ziyareti sırasında bu tiyatrodaki bir opera temsili düzenlemiştir (Demirel, 2007, s. 27). Bu uygulama, önceki padişahların da benimsediği bir geleneği sürdürerek, saraya gelen üst düzey konuklara opera izletme pratiğinin devam ettirildiğini ve padişahın Batı sanatlarına olan ilgisini yansıttığını göstermektedir (Arslan, 2019). Yıldız Saray Tiyatrosu'nun giriş kapısı, iç görüntüsü ve locaları Görsel 7'de sunulmuştur.



Görsel 7. Yıldız Saray Tiyatrosu giriş kapısı, iç görüntüsü ve locaları (And, 1989; s. 35; Kenanlı, 2009)

II. Abdülhamid'in sarayında bir tiyatro salonunun varlığı sayesinde, Doğu turnesi kapsamında İstanbul'a gelen Avrupalı sanatçılar Yıldız Saray Tiyatrosu'na davet edilerek padişah huzurunda gösteriler gerçekleştirmiştir (Sevengil,

2015, s. 498). Sarayda konser ve gösteri düzenlemek amacıyla gelen sanatçılar iki farklı yöntemle saraya getirilmiştir. İlk olarak, İstanbul'a gelen tiyatro toplulukları, elçiler aracılığıyla padişaha haber verilerek tavsiye edilmiş ve bu sayede pek çok topluluk saraya kabul edilmiştir. Bundan sonra padişahın huzurda müzik ve gösteri icra etmiş ve bazı sanatçılara nişan takdim edilmiştir (Osmanoğlu, 1960, s. 67). İkinci olarak ise, tiyatro işleriyle görevlendirilmiş olan İlyas Bey'in, Avrupa'dan gelen ünlü sanatçıların sarayda gösteri yapabilmesi için padişah'tan izin aldığı, gösteri gerçekleştiren sanatçılara zaman zaman nişan veya madalya verildiği belirtilmektedir (Tahsin Paşa, 2018, s. 16).

II. Abdülhamid, sarayda dilediği zaman oyun izleyebilmek amacıyla sürekli bir opera ve operet topluluğu kurdurmuştur. Yıldız Saray Tiyatrosu'nda görev yapan bu topluluk, İtalyan sanatçılardan oluşan bir müzikli gösteri ekibinden meydana gelmiş ve 1892–1893 yıllarından itibaren yaklaşık on beş yıl boyunca düzenli temsiller gerçekleştirmiştir. Ekibin başında, “Çapni Ailesi” olarak bilinen topluluğun mensubu olan Salvatore Stravolu adlı bir İtalyan sanatçı bulunmaktaydı. Ayrıca, opera ve operet temsillerinde görev alan koronun Muzika-yı Hümayun sanatçılarından oluşturulduğu bilinmektedir. Oynanan eserler repertuar olarak zaman zaman Fransızca kaynaklı olsa da temsiller genellikle İtalyanca sahnelenmiştir. Bu nedenle koroda yer alan Osmanlı sanatçılarına İtalyanca eğitimi verilmiştir. Ancak bazı temsillerde, şarkı sözleri doğrudan söylenmeyip “la la” şeklinde seslendirme yoluna da gidilmiştir (Sevengil, 2015).

Yıldız Saray Tiyatrosu'nda sahnelenen ve en çok ilgi gören opera ve operetler arasında; Giuseppe Verdi'nin *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Un Ballo in Maschera* ve *Rigoletto*, Gioachino Rossini'nin *Il Barbiere di Siviglia*, Gaetano Donizetti'nin *La Fille du Régiment*, Daniel Auber'in *Fra Diavolo*, Edmond Audran'ın *La Mascotte* ve Jacques Offenbach'ın *La Belle Hélène* adlı eserleri yer almaktadır. Bu eserler arasında, II. Abdülhamid'in özellikle Verdi'nin *Rigoletto* operasını çok sevdiği ve sıkça çalınmasını istediği bilinmektedir (Osmanoğlu, 1960, s. 68). Ayrıca, Yıldız Saray Tiyatrosu'nda Türk sanatçılar tarafından sahnelenen eserler arasında, *Pembe Kız* operetinin yanı sıra, yabancı dillerden Türkçeye çevrilerek sahnelenen *Değirmenci Kız*, *La Belle Hélène* ve *Çin'de Seyahat* gibi operetler de yer almıştır (Sevengil, 2015, s. 522–523).

Dolmabahçe Saray Tiyatrosu

Osmanlı döneminde, saray içinde inşa edilen geçici opera salonlarının dışında, kalıcı tiyatro yapıları arasında en dikkat çeken örnekler Sultan Abdülmecid döneminde Dolmabahçe Sarayı bünyesinde inşa ettirilen “Dolmabahçe Saray Tiyatrosu” ile II. Abdülhamid'in 1889 yılında Yıldız Sarayı içerisinde yaptırdığı tiyatro salonudur (Özcan-Coşkunsoy, 2019). Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, 1858 yılında, Dolmabahçe Sarayı yakınlarında, bugünkü İnönü Stadyumu'nun bulunduğu alanda, Bayıldım Yokuşu'na çıkan yolun köşesinde inşa edilmiştir. (And, 1992, s. 73). Bu tiyatro binasının yapılmasında, İstanbul saraylarının her yönüyle Avrupa saraylarıyla aşağı kalınmaması arzusunun etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda, tiyatro ve opera sanatları Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir gelişim alanı bulma imkânı elde etmiştir (Sevengil, 2015, s. 424). Operanın kamusal alanda kullanılmasının nedeni yalnızca padişahın sanatsal zevki (ki bu türe ilgi duyduğu bilinmektedir) değil, aynı zamanda operanın uluslararası siyasal temsilde taşıdığı önemdedir. Daha önce de belirtildiği üzere, tiyatro yapıları bizzat modernlik ve ilerlemenin simgeleri olarak değerlendirilmiştir (Mestyan, 2011). Dolmabahçe Saray Tiyatrosu Görsel 8'de sunulmuştur.



Görsel 8. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu (Umur, 1987)

Sahnenin hemen bitişiğinde padişaha ait üst üste üç sıra loca bulunan, yaklaşık 300 kişi kapasiteli Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu 9 Ocak 1859'da tören ile açılmıştır. Açılış gecesinde sahnelenen opera, yabancı sanatçılar tarafından icra edilmiş sonraki dönemlerde ise Beyoğlu'na gelen yabancı opera toplulukları da bu sahnede temsiller sunmuş ve bu gösterimlerde saray bandosu orkestrası eşlik etmiştir (Sevengil, 2015, s. 425-426). Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun açılış gecesinde temsili verilen Luigi Ricci'nin Scaramuccia operasının ilk iki perdesi oynanmış ve ardından Chasse de Diana adlı bale eseri sahnelenmiştir. Daha sonra temsili yapılan önemli eserler arasında Giuseppe Verdi'nin La Traviata'sı ile Donizetti'nin Maria di Rohan operaları sayılabilir. Bu eserlerin dışında, Gaetano Donizetti'nin Lucrezia Borgia, Parisina ve Roberto Devereux operalarının seçme parçaları da Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu temsillerde kimi zaman yalnızca seçilmiş arylar ve düetler icra edilerek bir konser havası yaratılmıştır (Aracı, 2006, s. 125-126).

Sultan Abdülmecid'in ölümünün ardından 1861 yılında tahta geçen Sultan Abdülaziz döneminde opera sanatı duraklama sürecine girmiş ve yerinde saymıştır. Abdülaziz padişahlığı döneminde Osmanlı Devletinin ekonomik sorunlarını gerekçe göstererek saray orkestrasını dağıtmış, Muzika-i Hümayun kadrolarını ise yarıya indirmiştir. Ayrıca, kendisi batı müziği eğitimi almış ve bazı küçük eserlerde bestelemesine rağmen, batı müziği, opera ve tiyatro yerine tercihinin geleneksel müzik ve ortaoyunundan yana kullanmıştır. Abdülaziz döneminde Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda opera oynanmamış, 1863 yılında Dolmabahçe Saray Tiyatrosu yanmıştır (Arslan, 2019). Osmanlı döneminde özellikle 1840'lı yıllardan sonra Avrupa'dan gelen müzisyenlerin İstanbul Beyoğlu çevresinde kurmuş oldukları tiyatrolar dönemin opera ve operet sanatının gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. İlk olarak Avrupalı besteciler tarafından bestelenen opera ve operetlerinin sahnelendiği bu mekanlarda daha son özellikle Güllü Agop tarafından kurulan Naum Tiyatrosunda Osmanlı dönemi operet bestecilerinin de bestelemiş oldukları operetler sahnelenmiştir. Ek olarak sarayda kurulan tiyatrolarda özellikle yurt dışından gelen misafirler için temsiller yapılmıştır.

➤ Osmanlı Dönemi operet bestecilerine ilişkin bulgular.

Dikran Çuhacıyan

Türk müziğine orkestrasyon düzenlemeleri ile armoni, kontrpuan bilgisinde bu işe katarak beste yapan (Yöre, 2011), Osmanlı müzik kültürü içinde yer alan ilk opereti besteleyerek büyük bir ün kazanan Dikran Çuhacıyan (Ünlü, 2017) Sultan Abdülmecid'in saatçibaşısı olan Kevork Efendi'nin büyük oğlu olarak 1837'de İstanbul'da doğmuştur (Karadağlı, 2006). Ailesi, dönemin ekonomik ortalamasına kıyasla daha iyi bir maddi duruma ve saray çevresi

yakınlığına sahip olan Çuhayan, müziğe olan ilgisi nedeniyle İtalyan piyanist ve besteci Mazzoni'den piyano eğitimi almıştır (Evintan, 1965).



Görsel 9. Dikran Çuhacıyan 1837-1895 (Sevinçli, 2016, s.19)

1862 yılında 4 yıl kaldığı İtalya'nın Milano şehrine gitmiş ve burada opera-buffa örneklerini tanıma fırsatı bulmuştur (Karadağlı, 2006). İstanbul'a döndükten sonra Annik Abazyan ile evlenmiş, orkestra ve koro şefliği görevlerinde bulunmuş, ayrıca "Kınar (kemençe)" adlı bir musiki cemiyeti kurmuştur. Ermeni zenginlerinden Karekin Melikyan'dan aldığı 1500 altın ile eserlerini sahnelemek üzere bir tiyatro kurmuştur. 1873'te Viyana'ya, 1890'da ise Paris'e gitmiş 1878'de II. Abdülhamid'in huzurunda orkestra yönetmiş ve çeşitli nişanlarla onurlandırılmıştır. 1882-1883 yıllarında Üsküdar Ermeni mektebinde müzik öğretmenliği yapmıştır. 1895'te tekrar Paris'e gitmek üzere İzmir'de bulunduğu sırada, yüzünde oluşan kanserli tümör nedeniyle 62 yaşında yaşamını yitirmiş ve İzmir Ermeni mezarlığına defnedilmiştir (Öztuna, 1969, s. 148).

Osmanlı döneminde 1870'li yıllardan sonra müzik unsurları içeren Türkçe dilinde operetler sahnelenmeye başlamıştır. 1872 yılında bestelenen bu türdeki ilk örneklerden biri olan Arif'in Hilesi opereti, Dikran Çuhacıyan ve Alexsandre Alboretto sahnelenmiştir (Sevengil, 1968, s. 267; Şahin, 2024). Dikran Çuhacıyan'ın Alexandre Alboretto ile birlikte sahneye koyduğu önemli yapıtlarından biri de Köse Kâhya operetidir. Eserin librettosu Karakin Riştuni tarafından yazılmış olup, ilk olarak Köse Abdal adıyla tanıtılmıştır. 1874 yılında bestelenen bu üç perdelik komik operet, sahnelenme sıklığı açısından döneminin öne çıkan yapıtlarındandır. Köse Kâhya, günümüzde metni tam olarak ulaşabilen ve hâlen Türkçe olarak sahnelenebilen az sayıdaki Çuhacıyan eserinden biri olarak dikkat çekmektedir. Çuhacıyan'ın en tanınmış Türkçe opereti olan Leblebici Horhor Ağa (1875) librettosu Takvor Nalyan tarafından kaleme alınmış ve ilk kez 11 Ocak 1886 yılında Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Eser, daha sonra Türkçe'nin yanı sıra Ermenice, Yunanca, Almanca, Fransızca ve Rusça gibi farklı dillere çevrilerek sahnelenmiştir (Karadağlı, 2006). Leblebici Horhor Efendi operetinin farklı dillere çevrildiği afişler Görsel 10'da sunulmuştur.



Görsel 10. Leblebici Horhor Ağa Opereti Afişleri (Sevinçli, 2016)

Çuhacıyan, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda, dönemin önemli aktörlerinden Büyük Benliyan'ın da yer aldığı Güllü Agop topluluğu ile kendi grubunu birleştirerek Türk operet sanatının güçlenmesine katkı sağlamış ve önemli temsiller sunmaya başlamıştır. Bu operet topluluğu, kış aylarında Gedikpaşa Tiyatrosu'nda, yaz aylarında ise Üsküdar'da bulunan Aziziyye Tiyatrosu'nda temsiller gerçekleştirmiştir. Bu ekip için Köse Kâhya ve Leblebici Horhor Ağa operetlerini bestelemiştir. Söz konusu eserlerin gördüğü yoğun ilgi üzerine, 1881 yılında Zemire adlı operasını bestelemiştir. Ancak Büyük Benliyan'ın Güllü Agop topluluğundan ayrılmasıyla birlikte, Çuhacıyan altmış altı kişiden oluşan yeni bir ekip kurmuş ve bu ekipte birlikte 1883 yılında Balkan ülkelerine, 1885 yılında ise Mısır'a gitmiş burada Hidivlik Tiyatrosu'nda temsiller sunmuştur. Özellikle Leblebici Horhor Ağa opereti ile büyük ilgi gören topluluk, Hidiv Tevfik Paşa'nın himayesinde bu eseri altmışaltı kez sahnelemiştir (Sözer, 1986, s. 175).

Dikran Çuhacıya'nın bestelemiş olduğu opera ve operetler arasında, 1868 yılında Arsas, 1869 yılında Olimpiya, 1872 yılında Arif'in Hilesi, 1874 yılında Köse Kâhya ve 1875 yılında Leblebici Horhor Ağa ve 1881 yılında bestelediği Zemire operası ve operetleri yer almaktadır.

Muhlis Sabahattin Ezgi

Muhlis Sabahattin Ezgi, 1889 yılında Adana'da dünyaya gelmiştir. Babası, Sultan Abdülaziz'in başmâbeyncisi olan Hurşid Bey'dir. Sultan Abdülaziz'in 1876 yılında tahttan indirilmesinin ardından Hurşid Bey, sırasıyla Mardin, Adana ve Drama'ya mecburî ikametle gönderilmiş, Muhlis Sabahattin ise bu süreçte Adana'da doğmuştur. Keman, ud, lavta, nısıfiye ve onikitelli gibi çeşitli sazları icra eden Hurşid Bey'in etkisiyle Muhlis Sabahattin ilk müzik eğitimini aile çevresinde almıştır. Babasının Drama'daki vefatının ardından ailesi Selanik'e taşınmış, burada ilkökul ve ortaokul öğrenimini tamamlayan Ezgi, 1904 yılında İstanbul'a gelerek Galatasaray Lisesine kaydolmuştur.



Görsel 11. Muhlis Sabahattin Ezgi 1889-1947 (Aydın, 1990)

Bir İtalyan müzisyenden piyano ve Batı müziği eğitimi alan Muhlis Sabahattin Ezgi, 1908 yılında gazeteciliğe başlamış ve aynı dönemde İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne muhalif olarak siyasi hayata atılmıştır. Hakkında takip kararı çıkarılmasının ardından Avrupa'ya gitmiş ve birkaç yıl boyunca yurtdışında kalmıştır. İstanbul'a dönüşünde, İttihat ve Terakki yönetiminin izniyle siyasetle uğraşmamak, yazı yazmamak ve şehir merkezinde oturmamak şartıyla İstanbul yakınlarındaki bir köye yerleşmiş ve kendisini tamamen müziğe adanmıştır. Bu süreçte arka arkaya besteler üretmiş özellikle çoksesli eserler ve operetler bestelemiştir. Bestelerinde Türk musikisinin makam ve usullerinden faydalanmış, operet bestekârı olarak büyük bir ün kazanmıştır. Cumhuriyet dönemine kadar operetleri büyük ilgiyle sahnelenmiştir. Özellikle Çare-Saz, Gül Fatma ve Ayşe adlı operetleri dönemin en çok beğenilen eserleri arasında yer almıştır. Sanatoryumda tedavi gördüğü Heybeliada'da, 58 yaşında verem hastalığı nedeniyle hayatını kaybetmiştir. Ezgi'nin dikkat çeken diğer operet eserleri arasında Zühre, Asâlet-meâ, Mûteber Paşa, Aşk Mektebi, Kerem ile Aslı, Yerden Göge, Revüler, Hilâl-Ahmer Çiçeği, Çingene Aşk: Müzikal Piyes, Büyük Ateş, Aşk Ölmez, Şâtır-zâde, Zehrâ, Mon Bey, Hâtırım İçin, Aman Kayseri, Perde Arkası, Kadınların Beğendiği ve Muhâsebeci Mûtedil Efendi yer almaktadır (Öztuna, 1969, s. 204-205; İbnülemin, 1959, s. 223).

Muhlis Sabahattin Ezgi, sanat yaşamı boyunca birçok operet topluluğu kurmuş ve bu toplulukların yöneticiliğini üstlenmiştir. Özellikle 1928 yılında İstanbul'da kurulan ve döneminin en popüler topluluklarından biri olan Süreyya Opereti Topluluğu'nun kuruculuğunu yapmış ve orkestranın şefliğini bizzat üstlenmiştir. 1930'lu yıllarda ise Muhlis'in Çocukları adlı bir diğer operet topluluğunu kurarak Türkiye'nin çeşitli illerine turneler düzenlemiştir. Dönem izleyicisi tarafından büyük ilgi gören bu topluluk, Türkiye'de operet sanatının yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır (Akçura, 2015; Taranç, 2005).

Arpad (1947), Sabahattin Ezgi'nin 1917–1947 yılları arasında bestelemiş olduğu operetleri üç ayrı dönem altında sınıflandırmıştır. Buna göre, 1917–1920 yılları arasındaki dönemde Çare-Saz, Hilâl-Ahmer Çiçeği, Büyük Ateş, Aşk Ölmez, Zühre, Şâtır-zâde ve Zehrâ 1921–1935 yılları arasındaki dönemde Ayşe, Gül-Fatma, Asâlet-meâp, Mon Bey, Hâtırım İçin, Mûteber Paşa, Aman Kayseri, Perde Arkası ve Kadınların Beğendiği ve 1936–1947 yılları arasında ise Aşk Mektebi, Efenin Aşk, Kerem ile Aslı, Yerden Göge ve Muhâsebeci Mûtedil Efendi adlı operetleri yer almaktadır.

Binbaşı Kemanî Ali (Haydar Bey)

1846 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Haydar Bey (Binbaşı Kemanî Ali), Türk operet müziğinin öncü bestecileri arasında yer almaktadır.



Görsel 12. Binbaşı Kemanî Ali (Haydar Bey) 1846-1904

Küçük yaşta Mızıkâ-yı Hümayun'a kabul edilerek burada hem Batı hem de Türk musikisi eğitimi almış keman ve flüt çalmada uzmanlaşmıştır. Zamanla Mızıkâ-yı Hümayun'da ser-muallimlik görevine yükselmiş, II. Abdülhamid döneminde ise ikinci mabeynciliğe atanmıştır. Görevinden erken yaşta ayrılan Haydar Bey, Türk makamlarını temel alarak operetler, marşlar ve şarkılar bestelemiş ve bu eserlerinde geleneksel yapı ile Batı müziği unsurlarını uyumlu bir şekilde bir araya getirmiştir. 1904 yılında, 58 yaşında vefat etmiştir (Öztuna, 1969, s. 258). Haydar Bey'in bilinen ve en önemli opereti "Pembe Kız" operetidir. Librettosu Osman Nuri ve Muslihiddin Bey tarafından kaleme alınmış olan operet 3 perdeden oluşan komik bir operettir. Ayrıca bestecinin diğer önemli eserleri arasında Çengi, Sigorta, Bindirdirek ve Allak Kız operetleri yer almaktadır (Akdeniz, 2017; Öztuna, 1969, s. 248).

Kaptanzade Ali Rıza Efendi

Ali Rıza Bey, 1881 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Mehmed Bey, Mecidiye zırhlısında süvari olarak görev yapmış, bu nedenle aile çevresinde "Kaptanzade" unvanıyla tanınmıştır. Sanat yaşamına on dört yaşında kanun çalarak adım atan Ali Rıza Bey, bu özelliği dolayısıyla musiki çevrelerinde "Kanuni Rıza Bey" olarak anılmıştır. Müzik bilgisini sistematik bir eğitimden ziyade kendi bireysel çabalarıyla edinmiş, daha sonra piyano öğrenerek icra alanını genişletmiştir. 1934 yılında konser vermek üzere bulunduğu Edremit'te, kalp rahatsızlığı nedeniyle 53 yaşında hayatını kaybetmiştir. Sanatçının yaklaşık 100 civarında operet, şarkı, fantezi, tango, foxtrot ve marş bestesi bulunmaktadır. Ali Rıza Efendinin operetleri, döneminin müzikal çeşitliğini yansıtmakta olup özellikle sahne müziği alanına önemli katkılar sağlamıştır. Bestecinin en dikkat çeken eserleri arasında Macun Hokkası, Çapkın Süleyman, Kayseri Gülleri, İstanbul Beyefendisi ve Fettan Kız operetleri bulunmaktadır (Özalp, 2000, s. 184-185; Öztuna, 1969, s. 33).



Görsel 13. Kaptanzade Ali Rıza Efendi (1881-1934)

İsmail Hakkı Bey

İsmail Hakkı Bey, 1865 yılında İstanbul'un Balat semtinde bulunan Molla Aşkî Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Babası, İdâre-i Mahsûsa'da görev yapan ve aynı zamanda kıraat bilgisiyle tanınan Raşit Efendi'dir. İlk tahsilinden sonra düzenli bir eğitim hayatı bulunmayan İsmail Hakkı, henüz 13 yaşındayken Mercan'da İbrahim Ağa'nın yanında örücü çırağı olarak çalışmaya başlamıştır. Bir gün çarşı camisinin tahta minaresinde ezan okuduğu sırada saray müezzinlerinden biri tarafından fark edilmiş ve Muzika-yı Hümayun'a bağlı olarak Latif Ağa'nın öğrencileri arasına katılmıştır. Bu kurumda Latif Ağa'dan Türk musikisi, Zâtî Arca'dan ise Batı müziği notasını öğrenmiş ayrıca, bir süre Guatelli Paşa'dan da dersler almıştır. Kısa sürede saray müezzinliğine yükselmiş, "ser-hânende" unvanıyla saray fasıl heyetinin başında yer almıştır. Muzika-yı Hümayun'daki görevinde zamanla ilerleyerek kaymakamlık (yarbaylık) rütbesine ulaşmıştır. 1908'de, Meşrutiyet'in ilan edildiği dönemde, 42 yaşında tanınmış bir bestekâr ve fasıl şefi konumuna gelmiştir. Çeşitli halka açık konserler düzenlemiş, Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kiraathanesi'nin üst katında Mûsikî-i Osmânî Mektebi'ni kurarak birçok öğrenci yetiştirmiştir. 1917 yılında kurulan Dârüelhan'da solfej ve fasıl dersleri vermiş, bir süre bu kurumun Türk musikisi şubesinde müdürlük ve icra heyeti başkanlığı görevlerinde bulunmuştur. 9 Aralık 1926 tarihinde, Dârüelhan bünyesinde oluşturulan Tasnif Heyeti'nde Rauf Yektâ ve Ahmed Irsoy ile birlikte üye olarak görevlendirilmiş, 61 yaşında kalp yetmezliğinden dolayı ölmüştür. Bestecinin 2000'e kadar eser bestelediği düşünülmektedir (Diyanet Vakfı Türkiye, 2001. s. 101-102; Öztuna, 1969, s. 309-310; İbnülemin, 1958, s. 207).



Görsel 14. İsmail Hakkı Bey (1865-1926)

Bestecinin sahne sanatları alanındaki üretkenliği özellik operet türünde verdiği eserler ile en dikkat çeken operetleri arasında Bülbül, Lale Devri, Kaşıkçılar, Damat İbrahim Paşa, Yedekçi, Kiracılar, Narü's-Sabah, Emel, Gazanfer, İyi Saatte Olsunlar, Gelin Kaynana, Falcı, Atlı Ases, Tutkun, Ve mine'l-Garâib ve Cinci Hoca toplam 15 opereti yer almaktadır (Eskitaş, 2018).

Osmanlı döneminde operet besteciliği alanında faaliyet göstermiş diğer önemli isimler arasında Leon Hancıyan ve Âli Bey yer almaktadır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, yaklaşık olarak 1857-1947 yılları arasında yaşadığı düşünülen Leon Hancıyan, İstanbul Efendisi adlı operetiyle tanınmaktadır. 1844-1899 yılları arasında yaşamış olan Âli Bey ise, Latâfet adlı operetiyle bu türde eser veren öncü bestecilerden biridir (Öztuna, 1969). Osmanlı döneminde ve erken cumhuriyet döneminde bestelenmiş olan opera ve operetlerin krolojik sıralaması Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Osmanlı dönemi Türk operet sanatında besteciler ve operetleri

Besteci	Yıl	Operetin Adı
Dikran Çuhacıyan	1868, 1869, 1872, 1874, 1875, 1881	Arsas, Olimpiya, Arif'in Hilesi, Köse Kâhya, Leblebici Horhor Ağa, Zemire (Opera)
Muhlis Sabahattin Ezgi	1917-1920	Çare-Saz, Hilâl-Ahmer Çiçeği, Büyük Ateş, Aşk Ölmez, Zühre, Şatır-zâde, Zehrâ
	1921-1935	Ayşe, Gül-Fatma, Asâlet-meâp, Mon Bey, Hâtırım İçin, Mûteber Paşa, Aman Kayseri, Perde Arkası, Kadınların Beğendiği
	1936-1947	Aşk Mektebi, Efenin Aşkı, Kerem ile Ashı, Yerden Göğe, Muhâsebeci Mûtedil
Haydar Bey (Binbaşı Kemanî Ali)	-	Pembe Kız, Çengi, Sigorta, Bindirdirek, Allak Kız
Kaptanzade Ali Rıza Efendi	-	Çapkın Süleyman, Macun Hokkası, Kayseri Gülleri, İstanbul Beyefendisi, Fettan Kız
İsmail Hakkı Bey	-	Bülbül, Lale Devri, Kaşıkçılar, Damat İbrahim Paşa, Yedekçi, Kiracılar, Narü's-Sabah, Emel, Gazanfer İyi Saatte Olsunlar Gelin Kaynana Falcı Atlı Ases Tukun Ve mine'l-Garâib Cinci Hoca
Leon Hancıya	-	İstanbul Efendisi
Âli Bey	-	Latâfet

Tablo 1 incelendiğinde, Dikran Çuhacıyan ile başlayan Türk operet geleneğinin doğuşunu, zaman içinde yaygınlaşmasını ve tarihsel bağlamda geçirdiği dönüşümü ortaya koyan bütüncül bir çerçeve sunduğu görülmektedir. Özellikle 1870'li yıllardan itibaren yoğunlaşan operet besteciliğinin, Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan süreçte süreklilik gösterdiği, bu dönemde operetin hem niceliksel hem de işlevsel açıdan önemli bir müzikli sahne türü olarak varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise operet üretiminin görece azaldığı, buna karşılık opera besteciliğinin ve kurumsal opera anlayışının güç kazandığı dikkat çekmektedir. Bu durum, operetin Türk müzik tiyatrosu tarihinde yalnızca popüler bir sahne türü olmanın ötesinde, opera sanatının gelişimine zemin hazırlayan ve iki dönem arasında geçişsel bir işlev üstlenen önemli bir yapı taşı olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Bu araştırmada Osmanlı Dönemi operet sanatı, sahnelenme mekânları ve besteciler ekseninde ele alınmıştır. Elde edilen bulgular, operet sanatının Osmanlı kültürel yaşamında çok katmanlı bir yapı içinde geliştiğini göstermiştir. Birinci alt problem kapsamında ulaşılan sonuçlar, opera ve operet temsillerinin Osmanlı İmparatorluğu'nda saray, yarı kamusal ve kamusal mekânlar olmak üzere farklı sahne ortamlarında varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Saray bünyesinde yer alan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu ve Yıldız Saray Tiyatrosu gibi yapılar, opera ve operetin öncelikle diplomatik temsil, modernlik göstergesi ve seçkin kültürel tüketim aracı olarak konumlandığını göstermektedir. Bu mekânlarda gerçekleştirilen temsillerin, padişahın sanata bakışıyla doğrudan ilişkili olduğu özellikle yabancı devlet adamlarının ve konukların ağırlandığı törenlerde opera ve operetin bir kültürel vitrin işlevi üstlendiği anlaşılmaktadır. Bu tiyatrolarda sadece Batı müziği bestecilerinin opera ve operetlerinin temsilleri yapılmamış aynı zamanda dönemin ünlü Türk bestecileri Dikran Çuhacıyan gibi bestecilerinde temsilleri düzenlenmiştir.

Beyoğlu ve Pera çevresinde kurulan Gaetano Mele Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu, Concordia Tiyatrosu ve Naum Tiyatrosu gibi mekânlar, opera ve operetin kentsel kamusal alana taşınmasını sağlamıştır. Yabancı topluluklar ve Osmanlı vatandaşları arasında çok kültürlü bir izleyici profili oluşmasına yol açmıştır. Bu tiyatrolar, Batı kaynaklı opera ve operetlerin düzenli temsillerle sahnelendiği, aynı zamanda yerli bestecilerin eserlerinin de görünürlük kazandığı mekânlar olarak işlev görmüştür. Böylece opera ve operet, saray merkezli bir etkinlik olmaktan çıkarak başlangıçta daha da sınırlı olsa Osmanlı şehir yaşamının bir parçası hâline gelmiş ve halkın bu sanata bakış açısının gelişmesine önemli bir katkı sunmuştur.

İkinci alt problem kapsamında elde edilen sonuçlar ise, Osmanlı Dönemi operet besteciliğinin çok kültürlü, çok dilli ve melez bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Dikran Çuhacıyan başta olmak üzere Muhlis Sabahattin Ezgi, Binbaşı Kemanî Ali (Haydar Bey), Kaptanzade Ali Rıza Efendi ve İsmail Hakkı Bey gibi besteciler, operet türünü Osmanlı müzik kültürü içerisinde yerleştirmiş, ek olarak, Türkçe librettolar, yerel konular ve makam temelli melodik yapıların Batı armonisiyle birleştirildiği eserler üretmişlerdir. Bu durum, operetin yalnızca aktarılmış bir Batı müziği türü olmadığını, Osmanlı müzik pratiği içinde yeniden üretilmiş ve dönüştürülmüş bir sanat formu olduğunu göstermektedir. Ayrıca besteciler tarafından bestelenmiş operalar Osmanlı kültürel yapısından çok etkilenmiş ve halkın kendi yaşamlarından ele alınan hikâyeler operetlerin içeriklerinin belirlenmesine yol açmıştır.

Bestecilerin operet alanındaki katkıları değerlendirildiğinde, bu eserlerin sadece eğlence odaklı değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel temsile açık bir yapı sunmuş, operetin geniş halk kitleleriyle temas kurabilen bir sahne sanatı olarak yaygınlık kazandığı sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle Gedikpaşa ve Naum Tiyatrosu çevresinde gelişen temsiller, Türkçe operetin sahne üzerinde kalıcı bir yer edinmesine olanak sağlamıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Osmanlı Dönemi operet sanatı başlangıcında saray ve çevresinde daha sonra ise kamusal alana uzanan mekânsal çeşitlilik, yerli ve yabancı bestecilerin ortak üretimleri ve Batı ile Türk musiki müzik unsurlarının etkileşimi doğrultusunda şekillenmiştir. Bu sonuçlar, operet sanatının Osmanlı kültürel modernleşme sürecinde yalnızca bir ithal tür ve etkisi altında ele alınmadığı, aynı zamanda yerel üretim ve kültürel adaptasyon alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Yazarların Özgeçmişi



Ömer Üçer, 2018 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'ndan lisans, 2022 yılında Marmara Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'ndan yüksek lisans derecesi almıştır. Doktora çalışmalarını Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda sürdürmekte olup, Kafkas Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. Çalışma alanları; ses eğitimi, bireysel ses eğitimi pedagojisi ve müzik eğitimidir.



Prof. Dr. **Ömer Türkmenoğlu**, 1995 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Şan Sanat Dalı'na girdi. 2003 yılında İtalya'da Imalatesta Yaz Akademisi'nde bariton Alessandro Calamai ve Mauro Trombetta ile çalıştı. 2010 yılında ABD Indiana Üniversitesi'nde Post Doktora ünvanını ünlü tenor Carlos Montane ile yaptı. 2012'de Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Şan Opera Bölümü'nden Sanatta Yeterlik derecesini aldı. 27 Şubat 2017 tarihinde doçentlik unvanını aldı. Halen Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Anabilim dalında Profesör olarak görevini sürdürmektedir.

Kaynakça

- Akçura, G. (2015, Mart 25). *Muhlis Sabahattin Ezgi: Bir operet kralı* [Blog yazısı]. http://gokhanakcura.blogspot.com/2015_03_22_archive.html
- Akdeniz, A. Ö. (2017). Osmanlı'nın İtalyan müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 4(10), 43-62. <https://doi.org/10.17822/omad.2017.71>
- Akdeniz, H. B. (2017). Batı müziğinin Osmanlı/Türk temsilcileri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 4(10), 63-84. <https://doi.org/10.17822/omad.2017.72>
- Akın, N. (2002). *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*. Literatür Yayınları.
- Aksoy, B. (1991). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. (Tez No. 13503) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü], İstanbul. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Altar, C. M. (2001). *Opera Tarihi* (Cilt 4). Pan Yayınları.
- And, M. (1979). *"Osmanlı Tiyatrosu" Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- And, M. (1989). *Türkiye'de İtalyan sahnesi, İtalyan sahnesinde Türkiye*. Metis Yayınları.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdad Döneminde Türk Tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (1992). *Türk tiyatro tarihi*. Cep Üniversitesi Yayınları.
- Aracı, E. (2021). *Naum Tiyatrosu 19. yüzyıl İstanbul'da İtalyan operası*. Yapı Kredi Yayınları.
- Arpad, B. (1947). Muhlis Sabahattin: Hayatı ve eserleri. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 202, 3-4.
- Arslan, C. (2019). *Osmanlı Sarayı'nda opera sanatı* (Tez No. 595480) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Aydın, Ş. (1990). *Türk Bestekar Portreleri*. Ünsal Ofset Matbaacılık,
- Demirel, F. (2007). *Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında son ziyaretler, son ziyafetler*. Doğan Kitap.
- Dikmen, B. (2014). Görsel sanatlarda kültürlerarası etkileşim ve melezlik. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 9, 27-37.
- Eskitaş, N. (2018). Halk opereti topluluğu ve Türk müziği tarihindeki yeri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 82-100. <https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.495444>
- Evintan, A. (1965). Üç-beş satırla Dikran Çuhacıyan. *Başkent Tiyatrosu Tiyatro Dergisi*, 1(1), 6-7.
- Eyice, S. (2010). *Tarih boyunca İstanbul*. Etkileşim Yayınları.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev. S. İrvan). Bilim Sanat Yayınları.
- İbnülemin, M. K. İ. (1958). *Hoş Sadâ*. Maarif Basımevi.
- Karadağlı, Ö. (2006). *Türkiye'ye müzikli sahne sanatlarının girişi- Dikran Çuhacıyan öncesi ve sonrası* (Tez No. 241218) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Karadoğan, U. C., & Erbay, H. (2024). Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden Cumhuriyet'in ilk yıllarına Opera sanatının Türkiye'de gelişimi. *Vakanüvis - Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1185-1228. <https://doi.org/10.24186/vakanuvis.1467067>
- Katoğlu, M. (2023). *Türkiye'nin milli opera kurumu "Devlet Operası"nın kuruluş öyküsü ve edebiyatçıların değerlendirmeleri (1936-1949)*. Tarihçi Kitapevi.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde Müzik*. Analiz Basım Yayın.
- Kenanlı, M. G. (2009). *İstanbul'da ilk tiyatro yapıları ve Taksim sahnesi örneği* (Tez No. 268366) [Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Mestyan, A. (2011). *Music theatres and cultural politics in Cairo and Istanbul* [Doctoral dissertation, Central European University].
- Osmanoğlu, A. (1960). *Babam Abdülhamid*. Güven Basım ve Yayınevi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi* (Cilt 2). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan-Coşkunsoy, B. (2019). Osmanlı Dönemi İstanbul'da opera mekanları. *Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences*, 5(17), 590-596. <http://dx.doi.org/10.31589/JOSHAS.141>
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Cilt 1). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü* (Cilt 3). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1959). *Opera sanatı ile ilk temaslarımız*. MEB.
- Sevengil, R. A. (1968). *Tanzimat Tiyatrosu*. Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Alfa.
- Sevinçli, E. (2016). *Leblebici Horhor Ağa operetinin 140 yıllık serüveni*. Opus Kitap.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi (A-L)*. Remzi Kitapevi.
- Şahin, E. (2024). Opera Sanatının Türkiye'de Gelişimi ve Türkçe Operaların Tarihsel Süreci. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (40), 589-602. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502219>
- Tahsin Paşa. (2018). *Yıldız hatıraları* (A. Z. İzgöer, Haz.). İz Yayıncılık.
- Taraç, B. (2005). *Operet kralının gizli dünyası: Muhlis Sabahattin 1889-1947*. Meta Basım.
- Temel Eğinli, A. (2011). Kültürlerarası yeterliliğin kazanılmasında kültürel farklılık eğitimlerinin önemi. *Öneri Dergisi*, 9(35), 215-227. <https://doi.org/10.14783/od.v9i35.1012000287>

- Toker, M. (1948, 6 Eylül). Abdülhamid'i 15 Sene Eğlendiren Adam. *Cumhuriyet*, s. 4.
- Tuncer, F. F. (2023). Discussing globalization and cultural hybridization. *Universal Journal of History and Culture*, 5(2), 85-103. <https://doi.org/10.52613/ujhc.1279438>
- Tuncer, H. (1987). Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnâmesi (1132-33 H./1720-21 M.). *BELLETEN*, 51(199), 131-152. <https://doi.org/10.37879/belleten.1987.131>
- Tuncer, H. (1987). Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnâmesi (1132-33 H./1720-21 M.). *BELLETEN*, 51(199), 131-152. <https://doi.org/10.37879/belleten.1987.131>
- Türkiye Diyanet Vakfı. (2001). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 23). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Türkmenoğlu, Ö., ve Laçın, G. (2021). Osmanlı Döneminden Günümüze 'Operetler'. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 13(1), 313-333. <https://doi.org/10.46291/ZfWT/130116>
- Umur, S. (1987). Abdülmecit, opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu. *Milli Saraylar*, 1, 42-56.
- Ünlü, A. (2017). *Müşabıhpzade Celal Efendi'nin "İstanbul Efendisi" opereti özelinde Osmanlı'da operetin gelişimi* (Tez No. 460658) [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü], Sakarya. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Wach, E. & Ward, R. (2013). *Learning about qualitative document analysis*. The Institute of Development Studies and Partner Organisations. Report. <https://hdl.handle.net/20.500.12413/2989>.
- Yalçınkaya, M. A. (1996). Osmanlı zihniyetindeki değişimin göstergesi olarak sefaretnamelerin kaynak defteri. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 7(7). https://doi.org/10.1501/OTAM_00000000165
- Yöre, S. (2011). Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü. *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, 3(2), 53-69.

Historical development of operetta art in the Ottoman period: Venues and composers

Abstract

The aim of this research is to examine the emergence and development of operetta art during the Ottoman period, systematically analysing its structure in terms of the venues where it was staged and the composers who produced works in this field. The research was conducted within the framework of a qualitative research paradigm, and document analysis was used in the data collection process. Within the framework of qualitative research, content analysis was adopted, and the systematically obtained sources were analysed. The research findings show that theatres established in Istanbul's Beyoğlu district and around the palace, particularly in the 19th century, played an important role in the development of opera and operetta art during the Ottoman period. The Gaetano Mele, Concordia, French, Naum, Yıldız, and Dolmabahçe palace theatres played important roles in introducing Western performing arts to Ottoman society and in the development of this art form. Additionally, during this period, composers such as Dikran Çuhacıyan, Muhlis Sabahattin Ezgi, Major Kemanî Ali, Kaptanzade Ali Rıza Efendi, and İsmail Hakkı Bey composed works in the field of operetta for the first time and contributed to the formation of the Turkish operetta tradition. In the production of operettas, which began with Dikran Çuhacıyan and was continued by subsequent composers, the fundamental aesthetic and structural characteristics of Turkish music influenced the compositional approach.

Keywords: Ottoman period operetta, Ottoman period operetta venues, Ottoman period operetta composers, Ottoman music, Turkish music

Araştırma Makalesi

Türkiye’de ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersi öz-yeterlik algılarının değerlendirilmesi¹

Uğur Dalkılıç^{2*} ve Türker Erol³

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Sivas, Türkiye.

Makale Bilgisi

Geliş: 21 Kasım 2025

Kabul: 21 Şubat 2026

Online Yayın: 30 Mart 2026

Anahtar Kelimeler

Müzik eğitimi

Müzik özyeterliliği

Ortaokul öğrencisi

Türk müzik eğitimi

Öz

Müzik eğitimi, öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve sosyal gelişimlerini destekleyen temel bir öğrenme alanı olup, öz-yeterlik algılarının oluşumunda kritik bir rol oynamaktadır. Bu araştırmanın temel amacı, ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik düzeylerini belirlemek ve bu düzeyleri çeşitli demografik ve çevresel değişkenler açısından incelemektir. Araştırma, ilişkisel tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiş ve veri toplama süreci 2024-2025 eğitim-öğretim yılı içerisinde yürütülmüştür. Çalışmanın evren ve örneklemini Sivas merkezde bulunan devlet ortaokulları ve burada öğrenim gören toplam 560 öğrenci oluşturmaktadır. Veriler, Afacan’ın (2010) geliştirdiği Müzik Dersi Öz-Yeterlik Ölçeği aracılığıyla toplanmış; analizlerde bağımsız örneklem t-testi, tek yönlü varyans analizi (ANOVA) ve Pearson korelasyon teknikleri kullanılmıştır. Araştırma bulgularına göre öğrencilerin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algıları genel olarak orta-yüksek düzeydedir. Özellikle çalgı çalma, şarkı söyleme, müziksel yaratıcılık ve ezgi belleğine güven gibi uygulama temelli boyutlarda öğrencilerin kendilerine olan güven düzeyleri yüksektir. Cinsiyet, ailede müzikle ilgilenen birey varlığı, müzik etkinliklerine katılım, öğretmen türü, çalgı türü ve aile desteği gibi değişkenler öz-yeterlik algısını anlamlı biçimde etkilerken; ebeveyn mesleği, gelir düzeyi ve okul öncesi eğitim gibi dolaylı çevresel değişkenlerin etkisi sınırlı kalmıştır. Bulgular, Bandura’nın öz-yeterlik kuramı çerçevesinde değerlendirilmiş; doğrudan yaşantılar, sosyal modeller, sözel ikna ve duygusal durumların öğrencilerin müziksel öz-yeterlik algılarını şekillendirdiği görülmüştür. Bu bağlamda, öğrencilerin müziksel gelişimlerini desteklemek adına uygulama temelli öğrenme süreçlerinin teşvik edilmesi ve aile ile okul çevresinden gelen desteklerin artırılması önerilmektedir. Sonuç olarak, müzik eğitiminde öz-yeterlik gelişimi için hem pedagojik hem de sosyal faktörlerin birlikte ele alınması gerektiği ortaya konmuştur.

2822-3195 / © 2026 TM

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



Makaleye atıf için

Dalkılıç, U., ve Türker, E. (2026). Türkiye’de ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersi öz-yeterlik algılarının değerlendirilmesi. *Türk Müziği*, 6(1), 23-36. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19005118>

Giriş

Türkiye’de öz-yeterlik temelli müzik araştırmaları incelendiğinde çalışmaların farklı eğitim türlerine odaklandığı görülmektedir. Afacan (2010) genel müzik eğitimi bağlamında ortaokul 6. ve 7. sınıf öğrencileriyle yürüttüğü çalışmada öz-yeterlik düzeylerinin yüksek olduğunu ve cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık bulunduğunu raporlamıştır. Buna karşılık Şeker (2017), mesleki müzik eğitimi sürecinde bulunan müzik öğretmeni adaylarının akademik öz-yeterlik düzeylerini incelemiş ve düzeyin orta seviyede olduğunu, cinsiyet ve sınıf değişkenlerine göre

¹ Bu çalışma birinci yazarın lisansüstü tez çalışmasından türetilmiştir.

² Sorumlu yazar, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Sivas, Türkiye. messengertt@hotmail.com ORCID: 0000-0000-0795-1341

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

anamlı farklılık oluşmadığını belirtmiştir. Bu durum, zorunlu genel eğitim sürecindeki öğrencilerle mesleki eğitim sürecindeki adayların öz-yeterlik profillerinin farklılaşabileceğini düşündürmektedir. Yorulmaz Birdal (2021) ise mesleki müzik eğitimi bağlamında çalgı performansına odaklanmış; öz-yeterlik algısındaki artışın performans kaygısını anlamlı biçimde azalttığını ortaya koymuştur. Bu bulgu, öz-yeterliğin yalnızca başarı inancı değil, aynı zamanda duygusal düzenleme mekanizması olarak da işlev gördüğünü göstermektedir.

Çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde üç temel farklılık dikkat çekmektedir: (1) örneklem düzeyi (genel eğitim öğrencileri vs. mesleki müzik öğrencileri), (2) ölçülen öz-yeterlik türü (genel ders öz-yeterliği vs. akademik/performans öz-yeterliği) ve (3) değişken seti (demografik karşılaştırmalar vs. psikolojik ilişkisel modeller). Ancak literatürde genel müzik eğitimi düzeyinde, geniş örneklemle yürütülen ve hem aile hem de çevresel değişkenleri birlikte ele alan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu durum, ortaokul düzeyinde müzik dersine yönelik öz-yeterlik algılarının çok boyutlu olarak incelenmesini gerekli kılmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Sosyal öğrenme kuramı (Sosyal bilişsel kuram), Albert Bandura tarafından geliştirilmiştir. Bu kuram, “Öğrenmenin kişisel, davranışsal, çevresel tüm dinamiklerin karşılıklı etkileşimi sonucu, sosyal bağlamda gerçekleştiğini ifade etmektedir” (Tatlıoğlu, 2021, s. 21). Bu kurama göre birey yalnızca kendi yaşantılarından değil, çevresindeki olaylardan da anlam çıkararak öğrenebilir. Bu öğrenme süreci dolaylı yollarla gerçekleşebilir ve kalıcı nitelik taşıyabilir. Bandura’ya (1977) göre öğrenme, gözlem ve taklit yoluyla gerçekleşmektedir; ancak bu iki kavram birbirinden bağımsızdır. Birey, gözlemlediği bir davranışı öğrenebilir, ancak bu davranışı taklit etmek zorunda değildir. Bandura’ya (1977) göre birey, öğrenme sürecinde sosyal modelleri (örneğin akranları veya öğretmeni) gözlemlerken; dolaylı pekiştirme, dolaylı ceza, güdülenme, duygusal tepkiler ve modelin özellikleri gibi mekanizmalar aracılığıyla davranışlarını biçimlendirir. Müzik eğitiminde öğrencinin öğretmenini veya akranlarını model alarak gözlem temelli öğrenme sürecine katılması, bireyin öz-yeterlik algısının gelişimine anlamlı katkı sağlamaktadır (Bandura, 1977). Bandura’nın sosyal bilişsel kuramı, bireyin öğrenme sürecini sadece gözlem ve taklit yoluyla değil, aynı zamanda bilişsel ve öz-düzenleyici süreçlerle açıklamaktadır. Bu kuram altı temel ilkeye dayanır: *karşılıklı belirleyicilik, sembolleştirme kapasitesi, öngörü kapasitesi, dolaylı öğrenme kapasitesi, kendini düzenleme kapasitesi ve kendini yargılama kapasitesi* (Bandura, 1997). Bu ilkeler, bireyin çevresiyle etkileşimini, zihinsel temsiller oluşturma becerisini, geleceğe yönelik plan yapma yetisini ve kendi davranışlarını kontrol etme gücünü kapsar. Müzik eğitimi bağlamında bu ilkeler, öğrencilerin hem bireysel performanslarını hem de öz-yeterlik algılarını şekillendiren temel psikolojik süreçleri açıklamak açısından önemlidir. Özellikle grup çalışmaları, sahne deneyimleri ve akran gözlemleri gibi uygulamalı öğrenme ortamlarında bu ilkelerin etkisi daha belirgin hale gelmektedir.

Öz-yeterlik, bireyin sahip olduğu beceri ve yeteneklerini kullanarak başarıyı elde edeceğine dair inancıdır (Bandura, 1997). Bireylerin davranışlarını, motivasyon düzeylerini, öğrenme sürecine katılımlarını ve karşılaştıkları güçlükler karşısında gösterdikleri sebatı, öz-yeterlik algılarının doğrudan etkilediğini belirtmektedir (Bandura, 1997). Bireylerin sahip oldukları yetenek ve becerileri etkili biçimde performansa dönüştürebilmeleri ile öz-yeterlik inançları arasında bir paralellik bulunmaktadır. Bu bağlamda, yüksek öz-yeterlik inancı bireyin başarıya ulaşma olasılığını artırsa da, bu inancın tek başına yeterli olmadığı; bireyin ilgili becerilere gerçekten sahip olması ve bu becerileri kullanabilme kapasitesinin de başarı için belirleyici olduğu vurgulanmaktadır (Schunk, 1995). Kurbanoglu’nun (2004) değerlendirmesine göre öz-yeterlik, bireyin bir görevi başarıyla yerine getirebilmek için gerekli becerilere sahip olduğuna dair içsel inancıdır. Bu inanç, bireyin davranışlarını yönlendiren temel psikolojik etkenlerden biri olarak kabul edilmekte; motivasyon düzeyini, sorumluluk karşısında davranışını ve performansını doğrudan etkilemektedir. Öz-yeterlik düzeyi yüksek bireyler, karşılaştıkları zorluklara karşı sabırlı, daha dirençli ve kararlı bir tutum sergilerken; düşük öz-yeterlik algısına sahip olanlar, stres düzeyinde artış, umutsuz ve görevden kaçınma eğilimi gösterebilir.

Bandura’nın (1997) kuramına göre bu inanç; bireyin bir başarıyı daha önce deneyimlemesi, başkalarının başarılarını gözlemleme, sosyal ortamdan gelen *sözel ikna ve fizyolojik-duygusal durumlar* gibi dört temel kaynaktan beslenmektedir. Bu bileşenlerin bireyin öğrenme sürecine katılımını, hedef belirleme davranışlarını ve zorluklarla başa çıkma stratejilerini doğrudan etkilediğini vurgulamaktadır (Senemoğlu, 2018, s. 234). Bandura’nın (1977, s. 122) öz-

yeterlik kuramında tanımladığı dört temel bilgi kaynağı, müzik eğitimi bağlamında da belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Öğrencilerin bir müzik parçasını başarıyla icra etmeleri, sahne deneyimlerinden olumlu geri bildirim almaları öz-yeterlik inançlarını güçlendirmektedir. Aynı şekilde, arkadaşlarının performanslarını gözlemlemek, kendi başarı potansiyellerine dair olumlu bir algı geliştirmelerine katkı sağlar. Öğretmenlerin yapıcı, olumlu ve destekleyici geribildirimleri, öğrencilerin kendilerine olan güvenini artırırken, sahne öncesi yaşanan kaygı, stress gibi fizyolojik-duygusal durumlar öz-yeterlik algısını doğrudan etkileyebilmektedir (Senemoğlu, 2018, s. 234).

Araştırmanın Önemi

Genel müzik eğitimi alan ortaokul öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algılarının, farklı demografik özelliklere göre anlamlı farklılıklar gösterip göstermediği ve bu durumun Bandura'nın (1977) öz-yeterlik kuramında tanımlanan dört temel bilgi kaynağıyla nasıl ilişkilendiği araştırılmaktadır. Bu bağlamda, genel müzik eğitimine yönelik çalışmaların yok denecek kadar az olması araştırmayı önemli kılmaktadır. Elde edilecek sonuçların eğitmenlere, öğrencilere ve literatüre katkı sağlaması beklenmektedir.

Bu çalışma, derginin biçimsel yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmıştır. Metin EB Garamond yazı tipiyle, 11 punto ve 1.15 satır aralığı kullanılarak düzenlenmiştir. Başlıklar ikinci düzeyde "Kuramsal Çerçeve", "Literatür Taraması", "Araştırmanın Önemi" ve "Araştırmanın Amacı/Problemi" şeklinde verilmiş; üçüncü, dördüncü ve beşinci düzey başlıklarda yalnızca ilk harf büyük olacak biçimde yazım kurallarına uyulmuştur. Kaynakça APA 7 standartlarına göre alfabetik sırayla düzenlenmiş, tablo ve şekiller numaralandırılarak açıklamaları eklenmiştir. Dil ve üslup akademik ölçütlere uygun, açık ve tutarlı biçimde kullanılmıştır.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu araştırmanın amacı, genel müzik eğitimi alan ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algılarını incelemektir. Bu kapsamda, öğrencilerin öz-yeterlik algılarının cinsiyet, müzikle ilgilenme süresi, çalgı çalma durumu, ailede müzikle ilgilenen birey bulunması ve müzik etkinliklerine katılım gibi demografik değişkenler doğrultusunda anlamlı farklılık gösterip göstermediği analiz edilmiştir. Ayrıca öz-yeterlik algılarının, Bandura'nın (1977) öz-yeterlik kuramında tanımlanan *başarı deneyimi*, *dolaylı yaşantı*, *sözel ikna* ve *fizyolojik-duygusal durum* gibi bilgi kaynaklarıyla nasıl ilişkilendiği açıklanarak, elde edilen bulguların müzik eğitimi uygulamalarına, akademik literatüre, müzisyenlerin pedagojik yaklaşımlarına ve öğrenci gelişimine katkı sunması hedeflenmektedir. Bu çalışmada ortaokul öğrencilerinin müzik dersi öz-yeterlik algılarının, demografik değişkenlere göre farklılık gösterip göstermediği temel problem olarak ele alınmıştır.

- Genel müzik eğitimi alan ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algıları nasıldır?
- Öğrencilerin öz-yeterlik algıları, cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
- Öğrencilerin öz-yeterlik algıları, müzikle ilgilenme süresi ve okul içi/dışı müzik etkinliklerine katılım durumuna göre farklılık göstermekte midir?
- Öğrencilerin öz-yeterlik algıları, ailelerinde müzikle ilgilenen birey olup olmama durumuna göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
- Öğrencilerin öz-yeterlik algıları, blok flüt veya melodika dışında bir çalgı çalıp çalmama durumuna göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
- Öğrencilerin öz-yeterlik algıları, ilkökul 4. ve 5. Sınıfta müzik dersine giren öğretmen türüne göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
- Öğrencilerin öz-yeterlik algıları, Bandura'nın (1977) öz-yeterlik kuramında tanımlanan *başarı deneyimi*, *dolaylı yaşantı*, *sözel ikna* ve *fizyolojik-duygusal durum* bileşenleriyle nasıl ilişkilendirilmektedir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma, ortaokul 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algılarını belirlemek ve bu algıların çeşitli demografik değişkenler doğrultusunda farklılık gösterip göstermediğini incelemek amacıyla yürütülmüştür. Araştırmada nicel araştırma yaklaşımlarından ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. İlişkisel tarama modeli,

araştırmada mevcut koşullar altında bulunan değişkenler arasındaki bağlantıların ve etkileşimlerin düzeyini ortaya koymayı amaçlayan bir desen olarak kullanılmaktadır (Karahasanoglu & Yavuz, 2015).

Katılımcılar

Araştırmanın evrenini, Sivas İl merkezinde Milli Eğitim Müdürlüğüne bağlı faaliyet gösteren, devlet ortaokulunda okuyan tüm 7. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini 2024-2025 eğitim-öğretim yılında İl MEM tarafından basit rastgele örnekleme yöntemiyle belirlenmiş 15 devlet ortaokulunun 7. Sınıflarında öğrenim gören toplam 560 öğrenci oluşturmaktadır. Veri toplama sürecinde gönüllülük esasına dayalı katılım sağlanmıştır. Araştırmaya katılan öğrencilerin yaş, cinsiyet gibi demografik özelliklerine ilişkin bilgiler, veri analiz bölümünde tablolar halinde ayrıntılı biçimde sunulmuştur.

Bu araştırmada veri toplama aracı olarak, Afacan'ın (2010) geliştirdiği ve toplam 32 maddeden oluşan *Müzik Dersi Öz-Yeterlik Ölçeği* kullanılmıştır (Bkz. Ek 2). Ölçek, öğrencilerin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algılarını ölçmek amacıyla yapılandırılmış olup, 5'li Likert tipi derecelendirme sistemi ile çalışmaktadır. Katılımcılar her bir maddeyi "Kesinlikle Katılmıyorum" (1) ile "Kesinlikle Katılıyorum" (5) arasında derecelendirmiştir.

Demografik bilgi formu; Araştırmada, katılımcıların temel demografik özelliklerini belirlemek amacıyla araştırmacı tarafından geliştirilen Demografik bilgi formu kullanılmıştır (Bkz. Ek 1). Bu formda öğrencilerin demografik özelliklerine ve müzikle ilgili deneyimlerine ilişkin çeşitli değişkenler yer almaktadır. Bunlar arasında; cinsiyet, yaş, okul adı, müzik dersine yönelik ilgi düzeyi, ailede müzikle ilgilenen birey varlığı, müzik etkinliklerine katılım durumu, çalgı çalma durumu (blok flüt/melodika dışındaki enstrümanlar), ailelerin müzikle ilgilenmeye yönelik desteği, anne-baba eğitim ve meslek durumu, aile ortalama gelir düzeyi, okul öncesi eğitim alma durumu ve ilkokulda müzik dersine giren öğretmen türü gibi değişkenlere ilişkin bilgiler yer almaktadır. Demografik Bilgi Formu, öz-yeterlik ölçeği ile birlikte uygulanmış; öğrencilerin kişisel verileri gizlilik ilkeleri doğrultusunda toplanmıştır. Bu değişkenler, veri analiz sürecinde öz-yeterlik algısı ile ilişkili olabilecek faktörler olarak değerlendirilmiştir.

Verilerin Analizi

Veri analizi sürecine geçilmeden önce, elde edilen veriler, eksik değerler, aykırı gözlemler ve kodlama hataları açısından incelenmiş; gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra analiz işlemleri başlatılmıştır. Araştırmada kullanılan veriler, Databeeg 1.0, SPSS 23.0 ve AMOS 23.0 (Analysis of Moment Structures) programları aracılığıyla analiz edilmiştir. Ölçeklerin güvenilirliğini test etmek amacıyla iç tutarlılık analizleri gerçekleştirilmiş ve Cronbach Alpha katsayısı hesaplanmıştır. Yapı geçerliliğini değerlendirmek amacıyla SPSS 23.0 programı ile Açıklayıcı Faktör Analizi (AFA) ve AMOS 23.0 programı ile Doğrulayıcı Faktör Analizi (DFA) uygulanmıştır. AFA ile ölçeğin faktör yapısı incelenmiş; düşük faktör yüküne sahip ve kuramsal boyutlarla uyumsuz maddeler çıkarılmıştır. DFA ile elde edilen faktör yapısının doğruluğu test edilmiş ve modelin uyum indeksleri değerlendirilmiştir. Kullanılan verilerin normal dağılıma uygunluğu hem görsel hem istatistiksel yöntemlerle değerlendirilmiştir. Görsel analizde Q-Q Plot grafikleri kullanılmıştır (Chan, 2003, s. 280-285). Ayrıca, çarpıklık ve basıklık değerlerinin ± 3 aralığında olması normal dağılımın kabulü için temel ölçüt olarak değerlendirilmiştir (Shao, 2002). Öz-yeterlik algısı ile demografik değişkenler arasındaki ilişkileri incelemek amacıyla bağımsız örneklem t-testi, tek yönlü varyans analizi (ANOVA) ve Pearson korelasyon analizi kullanılmıştır. ANOVA sonucunda anlamlı fark bulunan değişkenler için Bonferroni post hoc testi ile ikili karşılaştırmalar yapılmıştır. Tüm analizlerde anlamlılık düzeyi $p < ,05$ olarak kabul edilmiştir.

Elde edilen analiz sonuçları, Bandura'nın (1997) öz-yeterlik kuramında tanımlanan dört temel bilgi kaynağı olan *başarı deneyimi*, *dolaylı yaşantı*, *sözel ikna* ve *fizyolojik-duygusal durum* bileşenleri çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu kapsamda, başarı deneyimi öğrencilerin müziksel etkinlikleri başarıyla tamamlama durumlarıyla; *dolaylı yaşantı* ise akran gözlemleri ve ailede müzikle ilgilenen bireylerin varlığıyla ilişkilendirilmiştir. *Sözel ikna*, öğretmenlerden alınan yapıcı geri bildirimler aracılığıyla değerlendirilmiş; *fizyolojik-duygusal durum* ise performans öncesi yaşanan kaygı ve stress düzeylerini yansıtan ifadelerle temsil edilmiştir.

Aşağıda Açıklayıcı Faktör Analizi (AFA) ve Doğrulayıcı Faktör Analizi (DFA) bulgularına ilişkin factor yükleri, güvenilirlik katsayıları ve uyum iyiliği değerleri Tablo 1 ve Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 1. Öz-yeterlilik ölçeğinin açıklayıcı faktör analizi sonuçları

İfadeler	Faktörler					Toplam Madde Korelasyon
	F1	F2	F3	F4	F5	
ÖY30	0,733					0,640
ÖY31	0,723					0,632
ÖY13	0,720					0,636
ÖY19	0,601					0,534
ÖY32	0,573					0,484
ÖY10		0,747				0,525
ÖY2		0,706				0,534
ÖY8		0,649				0,590
ÖY18		0,556				0,515
ÖY5		0,527				0,503
ÖY9		0,522				0,497
ÖY11		0,443				0,448
ÖY22			0,671			0,406
ÖY27			0,640			0,546
ÖY6			0,597			0,415
ÖY28			0,546			0,458
ÖY4			0,526			0,468
ÖY16				0,751		0,638
ÖY12				0,710		0,583
ÖY3				0,630		0,480
ÖY21				0,619		0,416
ÖY7				0,603		0,397
ÖY25					0,755	0,502
ÖY17					0,701	0,491
ÖY15					0,465	0,455
ÖY23					0,450	0,382
ÖY29					0,406	0,380
Cronbach's Alpha	0,797	0,789	0,699	0,739	0,688	0,892
Açıklanan Varyans (%)	11,738	11,375	9,584	9,346	8,117	50,159

KMO =0,908; $\chi^2(351) =4425,858$; Bartlett Küresellik Testi (p) = 0.001

Not: Faktör yükü eşik değeri 0,40 olarak alınmıştır. Tablo 1’de yalnızca anlamlı faktör yükleri gösterilmiştir. F1: Müzik Dersinde Kendine Güven Duyma F2: Müzikte Çalgı Çalma Becerisi ve Müziksel Yaratıcılık F3: Müzikte Şarkı Söyleme Beceri ve Ezgi Belleğine Güven Duyma F4: Müzikte Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik F5: Müzikte Bilgi ve Uygulama Yetisi **TMK:** Toplam Madde Korelasyon

AFA sonuçları ölçeğin faktör yapısının geçerli olduğunu göstermektedir. Bu bulguların doğrulanması amacıyla yapılan DFA’ya ilişkin uyum indeksleri Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Öz-yeterlilik ölçeğinin yapısal modeline ilişkin uyum iyiliği değerleri

	Yapısal Modeli Değerleri	Tavsiye Edilen Değerler
CMIN/DF	2,047	≤ 5
RMSEA	0,043	$\leq 0,10$
GFI	0,921	$\geq 0,80$
AGFI	0,905	$\geq 0,80$
CFI	0,921	$\geq 0,80$
TLI	0,912	$\geq 0,80$
IFI	0,922	$\geq 0,80$
RFI	0,841	$\geq 0,80$
NFI	0,858	$\geq 0,80$
SRMR	0,047	$\leq 0,10$

Veri Toplama Süreci

Araştırmanın veri toplama süreci, 2024-2025 eğitim-öğretim yılı içerisinde gerçekleştirilmiştir. Sivas İl Milli Eğitim Müdürlüğü tarafından basit rastgele örnekleme yöntemiyle belirlenen 15 devlet ortaokulunun 7. sınıflarında öğrenim gören öğrencilere, araştırma kapsamında hazırlanan veri toplama araçları sınıf ortamında uygulanmıştır.

Uygulama öncesinde, İl Milli Eğitim Müdürlüğü'nden gerekli resmi izinler alınmış; okul yönetimleri ve öğretmenlerle iş birliği sağlanarak uygulama süreci planlanmıştır. Öğrencilere araştırmanın amacı, gizlilik ilkeleri ve gönüllülük esasları hakkında bilgilendirme yapılmış; katılım tamamen gönüllülük esasına dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Veri toplama süreci, sınıf öğretmenlerinin gözetiminde ve araştırmacının yönlendirmesiyle yaklaşık bir ders saati içerisinde tamamlanmıştır.

Katılımcıların kişisel verileri, etik ilkelere uygun biçimde toplanmış ve yalnızca bilimsel amaçlarla kullanılmıştır. Araştırma sürecinde öğrencilerin kimlik bilgileri gizli tutulmuş; veri analizinde anonimleştirilmiş veriler kullanılmıştır. Etik ilkelere uygunluk kapsamında, veri toplama sürecine ilişkin ayrıntılı açıklamalar makalenin etik beyan bölümünde sunulmuştur.

Bulgular

Genel Öz-Yeterlik Düzeyi

Araştırmaya katılan öğrencilerin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algıları genel olarak orta-yüksek düzeydedir. En yüksek puanlar *müzik dersinde kendine güven duyma* boyutunda gözlenmesine rağmen düzey olarak ortadır. *Çalgı çalma becerisi ve müziksel yaratıcılık* ile *bilgi ve uygulama yetisi* ise diğer boyutlara oranla daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Diğer alt boyutlara ilişkin grup karşılaştırmalarında anlamlı bir fark saptanmamış; istatistiksel analiz sonuçları $p > ,05$ düzeyindedir.

Tablo 3. Müzik dersi öz-yeterlik alt boyutlarına ait ortalama puanlar

Öz-Yeterlik Alt Boyutları	Ortalama ($\bar{X}$)	Standart Sapma (SS)	Düzyer Yorumu
Müzik dersinde kendine güven duyma	19,63	4,44	Orta düzey
Çalgı çalma becerisi ve müziksel yaratıcılık	16,61	5,20	Orta-yüksek düzey
Şarkı söyleme becerisi ve ezgi belleğine güven duyma	16,37	4,17	Orta düzey
Bilgi ve uygulamadaki yetersizlik	12,37	3,45	Orta düzey (tersmadde)
Bilgi ve uygulama yetisi	14,54	3,25	Yüksek
Toplam Öz-Yeterlik Puanı	89,88	17,12	Orta-yüksek düzey

Cinsiyete Göre Farklılaşma

Cinsiyet değişkenine göre yapılan analizlerde, kız öğrencilerin *şarkı söyleme ve ezgi belleği* boyutlarında erkek öğrencilere kıyasla daha yüksek öz-yeterlik algısına sahip oldukları; erkek öğrencilerin ise *çalgı çalma boyutunda* daha yüksek özgüven sergiledikleri tespit edilmiştir. Ancak *Bilgi ve Uygulama yetisi* alt boyutunda cinsiyete bağlı anlamlı bir fark saptanmamış; istatistiksel analiz sonuçları $p > ,05$ düzeyindedir.

Tablo 4. Cinsiyete göre öz-yeterlik alt boyutları ortalama puanları

Alt Boyutlar	Kız - $\bar{X}$ (SS)	Erkek- $\bar{X}$ (SS)	t	p	Yorum
Müzik Dersinde Kendine Güven Duyma	20,69 (3,96)	18,26 (4,72)	6,624	,001	Kız öğrenciler anlamlı biçimde daha yüksek
Çalgı Çalma Becerisi ve Müziksel Yaratıcılık	17,18 (5,22)	15,69 (5,03)	3,437	,001	Erkek öğrenciler daha yüksek özgüven sergilemiştir
Şarkı Söyleme ve Ezgi Belleğine Güven	16,66 (3,95)	15,92 (4,17)	2,148	,032	Kız öğrenciler daha yüksek
Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik (Ters Madde)	11,95 (3,42)	12,79 (3,86)	- 2,734	,006	Erkek öğrenciler daha yüksek (negatif yön)
Bilgi ve Uygulama Yetisi	14,62 (3,35)	14,43 (3,28)	0,673	,501	Anlamlı fark yok
Toplam Öz-Yeterlik Puanı	93,03 (16,25)	85,75 (17,33)	5,129	,001	Kız öğrenciler anlamlı biçimde daha yüksek

Müzikle İlgilenme ve Etkinliklere Katılım

Müzik etkinliklerine (koro, özel ders vb.) düzenli katılım gösteren öğrencilerin öz-yeterlik düzeyleri anlamlı biçimde daha yüksektir. Müzikle ilgilenme süresi arttıkça özellikle *müziksel yaratıcılık ve ezgi belleği* boyutlarında öz-yeterlik algısı güçlenmektedir. Yapılan t-testi analizlerinde tüm alt boyutların öz-yeterlik algılarında anlamlı fark saptanmıştır; istatistiksel sonuçlar $p < ,05$ düzeyindedir.

Tablo 5. Müzik etkinliklerine katılım durumuna göre öz-yeterlik alt boyutları ve toplam puanların t-testi sonuçları

Boyut	Katılan ($\bar{X} \pm SS$)	Katılmayan ($\bar{X} \pm SS$)	<i>t</i>	<i>P</i>	Anlamlılık
Müzik Dersinde Kendine Güven Duyuma	21,72 $\pm$ 3,12	18,60 $\pm$ 4,67	8,009	,001	Var
Çalgı Çalma Becerisi ve Müziksel Yaratıcılık	18,60 $\pm$ 5,32	15,55 $\pm$ 4,83	6,696	,001	Var
Şarkı Söyleme Becerisi ve Ezgi Belleğine Güven	18,32 $\pm$ 3,74	15,42 $\pm$ 3,88	8,279	,001	Var
Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik	11,14 $\pm$ 3,38	12,87 $\pm$ 3,65	-5,288	,001	Var
Bilgi ve Uygulama Yetisi	15,69 $\pm$ 3,06	14,02 $\pm$ 3,30	5,668	,001	Var
Toplam Öz-Yeterlik Puanı	99,88 $\pm$ 15,36	85,08 $\pm$ 15,88	10,291	,001	Var

Ailede Müzikle İlgilenen Birey Varlığı

Ailede müzikle ilgilenen birey bulunan öğrencilerin tüm boyutlardaki öz-yeterlik algıları, bulunmayanlara göre anlamlı biçimde daha yüksektir. Bu durum, öğrencilerin müziksel gelişiminde sosyal modelleme etkisinin güçlü olduğunu göstermektedir. Yapılan t-testi analizlerinde, tüm alt boyutlarda öz-yeterlik algılarında anlamlı farklar saptanmıştır. İstatistiksel sonuçlar $p < ,05$ düzeyindedir.

Tablo 6. Ailede müzikle ilgilenen birey varlığına göre öz-yeterlik alt boyutları ve toplam puanların t-testi sonuçları

Boyut	Evet ($\bar{X} \pm SS$)	Hayır ($\bar{X} \pm SS$)	<i>t</i>	<i>P</i>	Anlamlı Fark
Müzik Dersinde Kendine Güven Duyuma	21,22 $\pm$ 4,08	19,04 $\pm$ 4,49	5,016	,001	Var
Çalgı Çalma Becerisi ve Müziksel Yaratıcılık	18,69 $\pm$ 5,86	15,80 $\pm$ 4,75	5,810	,001	Var
Şarkı Söyleme Becerisi ve Ezgi Belleğine Güven	17,69 $\pm$ 4,30	15,88 $\pm$ 3,89	4,559	,001	Var
Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik	11,40 $\pm$ 3,33	12,63 $\pm$ 3,70	-3,454	,001	Var
Bilgi ve Uygulama Yetisi	15,48 $\pm$ 3,22	14,23 $\pm$ 3,29	3,832	,001	Var
Toplam Öz-Yeterlik Puanı	98,34 $\pm$ 17,72	86,92 $\pm$ 16,02	7,010	,001	Var

Blok flüt/Melodika Dışında Çalgı Çalma Durumu

Blok flüt veya melodika dışında bir çalgı çalan öğrencilerin *çalgı çalma ve müziksel yaratıcılık* boyutlarında öz-yeterlik algıları daha yüksektir. Bu öğrenciler, sahne deneyimi ve bireysel performans açısından daha fazla özgüven sergilemektedir. Yapılan t-testi analizlerinde *Müzik Dersinde Kendine Güven Duyuma*, *Çalgı Çalma Becerisi ve Müziksel Yaratıcılık* ve *Bilgi ve Uygulama Yetisi* boyutlarında anlamlı farklar saptanmış; İstatistiksel sonuçlar $p < ,05$ düzeyindedir. Ancak *Şarkı Söyleme Becerisi ve Ezgi Belleğine Güven* ile *Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik* boyutlarında anlamlı fark bulunmamıştır ($p > ,05$).

Tablo 7. Blok flüt / melodika dışında bir çalgı çalma durumuna göre öz-yeterlik alt boyutları ve toplam puanların t-testi sonuçları

Boyut	Çalgı Çalan ($\bar{X} \pm SS$)	Çalmayan ($\bar{X} \pm SS$)	<i>t</i>	<i>p</i>	Anlamlılık
Müzik Dersinde Kendine Güven Duyuma	20,64 $\pm$ 4,09	19,31 $\pm$ 4,55	2,789	,005	Var
Çalgı Çalma Becerisi ve Müziksel Yaratıcılık	18,58 $\pm$ 5,70	16,00 $\pm$ 4,93	4,726	,001	Var
Şarkı Söyleme Becerisi ve Ezgi Belleğine Güven	16,59 $\pm$ 4,35	16,25 $\pm$ 4,00	0,776	,438	Yok
Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik	11,79 $\pm$ 3,57	12,47 $\pm$ 3,67	-1,712	,087	Yok
Bilgi ve Uygulama Yetisi	15,23 $\pm$ 3,55	14,37 $\pm$ 3,24	2,445	,015	Var
Toplam Öz-Yeterlik Puanı	94,90 $\pm$ 18,89	88,41 $\pm$ 16,47	3,557	,001	Var

Öğretmen Türüne Göre Öz-Yeterlik Algısındaki Farklılık

Katılımcıların ilkokulda müzik derslerini sürdürdüğü öğretmen türüne göre *Bilgi ve Uygulama Yetisi* alt boyutunda anlamlı bir farklılık saptanmıştır ($F = 3,652$; $p = ,027$). Bonferroni testi sonucunda, müzik dersini hem sınıf hem müzik öğretmeniyle sürdüren öğrencilerin puanlarının, yalnızca sınıf öğretmeniyle ders gören öğrencilere göre

anlamli düzeyde daha yüksek olduğu belirlenmiştir. Diğ er alt boyutlar ve toplam öz-yeterlik puanı açısından anlamli bir fark bulunmamıştır ($p > ,05$).

Tablo 8. Müzik dersine giren öğretmen türüne göre öz-yeterlik alt boyutları ve toplam puanların ANOVA sonuçları

Boyut	Test Değ eri (f)	p Değ eri	Anlamli Fark	Bonferroni Sonucu
Müzik Dersinde Kendine Güven Duyma	0,025	,975	Yok	Yok
Çalgı Çalma Becerisi ve Müziksel Yaratıcılık	1,313	,270	Yok	Yok
Şarkı Söyleme Becerisi ve Ezgi Belleğine Güven	1,161	,314	Yok	Yok
Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik	1,630	,197	Yok	Yok
Bilgi ve Uygulama Yetisi	3,652	,027	Var	$3 > 1$
Toplam Öz-Yeterlik Puanı	0,452	,637	Yok	Yok

Tartışma

Araştırmaya katılan ilköğretim 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algılarının genel olarak orta-yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. DFA ve AFA analizleri sonucunda özellikle çalgı çalma becerisi ve müziksel yaratıcılık , şarkı söyleme becerisi ve ezgi belleğine güven duyma gibi uygulama temelli boyutlarda öğrencilerin kendilerine olan güven düzeylerinin yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Bu bulgular, Bandura'nın (1982, 1997) sosyal bilişsel öğrenme kuramında tanımladığı başarı deneyimi, dolaylı yaşantı, sözel ikna ve fizyolojik-duygusal durum bileşenleriyle örtüşmektedir. Afacan'ın (2010) geliştirdiği Müzik Dersi Öz-Yeterlik Ölçeği ile yürütölen çalışmalarda da öğrencilerin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algılarının özellikle uygulama temelli boyutlarda yüksek olduğu görölmekte; bu durum müziksel deneyimlerin öz-yeterlik gelişiminde belirleyici rol oynadığını göstermektedir. Şeker'in (2017, s. 1475) müzik eğitimi bölümü öğretmen adaylarıyla yürüttüğü çalışmada, akademik öz-yeterlik düzeylerinin güdülenme üzerinde anlamli etkisi olduğu saptanmış; öz-yeterlik inancının zamanla ve deneyimle gelişen bir yapı olduğu vurgulanmıştır.

Araştırma bulguları, cinsiyet değişkeninin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algısı üzerinde anlamli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Kız öğrenciler, özellikle şarkı söyleme ve ezgi belleğine güven boyutlarında erkek öğrencilere kıyasla daha yüksek öz-yeterlik puanları elde etmiş; bu durum, vokal performansa yönelik algılarının daha güçlü olduğunu ortaya koymuştur. Sakız'ın (2013) öz-yeterlik ile akademik başarı arasındaki ilişkiyi vurguladığı çalışmasında da benzer biçimde, başarı deneyimi ve olumlu geri bildirimlerin öz-yeterlik algısını pekiştirdiği belirtilmiştir. Bu bağlamda, kız öğrencilerin vokal etkinliklerde daha sık başarı deneyimi yaşamaları ayrıca daha fazla sözel ikna almaları, öz-yeterlik gelişimlerini desteklemiş olabilir.

Erkek öğrenciler ise çalgı çalma becerisi ve müziksel yaratıcılık boyutunda daha yüksek özgüven sergilemiştir. Ak'ın (2018) klasik gitar öğrencileriyle yürüttüğü çalışmada erkek öğrencilerin bireysel çalgı performansında daha yüksek öz-yeterlik algısı sergilediği görölmüştür. Bu durum, Bandura'nın (1982, 1997) sosyal modelleme ve dolaylı yaşantı bileşenleriyle açıklanabilir; erkek öğrenciler çevresel modellerden (örneğin aile bireyleri, akranlar veya müzikle ilgilenen rol modeller) etkilenecek çalgı çalma konusunda daha yüksek öz-yeterlik geliştirmiş olabilir.

Bu farklılıklar, yalnızca bireysel deneyimlerle değil, aynı zamanda çalgı türü ve sahne deneyimi gibi pedagojik etkenlerle de şekillenmektedir. Erkek öğrencilerin blok flüt/melodika dışı çalgı çalma oranlarının daha yüksek olması, bireysel performans ve sahne deneyimi açısından avantaj sağlamış olabilir. Bu durum, uygulama temelli öğrenmenin cinsiyetle etkileşimli biçimde öz-yeterlik algısını nasıl şekillendirdiğini göstermektedir (Jelen, 2017; Schunk, 1995). Bu bağlamda, Tatlıoğlu'nun (2021) değerlendirmeleriyle örtüşen biçimde, öz-yeterlik algısının yalnızca bireysel değil, sosyal çevre ve duygusal süreçlerle de şekillendiği görölmektedir. Dolayısıyla müzik eğitimi uygulamalarında bu tür pedagojik farklılıkların dikkate alınması, cinsiyet duyarlı öğretim stratejilerinin geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

Araştırma bulguları, müzik etkinliklerine düzenli katılım gösteren öğrencilerin öz-yeterlik düzeylerinin anlamli biçimde daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır. Öğrencilerin uygulama temelli boyutlarda, çalgı çalma becerisi ve müziksel yaratıcılık ($\bar{X} = 18,60$) ile ezgi belleğine güven ($\bar{X} = 18,32$) boyutlarında, etkinliklere katılan öğrenciler katılmayanlara oranla daha üstün performans sergilemişlerdir. Bu özellik, Bandura'nın (1997) öz-yeterlik kuramında

tanımladığı başarı deneyimi ve dolaylı yaşantı bileşenleriyle doğrudan ilişkilidir. Burada görevini başarılı bir şekilde yapan ve bu başarıyı gözlemleyen akranlarında öz-yeterlik inançlarını güçlendirmektedir.

Öğrencilerin Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik boyutunda düşük puan alması ($X = 11,14$), müzik etkinliklerine etkin katılımın yetersizlik algısını azalttığını göstermektedir. Şeker'in (2017) öğretmen adaylarıyla yaptığı çalışma akademik öz-yeterlik düzeylerinin güdülenme üzerinde belirleyici olduğunu ve bu inancın deneyimle geliştiğini ortaya koyarak mevcut durumu desteklemektedir.

Tatlıoğlu'nun (2021) sosyal çevrenin öz-yeterlik gelişimindeki rolünü ele alan çalışması, müzik etkinliklerinin sadece bireysel değil, aynı zamanda sosyal öğrenme bağlamında da öz-yeterlik algısını şekillendirdiğini ortaya koymaktadır. Grup çalışmaları, sahne deneyimleri ve öğretmen geri bildirimleri gibi sosyal etkileşim fırsatları, Bandura'nın sözel ikna ve fizyolojik-duygusal durum bileşenleriyle örtüşmektedir. Bu bağlamda, müzik eğitimi uygulamalarında öğrencilerin aktif katılımını teşvik eden, sahne deneyimi ve grup çalışması gibi sosyal etkileşim fırsatları sunan öğrenme ortamlarının oluşturulması, öz-yeterlik gelişimini destekleyici bir strateji olarak değerlendirilebilir.

Araştırma bulguları, ailede müzikle ilgilenen birey bulunan öğrencilerin tüm öz-yeterlik boyutlarında anlamlı biçimde daha yüksek puanlar aldığını göstermektedir. Bu durum, sosyal öğrenme kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, öğrencilerin müziksel gelişiminde sosyal modelleme etkisinin belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Bandura'nın (1997) öz-yeterlik kuramında tanımladığı dolaylı yaşantı bileşeni, bireyin çevresindeki modelleri gözlemleyerek kendi yeterlik algısını şekillendirdiğini savunur. Aile bireylerinin müzikle ilgilenmesi, öğrenciler için hem rol model hem de müziksel etkileşim kaynağı oluşturarak öz-yeterlik inançlarını pekiştirmektedir.

Bu bulgu, Tatlıoğlu'nun (2021) sosyal çevrenin öğrenme sürecindeki etkisine dikkat çeken çalışmasıyla örtüşmektedir; söz konusu çalışmada, aile içi müziksel etkileşimin çocukların müziksel kimlik gelişimi ve öz-yeterlik algısı üzerinde kritik rol oynadığını belirtmiştir. Ayrıca Schunk (1995), öz-yeterlik gelişiminde sosyal destek sistemlerinin ve gözlemsel öğrenmenin etkisini vurgulamaktadır. Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, aile içi müziksel etkileşimin yalnızca teknik becerileri değil, duygusal güveni de artırabileceği söylenebilir.

Bilgi ve Uygulamadaki Yetersizlik boyutunda, ailede müzikle ilgilenen birey bulunan öğrencilerin daha düşük puan alması ($X = 11,40$), bu öğrencilerin müziksel görevlerde kendilerini daha yeterli hissettiklerini göstermektedir. Bu durum, Bandura'nın (1997) öz-yeterlik kuramında tanımladığı dolaylı yaşantı bileşeniyle açıklanabilir; çünkü birey, çevresindeki modelleri gözlemleyerek kendi yeterlik algısını şekillendirir. Aile bireylerinin müzikle ilgilenmesi, öğrencinin müziksel deneyimlere daha erken ve daha yoğun biçimde maruz kalmasını sağlayarak yetersizlik algısını azaltıcı bir rol oynayabilir. Bu bağlamda, müzik eğitimi uygulamalarında aile katılımını teşvik eden ve ev içi müziksel etkileşimi destekleyen stratejilerin geliştirilmesi, öğrencilerin öz-yeterlik gelişimini destekleyici bir pedagojik yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Araştırma bulguları, blok flüt veya melodika dışında bir çalgı çalan öğrencilerin özellikle çalgı çalma becerisi ve müziksel yaratıcılık ($X = 18,58$) ile bilgi ve uygulama yetisi ($X = 15,23$) boyutlarında anlamlı biçimde daha yüksek öz-yeterlik algısına sahip olduklarını göstermektedir. Bu durum, Bandura'nın (1997) öz-yeterlik kuramında tanımladığı başarı deneyimi bileşeniyle doğrudan ilişkilidir. Öğrencilerin bireysel çalgı performanslarında edindikleri olumlu deneyimler, müziksel görevleri başarıyla tamamlamaları ve sahne deneyimleri, öz-yeterlik inançlarını pekiştirmektedir.

Kürücü'nün (2019) müzik öğretmeni adaylarıyla yürüttüğü çalışmada da bireysel çalgı eğitiminin öz-yeterlik algısını anlamlı biçimde artırdığı görülmüştür. Benzer biçimde, Jelen (2017) piyano performansı üzerine yaptığı çalışmada, bireysel çalgı deneyiminin sahne özgüveni ve müziksel yaratıcılık üzerinde doğrudan etkili olduğunu vurgulamıştır. Ak'ın (2018) klasik gitar öğrencileriyle yürüttüğü çalışmada ise, bireysel çalgı çalma süresinin öz-yeterlik düzeyini belirleyen önemli bir değişken olduğu ortaya konmuştur.

Önder'in (2014) mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerle yürüttüğü araştırma, nota okuma ve deşifre becerilerinin öz-yeterlik algısıyla doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu bulgu, bireysel çalgı çalan öğrencilerin müziksel yaratıcılık boyutundaki yüksek puanlarını desteklemektedir. Ayrıca Schunk'un (1995) uygulama temelli öğrenmenin

öz-yeterlik gelişimindeki rolünü vurgulayan çalışmasında, bu öğrencilerin sahne deneyimi ve bireysel performans açısından daha fazla özgüven sergilemeleri kuramsal olarak açıklanmaktadır.

Bununla birlikte, şarkı söyleme ve ezgi belleğine güven ile bilgi ve uygulamadaki yetersizlik boyutlarında blok flüt/melodika dışında çalgı çalan öğrenciler ile çalmayanlar arasında anlamlı fark bulunmamıştır. Bu durum, vokal becerilerin ve bilişsel yetersizlik algısının yalnızca çalgı çalma deneyimiyle değil, daha geniş sosyal ve pedagojik etkenlerle şekillendiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda, müzik eğitimi uygulamalarında yalnızca çalgı çeşitliliği değil, sahne deneyimi, öğretmen geri bildirimi ve grup çalışmaları gibi sosyal öğrenme unsurlarının da öz-yeterlik gelişimini destekleyici biçimde yapılandırılması önerilmektedir.

Araştırma bulguları, öğrencilerin ilkokulda müzik dersini hangi öğretmen türüyle sürdürdüklerine bağlı olarak Bilgi ve Uygulama Yetisi alt boyutunda anlamlı bir farklılık gösterdiğini ortaya koymuştur. Bonferroni testi sonucuna göre, müzik dersini hem sınıf hem müzik öğretmenleriyle sürdüren öğrencilerin puanları, yalnızca sınıf öğretmenleriyle ders gören öğrencilere kıyasla daha yüksek bulunmuştur.

Bu bulgu, öğretmen niteliği ve uzmanlık düzeyinin öğrencilerin müziksel öz-yeterlik algısı üzerinde etkili olabileceğini göstermektedir. Yürüdü (2014), müzik öğretmeni adaylarının eğitime-öğretme öz-yeterlik düzeylerinin, öğrencilerin müziksel eğitimi ve gelişimi üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, farklı öğretmen profillerinin sunduğu pedagojik çeşitlilik, uygulama temelli öğrenmeyi destekleyerek öğrencinin bilgi ve uygulama yetisine yönelik öz-yeterlik algısını güçlendirebilir.

Kuramsal düzlemde, Bandura'nın (1977) öz-yeterlik kuramı, bireyin belirli bir görevi başarıyla yerine getirme inancının; doğrudan deneyim, model alma ve sosyal pekiştirme yoluyla şekillendiğini belirtmektedir. Özellikle Bandura (1997), öğretmenler tarafından sunulan başarı deneyimleri ve sözel ikna süreçlerinin öğrencinin bilişsel yeterlik algısını pekiştirdiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, müzik öğretmenin teknik yönlendirmeleri ile sınıf öğretmenin pedagojik desteği birleştiğinde, öğrenciler hem uygulama temelli görevlerde daha başarılı deneyimler yaşayabilmekte hem de daha fazla yapıcı geri bildirim alabilmektedir.

Öte yandan, Bayrakçı (2007), sosyal öğrenme kuramı çerçevesinde, öğrenmenin yalnızca bireysel deneyimle değil; sosyal etkileşim ve gözlem yoluyla da gerçekleştiğini savunmaktadır. Bu kuram doğrultusunda, farklı öğretmen türleriyle etkileşimde bulunan öğrencilerin, çeşitli öğretim stillerini gözlemleme yoluyla müziksel uygulama becerilerini daha etkin biçimde geliştirmeleri mümkündür.

Diğer alt boyutlarda ve toplam öz-yeterlik puanında anlamlı fark bulunmaması ise, öğretmen türünün yalnızca bilgi ve uygulama yetisi gibi bilişsel yönelimli boyutlarda etkili olduğunu; duyuşsal ve performans boyutunda ise öğrencinin bireysel deneyimlerinin ve çevresel faktörlerin daha belirleyici olabileceğini göstermektedir.

Elde edilen sonuçlar, müzik eğitimi politikalarında öğretmen çeşitliliğinin ve uzmanlık düzeyinin dikkate alınması gerektiğine; ayrıca uygulama temelli öğrenme ortamlarının niteliğinin artırılmasının öz-yeterlik gelişimini destekleyebileceğini göstermektedir.

Araştırma bulguları, Bandura'nın (1997) öz-yeterlik kuramında tanımladığı dört temel bilgi kaynağıyla doğrudan örtüşmektedir. Öğrencilerin müziksel görevleri başarıyla tamamlamaları, özellikle çalgı çalma ve müziksel yaratıcılık boyutlarında yüksek puanlar elde etmeleri, başarı deneyimi bileşeninin etkisini göstermektedir. Bu durum, bireyin geçmişteki başarılı performanslarının öz-yeterlik inancını pekiştirdiğini savunan Bandura'nın kuramsal çerçevesiyle uyumludur.

Dolaylı yaşantı bileşeni, öğrencilerin akran gözlemleri ve ailede müzikle ilgilenen bireylerin varlığıyla desteklenmiştir. Özellikle ailede müziksel model bulunan öğrencilerin tüm boyutlarda daha yüksek öz-yeterlik puanları alması, sosyal modelleme etkisinin güçlü olduğunu ortaya koymaktadır (Senemoğlu, 2018; Tatlıoğlu, 2021). Bu bulgu, sosyal öğrenme kuramının gözlemsel öğrenme ve dolaylı pekiştirme ilkeleriyle açıklanabilir.

Sözel ikna bileşeni ise öğretmenlerin yapıcı geri bildirimleriyle ilişkilendirilmiştir. Müzik etkinliklerine düzenli katılım gösteren öğrencilerin, öğretmenlerinden aldıkları olumlu dönütler aracılığıyla kendilerine olan güvenlerinin arttığı gözlemlenmiştir. Schunk'un (1995) öz-yeterlik gelişiminde sözel destek ve öğretmen geri bildiriminin rolünü ele alan çalışması bu durumu desteklemektedir.

Son olarak, fizyolojik-duygusal durum bileşeni, sahne öncesi yaşanan kaygı ve stresin öz-yeterlik algısını doğrudan etkilediğini göstermektedir. Özellikle bireysel performans ve sahne deneyimi olan öğrencilerin bu kaygıyı daha iyi yönetebildiği ve daha yüksek öz-yeterlik sergilediği görülmüştür. Afacan'ın (2010) geliştirdiği ölçekle yapılan uygulamalarda da sahne deneyiminin öz-yeterlik üzerinde belirleyici bir değişken olduğu ortaya konmuştur.

Bu bulgular, müzik eğitimi bağlamında öz-yeterlik gelişiminin yalnızca bireysel becerilere değil, aynı zamanda sosyal çevre, pedagojik etkileşim ve duygusal süreçlere de bağlı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle, müzik eğitimi uygulamalarında başarı deneyimlerini artıran, sosyal modellemeyi destekleyen, öğretmen geri bildirimlerini yapılandıran ve sahne kaygısını azaltıcı stratejiler geliştirilmesi, öz-yeterlik gelişimini destekleyici bütüncül bir yaklaşım olarak önerilmektedir.

Sonuç

Bu araştırmada, ilköğretim 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algıları çeşitli değişkenler doğrultusunda incelenmiştir. Genel olarak öğrencilerin öz-yeterlik düzeylerinin orta-yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. Özellikle uygulama temelli boyutlarda (çalgı çalma, müziksel yaratıcılık, ezgi belleğine güven) kendilerine olan güvenlerinin daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Bu bulgular, Bandura'nın (1997) öz-yeterlik kuramında tanımladığı dört temel bilgi kaynağı olan başarı deneyimi, dolaylı yaşantı, sözel ikna ve fizyolojik-duygusal durum bileşenleriyle örtüşmektedir.

Araştırma sonuçları, müzik etkinliklerine düzenli ve aktif katılımın öz-yeterlik algısını olumlu yönde etkilediğini; bireysel çalgı çalma deneyimi olan öğrencilerin uygulama temelli boyutlarda daha yüksek puanlar elde ettiğini göstermektedir. Ailede müzikle ilgilenen birey varlığı, öğrencilerin öz-yeterlik düzeylerini anlamlı biçimde artırmaktadır. Bu durum, Bandura'nın (1997) sosyal modelleme kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, öğrencilerin müzikle aktif olarak ilgilenen bireyleri gözlemleyerek dolaylı deneyimler edinmeleri yoluyla müziksel yeterlik algılarını güçlendirdiklerini göstermektedir.

Cinsiyet değişkeni açısından, kız öğrencilerin vokal performansa yönelik boyutlarda; erkek öğrencilerin ise çalgı çalma ve müziksel yaratıcılık boyutlarında daha yüksek öz-yeterlik sergilediği görülmüştür. Bu farklılıklar, sosyal çevre, pedagojik etkileşim ve bireysel deneyimlerin öz-yeterlik gelişiminde belirleyici rol oynadığını göstermektedir. Nitekim Schunk ve Pajares (2002), öz-yeterlik algısının yalnızca bireysel yeterliklerle değil; sosyal etkileşim, öğretmen yönlendirmesi ve öğrenme ortamındaki deneyimlerle oluştuğunu belirtmektedir.

Blok flüt/melodika dışındaki çalgıları çalan öğrencilerin daha yüksek öz-yeterlik algısına sahip olmaları, uygulama temelli öğrenme ortamlarının etkisini ortaya koymaktadır. Bu durum, müzik eğitiminin yalnızca bilgi aktarımına dayalı bir olmadığını, aynı zamanda deneyimsel öğrenme ve sosyal etkileşim yoluyla gelişen bir süreç olduğunu göstermektedir (Senemoğlu, 2018).

İlkokul 4. ve 5. sınıf düzeyinde müzik dersini farklı öğretmen türleriyle sürdüren öğrencilerin öz-yeterlik algılarında belirli boyutlarda anlamlı farklılıklar olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle Bilgi ve Uygulama Yetisi alt boyutunda gözlenen fark, öğretmen niteliği ve uzmanlık düzeyinin bilişsel temelli öz-yeterlik gelişiminde etkili olduğunu göstermektedir. Hem sınıf hem müzik öğretmenleriyle ders gören öğrencilerin daha yüksek puanlar alması, disiplinler arası öğretim yaklaşımının müziksel öğrenmeyi destekleyici rolünü vurgulamaktadır. Bu bulgular, öğrencilerin öz-yeterlik algılarının yalnızca bireysel yaşantılarla değil; öğretmenlerin rehberlik biçimleri ve alan uzmanlıklarıyla da öğrencilerin öz-yeterlik algılarını biçimlendirdiğini göstermektedir.

Öneriler

Araştırma bulguları doğrultusunda, müzik eğitimi uygulamalarında aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- Öğrencilerin başarı deneyimlerini artırmak için grup ya da bireysel etkinliklerin organizasyonu ve yoğunluğu artırılabilir.
- Aile bireylerinin de içerisinde yer aldığı müzik etkinliği ortamları oluşturularak, sosyal modelleme fırsatları desteklenebilir.

- Öğretmenlerin yapıcı geribildirim vermesi, sahne deneyimi, sözel ikna ve duygusal destek gibi unsurlar yapılandırılabilir.
- Cinsiyet duyarlı öğretim stratejileri geliştirilerek, her öğrencinin güçlü yönlerine uygun müziksel deneyim alanları sunulabilir.
- Müzik öğretmeni adayları, öğrenci öz-yeterliğini destekleyecek pedagojik bilgi, uygulama becerisi ve sosyal etkileşim stratejileriyle donatılabilir.
- Öz-yeterliğin artırılması için okullarda müzik eğitime ayrılan süre artırılmalı; ayrıca anne ve babalara yönelik bilgilendirme çalışmaları yürütülebilir.
- Mesleki müzik eğitimi alan bireylerin öz-yeterlik algılarının, ana dal çalgı türlerine göre farklılık gösterip göstermediği gelecekteki araştırmalarda incelenebilir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma yalnızca Sivas ili merkez ilçesindeki 15 okulda yürütüldüğü için bulguların genellenebilirliği sınırlıdır. Kullanılan ölçek öz-bildirim temelli olduğundan sosyal beğeni etkisi olasılığı vardır. Kültürel bağlam, dönemsel faktörler ve öğretmen yaklaşımlarına dair nitel veri eksikliği de sonuçların nesnelliğini sınırlayan unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

Bilgilendirme

Bu araştırma, Sivas İl Milli Eğitim Müdürlüğü'nün izinleri doğrultusunda yürütülmüştür. Araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. Çalışmanın tüm süreçleri yazar tarafından gerçekleştirilmiştir. Etik kurul onayı Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Etik Kurulu tarafından alınmıştır (Karar No: 24-08-12, Tarih: 21.08.2024); veli onamı yazılı olarak temin edilmiştir. Araştırmaya katkı sağlayan kişi ve kurumlara teşekkürlerimi sunarım.

Yazar Özgeçmişi



Uğur Dalkılıç, 1978 yılında Sivas'ta doğdu. 2007 yılında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojisi Bölümü'nden mezun oldu. 2011 yılında Van'ın Saray ilçesine bağlı Örenburç Köyü'nde müzik öğretmeni olarak göreve başladı. Daha sonra Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesinde görev yaptı; buradan Sivas'ın Hafik ilçesine atandı ve en son Sivas merkezde müzik öğretmeni olarak görevine devam etmektedir. Sivas İl Millî Eğitim Müdürlüğü tarafından oluşturulan "Maarif Orkestrası"nda viyolonsel çalmaktadır. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda "Ortaokul 7. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersi Öz-Yeterlik Düzeylerinin İncelenmesi (Sivas Merkez Örneği)" başlıklı tez çalışmasıyla yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

ORCID: 0000-0000-0795-1341

Academia.edu: <https://independent.academia.edu/U%C4%9FurNurayDalk%C4%B1%C4%B1%C3%A7>

ResearchGate : https://www.researchgate.net/profile/Ugur-Dalkilic?ev=hdr_xprf



Doç. Dr. **Türker Erol** 1999 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. Mezuniyetinin ardından Düzce'nin Çilimli ve Amasya'nın Göynücek ilçelerinde müzik öğretmeni olarak görev yaptı. 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 bitirdi. 2022 yılında doçent unvanını aldı. Halen Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Araştırma alanları arasında müzik eğitimi, müzikoloji, etnomüzikoloji, tiyatro müziği ve çalgı eğitimi yer almaktadır.

ORCID: 0000-0001-9746-8934

Kaynaklar

- Afacan, Ş. 2010. *İlköğretim ikinci kademe öğrencilerinin müzik dersine yönelik öz-yeterlik algı ve tutumlarının değerlendirilmesi*. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Ak, Ö. 2018. *Müzik öğretmenliği klasik gitar öğrencilerinin bireysel çalgı gitar performansı öz-yeterlik inançlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Bandura, A. 1977. Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological Review* 84 2, 191–215.
- Bandura, A. 1982. Self-efficacy mechanism in human agency. *American Psychologist* 37 2, 122–147.
- Bandura, A. 1997. Exercise of personal and collective efficacy in changing societies. In A. Bandura, *Self-efficacy in changing societies*, 1–45. Cambridge University Press.
- Bayrakçı, M. 2007. Sosyal öğrenme kuramı ve eğitimde uygulanması. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 14, 198–210.
- Chan, Y. H. 2003. Biostatistics 101: Data presentation. *Singapore Medical Journal* 44 6, 280–285.
- Jelen, B. 2017. Müzik öğretmeni adaylarının müzik performans kaygısı ve piyano performans öz-yeterlik düzeylerinin incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 6 39, 3389–3414.
- Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, E. 2015. *Müzikte araştırma yöntemleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Kurbanoglu, S. S. 2004. Öz-yeterlik inancı ve bilgi profesyonelleri için önemi. *Bilgi Dünyası* 5 2, 137–152.
- Kürücü, N. 2019. *Müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretimi öz-yeterlilik algılarının incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Önder, Y. 2014. *Mesleki müzik eğitimi alan üniversite öğrencilerinin deşifre becerilerine ilişkin öz-yeterlik algıları ve tutumları*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Sakız, G. 2013. Başarıda anahtar kelime: Öz-yeterlik. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 26 1, 185–209.
- Schunk, D. H. 1995. Self-efficacy, motivation, and performance. *Journal of Applied Sport Psychology* 7 2, 112–137.
- Schunk, D. H. ve Pajares, F. 2002. The development of academic self-efficacy. In A. Wigfield ve J. S. Eccles, *Development of achievement motivation*, 15–31. Academic Press.
- Shao, A. T. 2002. *Marketing research: An aid to decision making*. South-Western Thomson Learning.
- Senemoğlu, N. 2018. *Gelişim öğrenme ve öğretim: Kuramdan uygulamaya*. Anı Yayıncılık.
- Şeker, S. S. 2017. Müzik eğitimi bölümü öğretmen adaylarının akademik güdülenme ve akademik öz-yeterlik düzeylerinin incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 17 3, 1465–1484.
- Tatlıoğlu, S. S. 2021. Öğrenmeye sosyal-bilişsel bir bakış: Albert Bandura. *Sosyoloji Notları* 5 1, 15–30.
- Uçan, A. 2005. *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi: Temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Evrensel Müzikevi.
- Uçan, A. 2018. *Müzik eğitimi*. Arkadaş Yayınevi.
- Uslu, M. 2013. Müzik eğitimi aracılığıyla aynı yaş gruplarının sosyo-kültürel değişimlerinin ve gelişimlerinin sağlanması. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 3 8, 197–202.
- Yürüdür, F. E. 2014. *Müzik öğretmeni adaylarının üst bilişsel farkındalıkları ile öz-yeterlik düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat, Türkiye.

An evaluation of middle school 7th grade students' self-efficacy perceptions in music lessons in Türkiye

Abstract

Music education is a fundamental learning domain that supports students' cognitive, affective, and social development, playing a critical role in the formation of self-efficacy perceptions. The main purpose of this study is to determine the self-efficacy levels of 7th grade middle school students towards music lessons and to examine these levels in terms of various demographic and environmental variables. The research was conducted using the relational survey model, and the data collection process took place during the 2024–2025 academic year. The study population consists of a total of 560 students enrolled in 15 public middle schools. Data were collected through the Music Lesson Self-Efficacy Scale developed by Afacan (2010), and independent samples t-test, one-way analysis of variance (ANOVA), and Pearson correlation techniques were employed in the analyses. Findings indicate that students' self-efficacy perceptions regarding music lessons are generally at a moderate-to-high level. In particular, students demonstrated high confidence in practice-based dimensions such as playing instruments, singing, musical creativity, and melodic memory. Variables such as gender, the presence of family members interested in music, participation in musical activities, type of teacher, type of instrument, and family support significantly influenced self-efficacy perceptions, whereas indirect environmental variables such as parental occupation, income level, and preschool education had limited effects. The findings were evaluated within the framework of Bandura's self-efficacy theory, revealing that mastery experiences, social modeling, verbal persuasion, and emotional states shape students' musical self-efficacy perceptions. In this context, it is recommended to encourage practice-based learning processes and to strengthen support from family and school environments to foster students' musical development. In conclusion, the study highlights that both pedagogical and social factors should be considered together for the development of self-efficacy in music education.

Keywords: Music education, music selfefficacy, secondary school student, Turkish music education

Araştırma Makalesi

Türk halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımaları

Emirhan Güler^{1*} ve Yasemin Karataş²

Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye.

Makale Bilgisi	Öz
Geliş: 27 Aralık 2025 Kabul: 21 Şubat 2026 Online Yayın: 30 Mart 2026 Anahtar Kelimeler Dijital platformlar Müzik dinleme alışkanlıkları Türk Halk müziği 2822-3195 / © 2026 TM Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir. 	Radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçları müzik dinleme odağında olup bireylerin müzik dinleme taleplerini karşılamaktadır. Ancak Youtube, Spotify vb. dijital platformlar bireylerin müziğe istedikleri zaman erişimlerini sağlamak ve bireylere bu anlamda kolaylıklar sağlamaktadır. Bu durum insanların istediği müziği istediği zamanda dinlemesine olanak sağlamak ve bireylerin dijital platformları daha çok tercih etmesine yol açmaktadır. Bu da Türk Halk müziği dinleme pratiklerinde önemli ölçüde değişiklik yaratmaktadır. Bu bağlamda araştırmada Adıyaman ilinde yaşayan bireylerin Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımalarını tespit etmek amaçlanmıştır. Araştırma nicel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeline uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma verileri Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının tespit edilmesi açısından Adıyaman ilinde yaşayan 644 bireye anket uygulanarak elde edilmiştir. Araştırmanın evrenini dijital platformlarda Türk Halk müziği dinleyen bireyler oluştururken, örneklemini ise Adıyaman ilinde yaşayan ve Dijital platformlarda Türk Halk müziği dinleyen bireyler oluşturmaktadır. Katılımcılar random yöntemle belirlenmiştir. Anket bireylere Google Docs aracılığıyla uygulanmıştır. Araştırma verileri basit frekans (f) değerleri ve yüzdelik değerleri (%) ortaya konularak analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda Tür tercihleri ve platform kullanımına ilişkin veriler, geleneksel türkü formunun Türk Halk Müziği algısındaki merkezi konumunu koruduğunu, buna karşın dinleme pratiklerinin dijital ortamın sunduğu olanaklar doğrultusunda yeniden biçimlendiğini göstermektedir.

Makaleye atıf için

Güler, E., ve Karataş, Y. (2026). Türk halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımaları. *Türk Müziği*, 6(1), 37-52. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19005400>

Giriş

Müzik dinleme alışkanlıkları, bireylerin sosyal ortamları ve kitle iletişim araçları doğrultusunda oluşan ve zamanla değişebilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik beğenisi olarak da adlandırılabileceğimiz bu müzikal tavır, bireylerin içsel durumları, aile bireylerinde ya da çevrelerindeki bireylerden etkilenmeleri, müzik eğitimi durumları ve yönelimleriyle ilişkili olabilmektedir.

Geçmişte müzik dinleme alışkanlığının oluşumunda sosyal ortamların ve televizyon, radyo gibi kitle iletişim araçlarının etkisi büyükken günümüzde bunun yerini Spotify, Fızy, Deezer ve Youtube benzeri dijital platformlar almaktadır. Geçmişte kaset, CD, plak gibi müzik dinleme araçlarına ulaşım kısıtlıyken, günümüzde akıllı telefonlar aracılığıyla kolaylıkla ulaşabildiğimiz dijital platformlar müzik dinleme alışkanlıklarımızı etkilemektedir.

¹ Sorumlu Yazar: Dr. Öğr. Üyesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye. Email: eguler@adiyaman.edu.tr ORCID: 0000-0003-2772-5709

² Doç. Dr., Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye. Email: ykaratas@adiyaman.edu.tr ORCID: 0000-0001-9148-1003

Dijital platformların müzik dinleme alışkanlıklarımızı yapılandırmada katkısının olduğu düşünüldüğünde, çalma listeleri ve öneriler müzik dinleme alışkanlıklarımızı yönlendirebilmektedir. Bu doğrultuda kendi bireysel zevklerimiz ve beğenilerimizin yanı sıra dijital platformların bize sunduğu müzik türlerini de keşfetmeye başlamış bulunmaktayız. Dijital müzik platformlarının yaygınlaşması, müzik tüketimini daha erişilebilir hale getirirken, bireylerin farklı türlerde müziğe ulaşmasını da kolaylaştırmıştır (Krause, North ve Hewitt, 2015'den aktaran Can ve Göksu, 2025: 579).

Bütün müzik türlerinin yanı sıra Türk müziği, geniş bir coğrafya, köklü tarih ve farklı kültürlerden elde ettiği birikimle Türk insanının duygusal ihtiyacını karşılayabilecek nitelikteki müzik türüdür (Öztuna, 1987'den aktaran Örsel ve Sazak, 2022: 111). Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarına gelindiğinde bireylerin dijital platformları kullanma durumunda da diğer müzik türlerinde olduğu gibi benzer etkiler görülmektedir. Dijital platformların Türk Halk müziği dinlemeye yönlendirme, kolay ulaşılabilirlik, kişisel listeler oluşturabilme kolaylıklarından yola çıkılarak bireylerin dijital platformları tercih ettiği düşünülmektedir. Ayrıca TRT Dinle dijital platformundan bireyler Türk Halk müziği ve Türk müziği özelinde geçmişten günümüze eserler dinleyebilmektedirler.

Konuyla ilgili olarak Bölükbaş (2022), Türk müziğinin dinlenme oranının artırılması için geliştirilmiş olan TRT Dinle dijital platformunu kullanan bireylere anket uygulayarak dijitalleşen müzik sektörünü Türk müziği özelinde incelemeyi amaçlamıştır. Araştırma sonucunda, bireylerin dijital platformu zengin ve özgün içeriğe sahip olması ve ücretsiz olması sebepleriyle tercih ettikleri, bunun yanında dijital platformda yer alan sesli kitaplar, podcastler ve eski radyo programları gibi içeriklerin müzikal içerikler kadar tercih edilmediği sonucuna ulaşılmıştır.

Kuyucu (2020), dijital ve geleneksel medyanın Z kuşağının müzik dinleme alışkanlıklarına olan etkisini araştırdığı çalışmada müzik dinleme alışkanlıklarının Z kuşağı için çoğunlukla dijitalleşen dünyada gerçekleştiğini ve geleneksel medyanın yani televizyon kanallarındaki müzik programlarının etkisinin dijital platformlara göre çok daha az olduğu belirlemiştir.

Değer ve Özsoy (2024), radyonun yerini dijital platformlara bırakması ile ilgili bir çalışma gerçekleştirmiş, dinler kitlenin dijital platformlardaki müzik dinleme alışkanlıklarını daha kişiselleştirmek amacıyla kullandığını belirlemiştir. Ayrıca dijital platformlardaki reklamsız içerik sebebiyle dinler kitlenin dijital platformları daha çok tercih ettiği ortaya çıkmıştır.

Can ve Göksu (2025) gerçekleştirdiği bir çalışmada üniversite öğrencilerinin müzik dinleme alışkanlıklarını tespit etmeyi amaçlamıştır. Araştırma kapsamında Kocaeli Üniversitesi öğrencilerinden 700 öğrenciye anket uygulanarak veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Öğrencilerin müzik dinleme alışkanlıklarının sosyal etkileşim sayesinde gerçekleştiği, mobil cihazların müzik dinleme alışkanlıklarının kolaylaştırmaktadır, öğrencilerin çoğunlukla Spotify kullandıkları en çok pop müzik tercih ettikleri ortaya konmuştur.

Alıcı ve Aksoy (2024) Bursa Uludağ Üniversitesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında öğrenim gören bireylerin müzik dinleme alışkanlıklarını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma sonucunda müzik öğretmenliği adaylarının müzik dinleme alışkanlıklarının yeterli ve bilinçli olup olmadığı tespit edilmiş ve adaylara müzik dinleme alışkanlığı kazandıracak etkinlikler ve yöntemler sunulurken daha kültürlü ve donanımlı müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi hedeflenmiştir.

Ziyagil (2021) Türk müziğinin müzik dinleme alışkanlıklarının Z kuşağına aktarılmasına ilişkin olarak gerçekleştirilen bir araştırmadır. Araştırma Türk müziğinin yeni nesiller arasında yaygınlaştırılması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında Z kuşağının vazgeçilmez olan internet ve dijital platformlar hakkında bilgiler verilmiştir. Araştırmacı Türk müziği dinleme alışkanlıklarının Z kuşağına aktarılması konusunda önerilerde bulunmuştur.

Araştırmanın Önemi

Araştırma Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformdaki yansımalarına ilişkin benzer çalışmanın bulunmaması ve çalışmanın özgün bir nitelik taşıması sebebiyle önemli görülmektedir. Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlarda kullanış biçimleri diğer dinleme ortamlarına göre daha ekonomiktir ve bu sebeple araştırma özgün bir çalışma olma özelliği taşımaktadır. Ziyagil (2021), Z kuşağına Türk Halk müziği dinleme

alışkanlıkları kazandırmak amacıyla bir çalışma gerçekleştirmiştir ve bu durum için en ekonomik yöntemin akıllı telefonlar ve dijital platformlar olduğunu belirtmiştir.

Araştırmanın Problemi

Araştırmada Adıyaman ilinde yaşayan bireylerin Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımalarını tespit etmek amaçlanmıştır.

- Araştırmanın problem cümlesini “Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımaları nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırma nicel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Nicel araştırma yöntemleri, “verilerin sayılar biçiminde olduğu görgül araştırmalardır” (Punch, 2005’den aktaran Yeşil, 2022, 52). Tarama modelleri ise, “geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırmalara uygun bir modeldir” (Karasar, 1999’dan aktaran Yıldız, 2004, 79).

Katılımcılar

Araştırmada, araştırmacıların yaşadığı il olan Adıyaman ili kolay/gelişigüzel örnekleme metoduna uygun olarak seçilmiştir. Adıyaman ili, Türkiye’de orta ölçekte sosyo-ekonomik düzeyde olan bir ildir. Araştırmada kullanılan kolay/gelişigüzel örnekleme tekniğinde evrene ulaşma kolaylığı bulunmaktadır (Arastaman, 2024, 182) ve araştırmacı örnekleme girecek olan unsurları yakın çevresinden ve kolaylıkla ulaşabileceği kişilerden yararlanarak belirler (Gülbüz ve Şahin, 2018’den aktaran Arastaman, 2024, 182). Araştırma kapsamındaki katılımcıların özellikleri Tablo1’de verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyetlere Göre Dağılımı.

	Frekans	Yüzde (%)
Cinsiyet		
Kadın	364	56,5
Erkek	280	43,5
Yaş Aralığı		
18-24 yaş	220	34,2
25-34 yaş	196	30,4
35-44 yaş	159	24,7
45-54 yaş	52	8,1
55 yaş ve üzeri	17	2,6
Meslek		
Öğrenci	286	44,4
Öğretmen (sınıf, müzik, resim, okul öncesi vb.)	168	26,1
Ev Hanımı	118	18,3
Memur / Kamu Personeli	54	8,4
Akademik Personel (akademisyen, öğretim üyesi/görevlisi)	22	3,4
Sağlık Çalışanları (hemşire, doktor, ebe vb.)	30	4,7
Müzik / Sanat Meslekleri (müzisyen, müzikolog, ressam vb.)	26	4,0
Mühendis / Teknik Meslekler	21	3,3
Özel Sektör / Esnaf / Serbest Meslek	39	6,1
Emekli	18	2,8
Çalışmıyor / Mesleği Yok	14	2,2
Diğer (şoför, çiftçi, güvenlik, asker vb.)	22	3,4
Toplam	644	100

Tablo 1 incelendiğinde örneklem grubunun cinsiyetlere göre dağılımı görülmektedir. Buna göre örneklem grubunun %56,5'ini (350 kişi) kadın katılımcılar %43,4'ünü (268 kişi) ise erkek katılımcılar oluşturmaktadır. Tablo 1 incelendiğinde katılımcıların yaş aralıklarına göre dağılımları yer almaktadır. Buna göre örneklem grubunun %34,2'sini (220 kişi) 18-24 yaş, %30,4'ünü (196 kişi) 25-34 yaş, %24,7'sini (159 kişi) 35-44 yaş, %8,1'ini (52 kişi) 45-54 yaş ve %2,6'sını (17 kişi) 55 yaş ve üzeri yaş aralığına sahip katılımcılar oluşturmaktadır. Tablo 1 incelendiğinde katılımcıların mesleklerine göre dağılımları yer almaktadır. Buna göre örneklem grubunun, %44,4'ünü (286 kişi) öğrenciler, %26,1'ini (168 kişi) öğretmenler, %18,3'ünü (118 kişi) ev hanımları, %8,4'ünü (54 kişi) memur/kamu personelleri, %3,4'ünü (22 kişi) akademik personeller, %4,7'sini (30 kişi) sağlık çalışanları, %4,0'ını (26 kişi) müzik/sanat meslekleri, %3,3'ünü (21 kişi) mühendisler, %6,1'ini (39 kişi) özel sektör/esnaf/serbest meslek çalışanları, %2,8'ini (18 kişi) emekliler, %2,2 (14 kişi) çalışmıyor/mesleği yok, %3,4'ünü (22 kişi) diğer meslekler oluşturmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Türk Halk Müziği Dinleme Alışkanlıkları Anketi (THMDAA)

Bu anket araştırmacılar tarafından Türk halk müziği dinlemeye yönelik alışkanlıkları belirlemek için hazırlanmıştır. THMDAA, 2 bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde kişisel bilgiler yer almakta, ikinci bölümünde ise Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarına yönelik olarak toplam 12 bulunmaktadır (Bkz. Ek1).

Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında toplanan verilerin analizinde yüzde, frekans ve ki-kare testi kullanılmıştır.

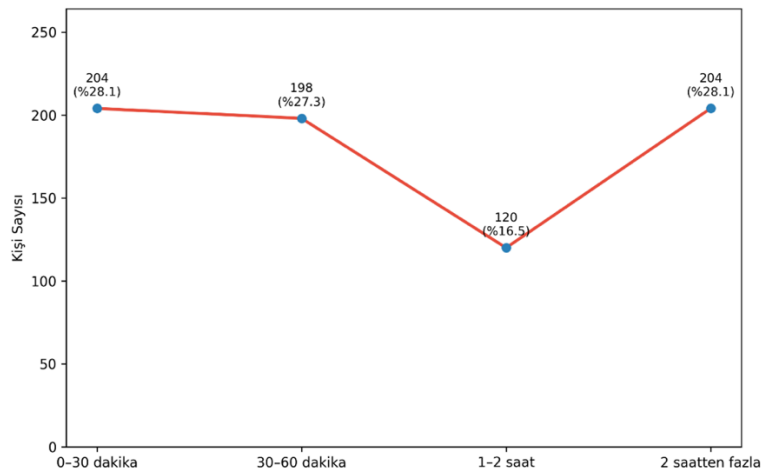
Süreç

Verilerin toplanması aşamasında Google forms kullanılarak 02/01/2026 ve 15/01/2026 tarihleri arasında toplanmıştır. Araştırmada çıkar çatışması bulunmamakta ve yazarların katkı oranları yarı yarıyadır. Araştırmada etik kurul izni gerekli olup, Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulunun 23/12/2025-278 tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde katılımcılardan elde edilen veriler doğrultusunda katılımcıların Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlara yansımalarına ilişkin bulgular sunulmuştur.

Tema 1. Günlük Müzik Dinleme Süreleri

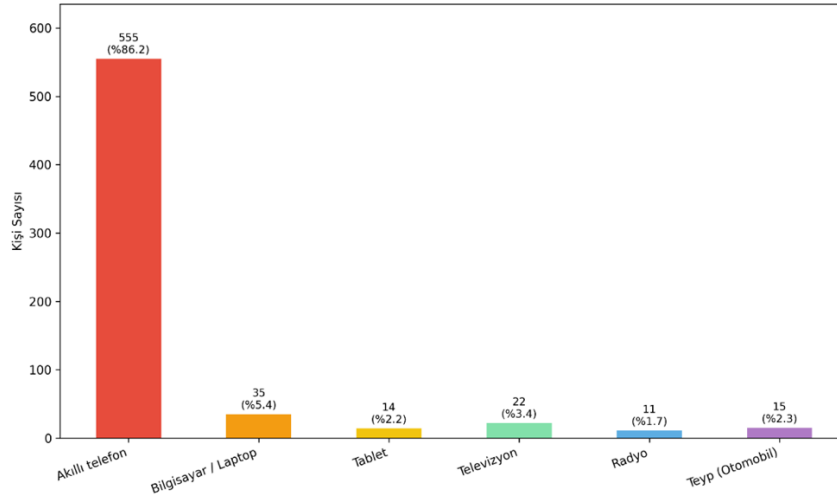


Şekil 1. Katılımcıların günlük müzik dinleme sürelerine ilişkin dağılımı

Şekil 1'de katılımcıların günlük müzik dinleme sürelerine göre dağılımı çizgi grafik aracılığıyla görülmektedir. Grafik incelendiğinde, 0-30 dakika aralığında müzik dinleyen katılımcı sayısının 204 kişi (%28,1) olduğu görülmektedir. Bunu 30-60 dakika aralığında yer alan 198 kişi (%27,3) izlemektedir. 1-2 saat aralığında müzik dinleyenlerin sayısı 120 kişi (%16,5) ile görece daha düşük bir düzeyde kalmıştır. Buna karşılık, 2 saatten fazla müzik dinlediğini belirten katılımcı sayısı yeniden artış göstererek 204 kişi (%28,1) düzeyine ulaşmıştır. Dolayısıyla katılımcıların müzik dinleme

sürelerinin kısa süreli (0–60 dakika) ve uzun süreli (2 saatten fazla) dinleme uçlarında yoğunlaştığını, orta süreli dinleme biçiminin ise daha sınırlı kaldığını ortaya koymaktadır. Çizgi grafikte gözlenen bu dalgalı yapı, günlük müzik dinleme alışkanlıklarının homojen bir dağılım sergilemediğini ve farklı dinleme pratiklerinin bir arada var olduğunu göstermektedir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların günlük müzik dinleme sürelerine ilişkin dağılımın istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu veri müzik dinleme sürelerinin kategoriler arasında rastlantısal bir dağılım sergilemediğini ve belirli süre aralıklarında yoğunlaştığını ortaya koymaktadır.

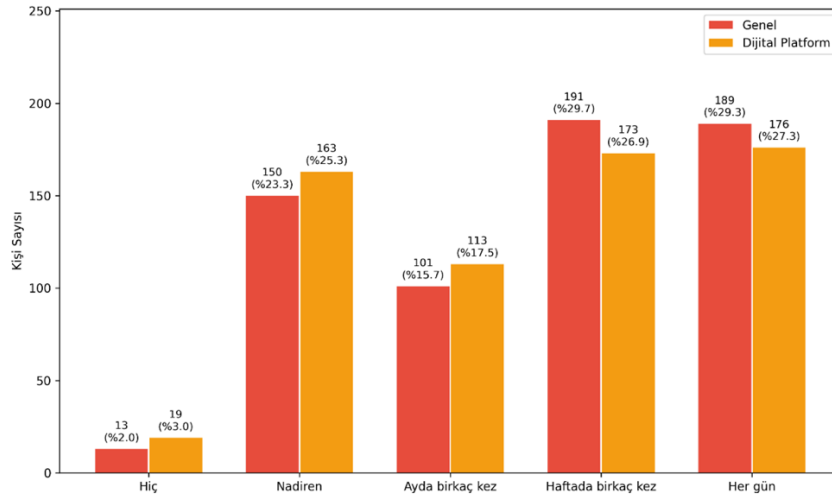
Tema 2. Müzik Dinlemede Kullanılan Cihazlar



Şekil 2. Katılımcıların Müzik Dinlemek İçin Kullandıkları Cihazlara İlişkin Dağılım

Şekil 2’de katılımcıların müzik dinlemek için kullandıkları cihazlara ilişkin dağılım görülmektedir. Şekildeki verilere göre katılımcıların çok büyük bir bölümü müzik dinlemek için akıllı telefonu tercih etmektedir. Akıllı telefon kullandığını belirten katılımcı sayısı 555 kişi (%86,2) olup, bu oran müzik dinleme pratiğinin büyük ölçüde mobil cihazlar üzerinden gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Akıllı telefonu, bilgisayar/laptop kullanan 35 kişi (%5,4) izlerken, televizyon üzerinden müzik dinlediğini belirten katılımcı sayısı 22 kişi (%3,4) olarak tespit edilmiştir. Tablet kullanımı 14 kişi (%2,2), radyo kullanımı 11 kişi (%1,7) ve otomobil teybi kullanımı ise 15 kişi (%2,3) ile oldukça sınırlı düzeyde kalmıştır. Bu veriler, müzik dinleme alışkanlıklarının büyük ölçüde taşınabilirlik, bireysel kullanım ve anlık erişim özellikleri etrafında şekillendiğini göstermektedir. Akıllı telefonların baskın konumu, müziğin gündelik yaşamın her anına eşlik eden bir pratik hâline geldiğini düşündürmektedir. Buna karşılık daha sabit ya da mekâna bağlı cihazların görece düşük oranlarda tercih edilmesi, bu araçların müzik dinleme alışkanlıkları içerisindeki kullanım alanlarının daha sınırlı kaldığını göstermektedir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların müzik dinlemek için kullandıkları cihazlara ilişkin dağılımın istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu bulgu, akıllı telefon kullanımının belirgin biçimde baskın olduğunu ve cihaz tercihlerinin rastlantısal bir dağılım sergilemediğini ortaya koymaktadır.

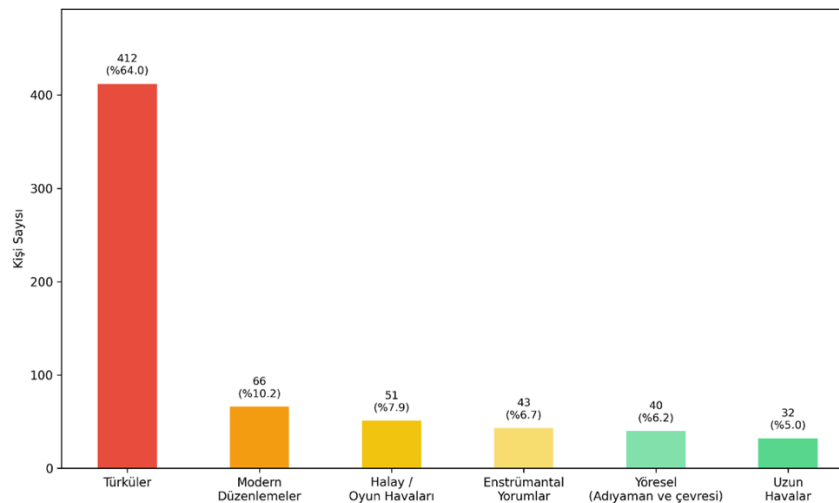
Tema 3. Türk Halk Müziği Dinleme Sıklığı



Şekil 3. Katılımcıların Türk Halk müziği dinleme sıklığına ilişkin dağılım

Şekil 3'te katılımcıların Türk Halk Müziği dinleme sıklıklarını genel dinleme pratikleri ile dijital platformlar üzerinden gerçekleşen dinleme alışkanlıkları bağlamında karşılaştırmalı olarak göstermektedir. Grafik incelendiğinde her iki veride de en yüksek yoğunluğun “haftada birkaç kez” ve “her gün” kategorilerinde toplandığı görülmektedir. Genel dinleme alışkanlıklarında haftada birkaç kez dinlediğini belirten katılımcı sayısı 191 kişi (%29,7), her gün dinlediğini ifade edenlerin sayısı ise 189 kişi (%29,3) olarak kaydedilmiştir. Benzer biçimde, dijital platformlar üzerinden dinleme bağlamında da haftada birkaç kez dinleyenlerin sayısı 173 kişi (%26,9), her gün dinleyenlerin sayısı ise 176 kişi (%27,3) düzeyindedir. “Nadiren” ve “ayda birkaç kez” kategorilerinde ise dijital platformlar üzerinden yapılan dinlemenin genel dinleme alışkanlıklarına kıyasla görece daha yüksek oranlara sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bu veriler dijital platformların Türk Halk Müziği ile daha seyrek ilişki kuran dinleyiciler için erişimi kolaylaştıran ve süreklilik sağlayan bir aracı işlev gördüğünü düşündürmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde Şekil 3'te yer alan veriler Türk Halk Müziği dinleme pratiğinin dijital platformlar aracılığıyla büyük ölçüde sürdürüldüğünü ve bu platformların özellikle düzenli dinleme alışkanlığına sahip bireyler açısından önemli bir mecra hâline geldiğini göstermektedir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların Türk Halk Müziği dinleme sıklıklarının genel dinleme ile dijital platformlar üzerinden dinleme arasında istatistiksel olarak anlamlı biçimde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu farklılaşma dijital platformların dinleme sıklığını artıran bir etkiye sahip olduğunu ve dinleme davranışlarının platform türüne göre değişkenlik gösterdiğini ortaya koymaktadır.

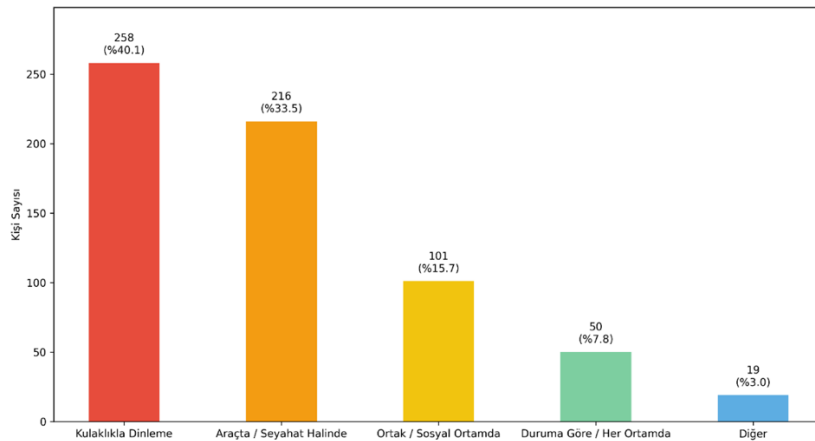
Tema 4. Türk Halk Müziği Tür Tercihi



Şekil 4. Katılımcıların Türk Halk müziği tür tercihlerine göre dağılımı

Şekil 4 incelendiğinde, katılımcıların Türk Halk Müziği tür tercihleri arasında türkülerin açık ara baskın bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Katılımcıların büyük çoğunluğunun (%64,0; 412 kişi) türküler seçeneğini tercih etmesi, Türk halk müziği algısında geleneksel türkü formunun hâlen merkezi bir konumda olduğunu göstermektedir. Diğer türlere bakıldığında, modern düzenlemeler (%10,2; 66 kişi) ve halay/oyun havaları (%7,9; 51 kişi) görece daha sınırlı ancak kayda değer bir dinleyici kitlesine sahiptir. Enstrümantal yorumlar (%6,7; 43 kişi) ile yöresel (Adıyaman ve çevresi) türlerin (%6,2; 40 kişi) birbirine yakın oranlarda tercih edilmesi, dinleyicilerin hem ezgisel yoğunluğa hem de yerel kimliği yansıtan eserlere belirli ölçüde ilgi gösterdiğini düşündürmektedir. Uzun havalar (%5,0; 32 kişi) ise en düşük tercih oranına sahip tür olarak dikkat çekmekte; bu veri, uzun havaların daha özel bir dinleme alışkanlığı gerektirmesi ve duygusal yoğunluğunun yüksek olmasıyla ilişkilendirilebilir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların tercih ettikleri müzik türlerine ilişkin dağılımın istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu durum, türkülerin açık ara baskın bir tercih olduğunu ve müzik türü tercihlerinin rastlantısal bir dağılım sergilemediğini ortaya koymaktadır.

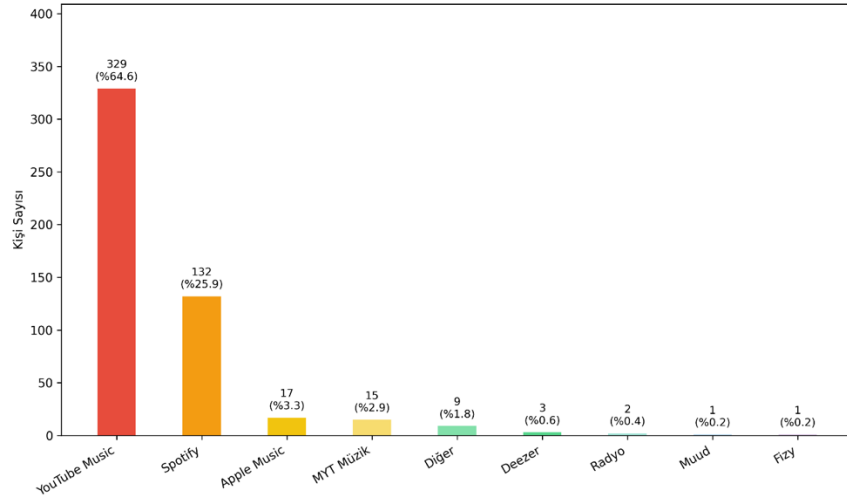
Tema 5. Türk Halk Müziği Dinlenen Ortamlar



Şekil 5. Katılımcıların Türk Halk müziği dinlenen ortamlara ilişkin dağılım

Şekil 5'te katılımcıların Türk Halk Müziğini dinlediği ortamlara ilişkin dağılım yer almaktadır. Katılımcıların Türk halk müziğini en çok kulaklıkla dinlemeyi (%40,1; 258 kişi) tercih ettikleri görülmektedir. Araçta ya da seyahat hâlinde dinleme (%33,5; 216 kişi) ikinci sırada yer almakta olup, müziğin gündelik hareketlilikle birlikte sürdürülen bir eşlik unsuru olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Ortak ya da sosyal ortamlarda dinleme (%15,7; 101 kişi) daha sınırlı bir orana sahipken, duruma göre ya da her ortamda dinleme (%7,8; 50 kişi) tercihi görece düşük düzeydedir. Diğer seçeneği (%3,0; 19 kişi) ise en az tercih edilen kategori olarak dikkat çekmektedir. Genel olarak dağılım, Türk Halk Müziğinin günümüzde daha çok kişisel alanlarda ve hareket hâlindeyken dinlendiğini; geleneksel olarak toplu ortamlarda icra ve dinleme pratiğinin ise daha sınırlı bir düzeyde kaldığını ortaya koymaktadır. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların müzik dinleme ortamlarına ilişkin dağılımın istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu dağılım kulaklıkla dinlemenin belirgin biçimde baskın olduğunu ve müzik dinleme ortamı tercihlerinin rastlantısal bir dağılım sergilemediğini ortaya koymaktadır.

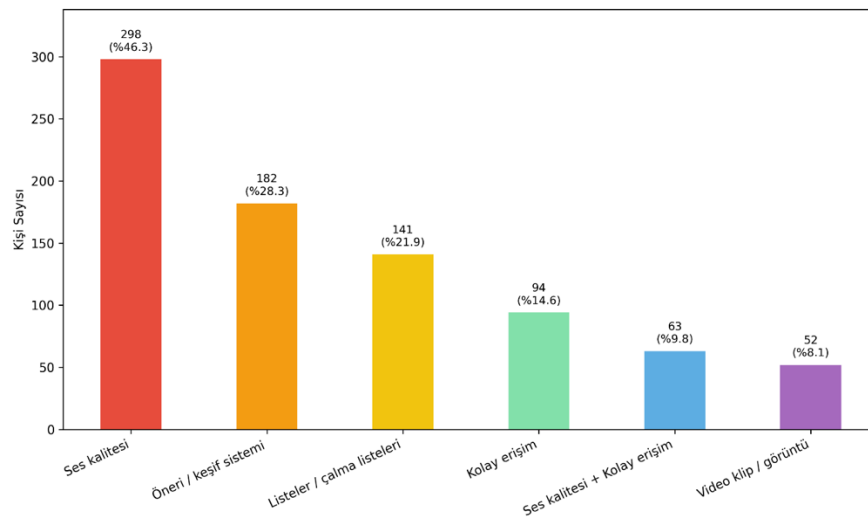
Tema 6. Türk Halk Müziği Dinlenen Dijital Platformlar



Şekil 6. Katılımcıların Türk halk müziği dinlemek için en sık kullandıkları dijital platformlara ilişkin dağılımı

Şekil 6 incelendiğinde katılımcıların Türk Halk Müziğini dinlemek için en sık kullandıkları dijital platformun YouTube Music olduğu görülmektedir. Katılımcıların %64,6'sının (329 kişi) bu platformu tercih etmesi, görsel-işitsel içeriğe kolay erişim ve ücretsiz kullanım imkânlarının Türk Halk Müziği dinleme pratiklerinde etkili olduğunu göstermektedir. Spotify, %25,9 (132 kişi) ile ikinci sırada yer almakta; bu tercih, çalma listeleri, öneri sistemleri ve mobil kullanım kolaylığı gibi özelliklerin dinleyiciler açısından önemli olduğunu düşündürmektedir. Buna karşılık Apple Music (%3,3; 17 kişi) ve MYT Müzik (%2,9; 15 kişi) gibi platformların daha sınırlı oranlarda tercih edilmesi, bu platformların erişilebilirlik ve kullanıcı alışkanlıkları bakımından daha dar bir dinleyici kitlesine hitap ettiğine işaret etmektedir. Diğer (%1,8; 9 kişi), Deezer (%0,6; 3 kişi), radyo (%0,4; 2 kişi), Muud (%0,2; 1 kişi) ve Fizy (%0,2; 1 kişi) seçenekleri düşük oranlarda tercih edilmiştir. Genel dağılım, Türk Halk Müziğinin dijital ortamda en çok YouTube Music ve Spotify gibi yaygın ve erişimi kolay platformlar üzerinden dinlendiğini göstermektedir.

Tema 7. Türk Halk Müziği Dinlenen Dijital Platformların Özellik Tercihleri

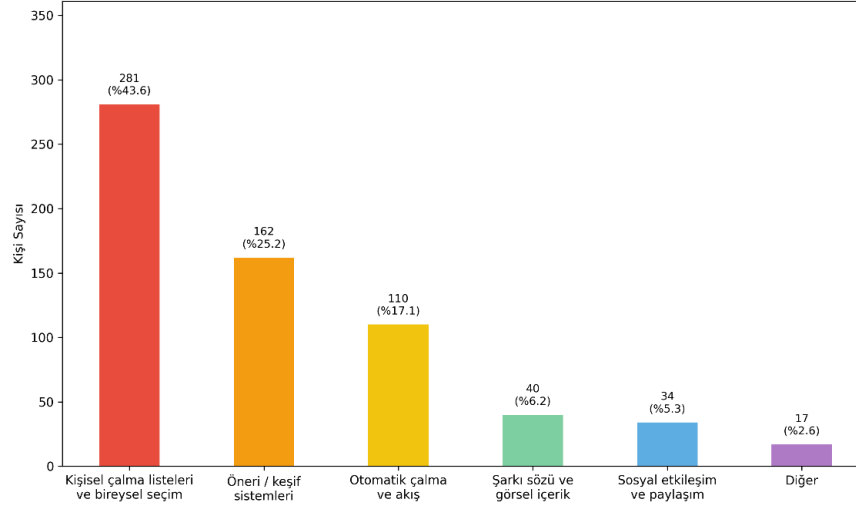


Şekil 7. Katılımcıların dijital platformlar üzerinden Türk Halk müziği dinlerken önem verdikleri özellikler

Şekil 7'de yer alan verilere göre, katılımcıların dijital platformlarda Türk Halk Müziği dinlerken en fazla önem verdiği özellik ses kalitesidir (%46,3; 298 kişi). Bunu öneri/keşif sistemi (%28,3; 182 kişi) ve listeler/çalma listeleri (%21,9; 141 kişi) izlemektedir. Kolay erişim (%14,6; 94 kişi) ile ses kalitesi ve kolay erişimin birlikte sunulması (%9,8; 63 kişi) daha düşük oranlarda tercih edilirken, video klip/görüntü (%8,1; 52 kişi) en az önem verilen özellik olarak yer almaktadır. Bu dağılım, dijital platformlar üzerinden Türk Halk Müziği dinleme sürecinde katılımcıların önceliğinin teknik kalite ve içerik düzenine yönelik unsurlarda yoğunlaştığını göstermektedir. Görsel içeriklere verilen önemin

görece düşük kalması, dinleme pratiğinin ağırlıklı olarak işitsel boyut üzerinden şekillendiğine işaret etmektedir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların Türk Halk Müziği dinlemek için tercih ettikleri dijital platformlara ilişkin dağılımın istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu farklılık YouTube Music ve Spotify'nın belirgin biçimde baskın platformlar olduğunu ve dijital platform tercihlerinin rastlantısal bir dağılım sergilemediğini ortaya koymaktadır.

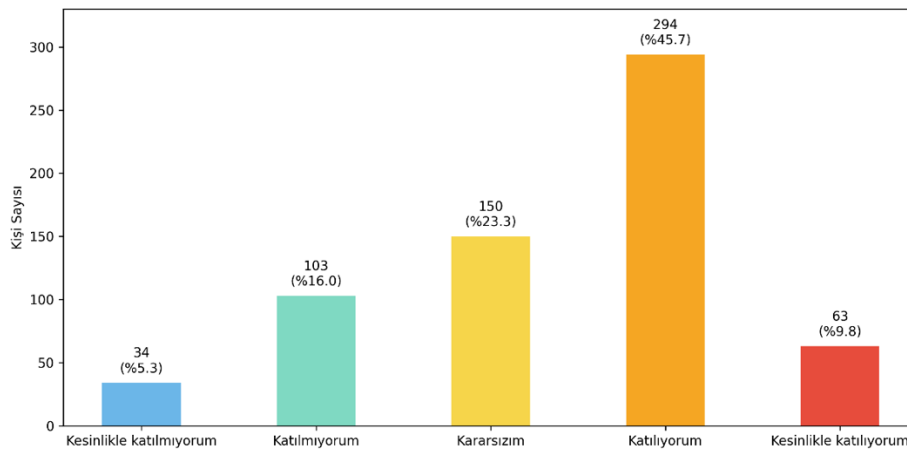
Tema 8. Türk Halk Müziği Dinlerken Kullanılan Dijital Platformlar Özellikler



Şekil 8. Dijital platformlarda Türk Halk müziği dinlerken kullanılan özelliklerin dağılımı

Şekil 8'de yer alan verilere göre, dijital platformlarda katılımcıların Türk halk müziği dinlerken en sık kullanılan özellik kişisel çalma listeleri ve bireysel seçimdir (%43,6; 281 kişi). Bu özelliği öneri/keşif sistemleri (%25,2; 162 kişi) ve otomatik çalma ve akış (%17,1; 110 kişi) izlemektedir. Buna karşılık şarkı sözü ve görsel içerik (%6,2; 40 kişi) ile sosyal etkileşim ve paylaşım (%5,3; 34 kişi) daha sınırlı düzeyde kullanılırken, diğer (%2,6; 17 kişi) seçeneği en düşük oranla yer almaktadır. Veriler genel olarak ele alındığında, Türk halk müziği dinleme pratiğinde dijital platformların daha çok bireysel tercih ve otomatik içerik sunumu üzerinden kullanıldığını; sosyal etkileşim ve görsel içerik temelli özelliklerin ise ikincil planda kaldığını göstermektedir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların dijital platformlar üzerinden müzik dinlerken önem verdikleri özelliklere ilişkin dağılımın istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu durum kişisel çalma listeleri ve bireysel seçimin belirgin biçimde öne çıktığını, buna karşılık sosyal etkileşim ve paylaşım gibi özelliklerin daha sınırlı düzeyde tercih edildiğini ortaya koymaktadır.

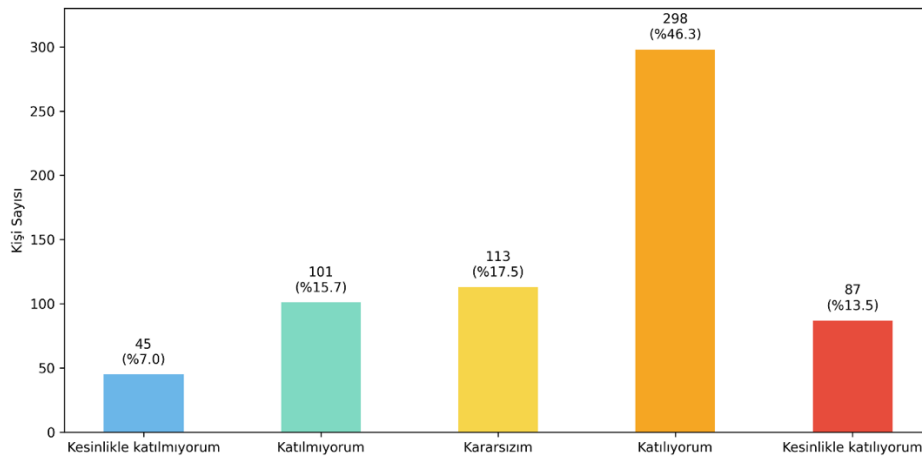
Tema 9. Türk Halk Müziği Dinlerken Algoritmaların Etkisine Yönelik Görüşler



Şekil 9. Dijital platformlardaki algoritmaların Türk Halk müziği dinleme tercihleri üzerindeki etkisine ilişkin görüşler

Şekil 9’da yer alan dağılım, katılımcıların dijital platformlardaki algoritmaların Türk halk müziği dinleme tercihleri üzerinde etkili olduğuna yönelik görüşlerinin ağırlık kazandığını göstermektedir. “Katılıyorum” (%45,7; 294 kişi) ve “Kesinlikle katılıyorum” (%9,8; 63 kişi) seçeneklerinin toplamda yarıdan fazla bir oran oluşturması, algoritmaların dinleme tercihlerinde belirgin bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık “Kararsızım” (%23,3; 150 kişi) diyen katılımcıların kayda değer bir orana sahip olması, algoritmaların etkisinin tüm dinleyiciler tarafından net biçimde algılanmadığını düşündürmektedir. “Katılmıyorum” (%16,0; 103 kişi) ve “Kesinlikle katılmıyorum” (%5,3; 34 kişi) seçeneklerinin daha düşük oranlarda kalması ise bu etkiye mesafeli yaklaşan bir katılımcı grubunun varlığına işaret etmektedir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların ilgili ifadeye verdikleri yanıtların dağılımının istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu durum, “katılıyorum” ve “kesinlikle katılıyorum” seçeneklerinde belirgin bir yoğunlaşma olduğunu ve katılımcı görüşlerinin genel olarak olumlu yönde şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Tema 10. Dijital Platformların Türk Halk Müziği Dinlemeye Yönelik İlgiye Etkisi



Şekil 10. Dijital platformların Türk Halk Müziğine yönelik ilgi üzerindeki etkisine ilişkin katılımcı görüşleri

Şekil 10 incelendiğinde katılımcıların önemli bir bölümünün dijital platformların Türk Halk Müziğine yönelik ilgiyi artırdığı görüşünde birleştiğini göstermektedir. “Katılıyorum” (%46,3; 298 kişi) ve “Kesinlikle katılıyorum” (%13,5; 87 kişi) seçeneklerinin toplamda yüksek bir orana ulaşması, dijital platformların Türk Halk Müziğine yönelik ilgi üzerinde etkili bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık “Kararsızım” (%17,5; 113 kişi) seçeneğinin kayda değer bir düzeyde yer alması, bu etkinin tüm katılımcılar tarafından aynı ölçüde algılanmadığını düşündürmektedir. “Katılmıyorum” (%15,7; 101 kişi) ve “Kesinlikle katılmıyorum” (%7,0; 45 kişi) seçeneklerinin daha düşük oranlarda kalması ise, dijital platformların Türk Halk Müziğine olan ilgi üzerindeki etkisine mesafeli yaklaşan bir katılımcı grubunun varlığını göstermektedir. Ki-kare (χ^2) testi sonuçları, katılımcıların ilgili ifadeye verdikleri yanıtların dağılımının istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığını göstermektedir ($p < 0,05$). Bu dağılım “katılıyorum” seçeneğinde belirgin bir yoğunlaşma bulunduğunu ve katılımcı görüşlerinin genel olarak olumlu yönde şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç ve Tartışma

Araştırmadan elde edilen bulgular birlikte değerlendirildiğinde, Türk Halk Müziği dinleme pratiklerinin günümüzde büyük ölçüde dijital platformlar aracılığıyla ve bireysel kullanım ekseninde şekillendiği görülmektedir. Değer ve Özsöy (2024), gerçekleştirdikleri benzer bir çalışmada dinler kitlenin dijital platformları tercih etme sebeplerinin müzik türü tercihi kişiselleştirebilmeleri olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu durum her iki çalışmada da benzer sonuçlar ortaya koyduğunu göstermektedir. Türk Halk müziği dinleme alışkanlıkları dijital platformlar aracılığıyla daha kişisel ve bireysel bir boyuta taşınmaktadır.

Katılımcıların müzik dinleme süreleri, dinleme sıklıkları, kullanılan cihazlar ve tercih edilen ortamlar; Türk Halk Müziğinin hem gündelik yaşamın akışı içinde hem de kişisel alanlarda sürdürülen bir dinleme pratiği hâline geldiğini

ortaya koymaktadır. Akıllı telefonların baskınlığı ve kulaklıkla dinleme oranlarının yüksekliği, bu dönüşümün taşınabilirlik ve bireyselleşme ile doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Altan ve Övür (2020), benzer bir çalışmada yeni medya araçlarının sağladığı etkileşim ve kolay erişim ile kullanıcılar için büyük kolaylıklar sağladığını tespit etmiştir.

Tür tercihleri ve dijital platform kullanımına ilişkin veriler, geleneksel türkü formunun Türk Halk Müziği algısındaki merkezi konumdadır. Dijital platformların sunduğu erişim kolaylığı, öneri sistemleri ve otomatik akış gibi özellikler, dinleme alışkanlıklarının sürekliliğini destekleyen önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Örsel ve Sazak (2021), gerçekleştirdikleri çalışmada yaş grubunun müzik türü tercihi etkilediğini ve yaş arttıkça Türk Müziği dinleme alışkanlıklarının arttığını belirtmektedir ve ayrıca müzik türü tercihinde sosyal medya araçlarının etkili olduğunu ortaya koymuşlardır.

Algoritmaların dinleme tercihleri ve Türk Halk Müziğine yönelik ilgi üzerindeki etkisine ilişkin bulgular ise, dijital platformların yalnızca birer dağıtım aracı değil, aynı zamanda dinleyici davranışlarını yönlendiren etkin bir mecra hâline geldiğini göstermektedir. Ancak katılımcı görüşlerindeki çeşitlilik, bu etkinin kullanıcılar arasında farklı düzeylerde algılandığını ortaya koymaktadır. Krause ve diğerleri (2015), dijital platformlarda müzik dinlemede algoritmik önerilerinden dinleyicileri yönlendirdiğini ve dinleme tercihleri etkilediğini ortaya koymuşlardır. Bu durum çalışmada söz konusu etkiyi Türk Halk müziği özelinde göstermektedir.

Genel olarak araştırma, Türk Halk Müziğinin geleneksel yapısını koruyarak dijital ortamda varlığını sürdürdüğünü; dinleme şekli, ortamları ve araçları bakımından ise çağdaş dinleme alışkanlıklarına uyum sağladığını ortaya koymaktadır.

Öneriler

İlerideki Araştırmalar İçin Öneriler

Araştırma kapsamında elde edilen sonuçlara dayanarak ilerideki araştırmalar için aşağıdaki öneriler oluşturulmuştur:

- Algoritmik öneri sistemlerinin, Türk Halk Müziği repertuarını daha dengeli ve çeşitlilik içerecek biçimde sunacak şekilde yapılandırılması, hem düzenli hem de seyrek dinleyiciler için erişimi kolaylaştırabilir.
- Kişisel çalma listeleri ve otomatik akış sistemleri üzerinden Türk Halk Müziğine özgü tematik listelerin oluşturulması, geleneksel repertuarın dijital ortamda görünürlüğünü artırabilir.
- Türk Halk Müziği alanında yapılacak gelecekteki çalışmalarda, dijital platformların algoritmik yapıları ile dinleyici tercihleri arasındaki ilişki daha derinlemesine ele alınabilir.
- Araştırmada Adıyaman ilinde yapılmış olup, Türkiye'nin farklı illerinde de daha büyük ölçekte yapılabilir.

Uygulamacılar İçin Öneriler

Araştırma kapsamında elde edilen sonuçlara dayanarak uygulamacılar için aşağıdaki öneriler oluşturulmuştur:

- Türk Halk müziği dinleme alışkanlıklarının dijital platformlardaki yansımaları farklı değişkenler tarafından ve farklı araştırmacılar tarafından derinlemesine görüşme yöntemi kullanarak ele alınabilir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma 2025 yılında Adıyaman ilinde yaşayan ve dijital platformlarda Türk Halk müziği dinleyen bireylerle sınırlandırılmıştır. Ayrıca araştırma veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından geliştirilen 12 soruluk anket ile sınırlandırılmıştır.

Bilgilendirme

Araştırmada çıkar çatışması bulunmamakta ve yazarların katkı oranları yarı yarıyadır. Araştırmada etik kurul izni gerekli olup, Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulunun 23/12/2025-278 tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Yazar Özgeçmişi



Dr. Öğr. Üyesi **Emirhan Güler**, 2009 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'ne kabul edilmesiyle akademik kariyerine başlamıştır. 2013 yılında bu bölümden mezun olduktan sonra, aynı yıl Atatürk Üniversitesi'nde Müzikoloji alanında yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Bu süreci 2017 yılında tamamlayarak yüksek lisans derecesini elde etmiştir. Devamında, Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda doktora programına kabul edilmiş ve 2021 yılında doktor unvanını kazanmıştır. 2015 yılında Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak akademik kariyerine başlamış olup, halen aynı üniversitede Doktor Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/G%C3%BClerEmirhan>

Researchgate: <https://www.researchgate.net/profile/Emirhan-Gueler>



Doç. Dr. **Yasemin Karataş**, 2007 yılında İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programını kazanarak buradan 2011 yılında derece ile mezun oldu. Aynı yıl İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı yüksek lisans programına kabul edildi. Kayseri ve Adıyaman'da müzik öğretmeni olarak görev yaptı ve 2015 yılında Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarına Arş. Gör. olarak atandı. 2017 yılında başladığı Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim dalında doktora eğitimini tamamladı. 2024 yılında doçent ünvanını alan Karataş, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir.

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/yaseminkarata%C5%9F17>

Researchgate: <https://www.researchgate.net/profile/Yasemin-Karatas-3>

Kaynaklar

- Aksoy, Y. N. & Alıcı, S. (2024). Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin “müzik dinleme alışkanlıkları” üzerine görüşlerinin değerlendirilmesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(46), 205-220. <https://dx.doi.org/10.21550/sosbilder.1351223>
- Altan, A. & Övür, A. (2020). Müzik Sektörünün Gelişmesinde Yeni Medya Platformlarının Etkisi “Spotify Ve Fizy Karşılaştırması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 12(4), 319-331.
- Arastaman, G. (2024). Bilimsel Araştırma Teknikleri ve Etik. Evren ve Örneklem. Edt. Necati Cemaloğlu, 7. Baskı Pegem Akademi: Ankara.
- Bölükbaş, K. (2022). Dijitalleşen Müzik Sektöründe Çevrim İçi Müzik Platformları: TRT Dinle Örneği. *Asya Studies-Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar*, 6(19), 245-262.
- Can, Ü. K. & Göksu, M. M. (2025). Üniversite öğrencilerinin müzik dinleme alışkanlıklarının incelenmesi (Kocaeli İli Örneği). *Kesit Akademi Dergisi*, 11 (42), 577-597.
- Değer, B. E., & Özsoy, S. (2024). Dinler kitlenin sesli içerik dinleme alışkanlıkları: Geleneksel radyo mu müzik dinleme platformları mı? Bir dinleyici araştırması. *Etkileşim*, 14, 104-127. <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2024.7.14.262>
- Krause, A. E., North, A. C., & Hewitt, L. Y. (2015). Music listening in everyday life: Devices and choice. *Psychology of Music*, 43(5), 728–742. <https://doi.org/10.1177/0305735614559065>
- Kuyucu, M. (2020). Dijital ve Geleneksel Medyanın Z Kuşağının Müzik Dinleme Alışkanlıklarına Olan Etkisi. *Ispec 4th International Conference On Social Sciences & Humanities*, 182-195, Ankara.
- Örsel, H. M., & Sazak, N. (2021). Türkiye’de klasik Türk Müziği’nin popüler müziğe göre dinlenme durumu: Sakarya ili örneğinde yaşa bağlı inceleme. *Türk Müziği*, 2(2), 111-127.
- Yeşil, R. (2022). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Nicel ve Nitel Araştırma Yöntemleri. Edt. Remzi Y. Kıncal, 7. Baskı Nobel Akademik Yayıncılık: Ankara.
- Yıldız, A. (2004). Türkiye’deki Yetişkin Eğitimi Araştırmalarına Toplu Bakış. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi. 37(1), 78-97.
- Ziyagil, H. E. (2021). Türk Müziği Dinleme Kültürünün Günümüz Z Kuşağı Nesline Aktarılmasına Dair Bir Öneri. *International Journal of Social Sciences*, 5(2), 114-133.

Reflections of Turkish folk music listening habits on digital platforms

Abstract

Mass media tools such as radio and television focus on listening to music and meet individuals' demands for music listening. However, digital platforms like YouTube and Spotify provide individuals with access to music whenever they want and offer conveniences in this regard. This allows people to listen to the music they want at any time and leads individuals to prefer digital platforms more. This, in turn, causes significant changes in the practice of listening to Turkish Folk music. In this context, the study aimed to determine the reflections of the Turkish Folk music listening habits of individuals living in the province of Adıyaman on digital platforms. The research was conducted in accordance with the descriptive survey model, one of the quantitative research methods. Research data were obtained by applying a survey to 644 individuals living in Adıyaman to determine the habits of listening to Turkish Folk music. The population of the study consists of individuals who listen to Turkish Folk music on digital platforms, while the sample consists of individuals living in Adıyaman who listen to Turkish Folk music on digital platforms. Participants were determined using a random method. The survey was conducted with individuals via Google Docs. The research data were analyzed by presenting simple frequency (f) values and percentages (%). As a result of the study, data on genre preferences and platform usage show that the traditional folk song form maintains its central position in the perception of Turkish Folk Music, while listening practices are reshaped according to the opportunities provided by the digital environment.

Keywords: Turkish folk music, music listening habits, digital platforms

Ek1: Türk Halk Müziği Dinleme Alışkanlıkları Anketi (THMDAA)

Türk Halk Müziği Dinleme Alışkanlıkları Anketi (THMDAA)	
Sayın katılımcı; Bu anket, Adıyaman’da yaşayan bireylerin Türk Halk Müziği dinleme alışkanlıklarında meydana gelen değişimleri, dijital platform kullanım biçimlerini ve bu kullanımların dinleme pratiklerine yansımalarını belirlemeyi amaçlamaktadır. Anket yaklaşık 5–8 dakika sürmektedir. Veriler tamamen gizli tutulacak, yalnızca bilimsel amaçla kullanılacaktır. Katılım gönüllülük esasına dayanmaktadır; dilediğiniz zaman ankete son verebilirsiniz. Katkınız ve güveninizin için teşekkür ediyorum. Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER Doç. Dr. Yasemin KARATAŞ	
BÖLÜM I 1. Cinsiyetiniz nedir? ☐ Kadın ☐ Erkek ☐ Diğer ☐ Belirtmek istemiyorum 2. Yaş aralığınız nedir? ☐ 18–20 ☐ 21–23 ☐ 24–26 ☐ 27 ve üzeri 3. Mesleğiniz nedir? 	
II. BÖLÜM 4. Türk halk müziği dinleme sıklığınız nasıldır? ☐ Hiç dinlemem ☐ Nadiren dinlerim ☐ Ayda birkaç kez dinlerim. ☐ Haftada birkaç kez dinlerim ☐ Her gün dinlerim 5. Türk Halk Müziği dinlerken en çok hangi türleri tercih ediyorsunuz? ☐ Türküler ☐ Uzun Havalar ☐ Halay / Oyun Havaları ☐ Yöresel (Adıyaman ve çevre iller) türküler ☐ Modern düzenlemeler ☐ Enstrümantal yorumlar 6. Günlük müzik dinleme süreniz ortalama ne kadardır? ☐ 0–30 dakika ☐ 30–60 dakika ☐ 1–2 saat ☐ 2 saatten fazla	

7. Türk halk müziği dinlemek için genellikle hangi platformları kullanıyorsunuz?

- ☐ Spotify
☐ YouTube
☐ Fizy
☐ Apple Music
☐ Radyo / TV
☐ Diğer:

8. Dijital platformlar üzerinden THM dinlerken hangi özellikler sizin için önemlidir?

- ☐ Öneri/keşif sistemi
☐ Listeler/çalma listeleri
☐ Video klip / görüntü
☐ Kolay erişim
☐ Ses kalitesi
☐ Diğer:

9. Türk halk müziği dinlemek için en çok hangi cihazı kullanıyorsunuz?

- ☐ Akıllı telefon
☐ Bilgisayar / Laptop
☐ Tablet
☐ Televizyon
☐ Diğer:

10. Türk Halk Müziği dinlemek için en sık kullandığınız dijital platform hangisidir?

- ☐ Spotify
☐ YouTube
☐ Fizy
☐ Apple Music
☐ Deezer
☐ Diğer:

11. Dijital platformlarda Türk Halk Müziği dinleme sıklığınız nasıldır?

- ☐ Hiç dinlemiyorum
☐ Nadiren dinliyorum
☐ Ayda birkaç kez dinliyorum
☐ Haftada birkaç kez dinliyorum
☐ Her gün dinliyorum

10. Dijital platformlarda Türk Halk Müziği dinlerken aşağıdaki özelliklerden hangilerini kullanıyorsunuz?

- ☐ Önerilen listeler (Keşfet vb.)
- ☐ Otomatik çalma (autoplay)
- ☐ Kişisel çalma listeleri oluşturma
- ☐ Paylaşılan listeleri takip etme
- ☐ Şarkı sözlerini görüntüleme
- ☐ Yorum / beğeni / etkileşim
- ☐ Diğer:

12. Türk Halk Müziği dinlerken en çok hangi ortamda dinliyorsunuz?

- ☐ Kulaklıkla
- ☐ Hoparlörden
- ☐ Araçta / seyahat halinde
- ☐ Ortak ortamda (arkadaş/aile)
- ☐ Diğer:

13. Dijital platformlardaki algoritmaların (öneri sistemleri) Türk Halk Müziği dinleme tercihlerinizi etkilediğini düşünüyor musunuz?

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Kesinlikle katılıyorum

14. Dijital platformlar sayesinde Türk Halk Müziğine olan ilginizin arttığını düşünüyor musunuz?

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Kesinlikle katılıyorum



Araştırma Makalesi

Türk halk müziğinde hüznün kodlarının analizi

Emre Yuvacı¹

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

Makale Bilgisi

Geliş: 11 Aralık 2025
Kabul: 13 Mart 2026
Online Yayın: 30 Mart 2026

Anahtar Kelimeler

Duygusal bağıklık
Hüzün kodları
Kültürel bellek
Makam
Türk halk müziği

Öz

Dijitalleşen ve modernleşen dünyada bireyin en temel sığınağı olan "aidiyet" duygusu, günümüzde her zamankinden daha fazla köken arayışına dönüşmüştür. Bu arayışın somut ve estetik dışı vurumu ise kuşkusuz halk türküleridir. Ancak geleneksel mirasımız olan Türk Halk Müziği'ndeki "hüzün" kavramı, çoğu zaman sadece basit bir keder veya karamsarlık olarak sığ bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir. Bu çalışma, halk müziğimizdeki hüznün olgusunu; bir "karamsarlık" değil, Anadolu insanının hayat karşısındaki sarsılmaz dayanıklılığını, olgunluğunu ve toplumsal travmalarla başa çıkma stratejisini temsil eden bir "hüzün kodu" olarak yeniden tanımlamayı amaçlamaktadır. Araştırma, bu müzikal mirasın toplumsal kriz anlarında nasıl bir "duygusal bağıklık sistemi" ve kültürel savunma mekanizması işlevi gördüğünü bilimsel bir düzleme taşımayı hedeflemektedir. Disiplinler arası bir model üzerine kurgulanan bu çalışmada; müzikoloji, psikoloji ve sosyoloji disiplinleri bir araya getirilerek bütüncül bir analiz yöntemi benimsenmiştir. Çalışmanın veri setini, hüznün estetiğini en iyi temsil eden ve TRT repertuarına kayıtlı, farklı yörelerden seçilen 35 adet türkü oluşturmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden "durum çalışması" ve "doküman analizi" tekniklerinin kullanıldığı bu süreçte; türkülerin hem müzikal yapıları (makam, ritim, ezgi) hem de lirik içerikleri (ayrılık, gurbet, ölüm temaları ve kültürel imgeler) detaylı bir şekilde çözümlenmiştir. Araştırma sonucunda, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde hüznün kodlarının tesadüfi değil, belirli müzikal ve psikolojik temellere dayandığını ortaya koymaktadır. İncelenen eserlerde en baskın makamsal tercihin Hüseyini olduğu; bu makamın "teslimiyet" ve "içe dönüş" duygularıyla paralel olarak dinleyici üzerinde stres azaltıcı ve sakinleştirici bir etki yarattığı tespit edilmiştir. Ritmik açıdan ise 4/4'lük ölçü sisteminin, söz merkezli anlatımın akıcılığını sağlayarak bu kültürel belleğin kuşaktan kuşağa aktarılmasını kolaylaştırdığı görülmüştür. Sonuç olarak çalışma; türkülerin bireysel bir dertten ziyade toplumsal bir mirasa dönüştüğünü, "ayak" ve "makam" gibi terminolojik karmaşaların giderilerek bu alanın akademik bir verimliliğe kavuşturulması gerektiğini vurgulamaktadır. Gelecekteki çalışmalar için, yerel hüznün pratiklerinin uluslararası melankoli ve diaspora kuramlarıyla daha sık ilişkilendirilerek kültürel mirasın ekonomik ve sosyal sürdürülebilirliğinin sağlanması önerilmektedir.

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Yuvacı, E. (2026). Türk halk müziğinde hüznün kodlarının analizi. *Türk Müziği*, 6(1), 53-70. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19005474>

Giriş

Dijitalleşen dünyada bireylerin "aidiyet" ve "köken" arayışı, modernleşmenin getirdiği sosyal kopukluklara karşı bir direnç odağı olarak hiç olmadığı kadar artmıştır. Baumeister ve Leary'nin (1995) belirttiği üzere, ait olma duygusu insanın en temel psikolojik ihtiyaçlarından biridir; nitekim Donne'un (1975) "hiçbir insan bir ada değildir" ifadesi, bu

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Sivas, Türkiye. E-mail: emreyuvaci@cumhuriyet.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8346-2299

ihtiyacın bireyi aşan ortak yaşamın doğasını simgeler. Tarih boyunca savaş, ekonomik zorunluluklar ve evlilik gibi sosyal dinamiklerle tetiklenen göçler, kültürler arası etkileşimi derinleştirirken "diasporatik" kimliklerin inşasına zemin hazırlamıştır. Bu noktada kültürel kimlik, Hall'un (1990) vurguladığı gibi sabit bir öz değil; tarih, kültür ve gücün sürekli etkileşimiyle şekillenen dinamik bir "oluş" sürecidir. Cohen'e (2008) göre diaspora, artık sadece bir "sürgün" değil, bireylerin kökenlerine bağlılıklarını korurken yeni coğrafyalarda inşa ettikleri hibrit kimlikleri ve bu süreçteki aidiyet arayışlarını temsil etmektedir.

Bu diasporatik arayış, kendini en somut şekilde kültürel üretim ve miras aktarımı üzerinden dışa vurmaktadır. Özellikle UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras raporlarında altı çizildiği üzere, yerel pratikler sadece nostaljik birer kalıntı değil, toplumların kriz ve yerinden edilme anlarında sığındıkları birer "duygusal bağıklık sistemi" işlevi görür. Bu doğrultuda kültürel üretimler; toplumların bin yıllık acılarını, sevinçlerini ve kolektif hafızalarını gün yüzüne çıkaran yaşayan organizmalardır. Assmann'ın (2001) "kültürel bellek" kuramında ifade ettiği gibi, duyguların estetik bir forma bürünerek kuşaktan kuşağa aktarılması, insanlığın tarihsel sessizliğini bozan en güçlü çığlıktır. İnsan topluluklarının yüzyıllar boyunca en derin özlemlerini veya toplumsal travmalarını unutulmaya terk etmeyip kültürel üretimler yoluyla yaşatması, bugünün kültürel çalışmalarındaki en provokatif tartışma alanlarından birini oluşturmaya devam etmektedir.

Bu bellek mekanizmalarının merkezinde yer alan halk müzikleri, sadece bir melodi dizisi değil; geçmiş ile bugün arasındaki kopukluğu onaran bir köprü görevi görmektedir. Toplumun tarihsel yaşantısının en yalın ve en çıplak yansıması olan bu ezgiler, teorik tanımların ötesinde, ortak ruhun ses bulmuş halidir. Bu çalışma, söz konusu sürekliliğin halk müziği üzerinden nasıl inşa edildiğini ve bu "yaşayan belleğin" günümüz dünyasındaki hayati işlevini irdelemektedir.

İnsanlık tarihinin en kadim tanığı olan müzik, yalnızca seslerin bir araya gelmesi değil, ruhun en mahrem köşelerindeki duyguların estetik bir formla dışa vurulmasıdır. Anadolu'nun binlerce yıllık kültürel belleği incelendiğinde, bu seslerin içinde en yankılanan ve belki de en çok yanlış anlaşılan duygunun "hüzün" olduğu görülmektedir. Özdek (2012), müziğin toplumdaki hüznün ve isyanın en samimi anlatım biçimi olduğunu ve bu estetik yapının Orta Asya'dan günümüze bir süreklilik arz ettiğini vurgular. Orta Asya'dan Anadolu'ya süzülen bu estetik zemin, sadece nağmelerden oluşan bir yapı değil, felsefi derinliğiyle toplumsal hafızayı diri tutan, her notasında bir varoluş sorgulaması barındıran devasa bir arşive işaret eder. Bu zengin ve çok katmanlı alt yapıya rağmen, halk müziğimizin bilimsel bir perspektifle incelenme süreci ancak 1900'lü yılların başlarında filizlenmeye başlamıştır. Rauf Yekta Bey'in (1922) nazari çalışmaları ve Béla Bartók'un (1936) saha derlemeleri, bu sözlü geleneğin tesadüfi değil, kuramsal bir derinliğe sahip olduğunu bilim dünyasına kanıtlamıştır.

İnsanlık tarihinin en kadim tanığı olan müzik, yalnızca seslerin bir araya gelmesi değil, ruhun en mahrem köşelerindeki duyguların estetik bir formla dışa vurulmasıdır.

Anadolu'nun binlerce yıllık kolektif belleği incelendiğinde, bu seslerin içinde en yankılanan ve belki de en çok yanlış anlaşılan duygunun "hüzün" olduğu görülür. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde hüznün; basit bir keder ya da karamsarlık hali değil, aksine bireyin yaşam karşısındaki olgunluğunun ve mağrur duruşunun sanatsal bir bildirimidir. Özdek (2012), müziğin toplumdaki hüznün ve isyanın en samimi anlatım biçimi olduğunu ve bu estetik yapının Orta Asya'dan günümüze bir süreklilik arz ettiğini vurgular. Bu zengin altyapıya rağmen bilimsel süreç 1900'lü yıllarda filizlenmiştir. Rauf Yekta Bey'in (1922) nazari çalışmaları ve Béla Bartók'un (1936) saha derlemeleri, bu sözlü geleneğin tesadüfi değil, kuramsal bir derinliğe sahip olduğunu bilim dünyasına kanıtlamıştır.

Aydın (2008), 1930'lu yıllara kadar bu alanın yeterince araştırılmadığını belirtirken, ilk sistemli adımların ünlü müzikolog Bela Bartok tarafından atıldığını vurgulamaktadır. Deniz (2018) ise Rauf Yekta Bey'in 1922 tarihli çağrısını, halk müziği derleme çalışmalarının bilimsel temellerini atan ilk kıvılcım olarak değerlendirir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte şekillenen bu repertuar, bugün artık toplumun acı, sevinç ve umut gibi tüm insani hallerinin korunduğu yaşayan bir duygu kütüphanesidir. Kınık (2011) bu durumu, toplumun ortak duygu ve düşüncelerinin en içten ifadelerle aktarıldığı bir köprü olarak nitelendirir.

Ancak bu geniş literatürde, özellikle terminolojik açıdan bazı kavram karmaşaları varlığını sürdürmektedir. Pelikoğlu (2010), sanat müziği ile halk müziğinde ortak kullanılan türlerin farklı isimlendirilmesinin yarattığı sorunlara dikkat çekerek bu karışıklığı terminolojik bir engel olarak tanımlar. Örneğin, "ayak" ve "makam" terimlerinin halk müziği icrasındaki kesişimi, alanın kuramsal netliğe olan ihtiyacını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Karaduman 2014 yılında yapmış olduğu çalışmada makam kavramının halk müziğinde yer verilmesi gerekliliğini dile getirmiştir. Bu çalışmada, söz konusu terminolojik titizliği koruyarak, yaşanması olası karmaşaların önüne geçmek adına genel bir tanım olan "makam" ifadesi kullanılmıştır. Ayrıca halk müziğimizin karakteristiğini yansıtan "Hüzün Kodlarının" ne derece estetik bir boyut ile kullanıldığına odaklanmaktadır. Türk halkının tarihsel sürecindeki özlem, ayrılık ve kadercilik yapılarını estetik bir dile dönüştüren bu olgu, hüznün Anadolu kültüründeki özgün kullanım biçimlerini ve bireyin duygusal olgunlaşmasındaki rolünü derinlemesine araştırmayı amaçlamaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Müzik araştırmalarında kuramsal bir çerçevenin çizilmesi, bulguların sadece birer veri yığını olarak kalmasını engeller ve araştırmacıya verileri yorumlayabileceği bilimsel bir bakış açısı kazandırır. Bu çalışma, halk müziğindeki hüznün kodlarını disiplinler arası bir yöntem ile; estetik, psikoloji ve müzikoloji üçgeninde temellendirmektedir.

Müzik Estetiği ve Duygusal Dışa Vurum Teorileri

Müzikolojinin kuramsal yapısında estetik inceleme, sesin fiziksel niteliğinden ziyade, bu sesin zihinde ve ruhta oluşturduğu "anlam" üzerine yoğunlaşır. Müzikal estetik, Langer'ın (1953) sembolizm yaklaşımı ışığında ele alındığında; melodik yapılar sadece matematiksel diziler değil, duyguların mantıksal formlarının estetik bir dışa vurumudur. Bu "ifadecilik" (expressionism) perspektifiyle, Türk Halk Müziği'ndeki hüznün, bir "karamsarlık" değil, Blakaj'ın Schiller' den aktardığı (2019) "estetik terbiye" kavramına paralel olarak bireyin acıyı kabullenip onu sanatsal bir olgunluğa dönüştürme sürecidir. Adorno'nun (1970) vurguladığı gibi, bu sanatsal formlar toplumsal travmaların izlerini taşıyan nesnel birer hafıza kayıdır.

Melodik Yapılar ve Lirik Temeller: Makamdan "Hüzün Koduna"

Halk müziğinde kullanılan melodik parçalar ve lirik temeller, rastgele seçilmiş unsurlar değildir. Kuramsal açıdan her makam (veya ayak), kolektif hafızada belirli bir duygu durumuna karşılık gelmektedir.

Melodik Parçalar: Ezgisel aralıkların (interval) genişliği veya darlığı, hüznün kodunun yoğunluğunu belirler. Meyer'ın (1956) "Beklenti ve Anlam" teorisi uyarınca, inisi karakterdeki melodik yapılar, psikolojik olarak "teslimiyet" ve "içe dönüş" duygularını tetikleyen müzikal işaretleyicilerdir.

Lirik Temeller: Sözlü kültürün müzikle birleştiği nokta olan lirikler, hüznün estetiğinin kavramsal iskeletini oluşturur. Ayrılık, gurbet ve ölüm temaları, sadece birer konu değil; müzikolojinin "tematik alanlar" olarak tanımladığı, kültürel bellekten süzülen öğelerdir.

Hüznün Psikolojik Yapısı ve Duygusal Bağışıklık

Müzikoloji ile psikolojinin kesişim noktası olan "müzik psikolojisi", halk müziğindeki hüznü bir "katarsis" (arınma) aracı olarak görür. DeNora'nın (2000) "günlük yaşamın tanzimi" olarak nitelediği müzik pratikleri, toplumsal kriz anlarında bir "duygusal bağışıklık sistemi" görevi görür. Hüznün; bireyin yalnızlık veya aidiyet arayışını, kolektif bir ezgi içerisinde eriterek onu "bireysel bir dertten" "toplumsal bir mirasa" dönüştürmektedir. Assmann'ın (2001) belirttiği "kültürel bellek", bu noktada türküler aracılığıyla tarihsel sessizliği bozan kuramsal bir kalkan niteliğindedir.

Müzik Estetik İncelemenin Ölçütleri

Bir müzik eserinin estetik değeri ve hüznün kodlarının niteliği şu ölçütler üzerinden kuramsallaştırılabilir:

Orijinallik ve İlişkisellik: Bilgiyi izole bir şekilde sunmak yerine, diğer disiplinlerle (sosyoloji, felsefe) ilişkilendirilerek yeni bir bakış açısı sunma kapasitesi.

Kümülatif Değil, Devrimsel Bilgi: Bilimsel bilginin sadece üst üste binerek değil, mevcut kavramların (ayak/makam karmaşası gibi) yeniden yorumlanıp elenerek üretilmesi ilkesi (Kuhn, 1962).

Kapsayıcılık: Yerel bir ezginin, uluslararası literatürdeki "melankoli" veya "nostalji" kuramlarıyla karşılaştırılabilir bir derinlik sunması.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Geleneksel Türk Halk Müziği'ndeki hüznün olgusunu sadece bir melodi incelemesi olarak değil, toplumsal kriz dönemlerinde devreye giren bir "kültürel savunma mekanizması" olarak ele almaktadır. Araştırmanın akademik ve toplumsal değeri, Tortop'un (2023) önerdiği kalite standartları çerçevesinde "ekonomiklik" ve "orijinallik" boyutlarıyla aşağıda detaylandırılmıştır.

Ekonomiklik ve Stratejik Yatırım Değeri

Bilimsel araştırmalarda ekonomiklik, harcanan kaynakların (zaman, emek, fon) toplumsal ve akademik bir katma değere dönüşme kapasitesidir. Bu çalışma şu somut faydaları vaat etmektedir:

Kültürel Mirasın Ekonomik Sürdürülebilirliği: Yerel müzik pratiklerinin bilimsel kodlarının çözülmesi, UNESCO'nun da vurguladığı gibi toplumların yerinden edilme ve kriz anlarında sığındıkları birer "duygusal bağımsızlık sistemi" işlevi görür. Bu mirasa aktarılan fon, toplumun psikososyal dayanıklılığını artırarak uzun vadeli rehabilitasyon maliyetlerini düşüren stratejik bir yatırımdır.

Sosyal Uyum ve Kamu Yararı: Putnam (2000), toplumsal bağların güçlenmesinin ekonomik kalkınma ile doğrudan ilişkili olduğunu savunur. Halk müziği, "bireysel bir dertten toplumsal bir mirasa" dönüşme kapasitesiyle toplumsal uyumu sağlar ve sosyal çatışma risklerini azaltarak kamu huzuruna dolaylı ekonomik katkı sunar.

Veri Yönetimi ve Akademik Verimlilik: Türkiye'de müzik alanındaki akademik üretimlerin azlığı ve kalite standartlarındaki eksiklikler dikkate alındığında, bu tür metodolojik çalışmalar "akademik kaynak israfını" önler. Doğru terminoloji ve kuramsal çerçeve ile hazırlanan bu araştırma, ilerideki çalışmalar için rehberlik ederek araştırma süreçlerinin daha verimli ve ekonomik yürütülmesini sağlar.

Orijinallik ve Disiplinler Arası Katkı

Orijinallik, bilgiyi kapalı bir alandan çıkarıp diğer disiplinlerle ilişkilendirebilme becerisidir.

Müzik ve Psikoloji Kesişimi: Araştırma, hüznü basit bir kederden ziyade, Lazarus (1991) tarafından tanımlanan "duygusal başa çıkma" teorisiyle paralel olarak, bireyin yaşam karşısındaki sarsılmaz dayanıklılığının bir bildirimi olarak sunar.

Sosyolojik Derinlik (Diaspora ve Aidiyet): "Hiçbir insan bir ada değildir". Bu çalışma, Cohen (2008) ve Hall (1990) gibi isimlerin kimlik ve diaspora kuramlarını halk müziğiyle ilişkilendirerek, müziğin "yaşayan bir bellek" olarak aidiyet arayışındaki rolünü özgün bir perspektifle irdeler.

Terminolojik İnovasyon: Bilimsel bilginin sadece birikerek değil, kavramların yeniden yorumlanmasıyla (Kuhn, 1962) geliştiği ilkesinden hareketle, bu çalışma "ayak" ve "makam" gibi karmaşık terimleri güncel bilimsel ihtiyaçlara göre yeniden tanımlayarak alanın önündeki engelleri kaldırmayı hedefler.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Geleneksel Türk Halk Müziği bünyesinde yer alan "hüznün" olgusunu, salt bir keder durumu olmanın ötesinde; bireyin ve toplumun yaşam karşısındaki sarsılmaz dayanıklılığını, olgunluğunu ve estetik dışı vurumunu temsil eden bir "hüznün kodu" olarak tanımlamaktır. Bu genel amaç doğrultusunda şu spesifik hedeflere odaklanılmaktadır:

Terminolojik Netlik: Halk müziği literatüründeki "ayak" ve "makam" kavramları arasındaki karmaşayı gidererek, bilimsel bir tutarlılık içerisinde genel bir "makam" ifadesi üzerinden kuramsal bir zemin inşa etmek.

Kültürel Bellek ve Savunma Mekanizması: Halk müziği ezgilerinin ve lirik yapılarının (ayrılık, gurbet, ölüm), toplumsal kriz ve yerinden edilme süreçlerinde nasıl bir "duygusal bağımsızlık sistemi" ve kolektif hafıza köprüsü işlevi gördüğünü kültürel bellek kuramları ışığında çözümlemek.

Estetik ve Psikolojik Çözümleme: Müzikal yapıdaki inisi karakterlerin ve melodik aralıkların, bireyin aidiyet arayışı ve diasporatik kimlik inşasındaki rolünü, psikolojik bir katarsis aracı olarak ortaya koymak.

Akademik Katma Değer: Türk halk müziğinin estetik derinliğini uluslararası literatürdeki melankoli ve nostalji kuramlarıyla ilişkilendirerek, alana dair disiplinlerarası ve özgün bir perspektif kazandırmak.

Araştırma Problemi

Modernleşme ve dijitalleşme sürecinde bireylerin aidiyet arayışının artmasına rağmen, Geleneksel Türk Halk Müziği'ndeki "hüzün" olgusunun basit bir keder hali olarak yanlış anlaşılması ve bu müzikal mirasın toplumsal bellek ile "duygusal bağıklık sistemi" kurma işlevinin kuramsal/terminolojik eksiklikler nedeniyle bilimsel düzlemde yeterince ortaya konulamamış olmasıdır.

Bu temel problem çerçevesinde araştırmanın yanıt aradığı alt problemler şunlardır:

- Hüzün Kavramının Estetik Niteliği: Geleneksel Türk Halk Müziği'nde "hüzün", bireyin yaşam karşısındaki olgunluğu ve dayanıklılığı doğrultusunda nasıl bir sanatsal bildirim ve estetik değer taşımaktadır?
- Müzikal Yapı ve Duygu İlişkisi: Halk müziğindeki melodik yapılar (makam/ayak, inici karakter, aralıklar) ve lirik temeler (ayrılık, gurbet, ölüm), kolektif hafızada hüzün kodlarını nasıl inşa etmektedir?
- Toplumsal Bellek ve Savunma Mekanizması: Halk müziği, Assmann'ın "kültürel bellek" kuramı bağlamında, toplumların kriz ve yerinden edilme anlarında bir "duygusal bağıklık sistemi" veya "kültürel savunma mekanizması" olarak nasıl işlev görmektedir?
- Disiplinlerarası Bağlam ve Aidiyet: Müzik, psikoloji ve sosyoloji disiplinleri ekseninde; diasporatik kimliklerin inşasında ve aidiyet arayışında halk müziğindeki hüzün kodlarının rolü nedir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu çalışma, halk müziğindeki hüzün kodlarını ve bu kodların toplumsal işlevini bütüncül bir bakış açısıyla irdeleyebilmek amacıyla disiplinler arası bir model üzerine kurgulanmıştır. Araştırma sürecinde izlenecek metodolojik adımlar şunlardır: Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ve içerik analizi tekniklerini kullanmaktadır. Müzikolojinin kuramsal yapısı; estetik, psikoloji ve sosyoloji disiplinleriyle ilişkilendirilerek harmanlanmıştır. Bu kapsamda; Langer'ın sembolizm yaklaşımı, Meyer'ın "Beklenti ve Anlam" teorisi ve Adorno'nun sanatsal formlara dair görüşleri analizlerin temel dayanağını oluşturmaktadır.

Müzikal ve Lirik Yapı Çözümlemesi: Eserlerin estetik değeri ve hüzün yoğunluğu iki ana eksende incelenmektedir: *Melodik Analiz:* Ezgisel aralıkların genişliği, inici karakterli yapılar ve makamsal özelliklerin psikolojik karşılıkları (teslimiyet, içe dönüş) teknik olarak analiz edilmektedir. *Tematik/Lirik Analiz:* Sözlü kültürün taşıyıcısı olan liriklerdeki "ayrılık", "gurbet" ve "ölüm" gibi arketipler, kültürel bellekten süzülen tematik alanlar olarak sınıflandırılmaktadır.

Karşılaştırmalı ve Kavramsal Yaklaşım: Çalışmada, Kuhn'un "devrimsel bilgi" ilkesi benimsenerek mevcut terminolojik sorunlar (ayak/makam kesişimi) yeniden yorumlanmakta ve elenmektedir. Ayrıca, yerel hüzün pratikleri ile evrensel "melankoli" ve "diaspora" kuramları arasında karşılaştırmalı bir köprü kurularak verilerin kapsayıcılığı artırılmaktadır.

Dokümanlar

Çalışmanın amaçları doğrultusunda hüzün estetiği barındırdığı düşünülen TRT repertuvarına kayıtlı 35 adet türkü seçilmiştir. Türküler seçilirken mümkün olduğunca her yöre ve bölgeye değinerek coğrafi yaygınlığa, tematik olarak bütünlüğe, tarihsel ve toplumsal belleğin kullanımına, müzikal ve poetik olarak çeşitliliğe, felsefik ve varoluşsal boyuta ve ayrıca toplumsal cinsiyet gibi konulara dikkat edilerek seçilmiştir. Repertuvardaki binlerce türkü içerisinden incelenmek üzere seçilen türkülerin 35 ile sınırlandırılma sebebi, hüzün temalarının artık tekrara başlaması ve tematik doygunluk seviyesine gelinip yeterli örneklem sayısına ulaşılmasıdır. Tematik doygunluk terimini Akçay ve Koca (2024) bir çalışmanın güven duyulabilirliği noktasında örneklerin farklılık göstermemeye başlamasıdır şeklinde açıklamışlardır. Bu çalışmada incelenmek üzere seçilmiş türküler alfabetik sıralama ile şunlardır:

Tablo 1. Araştırma kapsamına alınan dokümanlar ve dokümanlara ait künye bilgileri

DN	Türkü adı	TRT-RN	Notaya Alan	Yöresi	Makamı
1	Çanakkale İçinde	461	Muzaffer Sarisözen	Kastamonu	Gülizar
2	Benim Adım Dertli Dolap	16	Nida Tüfekçi Yücel Paşmakçı	Sivas	Hüseyini
3	Havada Bulut Yok	341	Muzaffer Sarisözen	Muş	Hüseyini
4	Gurbet Elde Bir Hal Geldi Başıma	3583	Altan Demirel Mehmet Erenler	Erzincan	Hüseyini
5	Ah tren Kara Tren	403	Muzaffer Sarisözen	Anadolu	Hicaz
6	Allı Turnam	944	Muzaffer Sarisözen	Kırıkkale / Keskin	Hüseyini
7	Bülbülüm Altın Kafeste	226	Muzaffer Sarisözen	Rumeli	Kürdi
8	Ah Bir Ataş Ver	63	Durmuş Yazicioğlu	İzmir	Nihavent
9	Çökertme	2607	Muzaffer Sarisözen	Muğla/ Bodrum	Muhayyerkürdi
10	Gele gele geldik bir kara taş	701	Muzaffer Sarisözen	Şanlıurfa	Kürdi
11	Bahçada Yeşil Çınar	1769	Muzaffer Sarisözen	Diyarbakır	Segah
12	Hey Onbeşli	1616	Nida Tüfekçi	Tokat	Hüseyini
13	Dar Köprüden Geçerken	166	Soner Özbilen	Yozgat	Saba
14	Kara Bahtım Kem Talihim	269	Trt Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Adana	Kürdi
15	Arabam Taşa Geldi	232	Nihat Kaya	Balıkesir	Segah
16	Felek Şad Olacak Gün Görmedim	1029	Muzaffer Sarisözen	Amasya	Hüseyini
17	Bir Ay Doğar	2837	Ihsan Öztürk	Malatya	Hüseyini
18	Sarı Gelin	615	Muzaffer Sarisözen	Erzurum	Hüseyini
19	Zahidem	756	Ahmet Turan Şan	Kırşehir	Hicaz
20	Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık	4489	Altan Demirel	Eskişehir /Sivrihisar	Gülizar
21	Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem	2928	Emin Aldemir Işık Başel	Erzurum	Hüseyini
22	Ormancı	3590	Hamdi Özbay	Muğla	Hüseyini
23	Kesik Çayır Biçilir mi	4141	Emel Taşcıoğlu	Kırşehir	Muhayyerkürdi
24	Ağ Elime Mor Kınalar	7	Nida Tüfekçi	Denizli	Hüseyini
25	Şu Karşiki Dağda Kar Var Duman Yok	504	Muzaffer Sarisözen	Hatay	Eviç
26	Gine Haber Gelmiş Dostun Elinden	625	Neşet Ertaş (Kaynek Kişi)	Kırşehir	Muhayyerkürdi
27	Kırmızı Gül Demet Demet	1175	Nida Tüfekçi	Erzurum	Hüseyini
28	Mevlam Bir Çok Dert Vermiş	2322	Nida Tüfekçi	Malatya	Hüseyini
29	Mecnunum Leylamı Gördüm	269	Muzaffer Sarisözen	Sivas	Hüseyini
30	Ayva Çiçek Açmış	509	Muzaffer Sarisözen	Balıkesir	Muhayyerkürdi
31	Oy Benim Sevdiceğüm	2328	Ahmet Yamaci	Trabzon	Hicaz
32	Ben Giderim Batum'a	1371	Muzaffer Sarisözen	Sinop	Zavil
33	Bunca derdi bunca kahır	3652	Kubilay Dökmetaş	Erzincan	Hüseyini
34	Karadır Kaşların	2610	Ahmet Yamaci	Zonguldak	Hüseyini
35	Çarşamba'yı Sel Aldı	2040	Nejat Buhara	Samsun	Hicaz

DN: Doküman No TRT-RN: Trt Repertuar No

Çalışmada yine nitel araştırma yöntemlerinden olan durum çalışması modeli uygulanmıştır. Bu yöntem sayesinde her bir türkü “örnek durum” olarak ele alınmış ve içerdiği tüm unsurlar detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Belirlenmiş olan bu türkülerin sözlerinin, ritmik ve makamsal yapılarının incelendiği, ayrıca hüznün tematik olarak (aşk, gurbet vs) analiz edildiği bir çalışma olmuştur.

Analiz

İnceleme ve analiz sürecinde TRT repertuar nota arşivi ve kayıtları detaylı şekilde ele alınmış doküman incelemesi yapılmıştır. Doküman analizinin tercih edilme sebebi, özellikle ulaşılmak istenen verilerin türküler gibi kültürel hafızanın metinleşmiş hali olması ve bu verilere doküman analizi yöntemi ile derinlemesine incelenebilecek olmasıdır. Ulaşılmak istenen “hüzün” verisine en saf ve estetik hali ile doğrudan odaklanılacak ve yazıldıkları çevreyi anlamlandırma noktasında etkili bir metodolojik çerçeve sağlayacaktır.

İncelenen türkülerin sözlü metinleri; “aşk, gurbet ve ölüm” gibi tekrar eden temalar ile, “turna ve ceylan” gibi kültürel imgeler ile ve “metaforik” kaderci yaklaşımı ile, bireysel ve toplumsal duygu durumları bakımından analiz edilmiştir. Seçilen türkülerin müzikal yönden analizi ise ezgi yapısı, makam ve ritmik özellikleri yönleri ile yapılmıştır. Ayrıca analiz edilen türkülerin isim, yöre, repertuvar kayıt numarası ve hüznün temalarının yazılı olduğu tablo ek olarak çalışmanın sonunda verilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada TRT repertuvarında kayıtlı olan Geleneksel Türk Halk Müziği örnekleri incelenmiştir. Çalışma kapsamında toplam 35 adet türkü analiz edilmiştir. Analiz edilen türkülerin sözlü metinleri, tematik hüznün vurguları, barındırdığı kültürel imgeleri, makamsal ve ritmik yapıları incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda hüznün olgusunun yalnızca duygu durumu değil bireylerin ve toplumun tarihsel, kültürel olarak bir anlatım, dışavurum şekli olduğunu göstermiştir.

Tema 1. Hüznün İçeren Türkülerin Makamsal ve Ritmik Özellikleri

Geleneksel Türk Müziği’nin makamsal bir melodik yapıda olduğu bilinmektedir. Bu sebeple ilk olarak türkülerin makamsal özellikleri ele alınmıştır. Çalışmaya konu olan türküler incelendiğinde en çok karşılaşılan makamlar “Hüseyni, Uşşak ve Hicaz” olarak tespit edilmiştir. Bu makamlar Türk müziğinde duygusal derinliğin en etkili ve yaygın şekilde yansıtıldığı makamlardır. Sümbüllü (2007) yapmış olduğu çalışmasında farklı yörelerden aşıklar ile görüşmeler yapmış ve aldığı cevapların neredeyse tamamında bu üç makamı kullandıkları ama kullandıkları makamın adını bilmediklerini dile getirmişlerdir. Aşıkların makam bilgisinin olmaması gayet olağan bir durum olarak, halk müziğinin doğasında olan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bahsi geçen bu üç makamdan hüseyini makamı ile ilgili Uğraş ve arkadaşları (2018) tarafından bir araştırma yapılmıştır. Yapılan bu çalışmada hüseyini makamının ameliyat öncesi stres düzeyinin azalmasında etkili olduğunu kanıtlamıştır. Bu sonuç doğrultusunda hüseyini makamının sakinlik hissiyatı sağladığı sonucuna ulaşılabilmektedir. Bu sakinlik halinin toplumun sıklıkla duymuş olduğu bir makam olmasının etkili olduğu düşünülmektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 944
İNCELEME TARİHİ : 10 - 2 - 1975

YÖRESİ
KESKİN

KİMDEN ALINDIĞI
SALMAN ve HACI TAŞAN

SÜRESİ:

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
—

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

ALLI DURNAM BİZİM ELE VARIRSAN

AL LI DUR NAM Bİ ZİM E LE VA RİR
AL LI DUR NAM NE GE ZER SİN HA VA

SAN ŞE KER SÖY LE KAY MAK
DA A RA BAM KI RİL Dİ

SÖY LE 1. BAL SÖY LE GÜ LÜM GÜ LÜM
KAL DIM 2- BU RA DA " " " "

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
25.11.1961

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

MEVLÂM BİRÇOK DERT VERMİŞ

YÖRESİ
MALATYA

KİMDEN ALINDIĞI
KEMAL ÇİĞRIK

SÜRESİ:

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
25.11.1961

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

Saz.....

MEV LÂM BİR ÇOK DERT VER MİŞ
FA Nİ SU DÜN YA FA Nİ DERT
AL LA HİN VER Dİ Gİ DERT

BE RA BER DER MAN VER MİŞ
A. LİR DA MEZ YA Rİ
GU NO LUR GE LİR GE CER

Figür 1. Hüseyini makam örnekleri

Figür 1’de bahsi geçen özellikleri barındıran ve toplumda oldukça sık seslendirilen iki adet hüseyini makam örnekleri verilmiştir. Farklı ölçü sistemi ve ritmik yapıya sahip olmalarına rağmen iki türküde dinleyici üzerinde duygusal derinlik hissiyatı oluşturduğu yadsınamaz niteliktedir. Toplumda sıkça seslendirilmelerinin bir sebebinin de bu olduğu düşünülmektedir.

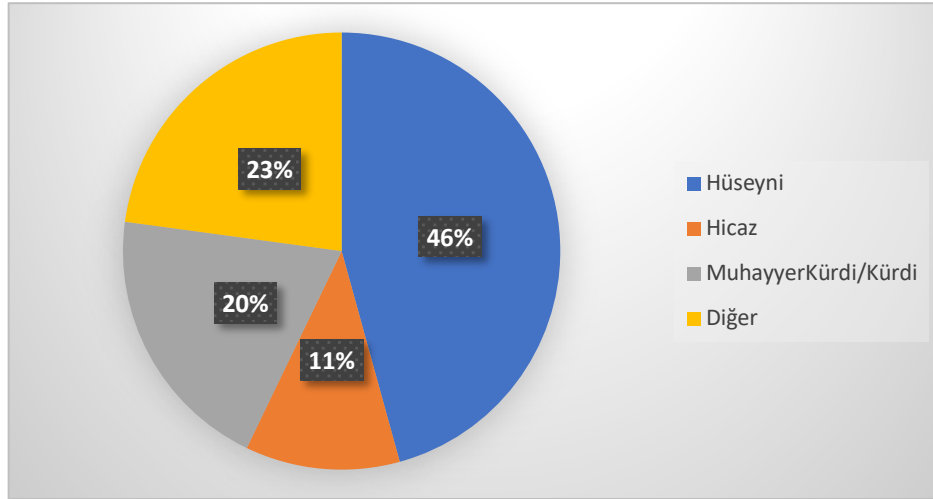
Analiz edilen türkülerde hüseyini makamının sadelik ile kullanıldığı ancak bu sadeliğin aksine bireysel duyguların coşkulu bir şekilde anlatıldığı aşk ve gurbet hüznünü işlediği görülmüştür. Hicaz makamının genellikle ölümler, kayıplar ve kaderciliğin kullanıldığı türkülerde yoğun olarak kullanıldığı görülmüştür.

Buna örnek olarak incelenen türkülerden “Çarşamba’yı Sel Aldı, Oy Benim Sevdiceğüm ve Zahidem” türkülerini örnek gösterilebilir. İncelenen türkülerde kullanılan “Muhayyerkürdi” makamının doğallık ve sadelik ile toplumsal duyguların anlatıldığı örneklerle ulaşılmaktadır.

Tablo 2. Türkülerin makam dağılımları

Hüseyini	Hicaz	Muhayyer Kürdi/ Kürdi	Gülizar	Segah	Saba	Nihavent	Zavil	Eviç
16	4	7	2	2	1	1	1	1

Tablo 2' de gösterildiği üzere seçilen türkülerden 16 tanesi Hüseyini, 7 tanesi Muhayyerkürdi ve Kürdi, 4 tanesi Hicaz, 2 tane Gülizar ve 2 tane Segah olmak üzere Saba, Eviç, Zavil ve Nihanevt makamındadır.



Grafik 1. Türkülerin Makam Dağılımları

Araştırmaya konu olan türkülerin makam dağılımları grafikte gösterilmiştir. Ritmik yapılar incelendiğinde seçilen türkülerde 4/4'lük ölçü yapısının baskın olduğu gözlenmiştir. Özellikle ağıt türündeki türkülerin bu ölçü sisteminde yazıldığı ve bu ölçü sistemi sayesinde söz merkezli anlatımın akıcı bir dil ile aktarıldığı gözlenmiştir. 4/4'lük ölçü sisteminin yanı sıra yörelere göre ritmik yapı farklılık göstermektedir. Örneğin Ege bölgesindeki örneklerde 9 zamanlı ritmik yapı kullanılırken, Karadeniz'de 7 ve 5 zamanlı örnekler görülmektedir. Kuzeydoğu bölgesinde ise 6 zamanlı ritmik yapıların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu durum yöresel tür farklılıkları ile açıklanabilmektedir.

Tema 2. Hüzün İçeren Türkülerin Sözlü Metinleri ve Temaları

Çalışmaya konu olan türkülerin incelemeleri hüzün temalı kelime cümle ve genel analizleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 3. Türkülerin hüzün temaları

DN	Türkü adı	Kelime	Cümle	Analiz
1	Çanakkale İçinde	Düşman, eyvah, harbe, mektubu kesti, umudu kesti	"Of gençliğim eyvah", "Kiminimiz nişanlı kimimiz evli" (Yarım kalmış hayatlara vurgu), "Analar babalar umudu kesti."	Savaşın getirdiği genç yaşta ölüm ve ailelerin yaşadığı çaresiz bekleyişi anlatan epik bir ağıttır.
2	Benim Adım Dertli Dolap	Dertli, inilerim, acı, bozuldu düzenim, fani.	"Derdim vardır inilerim", "Bu fanide kimse kalmaz."	Tasavvufi bir derinlikle, dünya hayatının geçiciliğini ve insanın bitmek bilmeyen dertlerini bir su dolabı üzerinden sembolize eder.
3	Havada Bulut Yok	Duman, ölüm, şivan (ağıt), yaman, giden gelmiyor.	"Giden gelmiyor acep nedendir", "Yemen'e gidene ağlıyor kızlar."	Osmanlı'nın uzak coğrafyası Yemen'e gidip de dönmeyen askerlerin arkasından yakılan, gurbet ve ölümü birleştiren bir hüzün abidesidir.
4	Gurbet Elde Bir Hal Geldi Başıma	urbet, ağlama, dert, nasip olmadı, ayrılık, felek.	"Derman ararken derde düş oldum", "Ben ayrılmaz idim felek ayırdı."	Kişinin kontrolü dışındaki talihsizliklere (felek) ve gurbetin getirdiği yalnızlığa duyulan sitemi içerir.
5	Ah tren Kara Tren	Kara, gitti, gelmedi, beni bitiren.	"Gitti yarım gelmedi", "Budur beni bitiren."	Trenin sevilen kişiyi uzaklara götürmesi ve beraberinde getirdiği belirsiz ayrılığın hüznünü taşır.
6	Allı Turnam	Kırıldı kolum, boynu bükük, benzi soluk, onmamış (mutsuz).	"Gülüm gülüm kırıldı kolum", "Boynu bükük benzi soluk yar söyle."	Haber ulaştıran turnalar üzerinden, gurbetteki birinin memleketine duyduğu hasret ve çaresizlik halini anlatır.

DN	Türkü adı	Kelime	Cümle	Analiz
7	Bülbülüm Altın Kafeste	Kafes, aheste (yorgunluk), hasta, hasret, ağlatır.	"Hasret kaldım sevdiğime", "Beni her bahar ağlatır."	Esaret, ayrılık ve kavuşamama sancısının bülbül metaforuyla anlatımıdır.
8	Ah Bir Ataş Ver	Ataş, vurdu, uykulardan uyanırsın.	"Vur ataşı gavur sinem ko yansın."	Ege yöresine ait bu türkü, trajik bir gemi kazası (Dumlupınar faciası) hikayesine dayandığı için içten içe derin bir yas barındırır.
9	Çökertme	Selamet (ironik), kıyamet, kurşun yarası, aldı (kayıp).	"Ciğerime ateş saldı telli kurşun yarası."	Bir kaçakçılık hikayesinin ölüm ve hıyanetle biten hazin sonunu yansıtır.
10	Gele gele geldik bir kara taş	Kara taş, hasret, ayrılık, yoksulluk, ölüm.	"Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm", "Niceleri dönmez yola gönderir."	İnsan hayatındaki en büyük üç acıyı (ayrılık, yoksulluk, ölüm) merkezine alan felsefi bir hüznüdür.
11	Bahçada Yeşil Çınar	Gizli sevdim, yar olmazsın, yüzüme gülme.	"Sen bana yar olmazsın", "Yüzüme gülme bari."	Karşılıksız aşkın ve toplumsal baskılar nedeniyle "gizli" tutulan sevdanın burukluğunu anlatır.
12	Hey Onbeşli	Taşlı yollar, gözü yaşlı, gidiyor, kurtulam dilinizden.	"Onbeşliler gidiyor kızların gözü yaşlı."	Hareketli ritmine rağmen aslında 15 yaşında gençlerin askere (Çanakkale'ye) gidişini ve geride kalanların acısını anlatan bir ağıttır.
13	Dar Köprüden Geçerken	Salladı, agram yolladı, fayda yok.	"Benden sana fayda yok yarım sen gelme bize."	Sosyal engeller veya aile baskısı nedeniyle bitmek zorunda olan bir sevdanın veda cümlelerini içerir.
14	Kara Bahtım Kem Talihim	Kara baht, kem talih, kış olur, heder, buz olur.	"Ağustos'ta suya girsem balta kesmez buz olur."	Şanssızlığın ve kaderin kişiye yaşattığı sürekli mağduriyetin yarattığı hüznüdür.
15	Arabam Taşa Geldi	Dert, çekiyom, başım ağrıyor, ne gelen var ne giden.	"Yollara baktım kaldım ne gelen var ne giden."	Yalnızlık, bekleyiş ve çaresizlik temaları ağır basar.
16	Felek Şad Olacak Gün Görmedim	Garip, efkar, intizar, gurbet, zalım, ağu (zehir).	"Ahirinde ağu kattı aşım", "Akıl ermez bir diyara düşürdün."	Talihsizlikler yaşamış bir insanın gurbete sürükleniş ve yaşadığı yoğun acı anlatılır.
17	Bir Ay Doğar	Uykusuz, kıstımış, üşümüş, harami, yaramı, perişan, tükenmez dertler.	"Tükenmez dertlere düşürdün beni", "Perişanım ben."	Karşı taraftan gelen vefasızlığın ve bu sebeple düşülen "tükenmez dertlerin" yarattığı ağır bir hüznüdür.
18	Sarı Gelin	Katlime ferman, ninen ölsün, vermem yadlara.	"Elinde divit kalem katlime ferman yazar."	İmkansız bir aşkın ve bu aşk uğruna ölmeyi bile göze almanın getirdiği mistik ve lirik bir hüznüdür.
19	Zahidem	Kurbanım, kırıldı belim, gelin oluyor, esirim, kusur.	"Zahide'm bu hafta oluyor gelin", "Gurbet ellerinde esirim esir."	Sevdiği kadının başkasıyla evlendirilmesi karşısında duyulan çaresizlik ve kahroluşu en saf haliyle sunar.
20	Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık	Eridim, döndüremedim, kar idim.	"Yağmur yağdı güneş vurdu eridim", "Yönünü yönüme döndüremedim."	Bir aşkın karşılık bulmaması ve sevgilinin kalbinin yumuşatılamamasından doğan sitemkar bir üzüntüdür.
21	Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem	Perişan, melul melul, ağla, gözyaşı, ölüp gidince.	"Beni ağlatırsan doyma yaşına", "Ağla gözyaşını sil melul melul."	Karacaoğlan'ın kaleminden çıkan, ayrılığın ve ölümün kaçınılmazlığını kabullenmiş bir hüznüdür.
22	Ormancı	Acı, yıkar masayı, vurdu, yazık ettin, acıları yürekler deler.	"Köyümüze getirdin yoktan bir acı", "Mustafa'ya atılan kurşun Tefrik'e değer."	Bir hiç uğruna çıkan kavganın ölümle sonuçlanması ve masum bir gencin hayatını kaybetmesi üzerine yakılan bir ağıttır.

DN	Türkü adı	Kelime	Cümle	Analiz
23	Kesik Çayır Biçilir mi	Yardan geçti, yanmış, eğri, yandım, ellerin memleketi, eylendim kaldım.	"Bana yardan geçti derler, seven yardan geçilir mi", "Canım benim Anadolu, gideyim mi senden gayri", "Ellerin memleketinde eylendim kaldım".	Anadolu insanının toprağına bağlılığı ile gurbetin soğuk yüzü arasındaki o meşhur çatışmanın hüzünlü bir özetidir.
24	Ağ Elime Mor Kınalar	Gaderim (kaderim), gurbet el, 12 yaşında gelin, ağlar ağlar, yıkıldım.	"On iki yaşında gelin ettiler", "Başım alıp gurbet ele giderim."	Çocuk gelinlerin yaşadığı travmayı ve hayatının elinden alınışını anlatan en sarsıcı türkülerden birdir.
25	Şu Karşiki Dağda Kar Var Duman Yok	Din var iman yok (merhametsizlik), yar evde yok, kader kısmet.	"Kader kısmet böyleymiş ne yapsın eller."	Sevilenin ilgisizliği ve merhametsizliği karşısında boyun eğmiş bir hüznün içerir.
26	Gine Haber Gelmiş Dostun Elinden	Tazeledi yürekte yaram, nasıl duram, kaşları karam.	"Tazeledi yine yürekte yaram."	Uzaktaki sevgiliden gelen haberin yarattığı huzursuzluk ve kavuşma isteğinin verdiği sancıdır.
27	Kırmızı Gül Demet Demet	Sevda değil bir alamet, galam (kaldım), yaralara merhem olmaz, hazan, gazel (solmuş yaprak).	"Gitti gelmez ol muhannet", "Yaralara merhem olmaz."	Gidenin dönmemesi ve zamanın (hazan) getirdiği yaşlanma/ölüm korkusuyla harmanlanmış bir hüzündür.
28	Mevlâm Bir Çok Dert Vermiş	Dert, tükenmez, ilaç vermemiş, zalim, ağlatma, fani.	"Alır da vermez yarı", "Bu tükenmez derdimi tabibler de bilmedi."	İşyan değil ama derin bir sitem içeren, dertlerin devasızlığına vurgu yapan bir türküdür.
29	Mecnunum Leylamı Gördüm	Geçti, kaşlarını yıktı (küsti), yakdı geçti, yareler, boynuma taktı.	"Ne sordum ne de söyledi", "Bu dertler yareler bizi."	Bir rüya gibi gelip geçen sevgilinin bıraktığı yakıcı etki ve ardından gelen sonsuz özlemidir.
30	Ayva Çiçek Açmış	Vaz mı geçecek, yandım Allah, al kanım akar.	"Nasıl ayrılalım tatlı dilinden", "Yandım Allah yandım al kanım akar."	Ayrılığın fiziksel bir acı gibi (kanın akması) hissedildiği, aşkın bitmesi korkusuyla dolu bir hüzündür.
31	Oy Benim Sevdiçeğüm	Keder, pazar (yalnızlık simgesi), yüreğim alışiyi (yanıyor).	"Olur mi böyle keder", "Yar akluma gelende yüreğim alışiyi."	Karadeniz'in hırçın doğası içinde sevdiğinden uzak kalmanın yarattığı içsel yangını anlatır.
32	Ben Giderim Batum'a	Batar (bataklik), diken oldu yataklar, kaçıyor.	"Yataklar diken oldu senden ayrı yatalı."	Daha neşeli bir melodisi olsa da, sözlerindeki yalnızlık ve ayrı kalmanın verdiği huzursuzluk anlatılır
33	Bunca derdi bunca kahrı	Kahr, dert, gitmedi canan, erisin dağların karı, ecel, çürümeye.	"Takatım yok yürümeye", "Can başladı çürümeye yine cananım gelmedi."	Ölüm kapıya dayanmışken hala gelmeyen sevgiliye duyulan son nefes sitemidir.
34	Karadır Kaşların	Azdırır yaramı, ağlar gezerim, zarar ömüre, ölüm ver ayrılık verme.	"Lokman Hekim gelse yaram azdırır", "Ölüm ver Allah'ım ayrılık verme."	Ayrılığın ölümden bile daha ağır olduğunun en net ifade edildiği türkülerden birdir.
35	Çarşamba'yı Sel Aldı	Sel aldı, el aldı, keşke sevmez olaydım, ateşten gömlek, kara yazılar, ağlar.	"Gizli sevda çekmesi ateşten gömlek imiş", "Allah alnıma yazmış bu kara yazıları."	Sevilenin başkasına gitmesi (el alması) ve kaderin "kara yazı" olarak nitelendirilmesiyle oluşan yoğun bir yıkım hikayesidir.

Çalışmada ele alınan türkülerin sözlü metinleri incelendiğinde hüznün temasının aşk, gurbet, ölüm, kahramanlık ve kadercilik türleri ile kullanıldığı görülmüştür. Bu türlerden en sık görülen aşk teması olmuştur. Daha sonra gurbet teması kullanılmış ve ardından ölüm ve kahramanlık temalarının kullanıldığı hüznün yapısı görülmüştür. Diğer hüznün temalarına oranla özgürlük ve kader temalarına daha az rastlanmıştır.

Türkülerde kullanılan kelimeler arasında yar, gurbet, ağlamak- yanmak, gitmek- dönememek gibi kelimeler ile hasret temaları; tren, bülbül, turna ve ceylan gibi kelimeler ile metaforik temalara sıkça rastlanmıştır. Sıklıkla kullanılan bu kelimeler hüznün estetiğinin kullanımını ve sözlü anlatımda hüznün pekiştirilmesini sağladığı görülmektedir.

Sözlü anlatımlarda dikkat çeken bir başka unsorda hüznün bireysel acıdan toplumsal bir ifadeye dönüşmesi olmuştur. Buna “Çanakkale Türküsü” ve “Hey Onbeşli” türkülerinde bireysel yaşanmışlıkların toplumsal bir olguya dönüştüğü örnek olarak verilebilir. Benzer şekilde “Allı Turnam”, “Bunca Derdi Bunca Kahır” ve “Kara Bahtım Kem Talihim” gibi türkülerde aşk, gurbet, ilahi teslimiyet ile kadercilik yaklaşımının toplumsal yansımasına örnek gösterilebilir.

Tema 3. Hüznün İçeren Türkülerin Kültürel Yorumu

Çalışmadan elde edilen bulgular göstermektedir ki, Geleneksel Türk Halk Müziğinde hüznün kullanımı Türk toplumunun tarihsel gelişimi ve deneyimleri doğrultusunda şekillenmiştir. Yine çalışmanın bulgularından ulaşılabilen bir diğer bulgu hüznün, sadece bireysel bir keder hali değil, toplumsal bir paylaşım ve hatırlama biçimi olarak kültürel kimliğin inşasında temel bir rol oynar. Öztürk (2022), halk müziği repertuvarının bu tür bir ortak hafıza ve kültürel aktarım zemini üzerinde yükseldiğini belirtmektedir. Toplumun tarihsel tecrübeleri, inanç sistemleri ve yaşam felsefesiyle birleşerek hem kültürel hem de derin bir "duygusal kimlik" meydana getirmektedir.

Psikolojik Direnç ve Kader Algısı

Türkülerde sıkça rastlanan “Mevla Kerimdir” veya “Yazılanlar gelir sağ olan başa” gibi ifadeler, yaşanan duruma karşı pasif bir sızlanmadan ziyade mağrur bir kabullenmeyi temsil eder. Öztürk ve Uysal (2025), bu durumu türkülerin barındırdığı “psikolojik sermaye” ve dayanıklılık mekanizması olarak tanımlar; bu tutum, Türklerin göçebe geçmişinden gelen zorluklara karşı geliştirdiği bir direnç örneğidir. Bu vakur duruş, askeri temalı eserlerde de kendini gösterir. Türk kültüründeki askerlik anlayışı gereği, “Giden gelmiyor acep nedendir?” gibi ifadelerde isyan bulunmamakta, bireysel kayıptan ziyade toplumsal bir feda edişin estetik yansıması görülmektedir. Duygulu (2014) ise “Redif sesi” ve “Onbeşliler” gibi doğrudan askeri sistemi konu alan ifadelerin, bu toplumsal gerçekliğin müzikal bellekteki somut kayıtları olduğunu vurgular.

Sembolik Anlatım ve Doğacı Metaforlar

Acı, halk müziğinde genellikle doğrudan değil, doğadan ödünç alınan metaforik bir dil ile estetik boyuta taşınır. Artun (2021), Türk halk edebiyatında doğa unsurlarının duyguları örtülü ve sanatsal bir biçimde ifade etmek için kullanıldığını belirtir.

- “Allı turna, ceylan ve bülbül” gibi motifler, memleket veya yar hasreti çeken insanı simgeleyen temel figürlerdir.
- “Ayvanın çiçek açması” veya “gazel dökülmesi” gibi doğal süreçler, insanın iç dünyasındaki devinimleri tasvir etmek için kullanılır.
- Ayrıca “Yüce dağ başı” gibi mekânsal vurgular, sadece coğrafi bir terim değil, tarihsel bellek unsurlarına yapılan derin atıflardır.

Tasavvufi Derinlik ve Sosyal Gerçeklik

Hüznün olgusu, Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal gibi halk ozanlarının etkisiyle “dünyanın faniliği” bilinci üzerinden işlenmektedir. Günay (1992), âşık tarzı şiir geleneğinde dert çekmenin bir olgunlaşma aracı olarak görüldüğünü; “Dertli Dolap” gibi eserlerde bu durumun ilahi bir emir olarak kabul edildiğini aktarır. “Mevla’ya duacı olmak”, “felek” ve “kader” gibi motifler ise İslamiyet ile Türk halk inancının sentezlenmiş bir ürünüdür. Bu kültürel doku, aynı zamanda “On iki yaşında gelin ettiler” gibi ifadelerle erken yaşta evlilik ve toplumsal roller gibi tarihsel gerçeklikleri de yansıtmaktadır.

Sonuç olarak, Türk halk müziğindeki hüznün; basit bir üzüntü hali değil, aksine dayanıklılığın sosyalleşmesi ve acının “katlanılabilir bir estetik değer” biçiminde sunulduğu kültürel bir bilgeliliğin ürünüdür.

Sonuç

Bu araştırma, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde hüznün olgusunun, modern dünyanın "geçici keder" tanımlarının aksine; bireysel dayanıklılığı, toplumsal hafızayı ve estetik olgunluğu temsil eden köklü bir "kültürel savunma mekanizması" olduğunu ortaya koymuştur. Elde edilen bulgular, Anadolu insanının acıyı pasif bir kabullenişle değil, onu sanatsal bir forma dönüştürerek göğüslediğini göstermektedir.

Hüzün Kavramının Estetik ve Psikolojik Niteliği: Araştırmanın ilk alt problemi olan hüznün estetik niteliği noktasında; incelenen 35 türküde hüznün, Schiller'in "estetik terbiye" kavramıyla paralel şekilde, bireyin hayatın trajik yönleri karşısında gösterdiği mağrur bir duruş olduğu doğrulanmıştır. Hüznün, yıkıcı bir duygudan ziyade, DeNora'nın (2000) "günlük yaşamın tanzimi" olarak nitelediği pratikler gibi, toplumsal düzeyde bir "duygusal bağlılık sistemi" işlevi görmektedir.

Müzikal Yapı ve Duygu İnşası: İkinci alt problem kapsamında, hüznün kodlarının belirli makamsal tercihlerle inşa edildiği saptanmıştır. Özellikle Hüseyini (16 türkü), Muhayyerkürdi (7 türkü) ve Hicaz (4 türkü) makamlarının baskınlığı, bu yapıların kolektif hafızada "teslimiyet" ve "içe dönüş" duygularını tetikleyen temel müzikal işaretleyiciler olduğunu kanıtlamaktadır. Meyer'in (1956) teorisiyle uyumlu olarak, inici karakterdeki melodik yapılar dinleyici üzerinde psikolojik bir derinlik oluşturmaktadır.

Toplumsal Bellek ve Savunma Mekanizması: Üçüncü alt problem bağlamında türkülerin; savaş (Hey Onbeşli), göç ve ayrılık (Havada Bulut Yok) gibi travmatik dönemlerde Assmann'ın (2001) ifadesiyle "tarihsel sessizliği bozan" birer hafıza kaydı görevi gördüğü sonucuna ulaşılmıştır. Bu eserler, bireysel dertleri kolektif bir mirasa dönüştürerek toplumsal aidiyeti pekiştirmektedir.

Tartışma

Araştırmadan elde edilen bulgular, halk müziğindeki hüznün olgusunun sadece müzikolojik bir veri değil, sosyopsikolojik bir ayakta kalma stratejisi olduğunu tartışmaya açmaktadır.

Estetik Olgunluk ve Katarsis: İncelenen örneklerde (Örn: *Dertli Dolap*, *Gele Gele Geldik Bir Kara Taşa*) görülen hüznün, Langer'ın (1953) sembolizm yaklaşımında belirttiği gibi, duyguların mantıksal formlarının estetik bir dışa vurumudur. Bu noktada, Anadolu'daki "hüznün" pratiği, Lazarus'un (1991) "duygusal başa çıkma" (emotional coping) teorisiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Modern melankolinin aksine, buradaki hüznün bireyi hayattan koparmamakta; aksine ona "fanilik" bilinci üzerinden yeni bir varoluşsal zemin sunmaktadır.

Makamsal Tercihlerin Psikolojik Etkisi: Bulgularımızda en sık rastlanan Hüseyini makamının, cerrahi operasyonlar öncesi stres azaltıcı etkisi olduğu yönündeki çalışmalarla (Uğraş vd., 2018) paralellik gösterdiği görülmüştür. Bu durum, halk müziği icracılarının (Aşıklar/Ozanlar) makam isimlerini nazari olarak bilmeseler bile, kolektif hafızadaki "sakinleştirici" ve "teslimiyet telkin edici" frekansları içgüdüsel olarak seçtiklerini göstermektedir. Bu "sezgisel müzikoterapi", halkın kriz anlarında neden türkülere sığındığını açıklayan kuramsal bir anahtardır.

Kültürel Bellek ve Dijitalleşme:

Cohen (2008) ve Hall (1990) tarafından tartışılan "hibrit kimlikler" ve "diasporatik aidiyet" kavramları, günümüzün dijitalleşen dünyasında türkülerin neden hala bir "direnc odağı" olduğunu açıklamaktadır. Halk müziği, Putnam'ın (2000) vurguladığı toplumsal sermayeyi güçlendirerek, bireyin köken arayışına "yaşayan bir organizma" olarak yanıt vermektedir. 4/4'lük ölçü sistemindeki yoğunluk ise, söz merkezli anlatımın akıcılığını sağlayarak bu mirasın kuşaktan kuşağa aktarılmasını kolaylaştıran teknik bir avantaj sunmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, Geleneksel Türk Halk Müziği'ndeki hüznün kodlarının, Anadolu insanının yüzyıllar boyunca karşılaştığı varoluşsal sancıları ebedileştirdiği devasa bir "duygusal kütüphane" olduğunu kanıtlamıştır. Gelecek araştırmalarda, bu kodların bölgesel "tavır ve üslup" farklılıkları üzerinden nasıl çeşitlendiği, daha geniş örneklerle incelenmelidir.

Öneriler

Araştırmadan elde edilen bulgular ve Türk halk müziğinin disiplinler arası doğası göz önünde bulundurularak, gelecek çalışmalara ve alandaki uygulamacılara yönelik şu öneriler sunulmaktadır:

Araştırmacılara Yönelik Öneriler

İcra Tavrı ve Duygu İlişkisi: Mevcut çalışma hüznün kodlarını makamsal ve lirik yapılar üzerinden ele almıştır. Gelecek araştırmalarda, "tavır" ve "üslup" olarak adlandırılan yerel icra biçimlerinin (örneğin; Zeybek tavrı veya Sürmeli tavrı) hüznün estetiğini nasıl etkilediği, psiko-akustik yöntemlerle derinlemesine incelenebilir.

Karşılaştırmalı Kültürel Analizler: Türk halk müziğindeki hüznün kodları, uluslararası literatürdeki "fado" (Portekiz), "blues" (ABD) veya "rebetiko" (Yunanistan) gibi türlerin hüznün ve direnç yapılarıyla karşılaştırılarak, yerel pratiğin evrensel melankoli kuramları içerisindeki özgün yeri daha keskin hatlarla belirlenebilir.

Dijital Dönüşüm ve Bellek Kaybı: Modernleşme ve dijitalleşmenin aidiyet arayışını artırdığı saptanmıştır. Bu bağlamda, dijital platformlardaki yeni nesil halk müziği düzenlemelerinin (modern coverlar), türkülerin barındırdığı "duygusal bağıklık sistemi" ve "kültürel bellek" işlevini ne derece koruduğu veya dönüştürdüğü bir araştırma alanı olarak değerlendirilmelidir.

Nöromüzikoloji Yaklaşımı: Hüseyini makamının stres düzeyini azalttığına dair bulgular, hüznün kodlarının beyin dalgaları ve fizyolojik parametreler üzerindeki etkisini ölçen deneysel nöromüzikolojik çalışmalarla desteklenmelidir.

Uygulamacılara ve Kurumlara Yönelik Öneriler

Eğitim Müfredatında Terminoloji Birliği: Müzik eğitimi veren kurumlarda, "ayak" ve "makam" kavramları arasındaki karışıklığı giderecek, hem geleneksel mirası koruyan hem de bilimsel standartlara uygun bir terminolojik dil birliği oluşturulmalıdır.

Müzik Terapi Uygulamaları: Halk müziğindeki hüznün kodlarının "katarsis" ve "duygusal başa çıkma" işlevi, rehabilitasyon merkezlerinde ve klinik ortamlarda kontrollü müzikterapi seansları olarak uygulanabilir. Özellikle kaygı ve travma sonrası stres bozukluklarında yerel ezgilerin iyileştirici gücünden daha sistematik faydalanılmalıdır.

Kültürel Mirasın Korunması ve Fonlanması: Fon sağlayıcı kurumlar ve karar vericiler, halk müziği derleme ve analiz çalışmalarını sadece sanatsal bir faaliyet olarak değil, toplumun psikososyal dayanıklılığını artıran stratejik bir yatırım alanı olarak görmelidir.

Kolektif Bellek Arşivleri: UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras vurgusuna paralel olarak, türkülerin yalnızca notasal kayıtları değil, barındırdıkları hüznün temaları ve sosyolojik hikâyeleriyle birlikte "tematik duygu kütüphaneleri" şeklinde dijital ortamlarda arşivlenmesi sağlanmalıdır.

Sınırlılıklar

Bu çalışmada TRT repertuvarına kayıtlı olan ve "hüznün" teması ile ön plana çıkan 35 adet türkü incelenmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği'nin binlerce eserden oluştuğu düşünüldüğünde, seçilen örneklem sayısı hüznün olgusunun tüm yöresel ve tarihsel örnekleri noktasında nicel bir sınırlılık teşkil etmektedir. Makam Odaklılık: Analiz edilen eserlerin büyük bir çoğunluğunun Hüseyini makamında yoğunlaşması (16 türkü), hüznün estetiğine dair elde edilen verilerin ağırlıklı olarak bu makamın karakteristik özellikleriyle sınırlı kalmasına neden olmuştur. Diğer makamların (Saba, Eviç, Zavil vb.) hüznün anlatımındaki rolü, örneklemdeki düşük temsil oranları nedeniyle derinlemesine genellenememiştir. Teknik ve Teorik Yaklaşım: Çalışma, türkülerin makamsal, ritmik ve metinsel çözümlemeleri üzerine kurgulanmıştır. Eserlerin icra süreçlerindeki tınısal farklılıklar, yorumcu üslupları veya dinleyici üzerindeki anlık nöro-psikolojik etkiler —hüseyini makamının stres üzerindeki etkisi gibi genel atıflar dışında— bu araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Tematik Gruplandırma: Hüznün teması; aşk, gurbet, ölüm ve kadercilik gibi ana başlıklar altında incelenmiştir. Ancak bu temaların birbirleriyle olan bağlantılı ilişkisi ve bazı eserlerin birden fazla kategoriye girmesi, tematik sınırların keskin bir şekilde ayrılmasını güçleştiren bir diğer unsurdur. Bu sınırlılıklar, gelecekte yapılacak araştırmalar için daha geniş veri setleri veya disiplinler arası yöntemler kullanılması adına birer hareket noktası niteliğindedir.

Bilgilendirme

Teşekkür

Bu araştırmanın veri toplama sürecinde sağladıkları kapsamlı arşiv desteği ve kültürel mirasın korunmasına yönelik katkıları nedeniyle **TRT Müzik Dairesi Başkanlığına** teşekkürlerimi sunarım.

Çıkar Çatışması (Conflict of Interest)

Yazar, bu çalışmanın hazırlanması, yürütülmesi ve sonuçlandırılması aşamalarında herhangi bir kişi veya kurumla doğrudan ya da dolaylı bir çıkar çatışması içerisinde olmadığını beyan eder.

Yazar Katkı Oranı

Makalenin tasarım süreci, veri toplama, doküman analizi, literatür taraması ve yazımı tamamen yazar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Etik Kurul İzni ve Onamı

Bu çalışma, TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan anonim eserlerin ve arşiv belgelerinin doküman analizi yöntemiyle incelenmesine dayalı bir literatür çalışmasıdır. Araştırma kapsamında insan veya hayvan denek kullanılmadığı, katılımcılardan kişisel veri toplanmadığı ve anket/mülakat gibi etkileşimli yöntemlere başvurulmadığı için **Etik Kurul İzni gerektirmemektedir**. Çalışma süreci boyunca bilimsel araştırma ve yayın etiği kurallarına tam riayet edilmiştir.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu veya özel kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir; tamamen yasal ve bireysel imkânlarla yürütülmüştür.

Yazar Özgeçmişi



Dr. Öğr. Üyesi **Emre Yuvacı** 1987 yılında eğitimci bir ailenin çocuğu olarak Sivas'ta dünyaya gelmiştir. Lisans eğitimine Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nde başlamıştır. Daha sonra Sivas Cumhuriyet Üniversitesi'ne yatay geçiş ile gelip lisans eğitimini burada 2008 yılında tamamlamıştır. Yüksek lisans ve Sanatta yeterlik eğitimlerini Sivas Cumhuriyet Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Lisans, yüksek lisans ve doktora süreçlerinde sayısız keman solisti, orkestra ve koro üyesi, koro şefi olarak konser çalışmalarında bulunmuştur. Milli Eğitim Bakanlığı'nda 11 yıl uzman öğretmen olarak çalışmıştır. Bu süre içerisinde ortaokul ve lise kademelerinde çalışmış, idarecilik yapmış ve Bilim ve Sanat Merkezi'nde 9 yıl görev yapmıştır. Öğretmen olarak görev yaptığı süre içerisinde valilik ve bakanlık makamlarından 5 ayrı "Başarı Belgesi", "Ödüllendirme" ve "Üstün Başarı Belgesi" almıştır. Halen "Cumhuriyet Oda Orkestrası" nda aktif olarak viyola sanatçısı ve T.H.M koro şefi olarak çalışmalarına aktif bir şekilde devam etmektedir. 2024 yılında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümüne "Doktor Öğretim Üyesi" olarak atanmış ve halen görevine devam etmektedir. **Kurum:** Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü **E-mail:** emreyuvaci@cumhuriyet.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-8346-2299

Kaynakça

- Adorno, T.W. (1973). *Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp*. Edited by Gretel Adorno, Tiedemann, Rolf & (From Old Catalog). https://www.cur.ac.rw/mis/main/library/documents/book_file/digital-6476f482283b31.42010272.pdf
- Artun, E. (2021). *Türk Halk Edebiyatına Giriş*. Karahan Yayınları.
- Aydın, Y. (2008). Türk halk ve geleneksel müziklerinin evrensel müziğe katkıları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1(2), 135–143. <https://izlik.org/JA39LR65RX>
- Akçay, S., & Koca, E. (2024). Nitel Araştırmalarda Veri Doygunluğu. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(3), 829–848. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1423415>
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev. Ayşe Tekin). Ayrıntı Yayınları. <https://www.scribd.com/document/368605545/Jan-Assmann-Kulturel-Bellek-pdf>
- Bartok, B. (1936). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. (Çev. Bülent Aksoy). Pan Yayıncılık.
- Baumeister, R.F. & Leary, M.R. (1995). The Need to Belong: Desire for Interpersonal Attachments as a Fundamental Human Motivation. *Psychological Bulletin*, 117(3), 497-529 https://www.researchgate.net/profile/Mark-Leary-2/publication/15420847_The_Need_to_Belong_Desire_for_Interpersonal_Attachments_as_a_Fundamental_Human_M

- [otivation/links/5b647053aca272e3b6af9211/The-Need-to-Belong-Desire-for-Interpersonal-Attachments-as-a-Fundamental-Human-Motivation.pdf](https://doi.org/10.12981/mahder.565121)
- Blakaj, A. (2019). Friedrich Schiller - a writer of freedom and German idealism. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(26), 488-500. <https://doi.org/10.12981/mahder.565121>
- Bowen, G.A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qual. Res. J.* 9(2), 27-40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Cohen, R. (2008). *Global Diasporas: An Introduction*. Routledge. https://www.academia.edu/8762589/Global_diasporas_an_introduction_Revised_edition_2008
- DeNora, T. & DaSilva, S. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press. https://www.academia.edu/10056207/De_Nora_Music_in_Everyday_Life
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Donne, J. (1975). *Devotions Upon Emergent Occasions*. McGill Queens University Press.
- Eke, M. (2016). Türk Halk Müziği Ezgilerindeki Motifler Ve İşlevleri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 32(32), 37-47. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.279667>
- Günay, U. (1993). Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Ankara: Akçağ Yayınları. <https://www.scribd.com/document/673524810/Umay-Gunay-Turkiyede-A%C5%9F%C4%B1k-Tarz%C4%B1-%C5%9Eiir-Gelene%C4%9Fi-ve-Ruya-Motifi>
- Hall, S. (1990). *Cultural Identity and Diaspora, Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, Londra. <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf>
- Karaduman, İ. (2014). Geleneksel Türk halk müziğinde makâm kavramının kullanılmasına edvâr geleneği açısından bir yaklaşım. *Turkish Studies* 9(8), 587-601. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7158>
- Kınık, M. (2011). Bir iletişim aracı olarak Türk halk müziği ve türküler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(1), 136-150. <https://izlik.org/JA82SP65FM>
- Kuhn, T. S. (1962). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Kırmızı.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed From: Philosophy in a New Key*. Charles Scribner's Sons (Scribner) https://monoskop.org/images/1/11/Langer_Susanne_K_Feeling_and_Form_A_Theory_of_Art.pdf
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and Adaptation*. Oxford University Press.
- Meyer, L.B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Özdek, A. (2012). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 29-36. <https://izlik.org/JA36WN85RJ>
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları
- Öztürk, M., & Uysal, Y. (2025). Psikolojik Sermayenin İzlerini Türkülerde Sürmek: Repertuar Dışı Türküler Üzerine Bir İnceleme. *Sosyoekonomik Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 193-207. <https://izlik.org/JA59RZ89NB>
- Pelikoğlu, M. C. (2011). Türk müziğinde terminoloji sorunu: Geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziğine yansımaları. *Sanat Dergisi*, 18, 81-89. <https://izlik.org/JA39GA62PF>
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster. <https://communistcaucus.com/wp-content/uploads/2021/12/Bowling-Alone.pdf>
- Rauf Yekta Bey (1922). "La Musique Turque". *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris.
- Sümbüllü, H. T. (2010). Geleneksel Türk halk müziği kuramı açısından âşıklık geleneğinde kullanılan "ayak" kavramı. *Sanat Dergisi*, (12), 45-59. <https://izlik.org/JA67ZN67LK>
- Tekin, H. S. (2011). Şâir ve besteci arasındaki âhenk. *Turkish Studies*, 6(3), 329-354. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2433>
- Tortop, H. S. (2023). Türkiye’de müzik makalelerinin yazımında kalite ölçütlerinin belirlenmesi ve öneriler. *Türk Müziği*, 3(4), 499-506. <https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/92>
- Tüfekçi, N. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 3, ss. 776-786). İletişim Yayınları.
- Uğraş, G., Yıldırım, S., Yüksel, Y., Öztürkçü, M., Kuzdere, S., & Öztekin, D. S. (2018). The effect of different types of music on patients’ preoperative anxiety: A randomized controlled trial. *Complementary Therapies in Clinical Practice*, 31, 158-163. <https://doi.org/10.1016/j.ctcp.2018.02.012>
- UNESCO. (2006). *Somut Olmayan Kültürel Miras Raporları*. <https://www.unesco.org/tr/Pages/126/123/UNESCO-Somut-Olmayan-K%C3%BClt%C3%BCrel-Miras-Listeleri>
- Ünsal, D. (2018). Rauf Yekta Bey’in Türk halk müziği hakkındaki görüşleri. *International Journal of Social Science*, (71), 249-276. <https://doi.org/10.9761/JASSS7761>

Ek 1. Araştırmada incelenmek üzere seçilen türküler

Çalışmada incelenmek üzere seçilen türküler			
Türkünün Adı	R.K.No	Yöresi	Hüzün Teması
Çanakkale İçinde	461	Kastamonu	Ölüm / Savaş Hüznü
Benim Adım Dertli Dolap	16	Sivas	Felsefi / Varoluşsal Hüzün
Havada Bulut Yok	341	Muş	Ölüm / Ayrılık
Gurbet Elde Bir Hal Geldi Başıma	3583	Erzincan	Gurbet / Yalnızlık
Ah tren Kara Tren	403	Anadolu	Ayrılık / Hasret
Allı Turnam	944	Kırıkkale / Keskin	Gurbet / Özlem
Bülbülüm Altın Kafeste	226	Rumeli	Aşk / Özlem
Ah Bir Ataş Ver	63	İzmir	Ayrılık / Yalnızlık
Çökertme	2607	Muğla/ Bodrum	Trajik Ölüm / Toplumsal Ağıt
Gele gele geldik bir kara taş	701	Şanlıurfa	Kader / Felsefi / Özlem
Bahçada Yeşil Çınar	1769	Diyarbakır	Aşk / Yalnızlık / Özlem
Hey Onbeşli	1616	Tokat	Savaş / Kayıp
Dar Köprüden Geçerken	166	Yozgat	Aşk / Ayrılık
Kara Bahtım Kem Talihim	269	Adana	Kader / Felsefi
Arabam Taşa Geldi	232	Balıkesir	Kader / Kabulleniş
Felek Şad Olacak Gün Görmedim	1029	Amasya	Kader
Bir Ay Doğar	2837	Malatya	Felsefi / Mistik
Sarı Gelin	615	Erzurum	Aşk / Toplumsal Hüzün
Zahidem	756	Kırşehir	Aşk / Teslimiyet
Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık	4489	Eskişehir /Sivrihisar	Hasret / Hüzün
Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem	2928	Erzurum	Ayrılık / Vedalaşma
Ormancı	3590	Muğla	Trajik Ölüm / Yerel Ağıt
Kesik Çayır Biçilir mi	4141	Kırşehir	Gurbet / Ayrılık
Ağ Elime Mor Kınalar	7	Denizli	Aşk / Hasret
Şu Karşiki Dağda Kar Var Duman Yok	504	Hatay	Aşk / Ayrılık
Gine Haber Gelmiş Dostun Elinden	625	Kırşehir	Gurbet / Özlem
Kırmızı Gül Demet Demet	1175	Erzurum	Evlat Acısı / Ölüm
Mevlam Bir Çok Dert Vermiş	2322	Malatya	Felsefi / Kader Hüznü
Mecnunum Leylamı Gördüm	269	Sivas	Aşk / Manevi Özlem
Ayva Çiçek Açmış	509	Balıkesir	Ayrılık / Hasret
Oy Benim Sevdiceğüm	2328	Trabzon	Aşk / Kader
Ben Giderim Batum'a	1371	Sinop	Gurbet / Özlem
Bunca derdi bunca kahrı	3652	Erzincan	Aşk / Kader
Karadır Kaşların	2610	Zonguldak	Aşk / Felsefi
Çarşamba'yı Sel Aldı	2040	Samsun	Gurbet / Felaket

R.K.No: Repertuva Kayıt No

An analysis of codes of melancholy in Turkish folk music

Abstract

In an increasingly digitalized and modernized world, the sense of “belonging,” which constitutes the most fundamental refuge of the individual, has transformed more than ever into a quest for origins. The most concrete and aesthetic manifestation of this quest is undoubtedly found in folk songs. However, the concept of “melancholy” in Turkish Folk Music, which represents our traditional heritage, is often evaluated from a superficial perspective as merely a simple form of sorrow or pessimism. This study aims to redefine the phenomenon of melancholy in Turkish folk music not as “pessimism,” but as a “code of melancholy” that represents the unwavering resilience, maturity, and coping strategy of the Anatolian people in the face of life and collective traumas. The research seeks to situate on a scientific ground how this musical heritage functions as an “emotional immune system” and a cultural defense mechanism during periods of social crisis. Constructed upon an interdisciplinary model, this study adopts a holistic analytical approach by integrating the disciplines of musicology, psychology, and sociology. The dataset of the study consists of 35 folk songs selected from different regions and registered in the TRT repertoire, chosen for their strong representation of the aesthetics of melancholy. Employing qualitative research methods, specifically the “case study” and “document analysis” techniques, the study provides a detailed examination of both the musical structures (maqam, rhythm, melody) and the lyrical contents (themes of separation, exile, death, and cultural imagery) of the selected works. The findings reveal that the codes of melancholy in Traditional Turkish Folk Music are not arbitrary, but rather grounded in specific musical and psychological foundations. Among the analyzed works, Hüseyni emerges as the most dominant maqam; it has been determined that this maqam, in parallel with emotions of “submission” and “introspection,” produces a stress-reducing and calming effect on the listener. From a rhythmic perspective, the 4/4 meter is observed to facilitate the fluency of word-centered narration, thereby enabling the intergenerational transmission of this cultural memory. In conclusion, the study emphasizes that folk songs transcend individual sorrow and transform into a collective heritage. It further underlines the necessity of resolving terminological ambiguities, particularly those concerning concepts such as “ayak” and “maqam,” in order to enhance academic productivity in this field. For future research, it is recommended that local practices of melancholy be more systematically associated with international theories of melancholy and diaspora, thereby ensuring the economic and social sustainability of this cultural heritage.

Keywords: Emotional immunity, codes of melancholy, cultural memory, maqam, Turkish folk music



Araştırma Makalesi

Türk müziğinde tür ve biçim kavramlarının eğitsel dönüşümü

Ali Kalkan¹

Müzik Eğitimi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 2 Aralık 2026

Kabul: 22 Şubat 2026

Online Yayın: 30 Mart 2026

Anahtar Kelimeler

Biçim

Müzik teorisi

Müzikoloji

Tür

Türk müziği

Türk müzik eğitimi

2822-3195 / © 2026 TM

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



Öz

Bu araştırma, Türk müziğinde “biçim” ve “tür” kavramlarının tarihsel gelişimini, kuramsal tanımlarını ve eğitsel bağlamdaki dönüşümünü incelemeyi amaçlamaktadır. Biçim kavramı müziğin yapısal örgüsünü ifade ederken; tür kavramı, eserin işlevsel ve bağlamsal yönlerine ilişkin sınıflandırmaları içermektedir. Çalışma, betimsel nitel araştırma modeliyle yapılandırılmış; yalnızca seçilmiş akademik kaynaklar üzerinden içerik çözümlemesi yapılmıştır. Veriler, ilgili belgelerin sistematik taranması sonucu elde edilmiş ve dört ana temada değerlendirilmiştir: biçimsel yapılar, türsel sınıflamalar, eğitsel aktarım yöntemleri ve notasyonun eğitime katkısı. Bulgular, Türk müziğinde biçim ve tür kavramlarının gelenekten günümüze farklı anlamlar kazandığını ve bu dönüşümün eğitim programlarında belirleyici bir rol üstlendiğini göstermektedir. Özellikle seviyelendirilmiş repertuar kullanımı, öğrencilerin hem kuramsal bilgiyi hem de icra pratiğini bütüncül biçimde edinmesini sağlamaktadır. Ayrıca notasyon sisteminin, biçim ve tür öğretiminde standartlaşmayı desteklediği; ancak pedagojik uygulamalarda hâlâ geleneksel yöntemlerle modern yaklaşımlar arasında denge arayışı sürdüğü tespit edilmiştir. Sonuç olarak, Türk müziği eğitiminin daha etkili ve sürdürülebilir hâle gelmesi için biçim ve tür kavramlarının yapısal, işlevsel ve pedagojik yönleriyle yeniden tanımlanması gerektiği ortaya konulmuştur.

Makaleye atıf için

Kalkan, A. (2026). Türk müziğinde tür ve biçim kavramlarının eğitsel dönüşümü. *Türk Müziği*, 6(1), 71-82. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19005672>

Giriş

Makam, usûl ve seyir gibi kendine özgü yapısal ve karakteristik unsurlara dayanan, sistematik bir kuramsal düzlem içerisinde şekillenen Türk müziği (Kaçar, 2008), tarihsel dönemleri, coğrafi konumundan dolayı hem Avrupa hem de Arap yarımadasına olan etkileşimlerinden dolayı hem de kendi ulusu içerisinde birçok milleti barındıran özellikte, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemi kadar olan tarihsel süreçte kuramsal ve icrasal bakımdan sanatın merkez konumlarından biri olarak var olmuştur. Tür, biçim ve müziksel yapıların inşasında hem sistematik hem de sistematik olmayan öğeleri kendi içerisinde barındırırken, Cumhuriyet sonrası dönemden de batının ilerleyişini yakinen takip eden, kendini geliştiren, sırtını batıya dönmeyip gelişimsel süreçlere adapte olmuş, kendini güncelleyebilmiştir.

Türk müziğinde biçimsel yapılanma özellikle klasik dönem eserlerinde belirginlik kazanmıştır. Örneğin peşrev, semai, beste, kâr, yürük semai gibi kendini ispatlamış ve kalıcı olmuş türler belirli bir usul düzenine oturabilmiş, makamlar içerisinde seyir özellikleri artık daha net bir seyre erişebilmiştir. Bu şekilde Türk müziğindeki yapı, ifade ve bütünlük oluşturan mekanizmalar daha efektif bir yapıya sahip olarak nazarı sistematik de bilimsel ve sanatsal bir zemine oturabilmiştir. Biçim kavramı, yalnızca eser içi yapı değil, aynı zamanda eserlerin repertuar içindeki konumunu ve işlevini de belirlemiştir (Çiftçi, 2024). Peşrev formu gibi yapılar, hem klasik fasıl icrasında hem de

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

eğitim repertuvarında örnek gösterilen form tipleri arasında yer almıştır. Aslına bakıldığında bu süreç ulusların sanatsal, teorik ve nazarî yapılarının sisteme oturabildiğini gösteren, ayrıca gelişmişlik durumlarını da yansıtan önemli bir durumdur. Çünkü ulusal tüm alanlarda bilim, sanat, edebiyat, spor gibi birçok disiplinde yapısal sistem aslında bütüncül bir gelişimde olduğunu özellikle yaşadığımız dönemde hepimiz görmekteyiz.

Tüm bunların dışında, tür kavramı, Türk müziğinde hem geleneksel hem de modern yaklaşımlarla farklı boyutlarda ele alınmıştır. Geçmişten gelen geleneksel anlamda tür, makam ve usûl birlikteliği içinde şekillenir. Ancak günümüzde yani modern dönem müzik teorisinde tür, işlevsel, tematik, yapısal ve bağlamsal kodlar üzerinde ifade edilmekte ve anlatılmaktadır. Tam da bu noktada tür kavramı sadece kuramsal bir sınıflama değildir. Tür kavramı aslında müziğin eğitimde nasıl temsil edildiğini gösteren, nasıl aktarıldığını belirleyen ve rehberlik sunan pedagojik bir araç hâline gelmiştir (Çevik & Kabataş, 2021, s. 18).

Batı müziğinde olduğu gibi Türk müziğinde de tür ve biçim konularının eğitsel dönüşümünde, Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayarak günümüze kadar Türk müziğine yönelik kurumsallaşma politikaları oldukça önemli dönüm noktalarından biridir. Türk müziği eğitiminin kurumsallaşması, eğitimde yerel kültürü geliştirerek kurumsal ve teorik kimliğe bürünmesine katkı sağlamıştır. Fakat konservatuvarlarda, güzel sanatlar fakültelerinde ve eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği bölümlerinde ve programlarında başlı başına bir konu dışında bir ders olan tür ve biçim alanının ilgili programlarda öğretimi sadece sistematik hâle gelmekle kalmamış, aynı zamanda yerli ve modern kuramlar ve teorik konular arasında yapısal ve ilişkisel bağ kurmaya katkı sağlamıştır. Basit bir şekilde rondo formu ile saz semaisi formundaki döngüsel tekrarlar eğitimin içselleşmesi ile daha verili hâle gelebilmektedir. Kulaktan kulağa, dilden dile dayanan gelenekselliğinin nota yazımına ve analitik çözümlemeye devşirilmesi, biçim ve tür kavrayışında yeni içgörüler somutlaştırmalara katkı sağlamış ve bununla birlikte ustak çırak öğretiminine dayalı genenelsel öğretim modeli, Tür ve biçim öğretimi repertuar temelli mi olmalı ya da tür ve biçim içerisinde TSM–THM birlikte mi, ayrı mı öğretilmeli gibi farklı farklı pedagojik tartışmalar ve katkılara zemin hazırlamıştır (Atcherson, 1973).

Eğitim Fakültelerinin müzik öğretmenliği ve konservatuvarlar gibi müzik eğimi veren eğitim kurumlarımızda tür ve biçim konuları bölümün misyon ve vizyon durumlarına göre farklı yetkinlikte öğretimler gerçekleştirilmektedir. Türk müziği türleri çoğu zaman bu kurumların genelinde yapısal analiz ve seyir, cümle, makam ve usûl durumları ve yapıları üzerine yoğunlaşmaktadır. Fakat biçimsel ve yapısal analizlerin gerçekten makamın ezgisel yönlerini yansıtıp yansıtmadığı hâlen tartışmalıdır. Örneğin bir hüseyini makamında bir türkü ile Türk sanat müziğinden bir hüseyini şarkının arasında seyir olarak çok fazla farklılıklar olabilir. Ancak bu durum özellikle oturmuş bir sistemi olan Batı müziğinde görülmemektedir. Belki de türsel kategori açısından tür ve biçim arasındaki farklar yapısal, teknik ve teorik bir ayrım değil, belki de tarihsel ve bağlamsal bir meseledir (Cook, 2001).

Geleneksel tür ve biçimden esinlenen besteciler çağdaş ve modern çalışmalarında geleneksel formlara yer vermeye başlamaları yaşadığımız yüzyılda ise çokça görülen bir gelişmedir. Alışlagelmiş tür ve biçimlerin dışına çıkarak makamsal yapıların Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey ve Cenngiz Tanç gibi isimlerin eserlerine de yansımaktadır. Bu durum, biçim ve tür kavrayışlarının sadece geleneksel değil, çağdaş yaratım süreçleri içinde de yeniden tanımlandığını göstermektedir. Ülkemiz dışında 2000'lerden sonraki ve özellikle son 5, 10 yıldır yenilikçi türlere bakıldığında özellikle miktorotonal ve makamsal kalıpların batı müziği bestecileri ve yorumcuları tarafından kullanılması oldukça enterasan gelişmelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sosyolojik perspektiften baktığımızda, müzik türlerinin eğitsel ortamda aktarımı sırasında bazı hiyerarşilerin üretildiği bilinmektedir. Akademik çevrelerde klasik türlerin ön planda tutulması, popüler veya halk müziği türlerinin aile dışı bırakılmasıyla sonuçlanmakta; bu durum biçimsel ve türsel çeşitliliğin eğitsel bağlamda sınırlandırılmasına neden olmaktadır (Özmenteş, 2019, s. 145). Halbuki Atatürk'ün birçok konuşmasında sıklıkla dile getirdiği miraslardan biri olan Türk müziğinin evrensel anlamda istenilen seviyelere getirilmesine yaptığı vurgu oldukça nettir. Ancak Türk müziğinin modern sistem üzerindeki seviyenin yakalaması adına batı müziği ile etkileşim halinde olmasına yönelik yorum ve görüşleri bazı çevreler tarafından yanlış ya da bilinçli bir şekilde ideolojik olarak farklı yansıtıldığı çok nettir (Akkaş, 2023). Atatürk'ten sonraki dönemde yöneticilerin yaptığı uygulamaların bazıları da yine Atatürk'e bağlanmış ve yanlış yönlendirmeler yapılmıştır.

Hem biçim hem de tür kavramları ve ayrıca genel olarak müzikal yapıların ve kültürel değer sistemlerinin temsilcisi oldukları anlaşılmıştır. Bu çalışmada, Türk müziğinde biçim ve tür kavramlarının tarihsel süreç içinde nasıl tanımlandığı ve eğitsel pratiklerde bu kavrayışların nasıl dönüşüm geçirdiği konusu ele alınacaktır. Çalışma, müzik teorisi bağlamında seçilen akademik kaynaklar ışığında bu kavramların kuramsal, yapısal ve pedagojik boyutlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Yöntemsel olarak betimsel çözümleme ve nitel içerik taraması teknikleri kullanılacaktır. Bu kapsamda Türk müziği nazariyatında öne çıkan kavramlar, formlar, notasyonlar ve analizler doğrultusunda biçim ve tür kavramlarının eğitsel boyutu bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilecektir.

Kuramsal Çerçeve

Türk müziği teorisinde tür ve biçim kavramları tarihsel dönemlere göre farklı tanımlanmış ve aktarılmıştır. Yine farklı dönemlerde ise tür ve biçim kavramlarına farklı işlevler de yüklenilmiştir. Bu iki kavramdan her biri yalnızca müzikal yapıların anlaşılmasında değil, aynı zamanda bu yapıların analiz edilip çözümlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Diğer taraftan ise en önemli kuramsal işlevi sınıflandırmalarda kullanılmasıdır. Biçim, bir eserin yapısal örgüsünü, tematik ve cümlesel bölümlerini belirleyen motiflerin, cümlelerin ve dönemsel yapının açıklanmasında kuramsal bir araç olarak da kullanılmaktadır. Eserlerin kullanım alanları, işlevi ve içerik karakteri doğrultusunda yapılan sınıflandırmalar olarak biçimi ifade eder (Çevik & Kabataş, 2021, s. 16).

Biçim terimi ve kavramı, Türk müziğinde özellikle kurumsallaşma dönemleriyle akademik bir unvan kazanmış ve sistemleşmiştir. Peşrev, saz semaisi ve oyun havası, uzun hava ve bozlak gibi yapıların her biri, farklı usullerde motif ve cümle grafiklerinde ve örüntülerinde ve seyirsel yapılarda şekillenmiştir. Bu formlar yalnızca icra pratiklerine yön vermekle kalmamış, aynı zamanda teorik ve nazari alanda da bir zemine oturmuştur. Türk müziğinde biçimsel yapılanmanın en belirgin örneklerinden olan peşrev ve saz semailer, belirgin bir düzen ve tertip içerisinde teslim hanları ile ilerler ve bu yapılar formun sayısal ve analitik çözümlenmesinde hem eğitsel hem de aktarımsal önemli bir rol oynamaktadır (Çiftçi, 2024).

Nazari sistem içerisinde tür ve biçim kavramı ile doğrudan ilişkili olan en önemli unsurlardan biri makamdır. Bunun ana nedeni makamların seyir özellikleridir. Daha net bir şekilde açıklamak gerekirse Batı müziğindeki majör ve minör dizilerin ses genişlikleri, güçlü kalış yaptığı perdeler ve tizlerde dolaşma, pest seslerde genişleyip tonikte bitirme gibi durumları yoktur. Her majör ve minör eser kendi seyir özelliklerini taşır ancak Türk müziğinde makam tür ve biçimle direkt bağlantılıdır çünkü biçimin en önemli haritası makamdır. Makamın seyir yönü, motif ve cümlelerin nasıl kurulduğunu, hangi perdelerin baskın olduğunu ve çok tekrarlı kullanıldığını ve melodik grafiklerin nasıl şekillendiğini belirler. Bu sebepten özellikle biçim kavramı makamla birlikte ele alındığında çok daha işlevsel ve efektif bir anlam kazanır. Nitekim Leach (2011), melodik anlamın müzikal yapılarla olan bağını sorgularken biçimsel çevrenin melodik anlatıyı şekillendirdiğini vurgulamıştır.

Hem Türk müziği hem de Batı müziğindeki anlamıyla tür kavramına geldiğimizde ise daha çok eserlerin işlevi ve bağlamsal kullanımı açısından sınıflandırılmış ve şekillendirilmiştir. Aslında Türk ve Batı müziğinde tür konusu genellikle öğrenciler ve müzisyenler için biraz çekinilen bir konudur. Saz semaisi, sonat allegrosu, triolu şarkı formu, peşrev gibi kavramlar çoğumuzun zor olarak düşündüğü kavramlardır. Ancak basit anlamda aslında türü içselleştirmek, anlama olarak işleri daha kolay hale getirebilir. Bu bağlamda, halay ile zeybek arasındaki farkın, müzikle özel olarak ilgilenmeyen bireyler tarafından dahi ayırt edilebilmesi, tür kavramının işlevsel ve bağlamsal özellikleriyle ilişkilendirilebilir. Bu örnekte olduğu gibi teorik anlamda tür başlığı da aslında bu kadar basitleştirilmeli ve basit olabilir. Türk müziğinde türler genellikle dinî ve din dışı gibi alanlardaki işlevlerine göre şekillenmektedir. Ancak tür kavramı yalnızca kullanım alanı ile sınırlı kalmamıştır. Ayrıca yapısal ve tematik özellikleriyle de sınıflanmıştır. Örneğin klasik fasılda yer alan besteler ile aynı makamdaki şarkılar biçimsel olarak benzer taşıdığı işlev bakımından farklı türleri temsil ederler (Cook, 2001).

Tür müziği teorisi ve nazariyatı hususunda tür ifadesinin ele alınışı biçimden daha geniş bir kapsama sahiptir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, türsel farklılıkların müziğimizde yüzyıllardır gelen birikimsel altyapıyla birlikte oldukça fazla türe sahip olmamızdır. Ries (2000), müziğin mantıksal yapısını incelerken biçim ve türün birbirini tamamlayan kavramlar olduğunu, ancak türlerin kültürel ve işlevsel kodlarla da şekillendiğini belirtmiştir ve buradan

çıkarılan sonuç olarak türler biçimin üst katmanları olarak daha kapsamlı bir şekilde açıklanmaktadır. Türk müziği kuramı ve nazariyatında tür kavramı sadece müzikal yapıları değil, aynı zamanda yapıların taşıdığı toplumsal anlamları, ifadeleri, kültürel farklılıkları ve hatta yaşayış biçimlerini de yansıtmaktadır. Batı müziği türlerini incelediğimizde yine benzer etkilerin olduğu da görülmektedir. Suit, aria, konçerto, senfoni, diğer birçok şarkı formu birçok kültürün yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır (Çalışır, t.y.). Yine benzer şekilde saz semaisi, peşrev, halay, zeybek, horon gibi türler de bizim kültürümüzün zenginlikleri ve farklı türler olarak bizleri ve türlerimizi yansıtmaktadır.

Eğitim bakımından tür ve biçim kavramlarının aktarımı, kuramsal ve teorik çalışmalarda bununla birlikte icra uygulamaları ile bir köprü kurmayı gerektirmektedir. Tam da bu noktada nazari terimlerin doğru biçimde öğretilmesi, terminolojiye hâkim olunması büyük bir önem teşkil etmektedir. Serafine ve Slawson (1989) müzik teorisi ve kurmanın yalnızca yapısal çözümlemeler değil, bununla birlikte bilişsel ve pedagojik boyutları da içermesi gerektiğini vurgulamıştır. Türk müziği eğitiminde tür ve biçim kavramlarının soyut kavramlardan uzaklaşarak somutlaştırılarak anlatılması, doğru zeminler üzerine yerleştirilmesi, somut örneklerle çeşitlendirilmesi ve icra ve yorumlama deneyimleriyle de desteklenmesiyle öğretilmesi gerektiği vazgeçilmez bir husustur. Aksi takdirde yapılan çalışmalarda teoride kalmış, yalnızca kuramsal olarak aktarılmış bilgi unutulmaya mahkûmdur.

Türk müziğinde kuramsal ve teorik çerçevede değerlendirilmesi gereken en önemli kavramlardan biri de usuldür. Notasyonun girişinde yer alan eserin ölçülerindeki toplam nota sayısını ifade eden ölçü sayısı yani usul, Türk müziğinde ritmik yapılanmanın temelini oluşturur. Diğer taraftan ise biçimsel yapının omurgasını yani iskelesini oluşturur. Türk müziğinde, notasyonun türüne bakılmaksızın, ölçü sayısı ve ritmik yapı üzerinden eserin türü büyük ölçüde tahmin edilebilmektedir. Diğer taraftan 7/16'lık bir ritmin ise Karadeniz yöresine ait bir esere ait olduğu güç bir tahmin olabilir. Başka bir örnekle peşrev formunun oluştuğu usul, saz semaisinin oluştuğu usul ya da saz semaisinin son bölümündeki usul, bizim usul ve tür arasındaki bağlantıyı açıklayan en güçlü örnekler arasında yer alır. Bu durum, biçimlerin hem tanımlanmasında hem de analizinde usulün merkezi rolü olduğunu ortaya koyar ve kanıtlar niteliktedir (Atcherson, 1973).

Türk müziği teorisi ve kuramının bir parçası olarak tür ve biçim ifadeleri sadece yapısal öğeler üzerinde değil, aynı zamanda müziğin anlam inşası bağlamında da değerlendirilmelidir. Cook (2001), müziksel anlamın biçimsel yapılardan ayrılmayacağını, biçimin dinleyiciyle kurulan ilişki içinde yeniden üretildiğini ifade eder ve yorumlar. Bu görüş, biçim kavramının sadece teorik veya nazari bir yapı olduğunu değil, bunun dışında kültürel, estetik ve geleneksel bir iletişim aracı olduğunu da ortaya koyar. Aslında eğitim kurumlarında aktarılan tür ve biçim bilgileri bir ders değil, kültürel devamlılık ve bunun dışında manevi bir değer eğitimi olarak değerlendirilebilir. Geçmiş yüzyıllarda kulaktan kulağa ve dilden dile ilerleyen süreç artık akademik olarak bilimsel dilde makale, yazı, kitap, metot gibi yayın organlarıyla kalıcılığını garanti altına almaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında Türk müziği teorisi ve nazariyatında biçim ve tür kavramlarının teorik temelleri yalnızca nazariyat kitaplarında değil, aynı zamanda repertuar uygulamaları, konser dinletileri, bilimsel analizler ve eğitim pratiklerinde de karşılık bulmaktadır ve bulmaya devam etmelidir. Bu çalışmanın teorik ve kuramsal çerçevesi, tür ve biçim kavramlarının tür ve biçim derslerine, Türk müziği teorisinde tanımlarına, yeterlilik işlemlerine, pedagojik uygulamalarına ve bilimsel müzik alanına ışık tutmayı amaçlayarak yapılandırılmıştır. Türk müziği kuramının ve teorisinin tarihsel süreç içindeki dönüşümünü anlayabilmek, kavrayabilmek ve bu kavramların günümüzdeki eğitim içeriklerine ve kuramsal yaklaşımlara nasıl yansıdığını anlamak açısından belirleyici olacaktır. Yine Türk müziğinde tür ve biçim kavramları bu çalışma kapsamında eğitsel dönüşüm açısından analiz edilerek aşağıdaki alt problemlere cevaplar aranacaktır.

- Türk müziğinde biçim kavramı tarihsel süreçte nasıl tanımlanmış ve hangi yapılarla temsil edilmiştir?
- Geleneksel müzik türleri, hangi ölçütler doğrultusunda sınıflandırılmıştır?
- Biçim ve tür kavramları, eğitim kurumlarında hangi kuramsal yaklaşımlarla öğretilmektedir?
- Makam ve usûl yapıları, biçim anlayışını nasıl yönlendirmektedir?
- Eğitsel bağlamda, biçim ve tür kavramlarının aktarımında karşılaşılan temel sorunlar nelerdir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu çalışmada, Türk müziğinde biçim ve tür kavramlarının tarihsel gelişimi, kuramsal çerçevesi ve eğitsel dönüşümü, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel araştırma deseni kullanılarak incelenmiştir. Araştırma modeli olarak nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş; bu kapsamda tarama modellerinden betimsel araştırma deseni kullanılmıştır (Karasar, 2012). Tür ve biçim kavramlarının ele alınıp biçimleri, tarihsel değişimleri ve eğitsel yansımaları, doküman analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Yaşadığımız dönemde bilgi yönetimi ve bilgiyi aktarabilme oldukça önemli bir unsurdur. Türk müziği teorisinde tür ve biçim dersi ve odağının eğitsel amaçla aktarım durumları oldukça önemlidir. Çünkü geleneksel bir öğretiden gelen Türk müziğinin ve teorisinin bu kapsamda yaşadığımız dönemdeki dönüşümdeki ilerlemeler ve eksiklikler bu çalışmadaki ana odaktır. Bu yöntemde amaç, mevcut belgelerde yer alan kavramları, tanımları ve ilişkilendirmeleri doğrudan kaynak içeriğine sadık kalarak incelemektir (Serafine & Slawson, 1989). Araştırmada herhangi bir istatistiksel analiz, dışsal teori ya da örneklem kullanılmamış; yalnızca belgelerde geçen kavramlara ve doğrudan alıntılara odaklanılmıştır.

Veri Toplama Süreci

Veriler, yazın alanında araştırılan eserler ve bilimsel yayınlar sistematik olarak okunması ve müzik teorisi bağlamında “tür” ve “biçim” kavramlarına doğrudan gönderme yapan bölümlerin taranmasıyla toplanmıştır. Belirlenen bölümlerden her biri, içerdiği kavramsal öğeler (ör. peşrev yapısı, makam-usûl ilişkisi, türsel sınıflama, analiz modeli vb.) açısından not edilmiş ve analiz edilmiştir. Bundan sonraki sürecin ardından kategori bazlı sınıflamaya tabi tutulmuştur ve veri dosyaları sınıflandırılmıştır (Leach, 2011, s. 110).

Veri Analizi Yöntemi

Analiz sürecinde, belgelerden elde edilen içerikler dört ana temada sınıflandırılmıştır:

- Biçimsel yapıların tanımı ve örnekleri
- Tür kavramının tarihsel ve işlevsel boyutları
- Eğitsel bağlamda kuramsal aktarım biçimleri
- Müzik teorisi içinde biçim ve türün analitik kullanımı

Bulgular ve Yorum

Biçim Kavramının Eğitsel Temsili

Türk müziği öğretiminde biçim kavramı tarihsel icraatların ve tarihsel repertuarının yapısal ilişkilerine bağlı olarak Türk müziği öğretiminde biçim kavramı tarihsel icraatların ve tarihsel repertuarının yapısal ilişkilerine bağlı olarak aktarılmakta ve günümüze kadar uzanmaktadır. İncelenen akademik kaynaklarda metot ve teorik çalışmalarda geleneksel enstrüman ve sözlü formların eğitimde formal kavrayışı destekleyici rol üstlendiğini göstermektedir (Çevik & Kabataş, 2021).

Tür ve biçim kavramında teşkil formu eğitsel bağlamda usul, makam ve yapısal sürekliliğin öğretilmesi ve aktarılmasında önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu form hane ve teslim dizilimine dayalı bir yapıya sahiptir ve Batı müziği türü biçiminde de karşılığı olarak yerini bulmaktadır. Haneler melodik olarak genişleyen, akılda kalıcı gelişen bölümlerden oluşurken her biri arasında yer alan eserin ana teması sayılabilecek teslim bölümü öğrencilerin yapıyı tanımasına ve dinleyerek biçimi de takip edip kendine bir harita çıkarmasına olanak sağlar (Tura, 2021). Usul geçişlerinin açık ve net şekilde olması biçim ve yapı kavrayışını pekiştirerek kalıcı hale getirmektedir (Uçar, 2021). Peşrev türüne benzer bir şekilde saz semaisi biçimi ve form yapısı da hane ve teslim ilişkisiyle planlanıp kurgulanmıştır. Ancak bu türde son bölüm olarak eklenen yapı öğrenciler’e ölçü farklılıklarını, farklı dinamikleri algılama ve tanıma fırsatı sunar. Bu yapının önemli yönü biçim öğretimde dinamik ve önemli bir örnek oluşturur (Çevik & Kabataş, 2021). Türk müziğinde yer alan beste ve şarkı gibi sözlü biçimler ise öğrencilerin motif, cümle ve dönem ezgisel yapı farkındalığı ve söz-müzik prozodi ilişkisini kavramada önemli becerilere katkı sunar. Özellikle şarkı formunun kıta ve nakarat ilişkisi işitsel ve formal anlamda tekrarlanan cümleleri ve ezgileri analiz etme, melodik

hafızayı ve ezgiyi tanıma becerisini geliştirme, motiflerin tekrarı ve sekmez bağlantılarını anlamada işlevsel bir rol üstlenir (Çiftçi, 2024).

Tablo 1’de sık kullanılan biçimlerin eğitsel işlevleri ve yapısal özelliklerine ilişkin genel bir tablo yer almaktadır:

Tablo 1. Müzik eğitimi programlarında sıklıkla kullanılan biçimsel yapılar

Biçim Adı	Yapısal Özellikler	Eğitsel İşlev
Peşrev	Hâne ve teslim yapısı içerir	Usûl öğretimi, makamsal seyir analizi, form kavrayışı
Saz Semaisi	Hâne ve teslim yapısı içerir; sonunda özel bölüm bulunur	Ölçü farkındalığı, form içi yapı değişimini anlama
Beste	Sözlü form; miyan ve karar bölümlerinden oluşur	Makam-usûl ilişkisini tanıma, uzun cümleli yapı farkındalığı
Şarkı	Sözlü yapı; kıta-nakarat düzenine dayanır	Söz-müzik ilişkisi kurma, cümle çözümleme becerisi geliştirme

Tablo 1’ de yer alan verileri incelediğimizde, eğitimsel ve pedagojik bağlamda kullanımına ve aktarımına bakıldığında öğretim sürecinde biçimlerin yalnızca teknik yapılarla değil, aynı zamanda işlevsel katkılarıyla da tanımlandığı görülmektedir. Türk müziğinde teşhir ve saz semaisi gibi çalgısal biçim ve türler özellikle hane–teslim düzeyinde yapısal süreklilik ve forma dair sezgisel kavrayış geliştirmeye hizmet eder ve iyi bir biçimde planlanıp anlatıldığı zaman öğrencilerde oldukça kalıcı bir öğretim süreci gerçekleştirilebilir (Uçar, 2021).

Peşrev formu Türk müziğinde usul çeşitliliğini ve makam seyirlerini tanıtmak için öğretmenler, akademisyenler ve vakıf koroları gibi kurumsal yapılarda sıklıkla tercih edilmekte olup saz semaisi ise yapısı içinde barındırdığı tempo ve ölçü farklılıklarıyla öğrencilerin odaklanma sürecini artırmaktadır (Tura, 2021, s. 41).

Türk müziğinde yer alan beste ve şarkı gibi sözlü biçimler ise daha çok melodik cümle analizi, söz–müzik ilişkisi, ritmik yapıların algılanması, prozodik ve anlamsal ifadeleri desteklemektedir. Beste türünde ve biçiminde güçlü yerden seyir özellikleri, asma kalışlar öğrenciye uzun cümleli yapıların analizine yönelik deneyim kazandırırken; şarkı formu, kıta ve nakarat ilişkisi üzerinden cümle tekrarlarını algılamayı, kendini tekrarlayan motifsel yapıları analiz etmeyi kolaylaştırmaktadır (Atcherson, 1973).

Türk müziğinde yer alan bu yapılar yalnızca klasik repertuvar aktarımı için değil, aynı zamanda biçimsel ilişkilerin içselleştirilmesi içinde tür ayrımı yapılabilmesine ve müziksel yapının mantıksal çözümlemesinin erken düzeyde anlaşılması açısından önem arz etmektedir ve yine bu yapılar diğer müzik formlarındaki biçim ve tür farklılıklarını anlamada temel oluşturmaktadır (Ries, 2000).

Tür Kavramının Eğitsel Temsili

Ülkemizde yer alan Türk müziği eğitimi veren konservatuvar, eğitim fakülteleri ve güzel sanatlar fakültelerinde tür kavramının öğretim aşamasında anlaşılması yalnızca terminolojik bir bilgi edinme süreci olarak değil, aynı zamanda biçim, kültürel bağlam ve işlevsellik yüküyle birlikte derinlemesine öğrenilmesi gereken çok katmanlı, ayrıntılı bir yapıdır. Bireylerin ve öğrencilerin türler hakkında somut bir anlayış geliştirebilmesi, bu yapıların tarihsel gerekçeleriyle, kullanım alanlarıyla ve işlevleriyle bağlantılar kurularak sunulmasıyla mümkündür. Zira bir türün neden oluşturulduğu, ne için bestelendiği, nerelerde icra edilmesi gerektiği o türün biçimsel yapısının öğrenilmesi ve kavranmasını da yüzeysel bir kazanımdan öteye geçmeyecektir (Serafine & Slawson, 1989).

Yine en çok kullanılan türlerden biri olan peşrev üzerinden örnek vermek gerekirse bu tür sadece bir açılış formu değildir; bunun yanında toplu icralarda makamı tanıtan, sazların girişini hazırlayan, sazları toplu müzik yapmaya ya da bireysel müzik yapmaya ısındıran, müzik meclisinin disiplinini ve topluluk ahengini kuran bir geleneksel yapıyı içermektedir. Türün içindeki hane ve teslim yapısı sadece formal bir yapı değil, aynı zamanda törensel ifadeler ve işleve sahiptir. Saz semaisi ise klasik repertuvarda özellikle çalgı icracılarının ifade gücünü ortaya koyduğu bir kapanış formu ve türü olarak ortaya çıkmaktadır. Uzun hava, bozlak ve benzeri açılış eserleri bireyin içsel dünyasının düşüncelerini ve duygularını genellikle doğaçlamaya yakın, dramatik ve etkili bir şekilde söyleyişle yöresel tavırla yansıtır. Bunların her biri sadece notasyonuyla değil, çıkış amaçları, niyetleri ve kültürel görevleriyle birlikte

kavranmalı ve içselleştirilmelidir (Akman, 2021). Batı müziği tür ve biçim kapsamında öğrenciler konçertonun bir çalgı icracısının yeterlilik gösterisi, senfoninin orkestral birlikteliği, suitin bir sahne türü, serenayın hafif karakterli sosyal müzik olduğunu öğrenir ve içselleştirir. Etüt formu sadece çalışmak için ve parmak gelişimini desteklemek için bir tür olarak yazılmıştır; bunlar öğrencinin tür işlevini doğrudan anlamasını sağlar. Benzer şekilde bu yaklaşımın Türk müziği tür ve biçim kapsamında yapılması ve kurulması türleri yalnızca biçim olarak değil, bu türlerin neden var olduklarını öğrenmeye mecbur kılar (Cook, 2001). Bu bağlamda Türk müziğinde yer alan ilahiler yalnızca dinî içerik barındırmaz; eserin içindeki ses düzeylerini sağlayan maneviyat ve metafizik bir işlev barındırırlar. Öte taraftan zeybek doğrudan kahramanlık anlatısına dayanır; ancak bu sadece müzik değil, beden ritmik hareketleriyle gerçekleşen bir ritüeldir. Longalar ve oyun havaları çalgının teknik kapasitesini, ses genişliklerini gösteren ve çalan kişinin de çalgısal becerisini sergilemesi için bestelenen eserler olarak kabul edilir. Tüm bu türlerin öğrenciye işlevi, amacı ve anlamıyla öğretilmesi türü içselleştirmeyi kolaylaştırır (Tura, 2021).

Tüm bu bilgiler ve değerlendirmeler ışığında tür öğretimi, öğrenen kişilerin sadece adlandırma olarak bir sınıflandırma değil, repertuarı, eserleri anlamlandıran, işitsel değerleri kavratan, kültürel hafızayı oluşturan ve bağ kurmayı sağlayan bir öğrenme süreci olarak yapılandırılmalıdır. Bireylere türü anlatırken ve ifade ederken onu dinletmek, gerekirse icra ettirmek yalnızca teorik ve nazari olarak değil, bunun dışında duyuşal, bedensel ve duyuşal katmanlarıyla pekiştirmek ve anlamlandırmak gerekir (Uçar, 2021).

Geçmişte ve günümüzde halk arasında dahi konçerto, senfoni, etüt gibi Batı müziği türlerinin ne için yazıldığı özellikle bu toplumların bireyleri tarafından biliniyorsa, aynı bilinirliğin Türk müziği türleri için de oluşturulması sadece müzik alanındaki öğrenci ya da çalışanlar için değil, aynı zamanda toplum içinde eğitsel bir gerekliliktir. Bu nedenle eğitimin yalnızca biçimsel veya şekilsel bir şema aktarımıyla değil, bu görüntülerin toplumsal ve tarihsel gerekçeleriyle birlikte kurgulanması tür kavramını öğrenmede kalıcı bir öğrenmeyi sağlar ve ayrıca kültürel sahiplenme ile ilişkilerin ilişkilendirildiği bu yaklaşımla sunulması büyük önem arz etmektedir (Özmenteş, 2019).

“Türk Müziği’nde Biçim ve Tür Öğretiminde Notasyonun Rolü

Türk müziği öğretiminde notasyonun yeri ve önemi yalnızca bir yazım sistemi değil, aynı zamanda öğretim aracı ve toplu icra pratiğinin standart bir hale kavuşması açısından tarihsel bir dönüm noktasına sahiptir. Geleneksel kültürde usta çırak ilişkisi ve ezbere dayalı akılda tutma yöntemleriyle günümüze kadar Osmanlı’nın son dönemi ve Cumhuriyet’in ilk dönemlerine kadar ilerleyen süreçte fakat nota sistemleri kullanılmış ancak çok etkili ve pratik bir uygulama olarak yer almamıştır. Osmanlı’nın son dönemlerinden itibaren ve özellikle Cumhuriyetin erken yıllarından sonra Batı müziği notasyonu yavaş yavaş kullanılmaya başlanmış, ilgili süreçlerde geleneksel sistemlerin yerine daha sistematik bir şekilde Batı müziği notasyonu kullanarak geliştirmeye çalışılmıştır. Ancak bu gelişmeden önceki süreçte farklı nota yazım sistemleri, özellikle Ebcet nota sistemi gibi alternatif Türk müziği nota sistemleri Türk müziği içinde kullanılmış fakat şu an kullanılan Batı müziği nota sistemi kadar etkili bir sistem olamamıştır (Atcherson, 1973).

Fakat Batı müziği sisteminden alınan nota sisteminin kabulüyle birlikte özellikle arşivleme ve eserlerin uzun vadeli korunması açısından çok daha etkin bir yapı oluşturulmuş, artık kurumsallaşma boyutunda da ilerlemeler notasyon arşivi sayesinde hızlanmıştır. Geleneksel müzikte yazılı kültürden ziyade sözlü kültüre dayanan aktarım, asal sistem usta çırak ilişkisi etrafında gelişirken Batı notasyonu bu aktarımı kusurlu kurumsallaştırmak ve eğitimde sürdürülebilirlik, kalıcı ve somut adımlar açısından kritik bir role sahip olmuştur. Bunun dışında Cumhuriyet dönemindeki kurumsallaşma da bu ilerlemenin en önemli etkilerinden biridir (Leach, 2011).

Cumhuriyet döneminden itibaren Türk müziğinin geleneksel mikrotonal yapısı ve özgün teorik ve nazari terim ve simgeleri Batı müziği notasyon sistemine adapte edilerek yeni bir sentez oluşturulmuş ve kendine has geleneksel izleri koruyan notasyon sistemi kullanım açısından daha efektif bir hale gelmiştir. Bu bağlamda tür ve biçim öğretimi açısından notasyonun sağladığı olanaklar, görsel kolaylıklar, Batı müziği notasyonundaki nizam ve sistematik zemin kendi müziğimizin tür ve biçim veri tabanını eğitim olanaklarına oldukça değerli bir hale getirmiştir (Tura, 2021).

Nihâvend Saz Semaisi

Mesut Cemil Bey

1. Hane



Teslim



Figür 1. Nihavent saz semaisi

Saz semaisi formu özellikle klasik Türk müziği repertuarında hem biçim hem de tür açısından öğretici bir örnek teşkil etmekte olup çoğu müzik kurumunda da tür ve biçim kapsamında öğrencilere farklı disiplinler katması açısından aktif bir öğretimi gerçekleştirmektedir. Öğrencinin bu yapıyı biçim ve tür olarak görsel olarak tanıması, hem teorik açıdan kavrama hem de icra sürecinde yapısal bütünlüğünü koruma açısından oldukça önemli bir husustur.

Tür ve biçim konularında eğitim aşamasında bireylere ya da öğrencilere nota pozisyonla birlikte gösterim sağlandığı zaman öğrenciler sadece kulağa ve hafızaya dayalı bir öğrenim değil, bununla birlikte görsel referanslar, şemalarla birlikte kavrayışını geliştirebilmektedirler. Bu durum özellikle bireysel icralar arasındaki detayların dünyası farklılıklarını ortadan kaldırmakla birlikte toplu icraatlardan da uyumun, ahengin sağlanmasında ve tür çeşitliliğine yönelik öğelerin doğru bir şekilde temsil edilmesinde belirleyici, işlevsel bir araç olarak görünmektedir (Uçar, 2021).

Konuyu bütüncül bir şekilde özetlemek gerekirse, notasyon sistemi her müzik kültüründe olduğu gibi Türk müziğinde de yalnızca bir yazı dili değil, biçimsel ve türsel farklılıkları kavrayışla ve eğitsel standartlar açısından da vazgeçilmez bir rolü üstlenmektedir. Bu sistemin kazandırdığı kazanımlar özellikle sözlü kültürün kayıt altına alınmasında, biçimlerin sürekliliğini ve icralar arasındaki tutarlılığı ve birlikteliği sağlamada, aynı anda aynı hisleri, aynı teknikleri kullanma açısından da işlevsel bir araç haline gelmiştir. Dolayısıyla tür ve biçim öğretiminde notasyon hem teorik hem de uygulamalı müzik eğitiminin temel taşlarından biri olarak düşünülmekte ve gelişmiş eğitim sistemlerinde bu şekilde kullanılmaktadır (Serafine & Slawson, 1989).

Türk Müziği'nde Biçim ve Tür Öğretiminde Öğrenci Düzeyine Göre Repertuar Seçiminin Rolü

Hem Batı müziği hem de Türk müziği tür ve biçim öğretim etkili bir şekilde kullanılması yapılandırılan bilmesi tür ve biçim kavramlarının hem öğretici hem de öğrenci tarafından iyi bir şekilde kavratılması yalnızca nazari bilgilerin aktarımıyla sınırlı kalmamalı, aynı zamanda uygulamaya dayalı ve seviyelendirme ölçmüş bir repertuar planlamasını desteklemelidir. Bu ders içeriğinin ana amaçlarından biri de öğretici açısından da tür ve biçim motif cümle yapıları,

sekven sesler, bunun dışında gelişen formal tekrarlar, yinelenen bölgeler açısından öğrencilere aktif bir öğretme ve en önemlisi tür ve biçim kapsamında seviyesine uygun, düzeye uygun repertuar seçimine direkt etkisi olduğu bilinmektedir. Öğrencilerin ve bireylerin hem ses olarak hem de çalgı olarak gelişim basamaklarına uygun seçilecek eserler hem teorik altyapının kavranmasını kolaylaştırır hem de bireylerin icra yeterliliklerini güçlendiren bir öğrenme süreci oluşturur. Tüm bu bilgiler ışığında öğretim sürecinde kullanılan tür ve biçim örneklerinin pedagojik ve seviye olarak bir sıra ile yapılandırılması müzik eğitiminin ve icranın kalitesini belirleyen temel dinamiklerden biri haline gelmektedir.

Batı müziği eğitim sistemini incelediğimizde ve baktığımızda etüt, küçük formlar ve büyük formlar gibi yapıların kademeli olarak ders kitapları, etüt kitapları, repertuar çalışmalarına yansıtıldığı bilinmektedir ve görülmektedir. Örneğin Batı müziğinde türler hicri aracının teknik gelişimine, parmak gelişimini, pozisyon ve tutuş postür gibi gelişimlerini destekler; ardından gelen küçük şarkı formları, örneğin ABA formu gibi, öğrencinin hem yapısal hem de müzikal ifadesini pekiştirir ve geliştirir. Oysa Türk müziğinde bu tür sistematik bir repertuar gelişimi henüz yeterince metedilmiş bir biçimde uygulanmamaktadır. Bireylerin ve öğrencilerin seviyesine uygun olarak seçilen peşrev, şarkı, zeybek, semai gibi formlar hem nazari bilgilerin hem de icra becerisinin somutlaştırılması açısından kritik bir öneme sahiptir (Oxford, 1978).

Günümüze geldiğimizde ülkemizde Türk müziği eğitime yönelik yayınlanmış metodların birçoğu tür ve biçimleri öğretimsel zorluk düzeyine göre sınıflandırmada yetersiz kalmakta, ayrıca bu sınıflandırmalar sistemli repertuar örnekleriyle desteklenmemektedir. Kurum ve kuruluşlarda öğretimde gerçekleşen repertuar yazılı bir kaynağa dayandırılan olsa da genellikle ders içerisinde öğreticinin inisiyatifine bırakılmaktadır. Bunlarla birlikte çeşitli eğitim kurumlarında ve özellikle sahne sanatları fakülteleri ve konservatuvarlarda kullanılan güncel yayınların repertuar seçiminde teknik yeterliliğin yanı sıra biçimsel çeşitliliğe ve estetik değerlere de odaklandığı görülmektedir.

Tüm müzik türlerinde başlayan küçük türlerden büyük türlere, ardından orta ve büyük formlara geçişi esas alan bir öğretim yaklaşımı yalnızca teknik hazırlık sağlamaz, bununla birlikte türsel ve biçimsel farkındalık, tür ve biçimlerin tanınması ve aralarındaki ilişkilerin öğrenilmesi, bunun beraberinde sistemli bir öğretime getirir. Bu noktada şarkı ve ilahi gibi temel yapılarla başlanıp semai ve peşrev gibi daha kompleks türlere geçişin sağlanması müfredat açısından dengeli ve öğretici bir yapı kurma imkânı sağlayacaktır (Tanyeri, Akdağoglu, Özavcı, İmîk, Uçar & Oflaz, 2020).

Ayrıca repertuar seçiminde en önemli noktalardan birisi de sadece icra ve yorumlamaya yönelik değil, dinleme, analiz etme, notasyon üzerinde değerlendirme ve müzik kültürü oluşturma gibi çoklu öğrenme yöntemlerinin entegre edilmesiyle öğrencilerin çok boyutlu bir müzik eğitime ve tür biçim bilgisine erişimi artar. Bütünü kapsayan yaklaşımlar sayesinde hem icra ve yorumlama hem de nazariyat ve teori çalışmaları daha verimli, sürdürülebilir bir hale gelir.

Tablo 2. Kademeli yapı planlama örneği

Tür	Biçim	Önerilen Eğitim Seviyesi	Zorluk Derecesi	Örnek Eser
Şarkı	Beste-Şarkı Formu	Başlangıç	Kolay	Kimseye Etmem Şikayet
İlahi	Serbest-Usullü Form	Başlangıç	Kolay	Yâ Resulallah
Saz Semaisi	Hane-Teslim Yapısı	Orta	Orta	Nihavent Saz Semaisi
Peşrev	Hane-Teslim Yapısı	İleri	Zor	Segâh Peşrevi
Zeybek	Kısa Form	Orta	Orta	Kerimoğlu Zeybeği
Longa	Virtüözite Formu	İleri	Zor	Hicaz Longa
Oyun Havası	Sade Form	Başlangıç	Kolay	Üsküdar'a Giderken

Tablo 2'de yer alan verileri incelediğimizde makam, usûl ve seyir gibi kendine özgü yapısal ve karakteristik unsurlara dayanan Türk müziği, (Kaçar, 2008). Türk müziği, Türk halk müziği ve klasik Türk müziği biçim ve öğretiminde kademeli bir yapı üzerinden nasıl planlama yapılabileceğine dair örnek bir tablo sunulmaktadır. Eğitim kademelerinde düzeye göre repertuar seçiminin hem icra kolaylığı hem de teorik ve nazari bilgiye uygunluğu

açısından seviyelendirme, bildiği yapı öğrenciye temel düzeyden başlayarak karmaşık tür ve biçimlere doğru sistemli ve planlı bir ilerleme imkânını sunar. Geleneksel formda yapılar arasında yer alan şarkı, ilahi, saz semaisi, zeybek, karşılama ve peşrev gibi türler biçimsel yapılarına göre gruplanmış, önerilen eğitim seviyesi ve doz zorluk derecesi dikkate alınarak pedagojik bir yaklaşım örneği sunulmuştur. Tüm bu bilgilere ek olarak her tür için verilen örnek eserler hem uygulama hem de analiz çalışmaları bakımından somut birer referans örneği oluşturmaktadır. Bu yaklaşımın geliştirilerek daha pedagojik planlamalar yapılarak eğitim kurumlarında, yani müzik eğitim kurumlarında repertuar temelli bir model geliştirme hedefiyle örtüşebilir ve eğitimin hem teorik hem de uygulamalı yönü desteklenir.

Sonuç ve Tartışma

Ülkemizde Türk müziği biçim ve tür kavramlarının eğitsel ve pedagojik dönüşümüne ilişkin yapılan bu çalışma, teorik ve kuramsal yaklaşımlardan uygulamaya, repertuar yapılandırmalarından icradaki seviye konularına kadar çok boyutlu bir perspektif sunmayı amaçlamıştır. Elde edilen veriler ve bulgular ışığında bu dönüşümün yalnızca teorik ve kavramsal anlamda değil, aynı zamanda kültürel, sayfa ve uygulama yönleriyle de yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Araştırma, Türk müziğinde tür ve biçim kavramlarının sadece kuramsal tanımlar çerçevesinde ele alınması ile sınırlı kalmamıştır. Çalışmada ayrıca, bu kavramların eğitsel aktarımı, repertuar planlaması ve pedagojik işlevleri ile olan ilişkisini bütüncül bir kapsamda ele almasıyla alana özgün bir katkı sağlamıştır. Elde edilen bulgulara ışığında, tür ve biçim öğretiminin mevcut uygulamalarda çoğu zaman parçalı bir şekilde ve öğretici inisiyatifine dayalı olarak ele alındığı belirlenmiştir. Ayrıca Türk müziği teorisi ve eğitimi alanında tür ve biçim kavramlarının pedagojik anlamda nasıl yeniden düşünüleceğine dair kuramsal bir farkındalık oluştururken gelecekte geliştirilecek öğretim programları için yol gösterici bir çerçeve önermekte ve tam bunu yaparak disiplin içinde ve uygulamalarda duyulan ihtiyacı karşılamaktadır.

Kültürel mirasımız ve gelişmekte olan geleneksel Türk müziğimiz tarihsel süreç içerisinde sözlü kültürle taşınan bir yapı içerisinde şekillenmiş, biçimsel ve türsel öge şeyleri büyük bir oranda usta çırak ilişkisi ve sözlü aktarımlarla gerçekleştirilmiştir. Ancak günümüzde bu aktarım biçimi kurumsal eğitim modelleri içerisinde yeniden yapılandırılmakta, yaşadığımız sürecin son 20–25 yılında ise sistematik bir şekilde repertuar planlamasının etkisi giderek artmaktadır.

Özellikle tür ve biçim öğretiminde sınıf, kademe ve bireye yönelik öğretimde oluşturulan teorik çerçeve, repertuar öğrenen bireyin kavrayışını hem de icra ve yorumlama becerisini destekleyici bir rol üstlenmelidir. Bu noktada her türün tarihsel süreç içerisindeki ilerleyişi, fonksiyonu ve yapısal özelliklerinin öğrenci tarafından benimsenmesi ve içselleştirilmesi biçimsel bilincin gelişmesini sağlayarak anlamlandırmaya yönelik kolaylık sağlayacaktır (Leach, 2011). Klasik Batı müziğinde yer alan pedagojik yapıların etüt, sonat, varyasyon, koro, çok sesli şarkı formu, senfoni, konçerto ve benzeri yapıların ne kadar sistemli bir biçimde Batı müziği eğitiminde kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda, Türk müziği tür ve biçim teorisi ve repertuarının da benzer sistematığe duyulan ihtiyaç daha belirgin hâle gelmektedir. Fakat bu ihtiyaç sadece bir batılılaşma süreci olarak değil, bilakis Türk müziği form ve biçimlerine özgü değerlerin sistematik biçimde aktarılması olarak yorumlanmalı ve daha değerli hâle getirecektir (Oxford, 1978).

Tüm veriler, bilgiler ışığında sonuç olarak tür ve biçim kavramlarının eğitsel alanda dönüşümünde yalnızca kuramsal ve teorik açıklamalarla değil, uygulama örnekleri, seviyelendirme bilmiş repertuarı ve icra çalışmaları, doğru notasyon ve teknik pedagojik kullanım sıralamaları eğitimin merkezinde yer almalıdır. Sistematik bir şekilde oluşturulacak bu yapı gelecekte hem icra ve yorumlamayı yetiştirmede hem de akademik alanda Türk müziği eğitiminin daha sağlam zeminlere kurulmasına yardımcı olacak, bu da teorik açıdan Türk müziğinin yükselmesinde belirleyici olacaktır.

Öneriler

Bu çalışma kapsamında ulaşılan bulgular doğrultusunda, Türk müziğinde biçim ve tür öğretiminin daha nitelikli hâle gelmesi adına aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

Seviyelendirilmiş Tür ve Biçim İçerikleri ve Repertuvar Geliştirilmesi: Türk müziği tür ve biçim dersleri ve içeriklerinde öğrencilerin gelişim düzeylerine uygun olarak sınıflandırıldığı, basitten zora doğru motif, cümle, dönem gibi kavramların yapısal farklılıklar göz önüne alınarak yeniden planlandırılması, repertuar setlerinin oluşturulması ve konu içerik olarak gelişim sağlanması desteklenmelidir.

Tür ve Biçim Kavramlarının Ayırıştırılması: Türk müziği tür ve biçim derslerinde eğitimciler tarafından tür ve biçim kavramlarının net bir şekilde öğrencilere aktarılırken ayırıştırılması, öğrencilere bu ayrımın uygulamalı ve görsel örneklerle somut ulaştırılarak sunulması gerekmektedir.

Notasyon Eğitiminde Standartlaşma: En önemli konulardan biri olan Türk müziğine özgü mikrotonal yapıların doğru bir şekilde ifade edilebilmesi için kullanılan notasyon sistemlerinin tek bir yapı ve haritalandırma ile ortak bir standarda erişmesi ve bu standartlar doğrultusunda öğretim materyallerinin güncellenip tek tip öğretim modeli ve notasyon modeli benimsenmelidir (Atalay, 2019).

Nazariyat ve İcra Bağlantısının Güçlendirilmesi: Öğretim sürecinin her aşamasında ve her alanında öğretilen bilginin somutlaştırılması, kalıcı bilgi için oldukça önemli bir husustur. Bu bağlamda Türk müziği türü biçim derslerindeki soyut kavramların havada kalmaması için ve geçici hafızadan kalıcı hafızaya aktarılması için öğretim yöntemleri geliştirilmeli, nazari ve teorik bilgilerin uygulama yoluyla desteklenmesi teşvik edilmelidir.

Metot Kitaplarında Biçimsel Denge: Yazılı kaynaklar bakımından biçimsel dengenin sağlanması için tür ve biçimlerin aktarılırken bunun yanı sıra çalgı ve vokal eğitimi metodlarının sadece teknik alıştırma değil, biçimsel çeşitliliğe sahip eserlerle desteklenmesi, repertuar kitaplarında ve egzersiz kitaplarında tür ve biçime yönelik temel hatırlatıcı bilgilerin de yer alması önerilmektedir.

Multimedya Destekli Öğretim: Yaşadığımız dönem içerisinde teknolojik ve yapay zekâya dayalı öğrenmelerin öğreticiler tarafından takip edilmesi, yeni öğretim yöntemlerinin multimedya destekli öğretim için kullanılması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda öğrencilere görsel, işitsel ve dijital destekli içeriklere ulaşmaları sağlanmalı, öğreticilerin de bu destekleri kullanmaları önemli bir husustur.

Alan Uzmanlarının Katkısıyla Eğitim Programlarının Güncellenmesi: Eğitim kurumlarında yürütülen Türk müziği programlarının güncellenmesinde icra hocalarının katılımı tabii ki çok önemli olmakla birlikte, program çalışmasında alan uzmanı müzik eğitimi akademisyenlerinin de eğitim programlarına katkılarıyla bu süreçler daha güçlü hale getirilmelidir.

Türk Müziğinde Biçim ve Tür Kavramlarının Toplumda Tanıtımı: Türk müziği türü ve biçimi sadece müzikle ilgilenen bir kesimin bilmesi gereken alan olmasından ziyade, genel müzik dinleyicisi ve halk nezdinde bu kavramlara dair farkındalıklar artırılmalı, konser, seminer ve yayınlarla daha geniş çevrelere ulaştırılmalıdır.

Bilgilendirme

Bu çalışma kapsamında herhangi bir kişi, kurum veya kuruluşla çıkar çatışması bulunmamaktadır. Araştırmada yalnızca literatür tarama ve belge inceleme yöntemleri kullanıldığı için etik kurul izni gerekmemektedir. Çalışmada yer alan tüm içerikler, açık kaynaklardan elde edilen akademik yayınların sistematik analizine dayanmaktadır.

Yazar Özgeçmişi



Dr. Öğr. Üyesi Ali Kalkan 2005 yılında Sinop Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde öğrenimini tamamladı. 2009 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda lisans programından mezun oldu. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Yüksek Lisans öğrenimini, 2022 yılında ise Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Doktora öğrenimini tamamladı. Doktora süresince Prof. Dr. M. Cihat Can ile çalışmalarını sürdürdü. Eğitim hayatında viyolonselde Yiğit Tan (CSO), Zeynep Özder ve Prof.

Dr. Şebnem Yıldırım Orhan, Türk müziği ve bağlamada çalışmalarında Seyfi Alkan ve Dr. Öğr. Üyesi Murat Karabulut ile çalıştı. Doktora döneminde ve tez çalışmasında, R veri kullanımı ve istatistiği, müzik teorisi, müzik

alanında araştırma teknikleri, veri işleme yöntemleri, öğrenci ses alanları ve okul şarkıları üzerine çalışmalarda bulundu.

Kurum: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. **E-mail:** ali.kalkan@mgu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-4973-2785

Academiaedu: <https://www.mgu.edu.tr/personnel/dr-ogr-uyesi-ali-kalkan/>

Kaynaklar

- Akkaş, S. (2023). Türkiye’de Cumhuriyet dönemi kültür ve müzik politikaları. Son Çağ Yayınları.
- Akman, F. (2021). *Traces of Anatolian Folk Music in Turkish Contemporary Polyphonic Music: The Symphonic Works of Cengiz Tanç*. Konservatoryum, 8(1), 1–28.
- Atalay, A. (2019). *Nota yazım kuralları ve Türk müziğinde nota yazımı*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Atcherson, W. (1973). Key mode and structure in seventeenth century Turkish music. *Ethnomusicology*, 17(1), 37–49.
- Çevik, S., & Kabataş, M. (2021). Kavramsal, boyutsal ve içeriksel perspektiften Türk müziği. *Türk Müziği Dergisi*, 1(1), 15–21.
- Çiftçi, K. (2024). İcra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması. *Türk Müziği Dergisi*, 4(4), 313–331.
- Cook, N. (2001). Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2), 170–195.
- Çalışır, F. (t.y.). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi* (23. bs.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Leach, E. (2011). Reading and theorizing medieval musical meaning. *Early Music History*, 30, 109–139.
- Oxford. (1978). *The Oxford dictionary of music* (2nd ed., Rev. 1964). Oxford University Press.
- Özmenteş, G. (2019). The naivety of taste hierarchies in music: A criticism based on social theories. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(2), 140–157.
- Ries, H. (2000). Musical logic: A contribution to the theory of music. *Journal of Music Theory*, 44(1), 100–126.
- Serafine, M. L., & Slawson, W. (1989). Interdisciplinary directions in music theory. *Music Theory Spectrum*, 11(1), 74–83.
- Tanyeri, B., Akdağoğlu, T., Özavcı, K., İmık, H., Uçar, E., & Ofaz, M. (2020). *Müzik alanında çalışmalar 2*. Gece Kitaplığı.
- Tura, Y. (2021). TM-4-4-3: Türk müziği formları üzerine. *Türk Müziği Teorileri*, 4(4), 39–47.
- Uçar, F. (2021). TM-2021-1-1-3: Müzik eğitimi içeriklerinde Türk müziği biçim anlayışı. *Türk Müziği Eğitimi Dergisi*, 1(1), 23–31.
- Yahya Kaçar, G. (2008). Türk mûsikisinde makam. *İstem*, 6(11), 145–158.

The educational transformation of form and genre concepts in Turkish music

Abstract

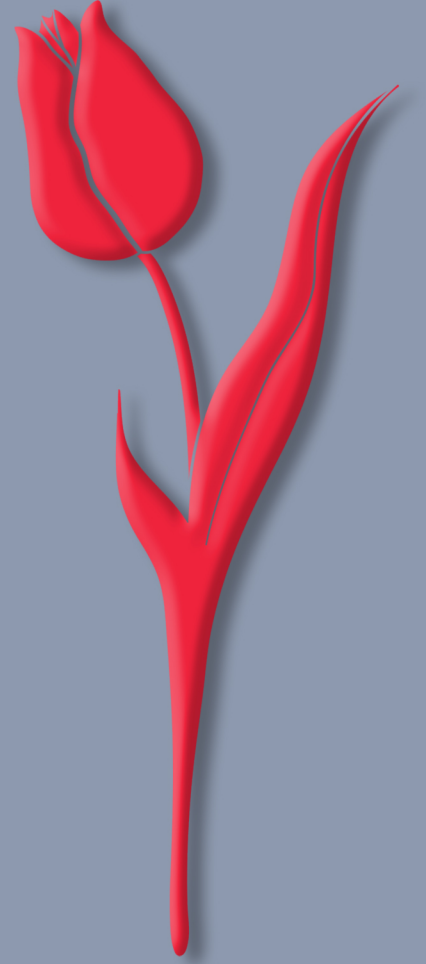
This study aims to examine the historical development, theoretical definitions, and educational transformation of the concepts of “form” and “genre” in Turkish music. While the concept of form refers to the structural organization of music, genre encompasses classifications related to the functional and contextual aspects of a musical work. The research is structured using a descriptive qualitative model and is based solely on content analysis of selected academic sources. Data were obtained through a systematic review of relevant documents and evaluated under four main themes: formal structures, genre classifications, educational transmission methods, and the contribution of notation to music education. The findings indicate that the meanings attributed to form and genre in Turkish music have evolved significantly from tradition to the present, and that this evolution plays a key role in shaping educational curricula. Especially the use of leveled repertoire enables students to acquire both theoretical knowledge and performance skills in an integrated manner. Moreover, while the notation system contributes to the standardization of form and genre instruction, there remains a continuous search for balance between traditional methods and modern pedagogical approaches. In conclusion, the study suggests that to enhance the effectiveness and sustainability of Turkish music education, the concepts of form and genre should be redefined with respect to their structural, functional, and pedagogical dimensions.

Keywords: music theory, Turkish music, music education, musicology, genre, form

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195



9 772822 319004