



# EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

**SAYI / ISSUE 13**  
**ARALIK / DECEMBER**

**2018**

ISSN: 2146-7765

---



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and Dance**

---

Sayı/Issue: 13

Yıl/Year: 2018

---

---

---

## **Eurasian Journal of Music and Dance**

Sayı/Number: 13 - Aralık/December 2018

ISSN: 2146-7765 - DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

*Eurasian Journal of Music and Dance*, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

*Eurasian Journal of Music and Dance* is the official peer-reviewed, international journal of Ege University State Conservatory of Turkish Music. Authors bear responsibility for the content of their published articles.

### **Dergi Hakkında/About the Journal**

#### **Eski Adı/Former Name**

**Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (2012-2018)/ Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory (2012-2018)**

**ISSN: 2146-7765**

**Son Sayı Haziran 2018 - Sayı 12/Latest Issue June 2018 – Issue 12**

#### **Yeni Adı/New Name**

**Eurasian Journal of Music and Dance (Aralık 2018 - )**

**İlk Sayı/First Issue: Sayı 13**

#### **İmtiyaz Sahibi/Owner**

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

#### **Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/Chief Executive Officer**

Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE, Arş. Gör.

#### **Editörler/Editorial Management**

**Doç. Dr. S. Bahadır TUTU** (Baş Editör/Editor-in-Chief)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Yrd. Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE** (Editör/Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE, Arş. Gör. (Editör/Editor)**

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Doç. Dr. İlhan ERSOY** (Müzikoloji Alan Editörü/ Musicology Section Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

**Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ** (Etnokoreoloji Alan Editörü/ Ethnochoreology Section Editor)

**Ege Üniversitesi, İzmir**

#### **Çeviri Editörü/English Language Editor**

Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE, Arş. Gör.

#### **Yayın Kurulu/Editorial Advisory Board**

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

#### **Akademik İçerik Danışmanlığı/Content Advisor**

Online Bilgi

**Telefon:** +90 (216) 693-2272 **Web:** <http://onlinebilgi.com.tr/> **Elektronik posta:** [editor@onlinebilgi.com.tr](mailto:editor@onlinebilgi.com.tr)

**Tasarım ve Uygulama/Graphic Design**  
Tuğçe Şirin

**Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress**  
Online Bilgi

**Yayın Türü/Type of Publication**  
Yerel Süreli Yayın/International Periodical

**Yayın Türü/Type of Publication**  
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

**Yayın Periyodu/Publishing Period**  
Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/Biannual (June & December)

**Tarandığı İndeksler/Indexed by**  
TR DİZİN (ULAKBİM - Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi) Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı  
SOBIAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)

**Yayın Tarihi:** Aralık 2018



**İletişim/Correspondence**

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

**Telefon:** +90 (232) 311-2944 / 101

**Web:** [https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar\\_dergisi.html](https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar_dergisi.html)

**Elektronik posta:** [eudtmk@gmail.com](mailto:eudtmk@gmail.com)

---

---

# İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2018 - Sayı/Issue: 13

---

## ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

LEYLA SAZ HANIM'IN SANAT ANLAYIŞIYLA İTTİHAT VE TERAKKİ PROPAGANDASI: TÜRK  
SANAT MÜZİĞİ VİCDÂN-I MUÂZZAM

*Caner ÇAKI, Derya KARABURUN DOĞAN*.....1-16

M. RAVEL ALBORADA DEL GRACIOSO'NUN FORM ve PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN  
İNCELENMESİ

*Suzan SAYIN, Emrah SAYIN*..... 17-28

AHMED ADNAN SAYGUN'UN DİZİSEL YAKLAŞIMINA BİR ÖRNEK: YAYLI KUARTET NO. 2, OP. 35

*Özge USTA*.....29-48

## KİTAP İNCELEMELERİ/BOOK REVIEWS

'ULUS'UN DANSI 'TÜRK HALK OYUNLARI' GELENEĞİNİN İCADI

*Arzu KARAMAN*.....49-51

DANSTA SERBEST YAZILAR

*Gizem ATATOPRAK, Türkü ŞAHİN*.....52-57



---

---

## LEYLA SAZ HANIM'IN SANAT ANLAYIŞIYLA İTTİHAT VE TERAKKİ PROPAGANDASI: TÜRK SANAT MÜZİĞİ VICDÂN-I MUÂZZAM

The Propaganda of the Committee of Union and Progress with Leyla Saz Hanım's  
Artistic Perspective: Turkish Art Music, Vicdân-ı Muâzzam

Caner ÇAKI\*

Derya KARABURUN DOĞAN\*\*

---

---

### ÖZ

1908 yılında Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid, İkinci Meşrutiyet'i ilan etmiştir. Meşrutiyetin ilanından sonra, İttihat ve Terakki Cemiyeti, İmparatorluk üzerindeki nüfuzunu giderek attırmaya başlamaktadır. Cemiyet, özellikle İttihatçı Enver Bey'e yönelik büyük bir propaganda faaliyetine yönelerek, Osmanlı Tebaası'nda Enver Bey'in "Hürriyet kahramanı" olarak anılmasını sağlamaktadır. Bu süreçte Cemiyet'in propaganda faaliyetlerinde müzik sanatı etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Bu çalışmada, Türk müziğinin İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde nasıl ve ne yönde kullanıldığı ele alınmıştır. Bu açıdan, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde kullanılan, dönemin ünlü Bestecisi Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eserinin sözleri göstergebilimsel analize, müziği ise müzik analizine tabi tutularak incelenmiştir. Çalışmanın göstergebilimsel analizi sonucunda, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin, Osmanlı halkına kendisini "kurtarıcı" ve "kahraman" olarak sunduğu ortaya çıkarılmıştır. Vicdân-ı Muazzam Marşı duyumsal analiz yöntemi ile incelendiğinde, marşın GTSM (Geleneksel Türk Sanat Müziği) makamsal yapısına göre Hicazkâr makamı dizisinde Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh) ses aralığında, marş ritmik formunda, inici seyirde ve 4/4 Sofyan usulünde bestelendiği belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Propaganda, Türk Sanat Müziği, Göstergebilim, Müzik, Leyla Saz Hanım

### ABSTRACT

Ottoman Sultan II. Abdulhamid declared the Second Constitutional Monarchy in 1908. After the declaration of Constitutional Monarchy, The Committee of Union and Progress Party began to increase its influence on the Empire. The Party, especially towards the Unionist Enver Bey, started a big propaganda activity and shoed Enver Bey as a "Freedom Hero" in Ottoman society. In this process, the art of music was used effectively in propaganda activities of the party. In this study, it was discussed how Turkish music was used in the propaganda activities of the Committee of Union and Progress Party. In this respect, the words of the Vicdân-ı Muâzzam of the famous Composer Leyla Saz, which was used in the propaganda activities of the Committee of Union and Progress, were examined by using semiotic analysis and its melody was analyzed through musical analysis. As a result of the semiotic analysis of the study, it was found that The Committee of Union and Progress offered themselves to the Ottoman people as "saviors" and "heros". When the Vicdân-ı Muâzzam Anthem was examined with sensory analysis method, it was determined that the anthem was composed in the *makam* Hicazkâr within Turkish traditional art music structure, between the range of Sol (*Rast*) - Do (*Tiz Çargâh*), in march rhythmic form, in ascending scale, and in 4/4 *Sofyan usûl*.

**Keywords:** Propaganda, Turkish Art Music, Semiology, Music, Leyla Saz

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 11.08.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 08.10.2018

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, caner.caki@inonu.edu.tr. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1523-4649>

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, dkaraburun@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9091-5957>

**Atf/Citation:** Çakı, C. & Doğan D. K. (2018). Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışıyla itihat ve terakki propagandası: Türk sanat müziği Vicdân-ı Muâzzam. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 1-16.

### Extended Abstract

The Committee of Union and Progress was established in 1889 in the Ottoman Empire in order to found a constitutional parliamentary system by abolishing the administration of the Ottoman Sultan Abdulhamid II. The party had been influenced by different leaders and ideas until 1913. The party had taken over the state administration in 1913 with the Bâb-ı Âli Coup. From then on, under the influence of the rulers of the party Enver, Talat and Cemal Beyler, the Party of Union and Progress ruled the Ottoman Empire on its own between 1913-1918. Within the party, there were so many ideologies such as Westernism, Ottomanism, Islamism, Turanism and Turkism. However, in time, Enver Bey's idea of gathering all the Turkic peoples, especially the Turkish communities in Central Asia, under one roof, became the most effective thought within the party.

In this study, it was tried to show how the Union and Progress Society benefited from Turkish Art Music for propaganda purposes. Thus, it was aimed to explain the role of music in propaganda. In the context of the study, Leyla Saz Hanım's art understanding was also revealed and a literature on the music structure of the period was planned.

The study is an original study, filling an important gap in the literature for future studies, demonstrating how the music is used in the propaganda activities of the Union and Progress Society, and explaining the relationship between music and propaganda.

In the period when the Committee of Union and Progress was in power in the Ottoman Empire (1913-1918), all the musical works used for propaganda purposes constituted the universe of the study. On the other hand, it was decided to use the sample in the study because it was not possible to reach all the works within the scope of the study. *Vicdân-ı Muâzzam* belonging to Leyla Saz, who made propaganda of the Committee of Union and Progress, was determined as the sample of the study. As a matter of fact, the *Vicdân-ı Muâzzam* was accepted amongst the most popular works of Turkish Classical Music of the time and was performed in various parts of the Empire until the end of 1918, when the Society dissolved itself.

In this study, the use of music in propaganda activities of the Union and Progress Society was only analyzed over Leyla Saz Hanım's *Vicdân-ı Muâzzam*, constitutes the main limitation of the study.

In the study, music analysis and semiotic analysis methods which are among the qualitative research methods were used. Leyla Saz Hanım's work titled *Vicdân-ı Muâzzam* was subjected to music analysis as a decision of pitch, melodic range, rhythmic form, melodic route and method of Turkish Art Music. In addition, the study was examined according to the semiotics concepts of French Linguist Roland Barthes. The concepts mentioned in the work were evaluated in the context of the period in which the Union and Progress Society was in power in the Ottoman Empire.

In terms of connotation dimensions, the success of the Committee of Union and Progress was emphasized in *Vicadan-i Muâzzam*. As a matter of fact, although the name of the society wasn't mentioned in the work, the two important representatives of the society, Enver Bey and Niyazi Bey, took part in the work as metonymies representing the society. Enver Bey and Niyazi Bey were presented via "hero" and "savior" metaphors. At the end of the work, the words "Long live the Ottomans, the long-lived Glorious Army" emphasized the Unionist soldiers in the Ottoman Army. As a matter of fact, thanks to the rebellion initiated by them, the Constitutional Monarchy was declared and the administration of despotism ended. In this work, the myth that the 2<sup>nd</sup>



Constitutional Monarchy in the Ottoman Empire was announced by Enver Bey and Niyazi Bey (ie, the Union and Progress Committee) was managed to be built.

It is seen that the emphasis on the idea of Ottomanism with the words "We are Ottomans" was constantly made in the study. The idea of Ottomanism, where Muslim and non-Muslim people living in the state in the last years of the Ottoman Empire were seen as an element of the state, became an idea that was abandoned after the state experienced constant land loss. On the other hand, the period which the work emphasized refers to a time when the Committee of Union and Progress had a new voice in the state. Since the leading idea of that period was "Ottomanism", it is seen that the idea of "Ottomanism" was tried to be emphasized. It is possible to conclude that Enver Bey and his team had not yet fully penetrated the League. As a matter of fact, it is seen that the views of Turkism and Turanism defended by Enver Bey were not included in the work.

İttihat ve Terakki Partisi, 1889 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda dönemin Osmanlı Sultanı 2. Abdülhamit'in istibdat yönetimine son vererek, meşruti bir parlamenter sisteme geçilmesi amacıyla kurulmuştu. Parti, 1913 yılına kadar farklı liderler ve fikirlerin etkisinde kalmıştı. Parti 1913 yılında gerçekleşen Bâb-ı Âli Baskını ile devletin yönetimini ele geçirmişti. Bu tarihten itibaren de partinin ileri gelenleri Enver, Talat ve Cemal Beyler'in nüfuzu altında İttihat ve Terakki Partisi, Osmanlı İmparatorluğu'nu 1913-1918 yılları arasında tek başına yönetmişti. Parti içerisinde Batıcılık, Osmanlıcılık, İslamcılık, Turancılık, Türkçülük gibi pek çok düşünceye sahip ittihatçılar yer almaktaydı. Buna karşın, zamanla Enver Bey'in başta Orta Asya'daki Türk toplulukları olmak üzere tüm Türk halklarını bir çatı altında toplama fikri olan Turancılık, parti içerisinde en etkili düşünce haline gelmiştir.

İttihatçılar, İmparatorluğun her köşesine nüfuz edebilmek için gerek iktidara gelmeden, gerekse iktidara geldikten sonra partilerinin yoğun bir şekilde propaganda faaliyetlerini yürütmüşlerdir. Parti, 2. Abdülhamit'in tahtta olduğu dönemde propaganda faaliyetlerini genel olarak gizli yapmaktaydı. Buna karşın 1908 yılında 2. Meşrutiyet'in ilanı ve kısa bir süre sonra da 2. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi ile birlikte, parti propaganda faaliyetlerini açık bir şekilde yürütmeye başlamıştır. İttihatçıların en büyük propaganda aracı dönemin gazete ve dergileri olmuştur. Bunun yanında İttihatçılar tarafından kitleler üzerinde nüfuz kurmak amacıyla dönemin Türk Sanat Müziği de etkili bir şekilde kullanılmıştır. Bu çalışmada İttihat ve Terakki Partisi'nin kuruluşundan itibaren yürütmüş olduğu propaganda faaliyetleri ana hatları ile açıklanmıştır. Ardından, İttihat ve Terakki Partisi'nin müziksel propagandasının önemli isimlerinden Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışı ortaya konularak, Leyla Saz Hanım'ın dönemin propaganda amaçlı kullanılan en önemli eseri Vicdân-ı Muâzzam, hem müziksel hem de göstergebilimsel analize tabi tutularak irdelenmiştir.

Göstergebilimsel analiz yöntemi, müzik, resim, film vb. pek çok alanda kullanılmaktadır. Buna karşı yapılan çalışmalarda göstergebilimden genel olarak reklam incelemelerinde yararlandığı görülmektedir. Örneğin, Gülada (2018), "Korku Çekiciliği Kavramının Trafik Kazalarını Konu Alan Kamu Spotu Reklamlarında Kullanımı" adlı çalışmada trafik kazalarını konu alan kamu spotu reklamlarını; Arpa (2018), "İş Güvenliğini Konu Alan Kamu Spotu Reklamlarında Korku Çekiciliği Kavramının Kullanılması" adlı çalışmada iş güvenliğini konu alan kamu spotu reklamlarını; Gülada ve Çakı (2018), "Baudrillard'ın Tüketim Toplumu Boyutunda Jil Çorap Reklamı Örneği" adlı çalışmada televizyon reklamını göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelemiştir.

Alanda sanat müziğinin propaganda amaçlı kullanımını inceleyen herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Nitekim yapılan çalışmalar genel olarak siyasal iletişimde müziğin rolünü inceleyen çalışmalardır. Örneğin, Karaburun Doğan vd. (2017)'nin, "1999 Türkiye'deki Genel ve Yerel Seçimleri'nde Siyasal Partilerin Seçim Müzikleri ve Propaganda Afişleri Üzerine İnceleme" adlı çalışması bunlardan biridir. Çalışmada Türk siyasi partilerinin propaganda müzikleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular ışığında partilerin propaganda müziklerinin partilerin ideolojileri doğrultusunda şekillendiği sonucu ortaya çıkarılmıştır.

Son yıllarda propaganda disiplini içerisinde göstergebilimsel analiz yönteminin kullanıldığı Türkiye'de önemli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bunlar içerisinde: Çakı (2018b), "Birinci Dünya Savaşı'ndaki Alman Propaganda Kartpostallarında Kullanılan Karikatürlerde Türklerin Sunumunun Göstergebilimsel Açından İncelenmesi" adlı çalışmada Birinci Dünya Savaşı'nda Alman İmparatorluğu tarafından kullanılan kartpostalların; Çakı vd. (2018), "Horst-Wessel Propaganda Marşı Üzerinden Nazizm İdeolojisinin İnşası" adlı çalışmada Nazizm ideolojisinin Almanya'da inşasında Naziler tarafından kullanılan marşların; Çakı ve Gülada

(2018), "Vichy Fransası'nda İşgal Propagandası" adlı çalışmada da 2. Dünya Savaşı'nda Vichy Fransası tarafından kullanılan propaganda posterlerinin; Çakı (2018c), "Mitinglerin Propagandadaki Rolü: Nürnberg Mitingleri'ne Ait Fotoğrafların Göstergebilimsel Analizi" adlı çalışmada Nürnberg Mitinglerinde çekilen fotoğrafların; Çakı ve Topbaş (2018), "Almanya İçin Alternatif Partisi'nin Göçmen Karşıtı Propaganda Faaliyetlerini 2017 Alman Federal Seçimleri Üzerinden Okumak" adlı çalışmada Almanya İçin Alternatif Partisi'nin propaganda görsellerini propaganda amaçlı nasıl ve ne yönde kullandıklarını incelemiştir.

Alanda yapılan kapsamlı literatür taraması sonucunda İttihat ve Terakki Dönemi'nde sanat müziğinin propaganda amaçlı kullanımını ele alan herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu açıdan çalışmanın alanda ilk olması, gelecek çalışmalar için önemli bir kaynak teşkil etmesini sağlayacaktır. Çalışmada ilk olarak İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetleri hakkında genel bilgi verilmekte ardından Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışı ayrıntılı olarak açıklanmaktadır. Son olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına damgasının vuran Leyla Saz Hanım'ın Türk Sanat Müziği eseri Vicdân-ı Muâzzam şarkısının, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda aracı olarak nasıl ve ne yönde kullanıldığı, nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan göstergebilimsel ve müzik analizleri çerçevesinde incelenmiştir.

### **İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Propaganda Faaliyetlerine Genel Bir Bakış**

Propaganda, belirli bir fikri, düşünceyi veya ideolojiyi, kitle iletişim araçları kullanarak, kitlelere benimsetmeye çalışan ikna yollu bir iletişim türüdür (Çakı, 2018a, s. 14). Propagandanın gerçekleşmesi için mutlaka bir propagandacı, bir kitle ve bir düşüncenin olması gerekir (Domenach, 2003, s. 18). Propaganda kaynaktan alıcıya tek yönlü olarak işlemektedir. Propaganda, propagandayı yapan kişinin çıkarına hizmet etmektedir. Nitekim propaganda, propagandacının görüşlerini kitlelere iletmek üzere hareket eder (Jowett vd, 2014, s. 1). Bu açıdan propagandanın tarafsız bir tutum içerisinde hareket etmesi beklenmemektedir. Propagandanın başarısı; propagandacının retorığı, kullandığı kitle iletişim araçları ve bulunduğu bağlam ile doğru orantılıdır. Bu nedenle başarılı bir propaganda faaliyetinin yürütülebilmesi için iyi bir planlamanın yapılması gerekmektedir.

Propagandanın tarihi çok eski zamanlara kadar dayanmaktadır. Buna karşın en etkili olduğu dönem 20.yüzyıldır. 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarında yaşanan gelişmeler, farklı fikir ve düşüncelerin geniş kitlelere ulaşma imkanı bulmasını sağlamıştır (Çankaya, 2008, s. 24). Diğer yandan 20. yüzyıl, pek çok farklı ideolojik akımın da doğduğu bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemde Nazizm, Faşizm, Komünizm gibi ideolojiler etkili olmaya başlamıştır. Bu süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında da, Osmanlılık, Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük, Turancılık gibi farklı ideolojilerin hakim olmaya başladığı görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına egemen olan İttihat ve Terakki Cemiyeti bünyesinde de pek çok farklı görüş barındırmıştır. Buna karşın 1913 yılında gerçekleştirilen Bâb-ı Âli Baskını'ndan sonra Enver Bey'in savunduğu Türkçülük ve Turancılık görüşleri Cemiyet'te etkili olmaya başlamıştır. Nitekim, Cemiyetin ilk çalışmalarından biri Osmanlı Devleti'nde var olan Türkçülük karşıtı propagandayı ortadan kaldırmak olmuştur (Semiz, 2014, s. 235). Ardından da başta İstanbul olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun dört bir yanında Türkçülük fikrinin hakim kılınması için yoğun bir propaganda faaliyetine girişilmiştir.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk Tarihi'nde propaganda faaliyetlerini en etkili kullanan ilk oluşumlardan biri olmuştur. Bu süreçte Cemiyet dönemin kitle iletişim araçlarından propaganda faaliyetlerinde etkin bir şekilde yararlanmıştır. Bunlar içerisinde Cemiyet'in kuruluşundan itibaren kullandığı en etkili propaganda aracı risaleler (kitapçıklar) olmuştur. Nitekim, cemiyet 2. Meşrutiyet'in ilanından önce ve sonra halkı bilgilendirmek amacıyla sürekli risaleler yayınlamıştır. Risalelerin hazırlanış amacı, Cemiyet'in düşüncelerinin Osmanlı tebası içerisinde yayılmasını sağlamak ve 2. Abdülhamit yönetiminin olumsuz yanlarını halka anlatmıştı. Bu risaleler imzasız olarak yayınlanmıştı. Bu risalelerden bir kaç *Neler Olacak, Hilafet Risalesi, İmamet, Cemiyet-i Cedîde-i Osmaniye* ve *Vatan Tehlikede*'ydi (Aslan, 2011, s. 306). Risaleler ile Cemiyet halkı aydınlatmanın yanında kendine taraftar da toplamıştı.

Cemiyet'in kullandığı en önemli propaganda araçlarından biri de yazılı basın olmuştu. Örneğin, Çanakkale Savaşı'nda Cemiyet'in propaganda faaliyetlerinin yürütülmesi için Harp Mecmuası adında bir gazete çıkarılmaktaydı. Gazetede savaştaki başarılar, esir alınan askerler vb. pek çok konuyu içeren resim ve metinler bulunmaktaydı. Yazılı basında yapılan propagandanın temel amacı Cemiyet'in imparatorlukta nüfuzunu arttırmayı sağlamaktı. Böylece Cemiyet Birinci Dünya Savaşı'nda gerçekleştirdiği askeri harekatlarda halktan destek almayı ummaktaydı. Nitekim, yazılı basında yapılan propagandanın temel amacı Cemiyet lehine kamuoyu oluşturma amacı taşımaktaydı (Ulu, 2011, s. 61). Buna karşın ülke çapında okuma yazma oranının çok düşük bir seviyede olması, Cemiyet'in yazılı basın üzerinden gerçekleştirdiği propaganda faaliyetlerinin istenilen etkiyi göstermesini engellemekteydi. Bu süreç Cemiyet içerisinde halkın her kesimine hitap edecek bir propaganda aracının kullanılması ihtiyacını oluşturmuştu.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, Bâb-ı Âli Baskını ile Osmanlı yönetimine geldikten sonra ülkede önemli reformalara imza atmıştır. Cemiyet, tarımdan, eğitime, külltürden sanata çok çeşitli alanlarda reformlar yapmaktaydı, ülkede kalkınmanın öncüsü olmaktadır. Bu süreçte Cemiyet yaptığı tüm çalışmalarını Osmanlı halkına anlatabilmek için de propaganda faaliyetlerine ihtiyaç duymuştu (Örmeci, 2010, s. 105). Diğer yandan ülke çapında Prens Sebahattin'in görüşlerini savunan liberaller, tahttan indirilen 2. Abdülhamit'i destekleyenler gibi pek çok Cemiyet karşıtı grup bulunmaktaydı. Bu gruplar Cemiyet'in gerçekleştirdiği reformlara karşı çıkmakta ve Cemiyet'e yönelik yoğun bir propaganda faaliyetine yönelmişlerdi. Bu aşamada Cemiyet kendisine yöneltilen propaganda faaliyetleri için de karşı propaganda faaliyetlerine başlamaktaydı. Nitekim yapılan tüm propaganda çalışmalarına karşın Cemiyet toplumun her kesiminin desteğini elde edememişti (Şimşek, 2014, s. 189). Bu süreçte, Cemiyet, karşı propagandayı önlemek ve kendi propaganda faaliyetlerinin de etkisini arttırmak için sansürü kimi zaman devreye sokabilmekteydi. Zaman içerisinde Cemiyet'in sansür uygulaması ülke çapında yaygın bir hal almıştır. Özellikle 1. Dünya Savaşı'nda İttihat ve Terakki Cemiyeti adına olumsuz veya eleştirel bir söylemde bulunmak neredeyse imkansız hale gelmişti (Ulu, 2011, s. 78). Cemiyet'in aldığı tüm bu sıkı önlemler Osmanlı halkında Cemiyet'e karşı olumsuz bir algının oluşmasına neden olmuştu. Bu süreçte Cemiyet halka iyi gözükme için yine propaganda faaliyetlerine ihtiyaç duymuştu.

Genel manada değerlendirildiğinde İttihat ve Terakki Cemiyeti için propaganda faaliyetleri iktidarlarının meşruiyetini sağlamaları açısından büyük öneme sahip olmuştur. Cemiyetin propaganda faaliyetlerinin temel olarak yazılı basın üzerinden yürütüldüğü ve karşı propagandaları da sansür ile yok etmeye çalıştığı görülmektedir. Diğer yandan dönemin ünlü İttihatçı aydınlarının söylevleri ve ünlü bestekârlarının eserleri de Cemiyet'in propaganda faaliyetlerinde etkili bir şekilde kullanılmıştır.

### Leyla Saz Hanım ve Sanat Anlayışı

Kültürlerin yenilenerek, değişerek ve devinerek aktarılması ile günümüzde etnomüzikoloji araştırmaları disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle etnomüzikoloji alanında yapılan çalışmalar farklı disiplinlerin bir arada olma şansı yakalamasına olanak sağlamıştır. Müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların yoğunlaşması, müzik kültürleri içinde yeni başlıklar olarak nitelendirilebilecek “müzik ve siyaset”, “müzik ve propaganda” “müzik ve din” gibi birçok farklı disiplinin bir arada çalışabileceği başlıkların oluşmasını sağlamıştır. Bu başlıkların oluşması ve ilgi çekmesi, etnomüzikoloji alanındaki araştırmacılar için farklı disiplinlerden araştırmacılarla birlikte çalışma fırsatı vermiştir. Çalışmanın konusu etnomüzikoloji alanında ve iletişim alanında çalışan araştırmacıların disiplinler arası ortaklaşa yürüttüğü bir konu olması nedeni ile sistematik müzikoloji alanına giren bir çalışmayı oluşturmaktadır.

Osmanlı Dönemi'nde kadının sosyal yaşantı içerisindeki rolünü, konumunu ve kimliğini nasıl olduğunu belirlemeye yönelik literatürde birçok çalışma bulunmaktadır. Özellikle tarihsel çalışmalarda Osmanlı döneminde müziğin şehirlerde ve saraylarda icra edilen yapısının daha çok minyatürlerde, resimlerde ve yazılı belgelerde ele alındığı görülmektedir. Beşiroğlu, Osmanlı müziğinde kadın besteciler ve müzikal kimlikleri ile ilgili çalışmasında 15. ve 16. yüzyıllarda kadın müzisyenlerin özellikle minyatürlerde yer bulduğundan, doğu kültür merkezlerinde yapılmış minyatürlerde sahne üzerinde genel olarak kadınların şarkı söylerken, çeng, kanun, bendir, daire, def, kopuz, Horasan tanburu, rebap, kemançe, ney gibi enstrümanları icra ederken tasvir edildiği bilgisini vermektedir (Beşiroğlu, 2006, s. 8-9).

Bu dönemde yaşayan kadın müzisyen ve şairleri değerlendiren Kemal Sılay, çalışmasında Osmanlı'da kadın kimliğini; “Bir kadının, erkek şair tarafından yapılandırılmış olup doğallıkla onun bilgilerini, onun sözcüklerini, onun düşünce, inanç ve arzularını yansıtan bir geleneğin içinde şiir yazmaya girişmesi nasıl olanaklı oluyordu?” sorusu ile aktarmaya çalışmıştır (Sılay, 2000, s. 203). Bu açıklama ile İslami dönemde var olan ataerkil yapının Osmanlı döneminde de süre geldiğini söylemek mümkündür. Bu ataerkil yapının kültürün her alanına olduğu gibi sanata da yansıdığı görülmektedir.

Osmanlı saraylarında kadın ve erkekler ayrı yerlerde müzik eğitimi almışlardır. Farklı musiki hocaları tarafından erkeklere Enderun'un içerisinde “meşkhane”de, kadınlara ise “Harem-i Humayun”da ya da saray dışında konaklarda musiki eğitimi verilmiştir (Beşiroğlu, 2006, s. 8-9). Saray içerisinde ya da konaklarda musiki eğitimi alan kadınlar kendilerini geliştirerek bestekâr ve enstrüman icracısı olarak etkinliklerde görev almış, eserlerini icra etmişlerdir. Osmanlı'da Tanzimat ile birlikte sarayda yapılan musikide batı etkileri görülmektedir. Bunun en önemli kanıtı Tanzimat'tan sonra sarayda piyanonun kullanılmaya başlanması ve dış ülkelerden müzik dersi vermeleri amacı ile öğretmenlerin getirilmesidir.

Leyla Hanım İstanbul'da doğmuştur ve babası saray görevlilerinden olduğundan, (İstanbul şehreminlerinden)<sup>1</sup> eğitimine sarayda başlamıştır. II. Abdülmecit döneminde çocukluğu sarayda geçen ve ilk eğitimini sarayda edinen Leyla Saz, piyano ve resim derslerini de saraydaki öğretmenlerden almıştır (Özcan, 1979). Matmazel Romao'dan piyano derslerini, Nikogas ve Aziz Efendiler'den ise Türk musikisi derslerini temin etmiştir. Birçok lisanda konuşup yazabilen Leyla Saz, iki yüze yakın şarkı bestelemiştir.

<sup>1</sup> (*şe'hremini*): 1. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'a kadar saray ve devlet yapılarının onarımına, haremın gider ve aylık işlerine bakmakla yükümlü kimse. 2. Şehremanetinın başında bulunan kimse, belediye başkanı (internetkaynağı: [http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori=verilst&ayn1=bas&kelime1=%C5%9Fehremini](http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=verilst&ayn1=bas&kelime1=%C5%9Fehremini), erişim tarihi: 09.05.2018).

Vicdân-ı Muâzzam Marşı da bu bestelerden biridir. Leyla Saz, Türk Musikisi alanında besteler yapmıştır. Buna karşın eserleri dinlendiğinde bestecinin müziksel analiz bakımından batı müziği etkisinde kaldığı ortaya çıkmaktadır. Padişah tarafından musikide yaptığı çalışmalardan dolayı, nişana layık görülmüştür (Beşiroğlu, 2006, s. 13).

Leyla Saz'ın besteleri genel olarak popüler kültüre yönelik değildir. Eserleri ses sanatçılarının rahatlıkla icra edebileceği bir üslupta bulunmamaktadır. Leyla Saz, yaşamı boyunca icracı müzisyenlere evini açmış ve evinde musiki üstatları ile birlikte müzik toplantıları yapmış, bu yolla sanatsal yönü geliştirmiştir (Çetin, 1997, s. 96). Türkiye'de soyadı kanununun çıkarılması ile vefatından birkaç yıl önce Leyla Hanım kendisi için Saz soyadını uygun görmüştür. Bu durum Leyla Hanım'ın musikiye olan düşkünlüğünün göstergelerindedir. Leyla Saz, sarayda yetişmiş olmasına rağmen türkü formunda bestelediği eserler ile doğrudan halka ulaşabilmiştir.

Leyla Saz'ın şarkılarından elli ikisi günümüze ulaşmıştır. Sanatçının sadece musiki değil, şairlik ve yazarlık yönü de bulunmaktadır. Kaleme aldığı şiirler dönemi itibari ile çok popüler olmuştur fakat halk tarafından Saz'ın bestekârlığının şairliğinden daha iyi olduğu görüşü benimsenmiştir (Özcan, 1979).

Leyla Saz şiirlerini önce yayınlamamıştır. Bostancı'daki evinde çıkan yangından sonra şiirlerinin ve bestelerinin büyük bir bölümü yangında yok olmuştur. Leyla Saz, 1928 yılında şiirlerini "Solmuş Çiçekler" adlı şiir kitabında yayınlamıştır. Anılarını yayınlayan ilk Müslüman kadın yazardır. Leyla Saz, "Harem ve Saray Adatı Kadimesi" adlı anılarını yazdığı kitabını 1920-1921 yılları arasında, "Harem-i Hümayun ve Sultan Sarayları" adıyla Vakıf Gazetesi'nde, daha sonra da 1925'de "Le Harem Impérial et les Sultanes au XIXe siècle" adıyla Fransızca olarak Paris'te yayımlanmıştır. Saz'ın vefatından sonra, eserin ismi değiştirilerek 1974 yılında "Harem'in İçyüzü" başlığıyla yeniden basılmıştır. Eserde, Saray'ın iç mimarisinden, saray içerisindeki sosyo-kültürel yaşamdan, saray içerisinde farklı eğitimler tarafından verilen derslerin içeriklerinden, saraydaki dans ve müzik derslerinden, eğlencelerden, saray mutfağından, sarayda erkek-kadın ilişkilerinden, dönün geleneğinden bizzat gözlemlediği etnolojik önem taşıyan sarayda var olan dönemin şartlarını geniş hatları ile yansıtan bilgileri aktarmaktadır.

Leyla Saz'ın anılarının, bestelerinin ve şiirlerinin çoğu Bostancı'daki köşkü yandığı zaman kaybolduğu söylenmektedir. Yangından sonra otuz beş şarkının notası, Şamlı İskender tarafından üç cilt olarak "Külliyat-ı Musiki" başlığı altında yayımlanmıştır (Özcan, 1979).

## Metodoloji

### Çalışmanın Amacı

Çalışma kapsamında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Türk Sanat Müziği'nden propaganda amaçlı nasıl yararlandığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Böylece müziğin propagandada amaçlı ne gibi bir rol oynayabileceğinin açıklanması amaçlanmıştır. Ayrıca çalışma kapsamında Leyla Saz Hanım'ın sanat anlayışı da ortaya konularak, dönemin müzik yapısı hakkında alanda literatür oluşturulması planlanmıştır.

### **Çalışmanın Önemi**

Çalışma; özgün bir çalışma olması, gelecek çalışmalar için literatürde önemli bir boşluğu doldurması, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde müziğin ne şekilde kullanıldığını ortaya koyması, müzik ve propaganda ilişkisini açıklaması gibi nedenlerden dolayı alanda önem taşımaktadır.

### **Çalışmanın Evreni ve Örneklemi**

İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlı İmparatorluğu'nda iktidarda bulunduğu dönemde (1913-1918) propaganda amaçlı kullanılan tüm müzik eserleri çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Buna karşın çalışma kapsamında tüm eserlere ulaşmanın mümkün olmaması nedeniyle çalışmada örneklem kullanılması kararlaştırılmıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin doğrudan propagandasını yapan Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam çalışmada örneklem olarak belirlenmiştir. Nitekim, Vicdân-ı Muâzzam dönemin en popüler Türk Sanat Müziği parçası olarak kabul görmüş ve Cemiyet'in kendisini feshettiği 1918 yılının sonuna kadar da İmparatorluğun çeşitli yerlerinde seslendirilmiştir.

### **Çalışmanın Sınırlılıkları**

Çalışmada İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde müziğin kullanımının yalnızca Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eseri üzerinden incelenmesi, çalışmanın temel sınırlılığını meydana getirmektedir.

### **Çalışmanın Soruları**

- Çalışma kapsamında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;
- İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk Sanat Müziği'ni propaganda amaçlı nasıl ve ne yönde kullanmaktadır?
- Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eserinde öne çıkan konular nelerdir?

### **Çalışmanın Yöntemi**

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan müzik analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam adlı eseri Türk Sanat Müziği olarak karar perdesi, ses aralığı, ritmik formu, makam dizisi, seyir yapısı ve usulü boyutunda müzik analizine tabi tutulmuştur. Ayrıca eser Fransız Dil Bilimci Roland Barthes'in düz anlam ve yanalam kavramları üzerinden incelenmiştir. Eserde geçen kavramlar İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlı İmparatorluğu'nda iktidarda olduğu dönemin bağlamında değerlendirilmiştir.

### **Analiz**

Çalışmanın bu bölümünde Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eserinin müzik ve göstergebilimsel analizleri yapılmıştır.

### **Vicdân-ı Muâzzam Eserinin Propaganda Amaçlı Müzik Analizi**

Marşlar müzik türü olarak ölçülü yürüyüşlerde kullanılan ve kullanılacağı topluluğa göre yazılan ve o topluluğu yansıtan müzik parçalarıdır (Batur, 1999, s. 4). Marşlarda konu bakımından ortak dil önemlidir. Konu içeriği genel olarak vatan, milliyetçilik, manevi güç, birliktelik, kahramanlık, bayrak vb. anlamlara gelmektedir.

Marşlar ülkeler bazında bakıldığında askeri kurumlar ile halkın iletişimini de sağlayan bir yapıya sahiptir. Çünkü marşları çoğunlukla milletlerin askeri bandoları icra eder. Orduların ve halkın moral ve motivasyonu için marşlar büyük öneme sahiptir. Savaşlarda bandolar marşlar eşliğinde kendi ordularına moral ve motivasyon gücü verirken, savaşılan orduya korku hissi uyandırır.

Marşlar, Osmanlı İmparatorluğu döneminde de halk ve ordu motivasyonunu arttırmak ve halkı yönlendirmek için önem arz etmiştir. Osmanlı'da özellikle Meşrutiyetten sonra, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin imparatorluk üzerindeki etkisini giderek attırmaya başladığını söylemek mümkündür. İttihat ve Terakki Cemiyeti, kullandığı propaganda çeşitleri ve faaliyetleri ile Enver Bey'in halk içinde ve sarayda "Hürriyet kahramanı" olarak anılmasını sağlamıştı. Bu bakımdan marşlarda propaganda amaçlı bir ideolojik söylemi ya da fikri kitlelere empoze etmek için kullanılması durumu, Vicdan-ı Muazzam marşı içinde geçerlidir. İttihat ve Terakki Cemiyeti halk ve sarayda bıraktığı etkinin büyüklüğü nedeni ile en çok müzik sanatını propaganda faaliyetlerinde kullanmıştır.

Müzik eserleri müziksel analiz bakımından (sistemik ve duyumsal (işitsel) olarak) incelendiğinde, müziksel özelliklerine göre sınıflandırılabilir. Uzmanlar tarafından GTSM'de bulunan makamsal yapıya göre incelenecek eserlerin, inceleme sonucunda tonu, makam dizisi, karar sesi, güçlüsü ve usul yapısı gibi özelliklerine ulaşılabilir. Müzikal eserler üzerinde yapılan müzik analizleri;

*“Etüd ya da eseri oluşturan tüm yapıtaşlarının teker teker irdelenerek kompozisyonun bütünü içindeki yerleri ve bütünüle ilişkilerinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu analizler; harmony, kontrpuan, form, still, eserin bestecisi hakkında bilgi, eserin karakteri (dans, marş, dinsel...vb), eserdeki karakter ve atmosfer değişiklikleri, kavrayışı ifade edebilecek estetik sorunlar (ritm: Ölçü aksanları, ritmik aksanlar ve duygusal aksanlar; melodi: Cümle ve cümle parçacıklarının artikülasyonu ve nüans öğeleri) vb. tüm müzikal planlamaları içerir. Bütün bu planlamalar eserin teknik ve müzikal özelliklerini tanımak için yapılan analizler olup, esasen, etkili bir performansa ulaşabilmede teknik ve müzikal disiplinlere ilişkin güçlüklerin belirlenerek çözümlerinin üretildiği bir tanıma analizidir”* (Bağçeci, 2003, s. 163).

Bu açıdan, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde kullanılan, güftesini Fehime Nüzhet'in yazdığı ve dönemin ünlü Bestecisi Leyla Saz Hanım'ın bestelediği Vicdân-ı Muâzzam Marşı'nın müzik analizi dönemde sıklıkla kullanılan GTSM makamsal yapısına göre duyumsal analiz yöntemi ile incelenmiştir. Eserin müziksel analizi aşağıdaki tabloda verilmiştir.

**Tablo 1. Vicdan-ı Muazzam Eserinin Müziksel Analizi**

VİCDAN-I MUAZZAM MARŞI					
Karar Perdesi	Ses Aralığı	Ritmik Formu	Makam Dizisi	Seyir Yapısı	Uslu
Sol (Rast perdesi)	Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh)	Marş	Hicazkâr	İnici	4/4 Sofyan

Tablo 1'de görüldüğü üzere Vicdan-ı Muazzam Marşı ses kayıtlarından dinlenilerek duyumsal analiz yöntemi ile incelendiğinde, marşın Hicazkâr makamı dizisinde Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh) ses aralığında, marş ritmik formunda, incici seyirde ve 4/4 Sofyan usulünde bestelendiği belirlenmiştir. Hicazkâr makam dizisi incici bir seyre sahiptir bu nedenle Resim 1'de görülen dizi üstten genişlemiştir.



Şekil 1. Vicdan-ı Muazzam Eserinin Makam Dizisi (Hicazkâr Makamı Dizisi)



Makam, Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin Rast perdesi üzerine göçürülmesiyle elde edilir. Hicazkâr makam dizisi inici bir seyre sahiptir. Bu nedenle Şekil 1'de görülen dizi üstten genişlemiştir. Zirgüle'li Hicaz makamı dizisinin Rast perdesindeki inici şeddidir. Yani Resim 1'de gözlemlendiği gibi, pest tarafta (Rast perdesinde) bir Hicaz beşlisine, tiz tarafta (Nevâ perdesinde) bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Tablo 2. Vicdan-ı Muazzam Eserinin Müziksel Analizi

VİCDAN-I MUZZAM MARŞI		
Osmanlı Marşı	Güfte	Besteci
Vicdan-ı Muazzam Marşı	Fehime Nüzhet	Leyla Saz

Marşın konu içeriğinde Osmanlı ordusu ön plana çıkarılarak, vatan sevgisine vurgu yapılmıştır. Özellikle marşın sözlerinde Osmanlı İmparatorluğu'nun zorluklarla karşılaşsa da yılmadan zafere doğru yürüdüğünden, vatan-millet sevgisinden söz edilmektedir.

### Vicdân-ı Muâzzam Eseri'nin Propaganda Amaçlı Göstergibilimsel Analizi

#### Göstergebilimsel analiz ile ilgili temel kavramlar.

Göstergebilim, en kısa tanımıyla göstergelerden oluşan anlamları inceleyen bir bilim dalıdır (Kalkan Kocabay, 2008, s. 13). Göstergebilim, bir metnin veya görüntünün bariz olan anlamının dışında oluşan ve gönderici tarafından göstergeler yoluyla kodlanan anlamları ortaya koymaya çalışmaktadır (Geray, 2014, s. 164). Göstergebilim ile göstergeler üzerinden verilmek istenen mesajların adlandırılması amaçlanmaktadır (Tanyeri Mazıcı vd., 2018, s. 295). İnsan hayatında anlam yüklü çok fazla göstergenin olduğu düşünüldüğünde göstergebiliminde inceleme alanının o denli geniş olduğu anlaşılabilir (Tekinalp vd., 2013, s. 139). Nitekim, göstergeler anlamlandırma sürecinde önemli bir rol oynamaktadır (De Saussure, 2014, s. 104). Günümüzde göstergebilimsel analiz yöntemi, film, fotoğraf, müzik, reklam gibi pek çok farklı alanın analizinde kullanılabilir. Göstergebilimsel analizin doğru bir şekilde yapılabilmesi için şu kavramların iyi bilinmesi gerekmektedir;

*Düzanlam*, göstergelerin insanların zihninde oluşturduğu ilk anlamı içermektedir. Diğer bir deyişle, bir göstergenin öznel olmayan, değişmez anlamını ifade etmektedir (Rifat, 2013, s. 72).

*Yananlam*, anlamlandırmanın ikinci düzeyini oluşturmaktadır. Bir sözcüğün, iletişim sırasında herkes tarafından algılanamayan, imgelere ve özenimlere dayanan anlamı içermektedir (Sığırcı, 2016, s. 74-75).

*Mit*, bir kültürün doğa üzerinde yaşanan olayları açıklamak için meydana getirdiği öykülerdir (Fiske, 2017, s. 185). Örneğin, Nazi Almanyası'nda Yahudilerin düşman olarak algılanması.

*Gösterge*, iletişim boyutunda kişinin zihninde soyut olanı, somut hale getirerek onun aklında yer almayı ve onda bir imaj oluşturmayı amaçlayan kavramı içermektedir (Çetin vd., 2015, s. 199).

*Metafor*, bir sözcüğün ilk anlamının dışında başka bir sözcük yerine kullanılmasıdır (Guiraud, 2016, s. 146). Örneğin, kara kedinin uğursuzluk getirdiğine inanılması.

*Metonimi*, birbirleri ile bağlantılı iki kavramdan birinin diğeri yerine kullanılmasıdır (Guiraud, 2016, s. 145-146). Örneğin, bir öğrenciyi ifade etmek için kalem, kitap ve okul çantasının kullanılması.

Barthes, göstergebilimsel analizinde düzanlam ve yananlam kavramlarının üzerinde durmaktadır (Barthes, 2016, s. 84). Nitekim yanlamın kimi zaman egemen güçler tarafından inşa edilebildiğini ileri sürmektedir. İnşa edilen yanamların toplum tarafından kabul görebilmesi içinde kitle iletişim araçları ile bazı mitlerin ortaya çıkarıldığını söylemektedir. Mitler, kültür içerisinde neyin doğru, neyi yanlış, kimin dost, kimin düşman olduğu konusunda bilgi vermektedir (Yaylagül, 2017, s. 123). Barthes, bu süreçte egemen güçlerin kitle iletişim araçları ile kültür içerisinde oluşturulan yapay anlamları, doğallaştırma çabası içerisine girdiğini söylemektedir. Yanamların doğallaştırılması ile birlikte, egemen güçlerin fikirlerinin toplum içerisinde hakim olması sağlanmaktadır (Barthes, 2017, s. 18).

#### **Vicdân-ı Muâzzam eseri'nin sözleri.**

Vicdanı Muazzam Olan Osmanlılarız Biz.

Peymanına Kanun Koyan Osmanlılarız Biz.

Arzusunu Pek Güç Bulan Osmanlılarız Biz.

Azminde Sebâtkar Olan Osmanlılarız Biz.

Enver'le Niyazi, Unutulmaz Bu İsimler,

Tarih-i Medaniye Emanet Bu Cisimler.

Yaşa Vatan Çok Yaşa! Yaşa Millet Çok Yaşa!

Yaşasın Osmanlılar, Yaşasın Şanlı Ordu!

#### **Vicdân-ı Muâzzam eseri'nin göstergebilimsel analizi.**

Vicdân-ı Muâzzam eserinin sözleri genel olarak düzanlam boyutunda ele alındığında, eserde Osmanlılara, Enver ve Niyazi Beyler'e ve Osmanlı Ordusu'na vurgu yapıldığı görülmektedir. Osmanlı Ordusu'nun iki genç subayı Enver ve Niyazi Beyler, dönemin padişahı 2. Abdülhamit'e karşı ayaklanarak dağa çıkmışlardır. Her ikisinin de ortak arzusu Osmanlı Devleti'nde meşrutiyet yönetimini tekrar ilan ederek, var olan istibdat yönetimine son vermektir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önde gelen isimleri olan Enver ve Niyazi Beyler, 1908 yılında askeri nüfuzlarını kullanarak ülkede 2.Meşrutiyet'in ilan edilmesini sağlamıştır. 2. Meşrutiyet'in ilanından sonra da başlattıkları isyana son vermişler ve ülkede yukarıda belirtildiği gibi "Hürriyet Kahramanları" olarak anılmaya başlanmıştır.

Yananlam boyutunda ele alındığında Vicdân-ı Muâzzam'da İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin başarılarına vurgu yapılmaktadır. Nitekim, cemiyetin adı eserde geçmemesine rağmen, cemiyetin iki önemli temsilcisi Enver ve Niyazi Beyler cemiyeti temsil eden metonimler olarak eserde yer almıştır. Enver ve Niyazi Beyler, eser içerisinde "kahraman" ve "kurtarıcı" metaforu olarak sunulmaktadır. Eserin sonunda yer alan "Yaşasın Osmanlılar, Yaşasın Şanlı Ordu" sözleri Osmanlı Ordusu'ndaki İttihatçı askerlere vurgu yapmaktadır. Nitekim onların başlattığı isyan sayesinde Meşrutiyet ilan edilmiş ve istibdat yönetimi son bulmuştur. Eserde, Osmanlı toplumu içerisinde 2. Meşrutiyet'in Enver ve Niyazi Beyler tarafından (dolayısıyla İttihat ve Terakki Cemiyeti) ilan ettirildiğine dair mit inşa edilmeye çalışılmaktadır.

1. Meşrutiyet, 1876 yılında ilan edilmiş, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı bahane edilerek 1878 yılında Meclis-i Mebusan'ın kapatılmasıyla (bir diğer tanımla tatil edilmesiyle) son bulmuştur. 2. Meşrutiyet'in ilanı ise 1908'dir. Aradan geçen 32 yıllık süreçte 2. Abdülhamit'in istibdat yönetimi ülkede egemen olmuştur. Eserde yer alan "Arzusunu Pek Güç Bulan Osmanlılar Biz" sözleri, yananlam boyutunda Meşrutiyet'in Osmanlı Devleti'ne çok geç geldiğine vurgu yapmaktadır. Diğer yandan "Azminde Sebâtkar Olan Osmanlılar Biz" sözleri ile de yine yananlam boyutunda Osmanlı toplumunun Meşrutiyet'i azimli çalışmaları ile elde ettiğini belirtmektedir. 2. Meşrutiyet'in ilan edilmesinde en önemli rolün İttihat ve Terakki'ye ait olduğu düşünüldüğünde, eserde yine Cemiyet'e vurgu yapıldığı söylenebilir. Nitekim, Cemiyet kurulduğu ilk yıllardan itibaren 2. Abdülhamit'in ülke içerisindeki uygulamalarına karşı çıkmış ve Osmanlı İmparatorluğu içerisinde tıpkı Avrupa'nın bazı ülkelerinde olduğu gibi halkın yönetime katıldığı bir demokrasi düzeninin teşkil edilmesi için mücadele vermiştir.

Eserde sürekli olarak geçen "Osmanlılar Biz" sözleri ile "Osmanlılık" görüşüne vurgu yapıldığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin son yıllarında devlet içerisinde yaşayan Müslüman ve Gayrimüslim herkesin devletin bir unsuru olarak görüldüğü Osmanlılık fikri, devletin sürekli toprak kaybı yaşamasından sonra zamanla terk edilen bir fikir olmuştur. Buna karşın eserin vurgu yapıldığı dönem, İttihat ve Terakki'nin devlet içerisinde yeni yeni söz sahibi olduğu bir dönemi ifade etmektedir. O dönemin önde gelen fikri de "Osmanlılık" olduğu için eserde "Osmanlılık" fikrinin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Buradan Enver Bey ve ekibinin Cemiyet üzerinde henüz tam olarak nüfuz kuramadığı sonucuna da varmak mümkündür. Nitekim Enver Bey'in savunduğu Türkçülük ve Turancılık görüşlerinin şarkıda yer almadığı görülmektedir.

## Sonuç

Osmanlı Devleti'nin son yıllarında etkili olan İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk tarihinin en kapsamlı propaganda faaliyetlerini yürüten ilk kurumu olmuştur. Bu süreçte, Cemiyet, resimden müziğe sanatın pek çok alanından propaganda faaliyetlerinde yararlanmışır. Özellikle, bu dönemde Türk sanat müziği Cemiyet'in önemli bir propaganda aracı olarak hizmet etmiştir. Çalışmada İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde Türk sanat müziğini kullanımı dönemin ünlü Bestekâr Leyla Saz Hanım'ın Türk Halk Müziği Vicdân-ı Muâzzam eseri özelinde ele alınmıştır. Böylece sanat müziğinin, propaganda disiplini içerisindeki rolü ortaya konulmaya çalışılmıştır. Vicdân-ı Muazzam Marşı duyumsal analiz yöntemi ile incelendiğinde marşın Hicazkâr makamı dizisinde Sol (Rast) Do (Tiz Çargâh) ses aralığında, marş ritmik formunda, inici seyirde ve 4/4 Sofyan usulünde bestelendiği belirlenmiştir. Hicazkâr makam dizisi inici bir seyre sahiptir bu nedenle makamsal dizinin üstten genişlediği gözlemlenmiştir.

Çalışmada, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda faaliyetlerinde müzik sanatını kullanımında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden tamamen farklı bir seyir izlediği sonucu elde edilmiştir. Nitekim, Cemiyet iktidara gelmeden önce Osmanlı İmparatorluğu'nda 2. Mahmut Dönemi'nde kurulan Mızika-yı Hümayun'un batı tarzı müziklerinin hakim olduğu görülmektedir. Mızika-yı Hümayun'da İtalyan Müzisyen Giuseppe Donizetti'nin (Donizetti Paşa) "Mahmudiye Marşı" ve "Mesudiye Marşı" gibi batı tarzı müzikleri Osmanlı İmparatorluğu'nun resmi marşları haline gelmiştir. Buna karşın Cemiyet'in Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eseriyle Türk Sanat Müziği yöneldiği gözlemlenmiştir. Nitekim, Cemiyet'in savunduğu Osmanlılık fikirlerinin propaganda müziğine yansıdığı, müziklerinde milli ezgilere yer verdiği ortaya çıkmıştır.

Vicdân-ı Muâzzam'ın eserinin sözlerinin göstergebilimsel analizi sonucunda, eserde Enver ve Niyazi Beyler'in İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin metonimi olarak kullanıldığı görülmüştür. Cemiyet eserde, "kahraman" ve "kurtarıcı" metaforları olarak sunulmuştur. Yananlam boyutunda Cemiyet'in, Türk Ordusu'ndan aldığı destek ile 2. Meşrutiyet'in ilanını sağladığı ortaya konulmaya çalışmıştır. Eserde sürekli olarak vurgulanan "Osmanlılar Biz" yazılı kodları ile Cemiyet'in "Osmanlılık" görüşüne destek verdiği anlatılmaktadır. Genel manada eserin Cemiyet'i yüceltici söylemlere yer verdiği görülmüştür.

Şarkının üzerinde durulması gereken en önemli noktası "Yaşa Vatan Çok Yaşa! Yaşa Millet Çok Yaşa! Yaşasın Osmanlılar, Yaşasın Şanlı Ordu!" şeklindeki yazılı kodlarıdır. Nitekim, sözler doğrudan Osmanlı halkına vurgu yapmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu kuruluşundan 1876 yılında 1. Meşrutiyet ilan edilmesine kadar ülkede "ülke hanedanın (padişah ve ailesinin) ortak malıdır" görüşü hakim olmuştur. Vicdân-ı Muâzzam'ın sözlerindeki yananlamda üstünlüğün Osmanlı halkına geçtiği görülmektedir. İmparatorluğun son yıllarına kadar hakim olan "Padişahım çok yaşa" sloganının yerini "Çok yaşa Millet, Çok Yaşa Vatan" söylemleri almıştır. Bu açıdan eser aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetiminde yaşanan değişimlerin bir göstergesi olmuştur. Diğer yandan eserin "Yaşasın Şanlı Ordu" yazılı kodu, Cemiyet'in askeri yapısına vurgu yapmakta, Osmanlı Ordusu'ndan ziyade İttihatçı paşaları ve subayları övmektedir.

Çalışma ele aldığı konu bakımından alanda özgün olma niteliği taşımaktadır. Nitekim, alanda yapılan kapsamlı literatür taraması sonucunda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda amaçlı müzik kullanımını ele alan herhangi bir çalışmanın bulunmadığı görülmüştür. Diğer yandan çalışma, Türk Sanat Müziği'nin propaganda amaçlı kullanımına ışık tutması bakımından da alanda ilk olma özelliği taşımaktadır. Buna karşın çalışmanın yalnızca Leyla Saz Hanım'ın Vicdân-ı Muâzzam eseri üzerinden yürütülmesi çalışmanın temel sınırlılığını meydana getirmektedir. Buna açıdan gelecek çalışmaların, İttihat ve Terakki Dönemi'nin farklı evrelerinde propaganda amaçlı bestelenen Türk Sanat Müziği eserleri üzerine incelemede bulunması alana önemli katkı sağlayacaktır.

**Kaynakça/References**

- Arpa, M. (2018). İş güvenliğinin konu alan kamu spotu reklamlarında korku çekiciliği kavramının kullanılması. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 105-115.
- Aslan, T. (2011). İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propaganda araçlarından hayyeale 'L-Felâh Risalesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1 (29), 303-330.
- Bağçeci, S. E. (2003). Piyano eğitiminde müzikal analiz kavramı – kapsamı ve örnek klavye analizleri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (1), 159-176.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat, S. Rifat, Çev.) 8. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik*. (A. Koş, Ö. Albayrak, Çev.) 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, S. ve Ul, Y. (1999). *Sözleri ve notaları ile marşlarımız*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). İstanbul'un kadınları ve müzikal kimlikleri. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), s.89.
- Çakı, C. (2018a). *Propaganda*. Ed. Mustafa Karaca ve Caner Çakı, İletişim ve propaganda. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Çakı, C. (2018b). Birinci Dünya Savaşı'ndaki Alman propaganda kartpostallarında kullanılan karikatürlerde Türklerin sunumunun göstergebilimsel açıdan incelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (29), 73-94.
- Çakı, C. (2018c). Mitinglerin propagandadaki rolü: Nürnberg Mitingleri'ne ait fotoğrafların göstergebilimsel analizi. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 5(1), 59-79.
- Çakı, C., Karaburun Doğan, D. ve Yılmaz, N. (2018). Horst-Wessel Propaganda Marşı üzerinden nazizm ideolojisinin inşası. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (46), 89-110.
- Çakı, C. ve Gülada, M. O. (2018). Vichy Fransası'nda işgal propagandası. *Trakya Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 7 (1), 53-80.
- Çakı, C., & Topbaş, H. (2018). Almanya için Alternatif Partisi'nin göçmen karşıtı propaganda faaliyetlerini 2017 Alman federal seçimleri üzerinden okumak. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 59-74.
- Çankaya, E. (2008). *İktidar bu kapağın altındadır. gösteri demokrasisinde siyasal reklamcılık*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Çetin, M. (1997). *Boğazdaki aşiret*. İstanbul: Edile Yayınları.
- Çetin, M., & Sönmez, E. E. (2015). Sosyal temsil kuramı bağlamında kurumsal reklamlar: Türk Hava Yolları örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 1(39), 191-207.
- De Saussure, F. (2014). *Genel dilbilim yazıları*. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Domenach, J. M. (2003). *Politika ve propaganda*. (Çev. Tahsin Yücel). 2. Basım. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Fiske, J. (2017). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Çev. Süleyman İrvan). 5. Basım. Bilim ve Sanat Ankara: Yayınları.

- Geray, H. (2014). *İletişim alanından örneklerle toplumsal araştırmalarda nicel ve nitel yöntemlere giriş*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev. Mehmet Yalçın). 3.Baskı. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gülada, M. O. (2018). Korku çekiciliği kavramının trafik kazalarını konu alan kamu spotu reklamlarında kullanımı. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 131-143.
- Gülada, M. O. ve Çakı, C. (2018). Baudrillard'ın tüketim toplumu boyutunda jil çorap reklamı örneği. *1. Uluslararası Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Kongresi*, Antalya.
- Jowett, S. G. & O'donnell, V. (2014). *Propaganda & persuasion*. USA: Sage.
- Kalkan Kocabay, H. (2008). *Tiyatroda göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları.
- Karaburun Doğan, D., Sayan, Ş. ve Çakı, C. (2017). *The analysis on election music and propaganda posters of political parties in 1999 general and local elections in Turkey*. (ed. Hasan Arapgirlioğlu, Atilla Atik, Robert L. Elliott, Edward Turgeon). 2. Researches on Science and Art in 21st Century Turkey. Ankara: Gece Publishing, 179-186.
- Örmeci, O. (2010). Jön Türkler ve İttihat Ve Terakki. *Tarih Okulu Dergisi*, Sayı VIII, 95-109.
- Özcan, Nuri. (1979). *Leyla Saz. İslam ansiklopedisi* (Cilt 27, s. 158). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: Kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Semiz, Y. (2014). İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Türkçülük politikası. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(35), 217-244.
- Sığırcı, İ. (2016). *Göstergebilim uygulamaları, metinleri, görselleri ve olayları okuma*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sılay, K. (2000). *Erkeğin ağzıyla söylenen gazel: Osmanlı kadın şairler ve ataerkilliğin gücü*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Şimşek, H. (2012). İttihat ve Terakki yönetimi ve gayrimüslim cemaatler. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 12(16), 181-192.
- Tanyeri Mazıcı, E. ve Çakı, C. (2018). Adolf Hitler'in korku çekiciliği bağlamında kamu spotu reklamlarında kullanımı. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (3). 290-306.
- Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2013). *İletişim araştırmaları ve kuramları*. 4. Baskı. İstanbul: Derin Yayınları.
- Ulu, C. (2011). Çanakkale Muharebeleri sırasında basının propaganda aracı olarak kullanılması: Harp Mecmuası örneği. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, Sayı: 12, ss. 61-83.
- Yaylagül, L. (2017). *Kitle iletişim kuramları. Egemen ve eleştirel yaklaşımlar*. 8. Baskı. Ankara: Dipnot Yayınları.

---

---

## M. RAVEL ALBORADA DEL GRACIOSO’NUN FORM ve PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

### Analysis Of M. Ravel’s Alborada Del Gracioso In Terms Of Form and Piano Technique

Suzan SAYIN\*

Emrah SAYIN\*\*

---

---

#### ÖZ

Bir müzik eserini iyi icra edebilmek için; bestecinin yaşadığı dönemin, coğrafyanın, doğduğu yerin, etkilendiği akımların veya bestecilerin, müzik dilinin (stilin) incelenmesinin yanı sıra eserin teknik, form ve müzikal açılarından da iyi analiz edilmesi oldukça önemlidir. Bundan dolayı bir eseri enstrüman ile çalışmaya başlamadan önce bu araştırmayı yapmak mutlaka tavsiye edilir. İcracının yapacağı bu araştırma çalışacağı eseri daha çok benimsemesine ve bestecinin duygularını, isteklerini daha iyi anlamasına yardımcı olacaktır. Fransız empresyonist (izlenimci) besteci Maurice Ravel’in (1875-1937) piyano eseri *Miroirs* (aynalar) beş bölümden oluşur ve her bölüm bestecinin zihnindeki düşüncelerin veya resimlerin yansımaları ifade eder. Bu bağlamda eser empresyonist müziğin en önemli örneklerindedir. Çalışmaya konu olan parça *Alborada del Gracioso* *Miroirs* serisinde dördüncü sıradadır ve piyano tekniği açısından bakıldığında dinamik yapısıyla içlerinde en zor olanıdır. İspanyol Flamenko müziği unsurları barındıran parça aynı zamanda piyanistler arasında da en çok bilinen ve çalınandır. Bu nedenlerle araştırmada *Alborada del Gracioso*’yu çalacak piyanistlere eseri çalışma öncesinde veya çalışma sırasında başvurabilecekleri kapsamlı bir kaynak ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Parçanın form ve piyano tekniği açısından analizi yapılmış olup, piyanistlere kolaylaştırıcı bazı tavsiyelerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Maurice Ravel, Aynalar, Alborada del gracioso, Empresyonizm, Piyano

#### ABSTRACT

In order to perform a musical work effectively, one must explore the period and the country in which the composer was born and lived, the schools of music and composers that inspired him along with his musical style and also analyze the musical work in terms of technique, form and musical structure. For this reason, it is strongly recommended that this study be carried out before a musical work is played with an instrument. Such an analysis enables the performer both to identify with the musical work and have a better grasp of the composer’s feelings and desires. *Miroirs*, a piano piece by the French impressionist M. Ravel (1875-1937), is composed of five sections, each of which expresses the reflection of the ideas and images constructed on the composer’s mind. In this context, the piece is among the most important examples of the impressionistic music. *Alborada del Gracioso*, the focus of this research, ranks fourth in the *Miroirs* series and it is the most difficult one in terms of piano technique. Harboring elements of Spanish Flamenco music, this piece is the most well-known as well as the most played among pianists. For all these reasons, we aim to provide those pianists willing to perform this piece with a comprehensive guide to which they can resort both before and during the performance. This study analyzes the piece from such different perspectives as form and piano technique, while at the same time offering some useful recommendations to the pianists.

**Keywords:** Maurice Ravel, Mirrors, Alborada del gracioso, Impressionism, Piano

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 22.10.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 06.11.2018

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İzmir. [suzan.senol@deu.edu.tr](mailto:suzan.senol@deu.edu.tr).  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9776-7264>

\*\* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İzmir. [emrah.sayin@deu.edu.tr](mailto:emrah.sayin@deu.edu.tr). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0298-2891>

**Atf/Citation:** Sayın, S. & Sayın E. (2018). M. Ravel Alborada Del Gracioso’nun form ve piyano tekniği açısından incelenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 17-28.

### Extended Abstract

In order to perform a musical work effectively, one must explore the period and the country in which the composer was born and lived, the schools of music and composers that inspired him along with his musical style and also analyze the musical work in terms of technique, form and musical structure. For this reason, it is strongly recommended that this study be carried out before a musical work is played with an instrument. Such an analysis enables the performer both to identify with the musical work and to have a better grasp of the composer's feelings and desires. *Miroirs*, a piano piece by the French impressionist M. Ravel (1875-1937), is composed of five sections, each of which expresses the reflection of the ideas and images constructed on the composer's mind. In this context, the piece is among the most important examples of the impressionistic music. *Alborada del Gracioso*, the focus of this research, ranks fourth in the *Miroirs* series and it is the most difficult one in terms of piano technique. Harboring elements of Spanish Flamenco music, this piece is the most well-known as well as the most played among pianists. For all these reasons, we aim to provide those pianists willing to perform this piece with a comprehensive guide to which they can resort both before and during the performance. This study analyzes the piece from such different perspectives as form and piano technique, while at the same time offering some useful recommendations to the pianists.

Just as Claude Monet (1840-1926) is credited with initiating the impressionistic movement – named by Louis Leroy – in painting with his *Sunrise* in 1872, Claude Debussy and Maurice Ravel are regarded as being the pioneers of this movement in music. It is interesting to note that, when analysed within an impressionistic framework, Romantic composers such as F. Chopin, F. Liszt and M. Mussorgsky may also be considered to be actual pioneers of impressionistic movement. In this context, the influence of these composers upon Debussy and Ravel is undeniable. Ravel, in particular, was inspired by and derived great benefit from the Liszt's superb piano technique. Ravel's piano music includes elements from Liszt's piano pieces such as glissandos, extensive arpeggios, tremolos, the use of the whole register of the piano and even the lower pitches that the pianos of the period lacked. *Miroirs*, one of the greatest impressionistic works composed by Ravel, was first played in Paris by his close Spanish friend, pianist Ricardo Viñes, to whom he dedicated the second part of the work, *Oiseaux Tristes*. As a matter of fact, it was with this part that Ravel started to compose the work. As the most outstanding features of the impressionistic music, mental images and scenes rather than feelings such as anger, sorrow and bliss are evoked through this piece of music. Composed between the years 1904 and 1905 and consisting of 5 parts, *Miroirs* was dedicated to the 5 members of The Apaches, a group of musicians, writers and artists which formed around 1900 in Paris. Later, Ravel helped popularize the work by rearranging it for the orchestra in 1912.

Ravel had a strong affinity for the Spanish music largely because of the fact that the composer was born in Ciboure, a small French village on the border of Spain and his mother had a good command of Spanish. In the 4<sup>th</sup> part of the work called *Alborada del Gracioso*, the effects of the Spanish music are strongly felt, which is justified by the fact that all the other parts but this one are named in French. *Alborada*, meaning “morning song” in English, is a kind of serenade unique to the region of Galicia in the northwest of Spain. *Gracioso*, on the other hand, stands for a character in the Spanish comedy: a jester.

*Alborada del Gracioso* is distinguishable from the other parts in terms of its sonority and colourful sounds. The jester character reflects the sarcastic and humorous side of the composer while the B section towards the



middle of the piece shows how melancholic the composer can be. The guitar and the castanets, the instruments that are typically associated with the Spanish Flamenco music, are imitated on the piano. The arpeggios of t

he guitar manifest themselves as broken chords whereas castanets patterns form the rhythmic structure of the work. This piece presents the audience with the character or the scene to be described in an open and clear manner, but the other parts are more abstract. To illustrate, while the other four parts are like scenes from a dream, *Alborada del Gracioso* is like a scene from real life. It is thanks to this clarity that this part is arguably the most well-known part of the piece. Since it harbours elements from the Spanish music, it makes the audience feel that they are listening to a piece that they have already listened.

Resim sanatında Claude Monet'nin (1840-1926) 1872 yılında yaptığı *Gün Doğuşu* tablosunu eleştiren Louis Leroy'un isimlendirdiği empresyonizm akımının, müzikteki öncüleri Claude Debussy ve Maurice Ravel olarak kabul edilir. Öte yandan 19. yy bestecileri F. Chopin, F. Liszt ve M. Mussorgsky'nin eserleri empresyonizm akımı isimlendirildikten sonra incelendiğinde, bu bestecilerin müzikte bu akımın esas öncüleri olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bu bestecilerin Debussy ve Ravel'in üzerindeki etkileri kaçınılmazdır. Howat şu sözleriyle bu etkileşimi desteklemiştir: Gelenekselleşmiş "Ravel-Liszt" ve "Chopin-Debussy" eşlemesi herhangi bir genelleme gibi olsa da, sebepsiz değildir. Ravel'in müzik kütüphanesi Liszt'in birinci baskı notaları ile doluydu ve Ravel de bu eşlemeyi doğruluyordu (Howat, 2009, s. 165). Ravel özellikle Liszt'in üstün piyano tekniğinden oldukça etkilenmiş ve faydalanmıştır. Ravel'in piyano müziği incelendiğinde, Liszt'in eserlerinde görülen glisandolar, geniş arpejler, tremololar, piyanonun tüm tuşesinin kullanımı ve hatta o zamanın piyanolarında olmayan kalın seslerin de kullanıldığı görülmektedir. Aktüze "Müziği Okumak" adlı kitabında şöyle ifade eder: Ravel Debussy'nin hazırladığı ortamda gelişmiş, Liszt'in deneyimleriyle eski klavsencilerin yazış stili kaynaştırarak piyano şaheserleri yaratmıştır (Aktüze, 2003, s. 1803). Ravel'in eserlerindeki tuşa dokunuş hassasiyeti ve geniş renk yelpazesindeki zenginliği ortaya çıkarmak için özel bir virtüözite ve kontrol gerekmektedir (Abromovitch, 2012, s. 5).

Bu çalışmanın amacı; piyano tekniği açısından bakıldığında ileri düzey bir eser olarak görülen Ravel'in *Alborada del Gracioso* parçasının çalışma yöntemlerine yönelik kolaylaştırıcı tavsiyelerin yanı sıra eserin besteleniş süreci, müzik dili (stili) ve bir parçası olduğu *Miroirs* serisi hakkında da genel anlamda tanımlayıcı bilgilerin bulunduğu bir kaynak yaratmaktır.

### Miroirs

1904-1905 yılları arasında bestelenmiş ve toplam beş bölümden oluşan eserin her bölümü ayrı ayrı Türkçe'ye Apaşlar veya Apaçiler<sup>1</sup> (Les Apaches) olarak çevrilen grubun 5 üyesine ithaf edilmiştir. Ravel sonrasında 1912 yılında orkestra için tekrar düzenleyerek eserin daha çok tanınmasını sağlamıştır. Ravel'in piyano için bestelediği *Miroirs* yenilikçi yapıyla onun bestecilik gelişiminde bir kilometre taşı niteliğindedir (Abramovitch, 2012, s. 5)

Ravel bölümleri şu şekilde isimlendirmiştir:

1. Noctuelles: (Gece Kelebeği)
2. Oiseaux Tristes: (Üzgün Kuşlar)
3. Une barque sur l'océan (Okyanusta Bir Sandal)
4. Alborada del Gracioso: (Soytarının Şafak Şarkısı)
5. La Vallée des Cloches: (Çanlar Vadisi)

Eser ilk kez 6 Ocak 1906 yılında Ravel'in yakın arkadaşı olan ve aynı zamanda eserin ikinci bölümü *Oiseaux Tristes*'in de ithaf edildiği İspanyol piyanist Ricardo Viñes tarafından Paris'te çalınmıştır. Ayrıca Ravel eseri

<sup>1</sup> 1900'lü yıllarda Fransa'da yaşamakta olan içinde yazar, ressam, müzisyen, şair ve müzik eleştirmeni gibi sanatçıların bulunduğu 16 kişiden oluşan bir grup.

bestelemeye de bu bölümden başlamıştır. Ravel *Miroirs*'ı bestelemeye başladığı ikinci bölümle ilgili şu sözleri söylemiştir: *Oiseaux tristes* benim en tipik düşünce tarzımdır. Yazın en sıcak saatlerinde çok karanlık ve basık bir ormanda kaybolmuş kuşları çağırıştırır (Nichols, 1977, s. 42).

Hatta Debussy'nin de aynı yıllarda *Images* serisinin birincisini bestelemekte olduğu bilinmektedir ve her iki eseri de Debussy ve Ravel 1905 yılında tamamlamışlardır. Roy Howat şöyle ifade eder: Ravel ve Debussy'nin 1905'den sonra kişisel bağlantılarının kopmasının ardından, Ricardo Viñes her iki bestecinin son eserlerini birbirlerine çalarak iki besteci arasındaki müzikal bağlantıyı sürdürmüştür (Howat, 2009, s. 143).

Empresyonist müziğin en belirgin özelliği olarak Ravel bu eserde kızgınlık, üzüntü veya mutluluk gibi duygulardan ziyade zihnindeki resimleri, sahneleri betimlemiştir. Roland-Manuel Maurice Ravel adlı biyografi kitabında şöyle söylemektedir: Ravel *Miroirs*'de Beethoven'ın aksine, yüzyıllardır süregelen Fransız geleneğine kulak vererek insani duyguları ifade etmekten ziyade resmi betimlemeyi tercih etmiştir (Roland-Manuel, 1947, s. 91).

### Alborada del Gracioso

*Alborada del Gracioso* piyano tekniği açısından oldukça zor bir parça olmasına rağmen, bir piyaniste değil müzik eleştirmeni ve yazar M. D. Calvocoressi'ye ithaf edilmiştir. Eserin ikinci bölümü olan *Oiseaux Tristes*'i ithaf ettiği ve *Miroirs*'ı ilk kez icra eden piyanist Ricardo Viñes ile ilgili olarak Ravel şu sözleriyle ironik bir yaklaşımda bulunmuştur: İçinde piyanistik en ufak bir öge barındırmayan bir bölümü bir piyaniste yazmak eğlenceliydi (Calvocoressi, 1933, aktaran Murdoch, 2007, s. 43).

Bestecinin İspanya sınırındaki küçük bir Fransız köyü olan Ciboure'da doğmuş olması ve annesinin de çok iyi derecede İspanyolca konuşuyor olması Ravel'in İspanyol müziğine karşı her zaman yakınlık hissetmesini sağlamıştır. Eserin bu bölümünde İspanyol müziğinin etkileri yoğun bir şekilde hissedilmektedir ve öte yandan, diğer dört bölümün başlığının Fransızca olması ve sadece bu bölümün İspanyolca isimlendirilmesi bu söylemi doğrulamaktadır. *Alborada* kelime anlamı olarak şafak şarkısı anlamına gelmekte ve İspanya'nın kuzey batı bölgesindeki Galicia'ya özgü bir çeşit serenattır. *Gracioso* ise İspanyol komedisinden bir karakter olan soytarıyı ifade eder. Ravel Steinway and Sons'dan Ferdinand Sinzig'e bu başlıkla ilgili bir mektup yazmıştır:

'*Alborada Del Gracioso*' başlığını çevirirken yaşadığınız karmaşayı anladım. Aslında benim çevirmeyi tercih etmememin sebebi de budur. Gerçek şu ki; İspanyol komedisinden *Gracioso* (soytarı) oldukça özel bir karakterdir ve bildiğim kadarıyla başka bir tiyatro geleneğinde de bulunmuyor. Fransız tiyatrosunda Beaumarchais'ın *Figaro* karakteri ile karşılığı var fakat bu karakter daha filozofik olduğu için *Gracioso* ile aynı anlamı taşıyor. Bence 'Soytarının Sabah Şarkısı' olarak kabaca çevirmek bu eserin mizahi yanını açıklamak için yeterli olacaktır (Orenstein, 1968, aktaran Murdoch, 2007, s.53).

Bu parça dinleyiciye betimlenmek istenen karakteri veya sahneyi açık ve anlaşılır bir şekilde sunarken, diğer bölümler bu anlamda daha soyuttur. Farklı bir açıdan örnek vermek gerekirse; diğer dört parça rüyada görülen sahneler gibiyken, *Alborada del Gracioso* gerçek hayattan bir sahne gibidir. Bu anlaşılabilirliği sayesinde belki de içlerinde en çok bilinen parça olmasının sebeplerinden bir tanesi de budur. İspanyol müziğinin esintileri olması sebebiyle dinleyicide önceden bildiği bir melodiyi veya parçayı dinliyormuş hissi uyandırır.

### Form Analizi ve Teknik Öneriler

*Alborada del Gracioso* armonik olarak İspanyol müziğinin en sık görülen modu olan phrygian<sup>2</sup> modu üzerine kurulmuştur. Üç bölmeli lied formu olarak bestelenmiş parça A-B-A-Coda olarak görülür.

A bölümünde 1. tema: (D/d, Bb, Db), 2. tema: (c#, f#, e) ve tekrar 1. tema: (D).

B bölümünde 3. tema kendi içinde a-b olarak ikiye bölünmektedir: (b, a, G, F#, f#) 4. tema: (b), 5. tema: (b), tekrar 4. tema: (b, D) ve tekrar 5. tema: (D).

Tekrar A bölümünde 1. tema: (Eb, F#) ve 2. tema: (f#, e).

Coda'da ise 1, 2 ve 4. temaların düzensiz ve karışık bir şekilde birleşimi görülür: (D, c, D).

Parçanın tablo halinde tematik form analizi aşağıda verilmiştir:

Şekil 1

A BÖLMESİ	B BÖLMESİ	A BÖLMESİ	CODA
Tema 1: 1-42 ölçüler	Tema 3 (a-b): 71-104	Tema 1: 166-173	Tema 1-2-4: 196-229
Tema 2: 43-57	Tema 4: 105-126	Tema 2: 174-195	
Tema 1: 58-70	Tema 5: 127-132		
	Tema 4: 133-156		
	Tema 5: 157-165		

Burnett James'e göre; Ravel İtalyan besteci Domenico Scarlatti'nin (1685-1757) piyano tekniğinden faydalanmıştır (James, 1987, aktaran Murdoch, 2007, s. 54). Bu açıdan bakıldığında, tekrarlayan nota tekniği, çapraz el geçişleri ve hızlı gamlar gibi piyano teknikleri göze çarpmaktadır. Özellikle *Miroirs* ve *Gaspard de la Nuit* piyano eserlerinde görülen tekrarlanan nota tekniği Ravel stilinin karakteristik bir özelliğidir (Sadie, 1980, s. 617). Tekrarlayan nota tekniğine örnek olarak aşağıdaki 2 ve 3 numaralı şekiller verilebilir:

Şekil 2



(D. Scarlatti Sonat K. 141 ölçü: 40-41)

Şekil 3



(Alborada del Gracioso ölçü: 43)

<sup>2</sup> İspanyol müziğinde sıklıkla görülen bir dizidir. Bir majör dizinin birinci derecesinden iki tam ses yukarı çıkarak üçüncü derecesinden başlar ve o majör dizinin arızaları kullanılarak başladığı sesle biten dizidir.

D. Scarlatti'nin hayatının büyük bir kısmını İspanya'da geçirmesi ve oradayken yüzlerce eser bestelemesi, onun da İspanyol müziğinden etkilendiğinin bir göstergesidir. Bu bağlamda D. Scarlatti'nin M. Ravel'e olan etkisi şaşırtıcı değildir. Öte yandan esere form açısından bakıldığında F. Liszt'in 1 numaralı *Mefisto Valsi* ile benzeşmeler görülür ve aynı zamanda her iki eserde de bir karakterin betimlenmesi (Soytarının Sabah Şarkısı, Şeytanın Valsi) ikinci bir benzerlik olarak da kabul edilebilir.

Eserde gitar ve kastanyeti<sup>3</sup> andıran Flamenko<sup>4</sup> stilinde ritmik ve melodik figürler bulunmaktadır. Bölüm ilk ölçü itibariyle İspanyol gitarını taklit edercesine sağ elde gelen kırık akorlar ile başlamaktadır ve 2 ölçüde tamamlanan bir figür sunmaktadır.

Şekil 4



(ölçüler: 1-4)

İlk ölçüde görülen “*sec les arpèges très serrés*” ile besteci “*kuru, arpejler çok gergin*” ifadesini kullanmıştır. Aksanlar 1. ve 4. sekizlik notalara denk gelmekte ve çalarken bölümün dinamik yapısını ortaya çıkarmak için bu aksanlara önem verilmelidir. Elleri gergin ve tuşeye yakın tutarak, sağ eldeki kırık akorların üst sesine olabildiğince çabuk ulaşmak hedeflenirse; bestecinin istediği karakter yakalanmış olacaktır. 6. ve 8. ölçülerdeki 1. vuruşa denk gelen sekizlik, onaltılık üçleme ve sekizlik tartım ise kastanyeti anımsatmaktadır.

Şekil 5



(Ölçüler: 5-8)

<sup>3</sup> Parmaklara takılarak çalınan vurmalı çalgılar grubuna ait bir tür zildir. İspanyol folk dansında kullanılır ve aynı zamanda Osmanlı kültüründe de köçeklerin elleriyle çalarken dans ettikleri çalgıdır.

<sup>4</sup> Kökünün Endülüs'ten geldiğini iddia edenlerin yanı sıra, kimileri tarafından ise Pakistan veya Hindistan çingenelerine ait olduğu düşünülen, İspanya'da gitar eşliğinde ayakları yere vurarak yapılan dinamik bir dans türüdür.

12. ölçüye kadarki kısımda daha çok ritmik bir yapı gözlemlenir ve adeta soytarının şarkısına hazırlık niteliği taşır. 12. ölçüye aukt (önel) ile giriş yapan ve dört ölçü devam eden melodik yapı ile “soytarı” karakteri kendini göstermektedir.

Şekil 6

(Ölçüler: 9-16)

28. ölçüde “p” nüansı içinde decrescendo yaparken birden bire “ff” nüansına geçiş olmaktadır. Notaların üzerindeki aksanlar da gösteriyor ki; 30. ölçünün birinci vuruşundaki kalın si bemol ve 31. ölçünün birinci vuruşundaki ince si bemol sesine önem verilerek çalmak gerekir. Bu pasaj Flamenko dansı yapan çingene kızının topuğunu yere aniden sert bir şekilde vurması ile bağdaştırılabilir.

Şekil 7

(Ölçüler: 28-31)

43. ve 57. ölçüler arasında do diyez minör tonunda karşımıza çıkan 15 ölçü boyunca tekrarlayan notalar, parçanın teknik açıdan çalınması en zor kısımlarındandır. Genellikle başta belirlenen tempoyu devam ettirebilmek bu kısımda zorlaşır ve bu yüzden parçayı çalmaya başlamadan önce bu kısımdaki olası tempo düşünülerek referans alınır; performans esnasında zorluğa endeksli tempo değişikliği olmayacaktır. Çalman piyanonun piyaniste yardım etmesi de ayrıca önemli olmakla beraber, olabildiğince tuşenin içinde kalıp parmakları çekerek ve bileği biraz yukarıda tutarak çalmak gerekir. Aşağıdaki 43 numaralı ölçü için verilen ve devamında gelen tekrarlayan notalar için de uygulanabilecek parmak numarası tavsiyesi kolaylaştırıcı olacaktır.

44 numaralı ölçüde sağ elde gelen gamdaki fa çift diyez sesleri sol ele verilerek pasajın rahat çalınması ve dolayısıyla akıcılığı sağlanacaktır.

Şekil 8

(Ölçü: 43) (Ölçü: 44)

Parçanın orta kısmı (B bölümü) “*Plus lent*” (yavaş) başlığı ve “*expressif en récit*” (ifadeli ve konuşur gibi) terimi ile bambaşka bir karakterde karşımıza çıkar. İlk dört ölçüsündeki sade ve melankolik yapıdaki melodi serbest olup doğaçlama hissi uyandırır. Süsleme notalar vuruşun öncesinde değil tam zamanında çalınmalıdır. (Ko, 2007, s. 76) Ardından gelen dört ölçü ise “*très mesuré*” (çok ritmik) terimi ile tamamen zıt karakterdedir. Bu atışma B bölümü boyunca düzensiz bir ölçüleme ile yazılmıştır ve melankoli ile alaycı karakteri bir arada sunmaktadır. Roger Nichols bu durumu “*sahte melankoli*” olarak nitelendirmiştir (Nichols, 1977, s. 45). 75. ölçü ile 101. ölçü arasındaki kısımda sol ele yazılmış olan hareketli partinin aksamadan ve temiz çalınması için; oktavları ve akorları çalmadan sadece ele tuşe üzerindeki yerlerini öğretmek adına, eli olabildiğince hızlı bir şekilde hazırlamak gerekir.

Şekil 9

(Ölçüler: 71-77)

126. ölçüde görülen dört ölçülük figür ritmik açıdan bakıldığında çalarken zorlayıcı olabilmektedir. Bunun için sekizlik notaya bir vuracak şekilde metronom yardımıyla çalışmak, ritmik açıdan doğru çözümlenmek ve anlamak için faydalı olacaktır. Öte yandan çalarken nota üzerinde de görülen aksanlara önem vererek çalmak istenilen karakteri yansıtmak için önem taşımaktadır. Bu dört ölçülük figür 157. ölçüde tekrarlanmaktadır.

Şekil 10

(Ölçüler: 126-128)

166. ölçüde A bölmesi tekrardan gelmekte ve bu kez “*ppp*” nüansı ile aynı dalgacı karakterde istenmektedir. Sol pedal kullanarak istenilen ses rengi daha rahat çıkacaktır. İlk A bölümünde gam olarak görülen pasaj bu kez “*glissando*” olarak 175. ölçüde dörtlü aralık ve devamındaki tekrarlarında üçlü aralık ile yazılmıştır. Parçanın teknik açıdan yine en zor kısımlarından biri olduğu söylenebilir ve nota üzerinde 2-4 olarak belirtilen parmak numaraları yerine 1-3 de tercih edilebilir. Bu pasajı pedal yardımıyla tuşenin çok fazla içine girmeden daha yüzeysel bir şekilde çalmanın yanı sıra; ele çıkarken sağa, inerken ise sola doğru eğim vermek gerekir.

Şekil 11

(Ölçüler: 175-176)

191-195. ölçüler arasındaki sol ele yazılmış olan pasaj parmak numaralandırması doğru yapılmadığı takdirde temiz çalmak ve akıcılığı sürdürmek zor olacaktır. Bu nedenle aşağıda tavsiye edilmiş olan parmak numaralarının kullanımı kolaylaştırıcı olacaktır:

Şekil 12

(Ölçüler: 191-194)



195. ölçüde parça bitiş hissi verip, “*pp*” olarak 196. ölçü itibariyle Coda'ya bağlanır. Coda kısmında 1, 2 ve 4. temalar karışık halde ve düzensiz ölçüleme ile görülür. Adeta bütün figürleri özet olarak dinleyiciye tekrardan hatırlatır. Ko'ya göre de; Coda'da B bölmesinin dokunaklı karakteri ile A bölmesinin vahşî karakteri kaynaşmıştır (Ko, 2007, s. 85).

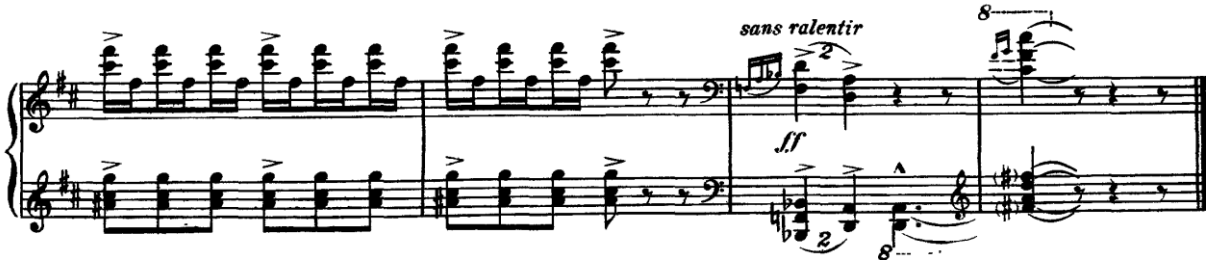
Şekil 13



(Ölçüler: 194-196)

Parça adeta Flamenko dansçısının çığlık atarak şovunu sonlandırması gibi coşkulu bir şekilde re majör akoru ile biter.

Şekil 14



(Ölçüler: 226-229)

### Sonuç

Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi *Miroirs* beş parçalık bir eser olarak empresyonist müziğın en önemli örneklerinden biridir. *Alborada del Gracioso* diğer bölümlerle kıyaslandığında tınısal ve ses renkleri açısından ayrıldığı görülmüştür. Soytarı karakteri bestecinin alaycı, esprili yanını gösterirken orta kısımdaki yavaş bölme (B) melankolik yanını göstermektedir. İspanyol Flamenko müziğının akla gelen ilk enstrümanlarından olan gitar ve kastanyet pişano üzerinde taklit edilmiştir. Gitarın arpejleri parçada kırık akorlar halinde görülürken, kastanyet figürleri ritmik yapısını oluşturur. Teknik anlamda Liszt ve Scarlatti etkileri bulunmuş ve çalışma içinde bazı örneklerle gösterilmiştir. Form açısından incelemesi yapılmış ve üç bölmeli lied formu olduğu görülmüştür. Pişanistlere parça içindeki bazı zor pasajlar için kolaylaştırıcı parmak numarası tavsiyeleri ve teknik açıdan yardımcı olacak önerilerde de bulunulmuştur.

**Kaynakça/References**

- Abramovitch, R. (2012). *Maurice Ravel's Miroirs for Piano: Historical background and some performance related aspects* (Yayımlanmış Doktora Tezi, Indiana Üniversitesi, Indianapolis).
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Howat, R. (2009). *The art of French piano music*. North Yorkshire: Yale University Press.
- Ko, E. (2007). *Music and image: A performer's guide to Maurice Ravel's Miroirs* (Yayımlanmış Doktora Tezi, Cincinnati Üniversitesi, Cincinnati).
- Murdoch, H.M. (2007). *Ravel's Miroirs: Text and context* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Witwatersrand Üniversitesi, Johannesburg).
- Nichols, R. (1977). *Ravel*. London: Faber.
- Roland-Manuel, C. (1947). *Maurice Ravel*. London: Dobson.
- Sadie, S. (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers.

---

---

## AHMED ADNAN SAYGUN'UN DİZİSEL YAKLAŞIMINA BİR ÖRNEK: YAYLI KUARTET NO. 2, OP. 35<sup>1</sup>

An example of Ahmed Adnan Saygun's serial approach: String Quartet No. 2, Op. 35

Özge USTA\*

---

---

### ÖZ

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), besteciliğinin erken dönemi olan Paris Schola Cantorum'da eğitim aldığı dönemlerde, buradaki büyük bestecilerin ve okulun ulusalcı eğitim sisteminin etkisiyle müziğini halk müziği geleneği temellerinde kurgulamayı hedeflemiş, geleceğin gelenekle oluşturulacağına inanmış; bunun yanı sıra yenilikçi yaklaşımlardan, kendi müzikal ifadesini yıpratmayacak şekilde yararlanmış ve bu doğrultuda eserler bestelemiştir. Eserlerini Türk halk müziği değerleri ve geleneksel sanat müziği makamlarıyla usüllerinin yanı sıra pentatonizm, modalite, serializm, kontrpuantal ve tonal unsurlarla kurgulamış, müzikal ifadeyi yansıtmak ve içeriği zenginleştirecek geçmiş dönem bestecilik tekniklerinden yararlanmaktan kaçınmamıştır. Bu makale ile Saygun'un bestecilik anlayışı ve dizisel bakış açısının, üç dönemde incelenen yaratıcılığının ikinci döneminin son eseri olarak kabul edilen, modern dili ile yenilikçi yapısı yönünden önceki yapıtlarından ayrılan, 1958'de tamamlanan Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35 eseri ve bu eserden verilen nota örnekleri ile açıklanması amaçlanmıştır. Makalede bestecinin, eserlerinde kullandığı halk müziği ve geleneksel sanat müziği unsurları başta olmak üzere tüm müzikal malzemeden sadece dizisel olanlar yer almış; bu makalenin, özellikle geleneksel dizilerin Yaylı Kuartet No. 2'deki gibi modern bir anlayışta nasıl kullanılabileceğine dair bir örnek oluşturması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmed Adnan Saygun, Saygun Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dizisel Yaklaşım, Makamsal Yaklaşım, Modal Yaklaşım

### ABSTRACT

During the times he got training in Paris Schola Cantorum, an early period of his composition, Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) targeted to build his music on the foundation of folk music with the effect of the respectable composers there and the nationalist education system of the school. He believed that the future would be formed via tradition; in addition to this, he benefited from innovative approaches in a way that wouldn't wear out his musical expression and composed works accordingly. He built his works with the values of Turkish folk music and traditional Turkish classical music maqams and *usûls* as well as with pentatonism, modality, serialism, counterpoint and tonal elements and didn't abstain from using the past period composing techniques which would reflect the musical expression and enrich the content. With this article, it is aimed to describe the composition approach and sequential perspective of Saygun via String Quartet No. 2, Op. 35, completed in 1958 which is distinguished from the previous works with respect to its modern language and innovative structure, considered as the last work of the second period of his creativity studied in three periods. In the article; from all musical materials especially folk music and traditional Turkish classical music elements he used in his works, only the sequential ones are included and it is targeted to create a model on how to use especially traditional sequences in a modern approach like in String Quartet No. 2, Op. 35.

**Keywords:** Ahmed Adnan Saygun, Saygun String Quartet No. 2, Op. 35, Serial Approach, Maqam Approach, Modal Approach

---

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 26.10.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 13.11.2018

<sup>1</sup>Bu çalışma, Haziran 2005'te Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda tamamlanan "Ahmed Adnan Saygun'un II. Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin Modal ve Formal Yapısı" başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, İzmir. [ozge.usta@yasar.edu.tr](mailto:ozge.usta@yasar.edu.tr). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2766-8193>

**Atıf/Citation:** Usta, Ö. (2018). Ahmed Adnan Saygun'un dizisel yaklaşımına bir örnek: Yaylı kuartet no. 2, op. 35. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 29-48.

### Extended Abstract

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), a great Turkish composer, musicologist and ethnomusicologist, is one of the first Turkish composers of the 20<sup>th</sup> century, who believed that national musical values can be converted into international music. He is one of the first Turkish composers who engraved the elements of Turkish music and Turkish culture with the western music technique, synthesized the western and eastern cultures and went beyond the borders. He composed all kinds of compositions in addition to four string quartet, in which a style is observed where an anti-Romantic perspective turns into complex abstract statements from colorful natural components.

During the times he got training in Paris Schola Cantorum, an early period of his composition, Saygun targeted to build his music on the foundation of folk music with the effect of the respectable composers there and the nationalist education system of the school. He believed that the future would be formed via tradition; in addition to this, benefited from the innovative approaches such that his musical expression is not worn out and composed works accordingly.

Ahmed Adnan Saygun, great composer of the Turkish Republic, believing that the future would be formed via tradition, created a superior musical language by synthesizing Turkish folk music and traditional Turkish classical music with the technical structure of western music. The creativity of Saygun depends on the values of Turkish folk music and modal structure of traditional classical music. He formed the colors of his music by using the maqams of Turkish music, antique modes, tonal materials and pentatonism together. The composer thought that pentatonism is in the nature of Turkish folk music, advocated that tetratonism is at the center of modal/maqam music. Depending on this, he argued that such music are needed to be described by tetrachordal formations instead of pentachordal formations. He used counterpoint technique in his works skillfully and obtained new modal sequences by using triphonic, quadrophonic and tetraphonic sequences together and separately. It was observed that the modal sequences are used within thematic structures which will cover the cores of the elements inside the maqam or certain maqam cores belonging to the maqam, not entirely; that the composer created a harmony from maqam structures and modal tones within counterpoint writing.

With this article\_ in which the data concerning Saygun's composing approach, generalized in serial meaning, is obtained through analysis, descriptive and explanatory research along with mostly historical method\_ it is targeted to exemplify the serial approach of the composer through score examples/composition sections on how traditional serial materials can be used in a composition which can be described as "progressive", especially the traditional structuring used in his compositions, starting from String Quartet No. 2, Op. 35. The article also aims at offering an insight to the composers and music theoreticians who adopt the idea that "future is born from tradition" like Saygun.

String Quartet No. 2, Op. 35, in addition to being the most progressive one among the works of the composer, creates a difference with the serial approach. In the work; *karciğar*, *hüzzam*, *hicaz*, *hicazkâr*, *kürdilihicazkâr*, *evic*, and *rast* maqam scales, especially *bestenigar*, are used with or without transposition, along with all modal scales but locrian, together with three major scales, chromatic scales, dodecaphonic scale and enneaphonic scale. Furthermore dorian tetrachord is intensely present with *karciğar* pentachord, *karciğar*

tetrachord, *hüzzam* tetrachord, *hüzzam* pentachord, *hicaz* pentachord, *hicaz* tetrachord, *hicaz* trichord and *hicazkar* tetrachord. Also, in addition to a new scale formed by combining the last sound of the second tetrachord with the first tetrachord; the maqam scales with two trichords and three tetrachords, maqam scales with two tetrachord, maqam scales with two pentachord, the scale with two sextachords, the polytonal scale formed by overlapping two maqams, the sequential approaches structured by overlapping bitonal scale, polytonal scale, tonal scale and serial structure and polymodal scales and different sequential tones are heard.

The composers who are interested in serial systems or looking for new tones may create their sequential approach by starting from maqam/modal scales or small parts they select from maqam scales, like in this work. They can either shape a sequential approach with different transpositions of the same maqams/same modes and determined sections of different maqams/different modes or by overlapping all of these sequential materials. They may make a new sequential sensation by inversely dealing with maqam scales with or without transposition. They may obtain authentic tones by vertically using the modes and maqams, tonal and serial structures at the same time.

String Quartet No. 2, Op. 35 may be accepted as a precious example with respect to creating a homogeneous tone utilizing maqam sequential structuring and antique modes, serial system and western music technical elements altogether and it may open a different tone door to the composers in sequential sense.

İngiliz *The Times* gazetesinin 15 Ocak 1991 tarihli baskısında, “Sibelius Finlandiya, De Falla İspanya ve Bartok Macaristan için ne ifade ediyorsa Türkiye için onu ifade eden, Türkiye’nin büyük ve yaşlı müzik adamı.” (Aracı, 2001, s. 19) ifadesi ile tanımlanan, *Gramophone*’da Gutman tarafından “20. yüzyılın ilk Türk bestecisi” olarak nitelendirilen (Gutman, b.t.), eserlerinde “ulusal müzik değerlerinin, uluslararası müziğe dönüştürülebileceğine” (Aydın, 2003, s. 123) inanan büyük Türk bestecisi, müzikolog ve etnomüzikolog Ahmed Adnan Saygun, Türk müziği unsurlarını ve Türk kültürünü batı müziği tekniği ile işleyen, batı ve doğu kültürlerini sentezleyip sınırları aşan ilk Türk bestecilerinden (Sahin, 2016, s. 24) olup Romantizme karşıt bir bakış açısının renkli doğal unsurlardan karmaşık soyut söylemlere dönüştüğü bir biçim gözlenen (Gutman, b.t.). dört tane yaylı çalgılar kuartetinin yanında her türden eser bestelemiştir.

Atatürk’ün “Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır.” (Saygun, 1981, s. 48) ile hem İran ve Arap müzikleriyle karıştırılan Türk müziğinin gerçek kimliği ile kabul edilmesi hem de yeni Türk yapıtlarında ulusal kimliğin oluşturulması için geleneksel müziklerden yola çıkılması gerektiği (Yükselsin, 2011, s. 248) düşüncelerinden yola çıkan Saygun’un yaratıcılığı Türk halk müziğindeki değerler ile geleneksel sanat müziğinin makamsal yapısına dayanmaktadır. Müziğinin renklerini Türk müziği makamları, antik modlar (Aydın, 2003, s. 123), tonal malzemeler ve pentatonizmi bir arada kullanarak oluşturmuştur.

Besteci, pentatonizmin Türk halk müziğinin doğasında olduğunu düşünmüş, Güneş-Dil Teorisi’ndeki “Tüm medeniyetler Türkler’den ve tüm diller Türkçe’den gelir.” (Aracı, 1999, s. 130) düşüncesinden yola çıkarak “Pentatonizm Türk’ün musikideki damgasıdır. Pentatonizm nerede varsa (a) Orada oturanlar Türk’türler. (b) Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır” (Saygun, 1936, s. 6’dan aktaran Bartok, 2017, s. 15) şeklinde söylemde bulunmasının ardından, geleneksel Türk sanat müziğinin pentatonizmden kaynaklandığını da (Saygun, 1936, s. 9’dan aktaran Yükselsin, 2011, s. 252) öne sürmesine rağmen takip eden süreçte, 1986 yılında “...yazarın konuya tam egemen olmadığı çağlarda kaleme alınmıştır...” ifadesiyle pentatonizm görüşünden vaz geçtiğini ifade etmiştir (Aydın, 2003, s. 124).

Tetratonizmin makamsal müziklerin merkezinde olduğunu; buna dayanarak bu türden müziklerin pentakordal oluşumlar yerine tetrakordal kuruluşlarla açıklanması gerektiğini savunan (Yükselsin, 2011, s. 268) Saygun, eserlerinde kontrpuan tekniğini ustalıkla kullanmış, üç sesli, dört sesli ve beş sesli dizileri birlikte ve ayrı ayrı kullanarak yeni modal diziler elde etmiştir. Özellikle karcıgar beşlisi ile “Saygun motifi” olarak nitelendirilen hüzzam dörtlüsünü (Aracı, 2001, s. 163) sıklıkla tercih ettiği yapıtlarında makam dizilerinin genellikle bütünüyle değil, makamın içindeki unsurların veya makama ait belirli makam çekirdeklerini kapsayacak tematik kurguların içinde kullanıldığı; bestecinin kontrpuan yazısı içinde makamsal yapılar ve modal tınılardan armoni oluşturduğu gözlemlenmektedir. Yöre’nin doktora çalışmasında değindiği, Saygun’un açıklamalarına göre besteci makamı renk ve araç olarak tanımlamış; buna göre makamlarla ilgili olarak “...batının tempere oniki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım.” şeklinde söylemde bulunmuştur (Yöre, 2010, s. 61-66). Ayrıca melodik ve armonik dili, makam dizilerinden seçtiği motif hücreleri ile kurgulamıştır. Bu düşünce, Saygun’un Paris’teki, ulusalcı yapısı ve eğitim sistemi ile bilinen (Yükselsin, 2011, s. 248) Schola Cantorum’da eğitim aldığı 1928-1931 arasındaki (Aracı, 1999, s. i) erken dönemine dayanmaktadır; dolayısıyla Avrupa sanat müziğinin geleneksel deyiş ve formları ile tanışması besteciyi kendi müzik kültürüne yaklaştırmıştır. Bu okulda çalıştığı büyük bestecilerin kendi kültürlerini müziklerine yansıtmaları, Saygun’u bu yönde etkileyen en önemli unsurlardan biri olmuş, Türk

müziğinin geleceğinin halk müzik geleneğinin temellerinde yattığına inanmış ve tereddüt etmeden bu yönde ilerlemiştir (Aracı, 1999, s. 107-110).

### Yöntem ve Bulgular

Giriş bölümünde Saygun'un dizisel anlamda genellenebilecek bestecilik anlayışından, daha çok tarihsel yöntemin yanında inceleme türü, tanımlayıcı ve açıklayıcı araştırma yöntemleriyle edinilen bulguların sunulduğu bu çalışma ile Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35'ten yola çıkarak bestecinin dizisel yaklaşımını, eserlerinde kullandığı geleneksel yapılanmalar başta olmak üzere dizisel malzemelere ve "yenilikçi" olarak tanımlanabilecek bir yapıtta geleneksel dizisel malzemelerin ne şekilde kullanılabilmesine yönelik nota örnekleri/eser kesitleriyle örneklendirmek ve Saygun gibi "geleceğin gelenekten doğması"nı hedefleyen bestecilere ve müzik insanlarına bu anlamda ışık tutmak amaçlanmaktadır.

Çalışmada kaynağı belirtilmemiş olan nota örnekleri, eserin 1958'de New York Southern Music Publishing Company, Inc.'den basılan orijinal partitüründen alınmıştır.

### Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35 ve Dizisel Yaklaşım

Yaratıcılığı üç dönemde incelenen Saygun'un Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35 eserinin, ikinci döneminin doruk noktası (Aracı, 1999, s. 186) ve yeni dönemin habercisi (Aracı, 2001, s. 161) olarak kabul edilmesinin yanında bu kuartet, bestecinin makamsal müziğe yönelme sürecinin başındaki eserlerden biridir (Aydın, 2004, s. 51). Seslendirildiği dönemde eleştirmenlerden Day Thorpe'un, eseri "kuvvetli, sürükleyici ve orijinal" (Aracı, 2001, s. 161) olarak nitelendirmesi, Bedii Sevin'in "...Adnan Saygun, kuartet edebiyatında, hatta musiki tarihinde sağlam bir yer işgal edecek ilk eserini vermiş." (Aracı, 1999, s. 169) şeklindeki düşünceleri, II. Kuartet'teki devrimci ruhun göstergeleri olarak kabul edilebilir.

Washington'da, Bartok ve Stravinsky gibi bestecilere eserler yazdıran ve ilk kez bir Türk besteciden eser bestelemesini talep eden Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı'nın sipariş ettiği eser, 10 Mart 1958'de tamamlanmış; ilk seslendirilişini 28 Kasım 1958'de Washington'da Julliard Kuartet, Türkiye'de ilk seslendirilişini ise 14 Şubat 1968'de İzmir'de Yücelen Kuartet gerçekleştirmiştir.

Bestecinin en deneysel eseri sayılabilecek olan II. Kuartet, önceki eserlerinden, yapı, dil ve karakter bakımından ayrılır (Aracı, 2001, s. 161-166). Yaylı Kuartet No. 1, Op. 27 ve *Kerem* Operası gibi daha önceki yıllarda bestelenen eserlerdeki usuller, makam temelindeki melodik hatlar gibi tanımlanabilir geleneksel unsurlar II. Kuartet'te, varlıkları daha zor algılanan soyut bir işleyişte görülür (Aracı, 1999, s. 187-188). Buna örnek olarak bestecinin, önceki eserlerindeki tonal merkezleri belirgin yazı dili yerine, gizlenmiş bir fa diyez tonal merkezi olan II. Kuartet'in, Şekil 1'de gösterilen ilk on ölçüsünde viyola soloda on iki sesi dolaşan ve atonal bir etki bırakan (Aracı, 2001, s. 162), aynı zamanda bestenigâr makamında olmasına rağmen ezgisel yapı bakımından bu makamın etkilerinin anlaşılmasını güçleştiren (Kütahyalı, 2004, s. 101) solosu gösterilebilir:



Şekil 1. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 1-10

Saygun, on iki ton sistemini kimi eserlerinde ve bu eserin kimi pasajlarının içinde gizlenmiş olarak zaman zaman kullanmış olsa da on iki ton sistemine yakın bir besteci olmamış, bununla ilgili olarak Saydam ile yaptığı söyleşide aşağıdaki düşünceleri beyan etmiştir:

Bu sistem kökü toprakta olan bir sistem değildir. Bu, masa başında düşünülerek bulunmuş bir sistemdir... 12 ton sistemini de denedim, gördüm ki bana hitab eden bir şey değil bu yapıyabancı bir şey ve kökü olmayan bir şey bence, ruhlarda kökü olmayan bir şey... (Saydam, 1973).

Bu çalışmanın çıkış noktası, her ne kadar gizlenmiş gibi görünse de eserin makamsal, modal, pentatonik, atonal dizisel yapısını ortaya koymaktır. Saygun'un "temel dizi" (Karadeniz&Berki, 2016, s. 75) olarak nitelendirdiği bestenigâr makam dizisini, Yaylı Kuartet No. 2, Op 35'te de temel dizi olarak tercih ettiği; dört bölümden oluşan eserin birinci bölümünde aktarımlı ve aktarımsız olarak bestenigâr, karcığâr, hüzzam, ikinci bölümünde hicaz, bestenigâr, hüzzam, karcığâr, üçüncü bölümünde bestenigâr, karcığâr, hüzzam, hicaz, hicazkâr, kürdili hicazkâr, eviç ile dördüncü bölümünde bestenigâr, karcığâr, hicaz, hüzzam, kürdili hicazkâr, rast ve eviç makam dizileri kullanıldığı bulgusu gözlemlenmektedir. Ek'te eserde kullanılan makam dizileri aktarımsız olarak yer almaktadır.

Kullanılan makamsal dizilerin dışında eserin birinci bölümünde ikinci tetrakordun son sesinin ilk tetrakordla birleştiği yeni bir dizinin dışında iki trikordlu ve üç tetrakordlu makamsal diziler gözlemlenmektedir.

Eserin ikinci bölümünde iki trikordlu ve iki tetrakordlu makamsal diziler, iki makamın üst üste bindirilmesiyle oluşturulan polimakamsal dizi, doryen ve lidyen modal dizileri, kromatik dizi ve serbest diyatonic dizi kullanımı görülmekte; ikinci bölümün dizisel bölüm olarak adlandırılması uygun bulunmaktadır.

Üçüncü bölümde de dizisel anlayış üst düzeyde olup makamsal kökenli yeni dizi arayışları yoğun olarak görülmektedir: Bimakamsal yaklaşım, iki pentakordlu makamsal dizi, polimakamsal dizi, on iki sesli seri, dokuz sesli seri, üç farklı aralıksal yapılanmada iki tetrakordlu makamsal üç dizi, iki sekstakordlu dizi, iki trikordlu dizinin dışında makamsal dizi ile serial yapının üst üste bindirilmesi ile kurgulanan dizisel yaklaşımlar II. Kuartet üçüncü bölümde kullanılmaktadır.

Kuartetin dördüncü bölümünde modal diziler de ağırlık kazanmakta, ionyen, doryen, frigen, lidyen, miksolidyen, eolyen modal dizilerinin yanında, aktarımlı rast makam dizisi olarak da düşünülebilecek olan mi majör ve fa majör gibi tonal diziler ile lidyen modal dizisi ile pentatonik dizinin üst üste bindirilmesiyle oluşmuş polimodal dizi, iki farklı aralıksal yapılanmada iki trikordlu makamsal iki dizi, iki pentakordlu dizi, iki farklı aralıksal yapılanmada iki tetrakordlu makamsal iki dizi ve üç tetrakordlu dizi kullanıldığı görülmektedir.





The image shows a musical score for a string quartet, measures 66-67. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I and II staves are in treble clef, while the Viola and Violoncello staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violoncello part features a long, sustained note with a fermata over it, while the other instruments play more active, rhythmic patterns.

Şekil 4. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 66-67 (Gülbey, 2005, s. 39)

Şekil 5.'te gösterilen birinci bölüm yüz otuz ikinci ölçüde birinci kemanda la aktarımlı karcığar beşlisinin ardından fa aktarımlı hüzzam dörtlüsü ve yüz otuz üçüncü ölçüde bunların ritmik çeşitlemesi duyurulur.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 132-133. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I and II staves are in treble clef, while the Viola and Violoncello staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin I part starts with a box around the number 13. The Violin II part has a tremolo effect. The Viola and Violoncello parts feature triplets and other rhythmic patterns.

Şekil 5. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 132-133 (Gülbey, 2005, s. 49)

Birinci bölüm yüz kırk beşinci ölçü ilk iki vuruşta y-y-y/ y-y-y/ y-y-y aralıksal kuruluşlu üç tetrakordlu ve üçüncü vuruşta y-1,5/y-1,5 aralıksal kuruluşlu iki trikordlu diziler, dördüncü vuruşta, birinci vuruştaki tetrakorddaki yarım aralıklarla üçüncü vuruştaki trikorddaki 1,5 ses aralıkları birleştirilmekte ve Şekil 6.'da gösterilen y-y/1,5-1,5 aralıklı yeni bir inici dizi oluşmaktadır.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 145 to 150. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The first measure (145) starts with a >pp dynamic and a 6-measure rest. The subsequent measures continue with similar patterns, including 6-measure rests and complex melodic lines. The score is presented in a standard musical notation with a treble clef for the violins and a bass clef for the viola and cello.

Şekil 6. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Birinci Bölüm, Ölçü 145

### Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, ikinci bölüm.

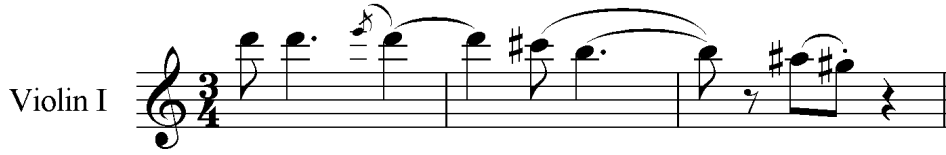
Dizisel anlamda yeni bakış açılarının yoğun olarak gözlemlendiği II. Yaylı Kuartet İkinci Bölüm’de, fa diyez bestenigâr makam dizisi aktarımsız ve sol diyez, do diyez, mi, la diyez, bi bemol, re, fa, re diyez ve sol aktarımlı olarak kullanılmaktadır. Bölümdeki diğer makam dizilerinden karcığâr do ve sol diyez aktarımlı, hicaz aktarımsız ve fa diyez, fa, mi, sol diyez, do, si bemol aktarımlı, hüzzam do ve re aktarımlı, hicazkâr ve kürdili hicazkâr aktarımsız olarak duyulmaktadır.

İkinci bölüm, onikinci ölçütün sonunda inici olarak verilmiş ve tersten okunduğunda Şekil 7.’de birinci kemanda sunulmakta olan la hicaz beşlisi (la-si bemol-do diyez-re) dikkat çekmektedir:

The image shows a musical score for the first staff of the second section, measures 12 to 14. The score is written in a treble clef and features a melodic line with a 3-measure rest, a 5-measure rest, and a 6-measure rest. The notes are written in a complex, chromatic style with many accidentals. The score is presented in a standard musical notation with a treble clef.

Şekil 7. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 12

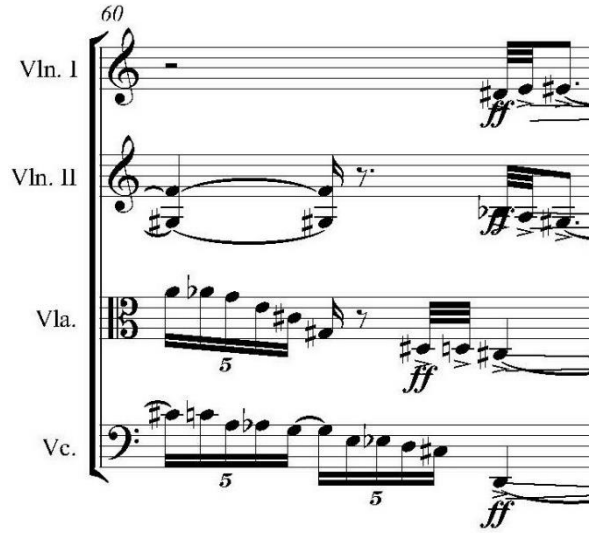
Şekil 8.’de verilen, ikinci bölüm otuz sekiz ile kırkinci ölçüler arasında, inici olarak birinci kemanda duyurulan karcığâr beşlisinin, tersten okunduğunda sol diyeze aktarımlı olduğu görülmektedir:



Şekil 8. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 38-40 (Gülbey, 2005, s. 66)

İkinci bölüm kırk bir ve elli dokuzuncu ölçüler arasında sırasıyla re diyez aktarımlı hicaz dörtlüsü, sol diyez, si ve mi aktarımlı hüzzam dörtlüsü, fa diyez aktarımlı karcıgar beşlisi, si, re diyez, si ve re aktarımlı hüzzam dörtlüsü ve la aktarımlı karcıgar beşlisi farklı enstrümanlarda duyulmaktadır.

Şekil 9.'da verilen altmışıncı ölçüde, viyolonselde y-1,5/y-1,5 aralıksal kuruluşlu iki trikordlu dizinin ardından, diğer enstrümanlarda kromatik yapılanmalar görülmektedir:



Şekil 9. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 60

İkinci bölüm altmış üç ve altmış yedinci ölçüler arasında re doryen dizisi üzerine kurulan yapılanma göze çarpmakta, Şekil 10.'da sunulmaktadır:



Şekil 10. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 63-67 (Gülbey, 2005, s. 70)

Yetmiş yedi ile yetmiş sekizinci ölçülerde, Şekil 11.'de gösterilen ve viyolonselde duyulan dizisel yapıda, la ve re üzerine iki hicaz üçlüsü, bir hüzzam dörtlüsü ve bir hicaz üçlüsü bulunmaktadır:



Şekil 11. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 77-78 (Gülbey, 2005, s. 73)

İkinci bölüm yetmiş dokuzuncu ölçü, Şekil 12.'de verilmiş olup özel bir ölçüdür. Birinci kemandaki serbest kuruluşlu tema, sol hicazkâr makam dizisi 5.-6.-7.-1.-2.-3. derecelerinin ardından do diyeze aktarımlı hicazkâr dörtlüsü ile devam ederken viyolada sol aktarımlı çıkıcı hüzzam beşlisi (la bemol-si bemol-do bemol-re-mi bemol) ile fa bemol aktarımlı çıkıcı lidyen modal dizisi (fa bemol-sol bemol-la bemol-si bemol-do bemol) duyulmaktadır (Gülbey, 2005, s. 73):

The image shows four staves of music for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The time signature is 3/4. The music begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quintuplet of eighth notes (C5, B4, A4, G4, F4). The piece concludes with a triplet of eighth notes (D4, C4, B3).

Şekil 12. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 79

Şekil 13.'te sunulan yüz dokuzuncu ölçüde viyolonselde y-y-1,5/ y-y-1,5 aralıklal kuruluşlu iki tetrakordlu dizi flajoleli olarak duyulmaktadır:

The image shows a single staff of music for Violoncello. The time signature is 3/4. The music begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quintuplet of eighth notes (C5, B4, A4, G4, F4). The piece concludes with a triplet of eighth notes (D4, C4, B3). The dynamic marking 'p' is indicated at the beginning.

Şekil 13. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 109

Yüz on iki ile yüz yirmi birinci ölçüler arasındaki onaltılık üçlemelerde y-T-y aralıksal kuruluşlu hüzzam dörtlüleri duyulmakta, örnek olarak yüz on ikinci ölçü Şekil 14.'te gösterilmektedir:

Şekil 14. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 112 (Gülbey, 2005, s. 79)

İkinci bölümdeki polimakamsal yapılanmaya örnek olarak yüz otuz beş ile yüz otuz sekizinci ölçüler arası gösterilebilir. Buna göre viyoladaki do diyez aktarımlı hüzzam dörtlüleri, viyolonselde duyulan sol diyez pedal sesinin viyoladaki hüzzam dizisinin beşinci derecesi olmakta, ikinci kemandaki si bemol sesi de birinci kemanda yüz otuz beş ile yüz kırk arasındaki hicaz makam dizisinin ikinci derecesi olmakta ve genel olarak bakıldığında birinci ve ikinci kemanlarda hicaz ile viyola ve viyolonselde do diyez aktarımlı hüzzam makam dizileri üst üste duyulmaktadır (Gülbey, 2005, s. 83). Bu noktada Kütahyalı'nın belirttiği gibi "Sanat müziğimizin makam dizilerinden seçilen sesler dikey olarak kullanıldığı zaman, çağdaş müzik yepyeni tınlar kazanmaktadır. Saygun, bu alandaki buluşların büyük ustasıdır." (Kütahyalı, 2004, s. 101) ifadesi, Saygun'un polimakamsal yapılanmalarla müziğinin tınısını güçlendirdiğini kanıtlamakla birlikte bu türden bir tınının ne şekilde elde edilebildiği, ikinci bölümün Şekil 15.'te gösterilen yüz otuz beşinci ölçüsünde örneklenmektedir:

Şekil 15. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, İkinci Bölüm, Ölçü 135 (Gülbey, 2005, s. 83)

İkinci bölümde yüz otuz sekizinci ölçüden itibaren bölümün sonuna dek farklı enstrümanlarda sırasıyla do diyez ve sol aktarımlı hüzzam dörtlüsü, re ve la bemol aktarımlı karcıgar beşlisi, temel sesi olmayan la hicaz beşlisi ve son olarak da fa aktarımlı karcıgar beşlisi duyulmaktadır.

**Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, üçüncü bölüm.**

Üçüncü bölüm eserde bimakamsal, polimakamsal, farklı aralıksal yapılanmalarla kurulmuş trikordal, tetrakordal, pentakordal, sekstakordal dizilerin yanında, eserin ilk on ölçüsünde Şekil 1.'de sunulan viyola solodaki, aslında bestenigâr makamında olmasına rağmen ezgisel özellikleri bakımından on iki ton dizisi gibi tınlayan diziden yola çıkan yeni bir on iki ton serisi ile dokuz sesli seri kullanılan ve bunların yanı sıra makamsal dizi ile serinin üst üste bindirilmesi ve aynı anda tınlatılması sonucunda yepyeni bir dizisel ve armonik tını içeren, yazar tarafından "dizisel bölüm" olarak adlandırılan bölümdür.

Üçüncü bölümde aktarımsız ve fa, la, re diyez, si, do diyez, mi, la diyez, sol, re aktarımlı bestenigâr, aktarımsız ve si, do, mi, fa, re, do diyez aktarımlı karcığâr, aktarımsız ve mi, sol bemol, do, do diyez, sol, re, re diyez aktarımlı hüzzam, aktarımsız ve do, re, mi, fa aktarımlı hicaz, do, re, la aktarımlı eviç, do aktarımlı hicazkâr ile do diyez ve la aktarımlı kürdîli hicazkâr makam dizileri duyulmaktadır.

Bölümün üçüncü ölçüsünde ikinci kemanda duyulan do-sol bemol-re bemol-fa-mi sesleri, viyolonseldeki si bemol pedal sesi de eklenirse, sıralı olarak, si bemol-do-re bemol-mi-fa-sol bemol dizisini oluşturmakta böylelikle burada bestenigâr makam dizisinin aralıkları ters çevrilmiş olarak verilmektedir. Aralıkların ters çevrilmesi, yedinci ve dokuzuncu ölçüler arasında görülen serial dizisel özelliklerden biri olup burada bu ölçüler için bir ön hazırlık durumu söz konusudur (Gülbey, 2005, s. 90)). Şekil 16.'da 4.-5.-6.-7.-8. dereceleri kullanılan, y-y-+2-y-T olması gerekirken T-y-+2-y-y şeklinde ters çevrilmiş bestenigâr makam dizisi pasajı gösterilmektedir:

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 5/8 time and consists of two measures. The Violin I part has a whole rest in both measures. The Violin II part has a melodic line starting with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Viola part has a whole rest in both measures. The Cello part has a bass line with a series of eighth notes, some beamed together, and a final note with a fermata.

Şekil 16. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 3-4

Birinci kemanda yedinci ölçünün üçüncü vuruşundan dokuzuncu ölçünün ikinci vuruşuna kadar, ön duyumu üçüncü ölçü ikinci vuruşta ikinci kemanda gerçekleşen on iki sesli seri duyulmaktadır. Serinin sesleri do-sol-sol diyez-la-fa diyez-si-fa-mi-re bemol-la bemol-re-do diyez'dir. Sekizinci ölçünün ikinci vuruşu ile dokuzuncu ölçünün üçüncü vuruşunda ikinci kemanda, dizi sesleri la bemol-si-re-sol-re bemol-do-si bemol-la-mi bemol olan dokuzlu bir seri duyulmakta, Şekil 17.'de gösterilmektedir:

Şekil 17. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 7-8-9

Onuncu ve on birinci ölçüdeki yapılanmada viyolonsel mi aktarımlı hüzzam dizisinde bir tema seslendirmekte, birinci keman ve ikinci keman da seriyi devam ettirmekte, böylelikle makamsal dizi ile seri üst üste duyurulmakta ve Şekil 18.'de örneklenen yeni bir tını algısı yaratmaktadır:

Şekil 18. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 10-11

Bölümün ondördüncü ölçüsünde y-T-y/y-T-y aralıksal kuruluşlu iki hüzzam dörtlüsü üzerine kurulmuş iki tetrakordlu makamsal dizi Şekil 19.'da sunulmaktadır:



Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Şekil 19. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 14-16 (Gülbey, 2005, s. 94)

Üçüncü bölüm yirmi birinci ölçüde birinci kemanda başlayan ve sırasıyla ikinci keman, viyola ve viyolonselde devam eden inici dizi T-y-T-y/ T-y-T-y aralıklal kuruluşlu iki pentakordlu la bemol-sol bemol-fa mi bemol-re/do diyez-si-si bemol-la bemol-sol sesleriyle kurulan inici diziyeye örnek olup Şekil 20.'de sunulmaktadır:

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Şekil 20. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 21-23 (Gülbey, 2005, s. 95)

Yirmi yedi ve yirmi dokuzuncu ölçüler arasında +2-T/+2-T aralıklal kuruluşlu iki trikordlu akor örneği Şekil 21.'de verilmektedir:

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Şekil 21. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 27-29 (Gülbey, 2005, s. 97)

Üçüncü bölüm kırk beşinci ölçüde birinci kemandaki inici dizi T-y-T-y-T/T-y-T-y-T aralıklal kuruluşlu iki sekstakordlu dizidir (Gülbey, 2005, s. 101) ve Şekil 22.'de sunulmaktadır:

Şekil 22. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 45

Altmış dört ile altmış altıncı ölçülerde birinci kemanda la diyez ve ikinci kemanda do diyez sesleri üzerinden bestenigâr makam dizisinin üst üste duyulması, bimakamsal yaklaşıma örnek olarak Şekil 23.'te gösterilebilmektedir:

Şekil 23. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Üçüncü Bölüm, Ölçü 64-66 (Gülbey, 2005, s. 105)

#### Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, dördüncü bölüm.

Eserin final bölümü, makamsal dizisel yapılanmaların yanında yoğun olarak lokrien dışında tüm antik modların kullanıldığı modal bir bölümdür. Burada rast makam dizisi olarak da sayılabilecek mi majör ve fa majör ile ionyen modal dizisi olarak sayılabilecek do majör dizilerinin kullanımı görülmektedir.

Kuartet dördüncü bölümde aktarımsız ve mi, la, sol, mi diyez, do diyez, si, do fa aktarımlı olarak bestenigâr, aktarımsız ve do, re, fa aktarımlı olarak hicaz, aktarımsız ve fa, sol, re, mi, si bemol, si, fa diyez aktarımlı olarak karçıgar, fa diyez, do, fa, sol diyez, do diyez aktarımlı olarak hüzzam, la, do diyez, re diyez, si, re aktarımlı olarak kürdili hicazkâr, si aktarımlı olarak eviç makam dizileri kullanılmaktadır.

Farklı aralıklarla oluşturulmuş trikordal, tetrakordal, pentakordal dizisel yapılanmalar bu bölümde de sıklıkla göze çarpmaktadır. Daha önceki bölümlerde kullanımına dair örnekler verilmesine dayanarak bu türden yapılanmalarda farklılık olmamasından dolayı bu bölümde ayrıca örneklendirilmemektedir.

Bölümün elli üçüncü ölçüsü ile elli yedinci ölçüleri arasında mi lidyen ve pentaton dizisinin birlikte

duyulması Şekil 24.'te sunulan polimodal yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 53-55. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part starts with a triplet of eighth notes. The Violin II part has a steady eighth-note pattern. The Viola part has a few notes with a pizzicato marking. The Violoncello part has a bass line with a forte (ff) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#).

Şekil 24. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dördüncü Bölüm, Ölçü 53-55 (Gülbey, 2005, s. 134)

Altmış altı ve altmış sekizinci ölçüler arasında farklı transpozisyonlarda lidyen modal dizisi, si aktarımlı karcıgar beşlisi, fa majör veya fa aktarımlı rast makam dizisi ile farklı transpozisyonlarda miksolidyen modal dizileri, Şekil 25.'te görüldüğü gibi birlikte duyulmaktadır:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 66-68. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part has a melodic line with triplets. The Violin II part has a steady eighth-note pattern. The Viola part has a melodic line with triplets. The Violoncello part has a bass line with triplets. The key signature has two sharps (F# and C#).

Şekil 25. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dördüncü Bölüm, Ölçü 66-68 (Gülbey, 2005, s. 138)

Kuartet dördüncü bölüm, Şekil 26.'da verilen doksan üç ve doksan beşinci ölçüler arasında si aktarımlı kürdîli hicazkâr veya si frigenen pasajı ile viyolonselde de do majör veya do ionyen arpeji olarak düşünülebilir:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 93-94. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I and II parts have melodic lines with eighth notes. The Viola part has a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a bass line with eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Şekil 26. Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, Dördüncü Bölüm, Ölçü 93-94

### Sonuç

Türkiye Cumhuriyeti'nin büyük bestecisi Ahmed Adnan Saygun, geleceğin gelenekle oluşacağına olan inancıyla, Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziği geleneği ile batı müziğinin teknik yapısını bir çatı altında sentezleyerek üstün nitelikli bir müzik dili yaratmıştır.

Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, bestecinin eserleri arasında en yenilikçi olanı olmakla birlikte dizisel yaklaşımıyla fark yaratmaktadır. Eserde başta bestenigâr olmak üzere, karcığâr, hüzzam, hicaz, hicazkâr, kürdîli hicazkâr, eviç ve rast makam dizileri, aktarımlı ve aktarımsız olarak, lokrien dışında tüm modal dizilerle, üç majör diziyle, kromatik diziyle, on iki sesli seri ve dokuz sesli seriyle birlikte kullanılmaktadır. Ayrıca kesitler halinde ayrı ayrı ve üst üste yapılanmalarda karcığâr beşlisi, karcığâr dörtlüsü, hüzzam dörtlüsü, hüzzam beşlisi, hicaz beşlisi, hicaz dörtlüsü, hicaz üçlüsü, hicazkâr dörtlüsü ile doryen tetrakordu yoğun olarak yer almaktadır. Bunun yanı sıra ikinci tetrakordun son sesinin ilk tetrakordla birleşmesiyle oluşan yeni bir dizinin dışında iki trikordlu ve üç tetrakordlu makamsal diziler, iki tetrakordlu makamsal diziler, iki pentakordlu makamsal dizi, iki sekstakordlu dizi, iki makamın üst üste bindirilmesiyle oluşturulan polimakamsal dizi, bimakamsal dizi, polimakamsal dizi, makamsal dizi ile serial yapının üst üste bindirilmesi ile kurgulanan dizisel yaklaşımlar ve polimodal diziler ile farklı dizisel tınlar duyulmaktadır.

Serial sistemlerle ilgili olan veya yeni tınlar arayan besteciler bu eserde görüldüğü gibi dizisel anlayışlarını, makamsal dizilerden veya makamsal dizilerden seçtikleri küçük parçalardan yola çıkarak oluşturabilmekle birlikte aynı makamların ya da aynı modların farklı aktarımları ile farklı makamların veya farklı modların belirlenmiş kesitleriyle ve tüm bu dizisel malzemenin üst üste bindirilmesiyle oluşturabilirler. Makamsal dizileri aktarımlı ve aktarımsız ve aralıksal olarak tersten ele alıp yeni bir dizisel duyum sağlayabilirler. Dikey olarak modlarla makamsal, tonal ve serial yapılanmaları aynı anda kullanmakla özgün tınlar elde edebilirler.

Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35, makamsal dizisel yapılanmalarla antik modlar, serial sistem ve batı müziği teknik unsurlarının bir arada homojen bir tını oluşturması açısından değerli bir örnek olarak kabul edilebilir ve bestecilere dizisel anlamda farklı bir tını kapısı açabilir.

**Kaynakça/References**

- Aracı, E. (1999). *The life and works of Ahmed Adnan Saygun*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Edinburgh, Edinburgh).
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, Y. (2003). *Türk beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları Şen Matbaası.
- Aydın, Y. (2004). *Biyografya 5-Adnan Saygun. Ahmed Adnan Saygun'un yaşamöyküsü ile besteci ve müzikolog kimlikleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bartok, B. (2017). *Küçük Asya'dan Türk halk musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık Ayhan Matbaası.
- Gutman, D. (b.t.). *Saygun yaylı dördümler kulağı yakalayan romantizm karşıtı Türk*. Erişim Tarihi: 08.10.2018, <https://www.gramophone.co.uk/review/saygun-complete-string-quartets>.
- Gülbey, Ö. (2005). *Ahmed Adnan Saygun II. Kuvarteti'nin modal ve formal yapısı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir).
- Karadeniz, İ. & Berki, T. (2016). Bir Saygun prelüdüne analitik bakış. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 3, 74-85.
- Kütahyalı, Ö. (2004). *Biyografya 5-Adnan Saygun. Saygun'un yapıtlarında modal ya da makamsal etmen*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sahin, L. M. (2016). Ahmed Adnan Saygun's concerto for viola and orchestra, Op. 59: A Western Perspective. *Journal of the American Viola Society*, 32(2), 15-26.
- Saydam, E. (1973 Eylül). *Adnan Saygun / Mevlit de bir oratoryodur, bizde Batı'dan önce kullanılmıştır*. Erişim Tarihi: 23.10.2018, <http://muziksoylesileri.net/besteciler/turk-besteciler/adnan-saygun-mevlit-de-bir-oratoryodur-bizde-batidan-once-kullanilmistir/>
- Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musilisinde pentatonism*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Saygun, A. A. (1981). *Atatürk ve musiki*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları:1, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde ulusalcılık görüş ve yönlerinin değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya).
- Yükselsin, İ. Y. (2011). Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig*. 57, 247-277.

### EK: Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35'te Kullanılan Makam Dizileri

- Bestenigâr Makam Dizisi



- Hüzam Makam Dizisi



- Hicaz Makam Dizisi



- Karcıġar Makam Dizisi



- Eviç Makam Dizisi



- Kürdîli Hicazkâr Makam Dizisi



- Rast Makam Dizisi



- Hicazkâr Makam Dizisi



(Yekta, 1986, s. 69-80).



### 'Ulus'un Dansı

'Türk Halk Oyunları' Geleneğinin İcadı

Berna KURT

Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016, Türkçe, 1991 s.

ISBN: 9786059646161

**Arzu KARAMAN\***

Berna Kurt, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü'nde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Dansı toplumsal cinsiyet, etnitise vb. eksenlerinde tartışan atölyeler gerçekleştiriyor. Dans tarihi, etnokoreoloji, performans çalışmaları vd. alanlarda çalışmalar yürüten Kurt, Ulus'un Dansı kitabında milliyetçilik kavramının halk dansları ile olan bağlantısına değinmiştir ve tarihsel sürecin nasıl evrildiğini, ve bu süreçte Türk halk oyunlarının yıllar içerisinde nasıl bir değişikliğe uğradığından bahsetmiştir. Türkiye'de folklor ve milliyetçilik arasındaki ilişkiyi tarihselleştirerek incelemiş ve halk danslarının tarihsel gelişimini, 'seyirlik bir tür' ve 'sahne sanatı' haline gelme sürecini ele almıştır.

Konuya giriş kısmının bulunduğu ilk bölüm, Ulus'un inşa döneminde 'Türk halk oyunları' geleneğinin icadı ve ulusal hareket formlarının yer aldığı ikinci bölüm, 1950'li yıllardan sonra halk danslarına yönelik yaklaşım, söylem ve politikaların çeşitlenmesinden bahsedilen üçüncü bölüm, 1950'li yıllardan sonra sahneleme politikalarının dönüşümü ve stilize hareket korolarına yer verilen dördüncü bölüm, 1980'li yıllardan sonra profesyonelleşme çabaları ve melez dans estetiğinin anlatıldığı beşinci bölüm ve konuların yorumlandığı sonsöz olmak üzere kitap 6 bölümden oluşmaktadır.

Yazar kitabın birinci bölümünde, işlediği konulara olan ilgisinin nasıl geliştiğine değinmiş, diğer bölümlerde incelenen konulara genel bir bakış açısı ile incelemenin özetini sunmuştur. Ayrıca literatür hakkında bilgi vermiş ve alanı tanımlayan terminolojik kavramlardan bahsetmiştir.

Kitabın ikinci bölümünde, 19. Yüzyıl Sonlarından İtibaren Yürütülen Derleme, Standartlaştırma, Yaygınlaştırma ve Sahneleme Çalışmaları ile 'Geleneğin İcadı' örnekleri, Rıza Tevfik ve 'Raks Hakkında' ilk yazı, Bir Gelenek İcat Etme Çabası: 'Tarcan Zeybeği', Halkevleri'ndeki İlk Sahneleme Çalışmaları gibi konular ele alınmıştır. 19. Yüzyılın sonlarından itibaren milliyetçi hareketlerin ortaya çıktığı farklı ülkelerde yürütülen halk danslarını derleme standartlaştırma, yaygınlaştırma ve sahneleme çalışmalarına değinmiştir. Bu örneklerle Türkiye'nin ulus inşa sürecindeki uygulamalar arasındaki benzerlikleri ortaya koymaya çalışmıştır. Türkiye bağlamında öncelikle, Rıza Tevfik'in Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde aydınların yürüttüğü folklor

**Kitap İncelemesi** - Geliş Tarihi: 12.11.2018 Kabul Tarihi: 14.11.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi, arzu\_kurmn58@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9292-3918>

**Atf/Citation:** Karaman A. (2018, Aralık). [Kitap incelemesi 'Ulus'un Dansı: 'Türk Halk Oyunları' Geleneğinin İcadı, B. Kurt]. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 49-51.

temalı tartışmalarda halk danslarına değinen bir yazısı olan Raks Hakkında başlıklı yazısını incelemiştir. Rıza Tevfik makalesinde; dansın tarzı ve şeklinin ırkla, milletle, bir milletin adetleriyle sıkı sıkıya ilişkili olduğunu vurgular. Daha sonra bu bölümde Kemalist modernleşme projesine uygun bir ‘milli raks’ geleneği icat etme çabası olarak Selim Sırrı Tarcan’ın ‘Tarcan Zeybeği’ denemesini incelemiştir. Yöresel oyuncuların ilk defa şehirli seyirciler karşısında ‘sahne almaya’ başlamasını sağlayan Halkevleri çalışmalarını da, yeni ulus-devlet rejiminin kültür politikasının kurumsallaşmasını sağlayan faaliyetler olarak değerlendirmiştir.

Üçüncü bölümde; 1950’li Yıllardan Sonra Halk Danslarına Yönelik Yaklaşım, Söylem ve Politikaların Çeşitlenmesi konusu ele alınmıştır. Dönemin siyasi durumunun halk dansları üzerindeki etkisinden bahsetmiştir. Siyasi durumun yanında ekonomi ve toplumsal zeminin değişmesiyle bu alanı biçimlendiren öznelere sayısının da arttığını vurgulamıştır. Bu dönemde gerçekleşen yarışmalardan ve bunun sonucunda oluşan rekabetlerden bahsetmiştir. Bu yıllarda değişen seyirci profiline değinmiştir. Devlet kurumlarından bağımsız şekilde sahneleme ve yayıncılık çalışmaları yürüten ‘Halkbilimi Dergisi’ ve ‘Folklorla Doğru’ dergilerini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bu dönemin kutuplaşan siyasi ortamının da etkisiyle, genellikle ikili karşıtlıklar temelinde ifade edilen söylemler etrafında, ‘milli kültür’e ya da ‘halk kültürü’ne yüklenen anlamları değerlendirmiş, Türk folkloru ve Türkiye folkloru tartışmalarına değinmiştir. Dönemin hakim yaklaşımlarını sınıflandırma işlevi gören bir başka ikilik olan ‘statik’ ve ‘dinamik’ yaklaşımlarını incelemiştir. Yaşanan hızlı toplumsal dönüşüme karşı tepkileri yansıtan, estetik ve politik bir mücadele zemini oluşturan ‘otantiklik’le bağlantılı söylemleri; sanatsal arayışların sınırlarını belirlemeye yönelik bir iktidar mücadelesi kapsamında ele almıştır.

Dördüncü bölümde; 1950’li Yıllardan Sonra Sahneleme Politikalarının Dönüşümü ve Stilize Hareket Koroları konusunu incelemiştir. 1950’li yılların ortalarında halk oyunları ekiplerinin yurt dışına gitmeye başlamalarının sahneleme çalışmalarında yenilik arayışına gitmesine sebep olduğundan bahsetmiştir. Yazar, Moiseyev Dans Topluluğu’nun sahneleme biçiminin Halk Dansları Topluluklarının sahne düzenlemesi ile stilizasyon anlayışına katkıda bulunduğu görüşünü ortaya koymuş, yurt dışında yapılan gözlemlerin sahne düzenlemelerine etkisinden bahsetmiştir. Buna en büyük örneğin Selim Sırrı Tarcan olduğundan bahsetmiştir. Moiseyev Dans Topluluğu’nun 1970 yılında ilk kez Türkiye’de temsil yaptığından bahsetmiş, Anadolu Ateşi’nin kurulmasında Mustafa Erdoğan’ın Moiseyev Dans Topluluğundan etkilendiğini ifade etmiştir. Daha sonrasında Moiseyev’in Türkiye Takipçisi olan Kültür Bakanlığı Devlet Halk Dansları Topluluğu’ndan bahsetmiştir. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun ulus-devletin inşa edildiği dönemde oluşan sahne estetiğinin belli unsurlarına süreklilik kazandırdığını savunmuştur. Örneğin, geleneksel dansların bale ve modern dans gibi batılı dans formları ile birleştirilerek sunmalarını örnek olarak göstermiştir. Topluluğun geleneksel dans tavırlarına inceltirilerek, zarifleştirilerek ve hareket korosunun icrasını kolaylaştıracak şekilde standartlaştırılarak gerçekleştirdiğine değinmiştir. Geleneksel dansların sahneye taşınma sürecinde geçirdiği dönüşümün belirleyici unsurları düzen, incelik ve zarafet kriterlerine; seyirciye açık mizansenler, çizgisel kompozisyonlar, gösterişli sunumlar, yapısal katmanlar, tekbiçimlilik, etkisi güçlendirilmiş hareketlerin de eklenebileceğinden bahsetmiştir. Bunun yanı sıra 1970’li ve 1980’li yıllarda halk dansları faaliyeti yürüten dernek, okul, kulüp, mahalli topluluk, halk eğitim merkezi gibi kurumların katıldığı yarışmaların getirdiği kurallar ve kriterlerin sahneleme biçimlerine etkisi olduğunu söylemiştir. Ayrıca kamu kuruluşları ile özel kurumların düzenlediği yarışmalar arasındaki farklılıklara vurgu yapmıştır. Aynı bölümde son olarak hakim sahneleme dışında çalışmalar yürüten Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü ile Dostlar-HASAD Çağdaş Halk Oyunları Topluluğu’nun sanatsal yaklaşımlarını incelemiştir.



Beşinci bölümde ise; dans alanındaki toplumsal ve siyasal iklimle bağlantılı gelişmeler ve kimlik politikalarının dans sahnesine yansımalarına odaklanmıştır. 1980 yılında gerçekleşen askeri darbenin toplumun ekonomik ve kültürel ortamlarını yeniden biçimlendirdiğinden bahsetmiştir. Mydonose Showland'ın sponsorluğunda gerçekleştirilen Sultans of the Dance projesinin kuruluş sürecine değinmiştir. Bu dönemde modern dans toplulukları kurulmaya başlanmış ve konservatuvarlarda modern dans eğitimlerinin verildiğinden, medya üzerinde yapılan dans gösterilerinden, askeri darbenin halk dansları üzerindeki etkisinden bahsetmiştir. Alevi-sünni çatışmasının doğurduğu durumlara vurgu yaparak kimlik çatışmalarının etkilerine değinmiştir. Bu etkilerin sonucunda semahların sembolik bir protesto haline geldiğinden bahsetmiştir. Anadolu'nun farklı kültür formlarındaki dans geleneklerinin sergilenmesine ve kültür mozaigine yer vermiştir. Aynı bölümde mozaik ve ebru metaforları ile kültürel çoğulculuk söylemini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Güncel sanatsal örnekler üzerinden, önceki dönemlerle sürekliliğin göstergesi olan klişeleşmiş sahneleme anlayışını milli motif ve semboller ile sıradan milliyetçi kurguları değerlendirmiştir. Ele aldığı çoğu güncel örnekte, farklı düzeylerde ve biçimlerle ortaya çıkan melez dans estetiğine değinmiştir.

Yazar altıncı bölümde ise; ulus inşa dönemi ile 1950'li ve 1980'li yıllar arasındaki 'geçiş dönemi' arasında belli süreklilik ve kırılma noktalarının ortaya çıktığından bahsetmiştir. Süreç içinde halk danslarının milliliğine atfedilen anlamların değişikliğe uğradığına vurgu yapan yazar, halk danslarını sahneleme çalışmalarının uğradığı değişiklikler ve zamanla dans şovlarına dönüştüğünden bahsetmiştir. Geçiş dönemi ile ulus inşa dönemi arasındaki belli kırılma noktalarını ele almıştır. Ulus inşa döneminden farklı olarak icracı yaşının düştüğü ve birden fazla yöreye hakim çalıştırıcıların ortaya çıktığı geçiş döneminde, seyirci profilinin farklılaştığına değinmiştir. Ulus inşa döneminden itibaren başka ülkelerle sanatsal etkileşimin de arttığından söz etmiş, bu etkileşimin sahneleme alanındaki gelişmeleri de yakından etkilediğine değinmiştir. Yazar son olarak bu etkileşimin tarihsel akış içerisinde, 'ulusal hareket formlarının inşası'; stilize hareket korolarıyla iktidarın siyasal temsili' ve gittikçe profesyonelleşen dans sahnesine hakim olan *melez dans estetiği* açılarından Türkiye'yi etkileyen üç uluslararası modeli ele almıştır.

**DANSTA SERBEST YAZILAR**

Editör: Nihal CÖMERT

Gece Kitaplığı, Ankara 2017, Türkçe, 304 s.

ISBN: 9786052881743

**Gizem ATATOPRAK\*****Türkü ŞAHİN\*\***

Editör Nihal Cömert yükseköğrenimini İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nde tamamlamış, 1995 yılında bu bölümde Araştırma Görevlisi olarak göreve başlamıştır. 1996 da yüksek lisans programını İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Musiki Sanat Dalı Türk Halk Oyunları alanında "Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Dekor-Kostüm Tasarım ve Uygulama Yöntemi Üzerine Bir Çalışma" başlıklı teziyle bitirmiştir. Sanatta Yeterlik programını yine aynı enstitüde "Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi" konulu teziyle 2002 yılında tamamlamış, 2005 yılında Sahne Sanatları alanında doçentlik unvanını almıştır. İTÜ'de çeşitli dersler vermeye devam eden Cömert'in "Türk Halk Oyunlarında Hareket Analizi" adlı bir kitabı ve ulusal ve uluslararası dergilerde yayımlanan, halk oyunlarını farklı açılardan ele alan çeşitli makaleleri bulunmaktadır.

Cömert, editörlüğünü üstlendiği bu kitabın önsözünde,

Her biri akademisyen olan dansçı yazarlarımızın bu eserde ele aldıkları konular, çağdaş/modern dans, bale ve halk danslarına ait paylaşımlar. Bu paylaşımlarda yazarlarımız, dansın öznellik biçimlerinden, Homo Lüdens Dijital yani oynayan dijital insana ve bu bağlamda ağ toplumunda halk dansları temsiline, kitle iletişimi ve medya etkisinde kültürel performans ve kültürel çalışmalar bağlamında ele alınan halk danslarına, disiplinler arası çalışmaların sonucunda Türk halk oyunları gösterimlerinde yer bulan sinematografik örneklere, performans teorisi çerçevesinde Zeybek danslarının sınıflandırılmasına dair alternatif bir öneriye, dünden yarına balenin Türkiye'deki serüvenine dair alternatif bir bakışa, Türkiye'de protesto kültüründe geleneksel dansların yerine, Benesh hareket notasyonunun Türk halk danslarındaki kullanımına, İzole ve Üç başlığı altında sahnelenmiş iyi ayrı çağdaş dans eserinin üretim süreçlerine ve tüm bu süreçlerin sonunda, sahnenin olmazsa olmaz beklentisi, dans seyircisi ve bir geribildirim davranışı olarak alkışa dair, düşündükleri, sorguladıkları ve yazıya döktükleri çalışmaları sizlere sunulmaktadır. (s.10-11)

diyerek kitabın yazılma amacını vurgulamıştır.

**Kitap İncelemesi** - Geliş Tarihi: 12.11.2018 Kabul Tarihi: 15.11.2018

**\*Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi, [gizem.atatoprak@hotmail.com](mailto:gizem.atatoprak@hotmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3746-033X>

**\*\*Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi, trkshne@gmail.com**

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7762-7632>

**Atıf/Citation:** Atatoprak T. & Şahin T. (2018, Aralık). [Kitap incelemesi *Dansta serbest yazılar*, (Ed. N. Cömert)]. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 52-57.

Kitabın içinde on bir akademisyen yazara ait yazılar bulunmaktadır. Yazarlar, yazacakları konular hakkında herhangi bir temada buluşmak zorunda bırakılmadıkları için kitabın ismi “Dansta Serbest Yazılar” olmuştur.

### **Ayrin Ersöz**

*“Dans ve Öznellik Biçimleri, Neoliberal Öznellik ve Arkeolojik Kesitler*

Kitabın ilk yazısı, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Ayrin Ersöz’e ait “Dans ve Öznellik Biçimleri, Neoliberal Öznellik ve Arkeolojik Kesitler”dir. Yazar, neoliberal öznellik hallerinin dansçılık üzerindeki etkileri hakkında giriş yaptığı yazısında, günümüzün politik ve sosyoekonomik şartlarının artistik etkinlikleri nasıl şekillendirdiği, günümüz dans, koreografi, performans pratikleri ve bu alandaki çalışmaların neoliberal yapı içinde bulunmaktan nasıl etkilendiği konusundaki sorulara cevaplar bulmaya çalışmıştır.

Neoliberalizm ve neoliberal politikanın çeşitli ülkelerdeki modellerine, neoliberal öznelğin kelime anlamlarına ve kuruluşuna değinilmektedir. Dans ve dansla ilgili kavramların günümüz teknolojisinin hızlı gelişimiyle değişimini, Türkiye’de dans alanı çalışmalarından örnekler vererek anlatmıştır. Öznellik biçimlerine dansı örnek olarak fenomenolojik ve post-yapısalcı bakış açılarıyla yaklaşmış, bu bakış açıları sayesinde dansı bilme biçimlerinin bilimselleşmesi, dans çalışmaları ve performans çalışmaları gibi alanların önünün nasıl açıldığı ele alınmıştır. Canlı bedensel varoluşu merkezine alan fenomenolojik yaklaşımda dans bileşenlerinden dans, dansçı, seyirci gibi unsurlar ele alınmış, değerlendirilmiştir. Dans sanatına kavramsal katkı sunduğu düşünülen post-yapısalcı yaklaşımdan dansçıların fiziksel performanslarıyla ilgili çeşitli örnekler verilmiş, dansın toplumsal işlevlerine ve sınıfsal kimliğe etkilerine değinilmiş, dansın sanat olarak anılma sürecinde geçtiği yollardan, soylu-saray dansları ve Rönesans döneminden örnekler verilerek bahsedilmiştir. Avrupa’da sömürgecilikle zenginleşen devletlerin çok danslı dönemi sona erdirip yalnızca baleyi yüksek soylu sanatı olarak görmeleri, balenin tarihsel sürecine kronolojik olarak yer verilmesiyle anlatılmıştır.

### **Muzaffer Sümbül**

*“Oynayan Dijital İnsan (Homo Lüdens Dijital):*

*Ağ Toplumunda Halk Dansları Temsili*

Kitabın ikinci yazısı, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Muzaffer Sümbül’e ait, “Oynayan Dijital İnsan (Homo Lüdens Dijital): Ağ Toplumunda Halk Dansları Temsili”dir. Yazıda toplumsal yaşamın dijitalleşmesine değinilmiş, burada daha önce de insana çeşitli özelliklerine göre, çeşitli yönlerden farklı isimler verildiğine ve “Dijital İnsan”ın, teknoloji ve bilgi çağında bulunan insan için kullanılan yeni bir adlandırma olduğundan bahsedilmiştir. Bilgisayarların, internetin sivilleşmesi ve teknolojik gelişmelerin insanın dijitalleşmesine olan etkileri, örneklerle ve daha önce diğer araştırmacıların yaptığı çalışmalarla anlatılmıştır. Huizinga’nın “Oynayan İnsan” (Homo Lüdens) olarak adlandırdığı insanın, “Homo Lüdens Dijital” olarak, halk dansları alanında, dansın sahne, oyuncu ve izleyici bağlamında değişimine yol açan bir bütün olarak karşımıza çıktığı belirtilmiştir. Yazar, dijitalleşmiş halk dansının ağ toplumunda hızla oluşabilen bir materyal olduğuna örneklerle yer vermiş, çeşitli şemalarla konularla ilgili görseller sunmuştur. Halk dansları mekânlarının

dijitalleşmesi, teknik unsurlarla ele alınmış, halk danslarının ağ toplumundaki temsil şekilleri çeşitli başlıklar altında irdelenmiştir. Halk danslarına yönelik türlü kurum, kuruluş, derneklerin sosyal ağlarının hangi amaçlarla kullanıldığı da yine aynı şekilde farklı başlıklarla incelenmiştir. Halk oyunlarının internet üzerindeki farklı sitelerde taramaları yapılmış, örnekler nitel ve nicel verilerle desteklenmiştir.

### **Dilek Cantekin Elyağutu**

*“Kültürel Performans ve Kültürel Çalışmalar Bağlamında Türk Halk Dansları*

*(Kitle İletişimi ve Medya Etkisi)*

Üçüncü yazı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Dilek Cantekin Elyağutu'ya ait olan, “Kültürel Performans ve Kültürel Çalışmalar Bağlamında Türk Halk Dansları (Kitle İletişimi ve Medya Etkisi)”dir. Kültürel performans ve kültür kuramı hakkında çeşitli tanımlamalarla yazısına başlayan yazar, ülkemizde halk danslarıyla ilgili kültürel çalışmalar hakkında bilgiler vermiştir. Ünlü dans topluluklarının medya aracılığı ile “melez” dans kültürünü ortaya çıkardığından, oluşan yeni dans formlarının teknolojik unsurlarla birleşmesinin dansı nasıl cazip hale getirdiğinden bahsetmiştir. Halk dansları üzerinde kitle iletişimi ve medyanın rolüne; kültürel belleğin aktarımındaki yeri ve önemine vurgu yapılmıştır. Ülkemizde kültürel belleğin aktarımında rol üstlenen çeşitli geleneklere yer verilerek kültürel bellek tanımı yapılmıştır. Performans ve kültürel performans kavramları tarihsel süreci içinde, içimizden örneklerle anlatılmış, buna göre bazı hedeflerin saptaması sağlanmıştır. Kültürel çalışmalar bağlamında Türk halk dansları adlı alt başlıkta ise bu alanda uzmanlaşmış kişiler tarafından yapılmış çeşitli çalışmaların örneklerine yer verilmiştir. Tüm bunlardan hareketle, alanda yapılan çalışmaların eksik ve yetersiz olduğu, daha fazla çalışma ile Türk Halk Oyunları'nın tanım ve tasnifinin doğru parametrelerle sağlanabileceği sonucuna varılmıştır.

### **Kerem Cenk Yılmaz**

*“Disiplinler Arası Kavşakta Türk Halk Oyunları Gösterimlerinde Sinematografik Söylemler (Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu)*

Dördüncü yazı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Kerem Cenk Yılmaz'a ait, “Disiplinler Arası Kavşakta Türk Halk Oyunları Gösterimlerinde Sinematografik Söylemler (Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu)”dir. Gelişen teknolojiyle birlikte alanlar arası sınırlıkların kaldırılması, disiplinler arası yeni kavramlar oluştuğundan bahsedilmiş, sinematografik öğelerden yararlanmanın anlatımı güçlendirdiği “Nevi Dans Sahne Sanatları” olarak deneyimlenen örnekler üzerinden açıklanmıştır. Filmik alanın anlatım araçları, sinematografik mekân ve zaman, film uzamı, plan, çekim planı, kamera, kamera hareketleri, kamera perspektifi, ışık, video gibi unsurlar; anlatı mesafesi ve anlatı perspektifi, mizansen ve oyunculuk açıklanmış, doğru kullanımları ile ilgili kısa bilgiler verilmiştir. Türk halk oyunları gösterimlerinde sinematografik söylemler, 2011 yılında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü tarafından kurulan “Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu”nun “Bu Topraklar İçin”, “Bedende Hayat Bulan Türküler Aşk”, “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm” adlı dans gösterileri örnekleriyle anlatılmıştır. Bu gösterilerin planları, sahne anlatımları, ekibi, video dekor kullanımları, afişleri ve kare kodları ilgili görsellerle

desteklenerek anlatılmış ve açıklanmıştır. Sinematografik dilin, teknolojik gelişmeler sonrası iyice gelişmesiyle etkinliğini kullanmaya başlamasının, danslı anlatımlarda seyirci üzerinde daha fazla etki bıraktığı vurgulanmıştır.

### **Sonay Ödemiş**

#### *“Performans Teorisi Çerçevesinde Zeybek Danslarının Sınıflandırılmasına Farklı Bir Alternatif*

Beşinci yazı, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Arş. Gör. Sonay Ödemiş'e ait, “Performans Teorisi Çerçevesinde Zeybek Danslarının Sınıflandırılmasına Farklı Bir Alternatif”tir. Yazıda zeybek danslarının performans teorisi çerçevesinde alternatif bir sınıflamasına yer verilmiş, zeybek dansı yapısal değerlendirmeye “Gezinlemeli Zeybek Dansları” ve “Gezinlemesiz Zeybek Dansları” olarak ikiye ayrılmıştır. Buna göre icracının hazırlık aşamasının da performansa dahil olduğu çeşitli örneklerle kanıtlanmaya çalışılmıştır. Zeybek dansının “dokuz zamanlı olduğu” kanısının “gezinleme” bölümü eklendiğinde doğru olmayacağı tablolarla ve gözlemlerle açıklanmıştır. Gezinlemenin ne olduğuna genişçe yer verilmiş, gezinleme ve oyun dışında arada yapılan serbest zamanlı kısımlara da yazar tarafından “dinlence” adı verilmiştir. Ritim uyumlu bölümün üst ve alt ekstremite hareket kümelerine yer verilen zeybek adım cümlelerinden oluştuğu belirtilmiştir. Yaygın görüşe göre yasadışı eylem insanı olan zeybeklerin yalnızca dokuz zamanlı eşlik müziklerine sahip olamayacağı ve hareket cümlelerinin de bu kurala göre biçimlendirilmesi gerekliliği savunulmuştur.

### **Müride Sun Aksan**

#### *“Dünden Yarına Balenin Türkiye Serüvenine Alternatif Bakış”*

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Anasanat Dalı'ndan Doçent unvanı ile emekli olan Müride Sun Aksan; balenin Fransız Saraylarından doğup dünyaya yayılışına temel oluşturan olayları inceleyerek, Türkiye'ye ulaşma serüveni ile buna sebep olan gelişmeleri ve dünden bugüne Türkiye'de bale adına yapılan önemli çalışmaları anlatmaktadır. Aksan, Anadolu'nun kültürel birikimi içerisinde halk danslarının teşkil ettiği alanı; II. Mahmut Dönemi'nde başlayan batılılaşma hareketleriyle sosyal hayata dahil olan saray danslarından bugüne, bale karakterinin Türkiye'deki tarihini incelerken; Cumhuriyet Dönemi'nde bale eğitimini başlatmak üzere Atatürk'ün davetiyle Türkiye'ye gelen Rus balerin Lydia Krassa Arzumanova ve bu doğrultuda gelişen süreci Ankara, İzmir ve İstanbul konservatuvarındaki bale eğitimleri ile başlattığı serüveni; 70'li yılların ilk yarısına gelindiğinde, Rus Vaganova Ekolü'nün Türkiye'de uygulanması sürecine geçişi ile tamamlamıştır. Ardından, Türkiye'deki bale eğitiminin sistemle uyum ve çelişki teşkil ettiğini düşündüğü yönlerini belirterek; uyumun geliştirilebilmesi ve çelişkilerin giderilebilmesi üzerine öneri ve dileklerini, akademik temellendirmelerle sunmuştur.

### **Tan Temel**

#### *“Dansı Yazmak”*

Yıldız Teknik Üniversitesi Dans Anasanat Dalı'nda Öğretim Üyesi olarak görevini sürdüren Tan Temel, “*Dansı Yazmak*” adlı makalesinde, dans performansının oluşumu sürecinde, dansçı bedeninin harekete geçerken kullandığı motivasyonları, “*İzole*” adlı, düet formundaki 35 dakika-iki kişilik çağdaş bir dans performansı üzerinden anlatmaktadır. Performans sırasında Tan Temel; kapitalizm, tüketim ve gelişen teknoloji, arzu ve etik değerler gibi toplumsal unsurlara yer verirken; şiddet, arzu ve aşk, ruh-beden ilişkisi, zevk-acı, kırılgnalık-güvensizlik gibi; modern bireyin yalnızlaşma-sevgisizlik, empati-iletişimsizlik gibi durumlarını işlemektedir. *İzole* başlığının seçilme sebebini bu kavramlar üzerinden anlayabilecek seyirciye performatif içeriği yansıttığı yazısında Temel, kavramların sahneye uygulanması sürecini anlatarak yazısını sonlandırmaktadır.

### **Sernaz Demirel Temel**

#### *“Kavramdan Harekete”*

“Kavramdan Harekete” adlı makale, dansın soyut bir anlam ifade ettiğine dikkat çekmektedir. Bu anlamı ifade etmede, koreograf ve dansçının arasında kurulan köprünün hangi nitelikte olması gerektiği, koreografinin ve hareketin yaratılışını şekillendiren kavramlar “*Üç*” adlı dans performansının oluşum süreci üzerinden anlatılmıştır. Performansta koreografi, ego ve onun insan ilişkileri üzerindeki etkileri ve önemi, yine dansçının hareketine etki eden motivasyonlar üzerinden açıklanmıştır. Bu motivasyonlar arasında; insan hakları beyannameşi, savaşlar ve şiddet, Zeitgeist (zamanın ruhu), kapitalizm ve tüketim toplumu, insan egosu ve işleyiş mekanizmaları, öteki kavramını incelenmiştir. Kitaptaki makale sıralamasında kendisinden önce gelen *Dansı Yazmak*’ta olduğu gibi, *Kavramdan Harekete* makalesinde de performansın temelini oluşturan motivasyonlar açıklanmış; kavramların sahneye uygulanması kısmı ile yazı sonuca bağlanmıştır.

### **Sema Erkan**

#### *“Benesh Hareket Notasyonu Üzerine Benesh Hareket Notasyonu ve Türk Halk Dansları”*

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğreticilik Ana Sanat Dalı Başkanı olarak görevine devam eden Erkan bu çalışmasında, dansın yazıya aktarılmasına olan ihtiyaca karşılık ortaya çıkan hareket notasyon sistemlerinden Benesh yazım tekniğini ana hatlarıyla, konu üzerine eğilen araştırmacılara ışık tutacak şekilde tanıtmış, sistemin tarihî gelişimi üzerinde durmuştur. Türk halk danslarının yazımında Benesh hareket notasyonunun kullanım süreci ele alınmıştır. Yazıda Türkiye’nin ilk koreolojisti F.I Chor. Suna Eden Şenel’in çalışmalarıyla başlayan sürecin, dans yazım sistemleri derslerinin Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü programına alınması ile resmîleşen ve bugün akademisyenlerin Türk halk dansları alanında çeşitli tür ve tavırlara uygulanabilirliğinin mümkün oluşuna değinilmiştir. Çalışmada Erkan’ın yürütücü olarak yer aldığı bir proje ekibi tarafından geliştirilen *Benesh Notation Editor* bilgisayar yazım programı tanıtılarak; bu programın notasyon kullanımının artırılmasının alanda nitelikli sahneleme ile arşivleme yapılması için büyük önem arz ettiği vurgulanmıştır.

### **İlke Kızmaz**

*“Türkiye’de Protesto Kültüründe Geleneksel Dansların Yeri”*

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü’nde görevini Arş. Gör. olarak sürdüren Kızmaz, protesto kavramının incelenmesi ile makaleye giriş yaptıktan sonra, kendi katılım, gözlem ve birikimlerinin ışığında, Türkiye’de geleneksel dansların protesto amacıyla kullanımı olgusu üzerinde durmaktadır. Kızmaz, uzun süre konu üzerine düşünmeyi sürdürmüş ve geleneksel danslar ile protesto ilişkisini bilimsel bir çalışmaya dönüştürebilmek amacıyla, eşi Uzman Klinik Psikolog Türkü Zencir Kızmaz’ın yardımlarıyla hazırladığı online bir anket yayınlamış; yaşları 17 ile 70 arasında değişen, mesleki ve coğrafi yönden farklılıklar gösteren 547 kişinin katıldığı bu anketin sorularını ve cevaplar doğrultusunda ulaşılan matematiksel verilerin yüzdelik paydalarını belirterek, sonuçlarını grafiklere dökmüştür. Yazıda Türkiye’de belirli bir siyasi kesime ait olduğunu düşünülen halay dansının, bu kesime hitap ettiği bilinen bir müzik grubu ile özdeşleşme süreci ve protestolardaki yerinin diğer geleneksel dans türlerinden ayrı olmasının muhtemel sebepleri üzerinde durulmaktadır. Dans olgusunun, yaşamımızın her alanında olduğu gibi, politik yaşamımızda da yer aldığı ve dans-protesto ilişkisinin, ilkel toplumların ritüellerine, kölelerin başkaldırılarına kadar uzanan köklü bir tarihe sahip olduğuna değinilerek, bu ilişkinin doğallığına dikkat çekilmiştir.

**Füsun Aşkar***“Dans Seyircisi ve Bir Geribildirim Davranışı: Alkış”*

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları İcra Anasanat Dalı Başkanı olarak görevini sürdüren Aşkar, bu makalede, sanatsal aktivite ve seyirci arasında kurulan iletişim ağında görev alan elemanların nitelik, işleyiş ve gereklilikleri üzerinde durmakta ve iletilen mesajlar sonucunda alınacak geribildirim niteliğinin seyreden seyirci odağının niteliğine göre şekillendiğini belirtmektedir. Çalışmada seyirciyi temel alarak, iletişim ve sanat üzerine çalışmalar yapmış olan isimlerden alıntılar ışığında, sahneye, sanata, sanatçıya dair beklenti ve kurallar haritası çizilmektedir. 2013 yılında 2250 dans seyircisine seyirci odaklı anket uygulayan ve 1323 kişiden dönüş alan Aşkar, dans seyircinin hayatının bir evresinde dansla ilgili bir çalışma yaptığı ve seyircinin duygudaşlık isteği ya da empatik davranış biçimiyle sanatsal gösterime tanıklık etmek istediği sonucuna varmıştır. Sanatsal bir ölçüm aracı olan alkışın, sanatçıdan seyirciye, seyirciden sanatçıya giden yolda interaktif, çoğunlukla olumlu algılanan bir iletişim kurması ve bu iletişimin ne kadar güçlü etkiler yaratabileceği belirtilmektedir.

## *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*

### **Yayın İlkeleri**

**Genel İlkeler:** *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*<sup>8</sup>, 2011 yılından bu yana Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından yayımlanmakta olan ulusal hakemli bir dergidir. Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce dillerindeki makalelerin yayımlandığı dergimiz Ulakbim TR Dizin ve SOBİAD tarafından taranmaktadır. Açık erişim ilkesi ile yayın yapan dergimizin geçmiş yıllara ait sayılarına <<http://konservatuvar.ege.edu.tr/d-1520/sayilar.html>> ile <<http://dergipark.gov.tr/konservatuvardergisi>> adreslerinden ulaşılabilir.

EJMD’de yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildiriler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

**Amaç:** a) Müzik teorisi ve analizi, müzik tarihi, müzikoloji, etnomüzikoloji, sahne sanatları, koreoloji, etnokoreoloji, müzik eğitimi, müzik teknolojileri ve çalgı bilim alanlarında yapılmış bilimsel çalışmalara ek olarak tüm alanlardan müzik araştırmalarına yarar sağlayan yazıları yayımlamak. b) Bilimsel anlamda nitelikli makaleleri yayımlayarak adı geçen alanların gelişimine katkıda bulunmak. c) Müzik ve dans araştırmalarının ulusal ve uluslararası alandaki temsilcilerinden biri olmak.

**İçerik:** Alanındaki bir boşluğu dolduracak araştırmaya dayalı özgün makaleler; alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım, eleştiri yazıları, çeviriler ve çeviriyazılar; alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

**Gelen Yazıların Değerlendirilmesi:** Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar ilk olarak yayın kurulunca amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Belirtilen kriterlere uygunluğu açısından olumlu görüş alanlar bilimsel değerlendirilme için alanında kabul görmüş iki hakeme gönderilir (kitap, etkinlik ve bilimsel toplantı incelemeleri için bir hakemin görüşü alınmaktadır). Kör hakemlik uygulaması gereğince hakemlere gönderilen yazıların yazar adları gizlenir, yazarlara da hakemlerle ilgili bilgi verilmez. Hakem raporlarından birinin olumlu, diğerinin olumsuz olduğu durumda, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ya da son karar yayın kurulu tarafından mevcut raporlara göre verilir. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Yazarlar, hakemlerin ve yayın kurulunun eleştiri, öneri ve düzeltme talepleri doğrultusunda yazılarında gerekli düzenlemeleri yaparlar. Söz konusu eleştiri ve önerilere katılmayan yazar görüşlerini gerekçeleriyle birlikte bir rapor halinde yayın kuruluna sunabilir. Yayımlanmasına karar verilen yazılar dergi yönetimince uygun

---

<sup>8</sup> *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, 2011-2018 yılları arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (EKOD) adı altında yayımlanmıştır.



görülen bir sayıda yayımlanır. Dergimiz tarafından, hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilen yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmemektedir

### Genel Kurallar

**Başlık:** 12 kelimeyi aşmamalı, bold ve büyük harflerle yazılmalı, sayfaya ortalı olmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır (Makale Türkçe ise ikinci dil İngilizce, makale İngilizce ise ikinci dil Türkçe olmalıdır.).

**Yazar Adı:** Yazar isimlerini başvuru dosyasına kesinlikle eklenmemelidir. Makaleyle birlikte, yazarın (yazarların) adını, unvanını, çalıştığı kurumu, açık adresini, kolay ulaşılabilecek iş ve cep telefonlarını, faks numaralarını, e-posta adreslerini belirten bir kapak yazısı yollanmalıdır. Makale metninin üzerinde yazar isimleri yer alan başvurular işleme alınmaz ve iade edilir.

**Öz:** 150-200 kelime arasında olmalıdır ve yazının içeriğini özlü bir şekilde vermelidir. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş-sekiz anahtar kelime verilmelidir. Öz ve anahtar kelimeler Türkçe ve İngilizce dillerinde hazırlanmalıdır. Yayına kabul edilen makaleler için 750 kelimelik İngilizce bir genişletilmiş öz istenmektedir.

**Makale Metni:** Yazılar bilgisayarda, MS Word programında ve Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 10 punto ile yazılmalı, ortalama 10000 kelimeyi aşmamalıdır. Çalışma, A4 boyutlarındaki kâğıda üst, alt, sağ ve sol boşluk 2,5 cm (0.98 inç), iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve tek sütun olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında 0,5 cm girinti konmalıdır. Paragraf sekmesinde girintiler bölümünde önce ve sonra alanı 6 pt (0,6 line), satır aralığı ise 1,5 olmalıdır.

Makale, yazının hipotezinin verildiği giriş bölümüyle başlamalı; veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmaları içeren gelişme bölümü ile devam etmeli; varılan sonuçlar ve varsa önerilerin sunulduğu sonuç bölümü ile bitirilmelidir. Alıntı oranı %30'dan fazla olmayan makaleler özgün makale olarak değerlendirilir.

**Tablo ve Şekiller:** Tablo ve şekil açıklaması, “Tablo 1.”, “Şekil 1.” gibi 8 punto ile, **bold** biçiminde yazılmalı ve ortalanmalıdır. Tablo ve şekil başlıklarını oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük ve başlık *italic* olarak yazılır. Tablo içi metinlerde yazı karakteri 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır ve tablo sayfaya ortalanmalıdır.

**Ekler:** Her bir ek, kaynakçadan sonra ayrı sayfalarda verilmelidir.

#### Başlık Sistemi:

**Başlık Oluşturma:** Birinci ve ikinci düzeydeki başlıkları oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük yazılmalıdır (istisna: ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılır). Tablo ve şekil başlıkları da bu kurala göre düzenlenmelidir.

**Temel Başlıklar:** Çalışmanın başlığı ve temel başlıklar (Yöntem, Bulgular, Tartışma) ortalı ve **bold** yazılır (Giriş bölümüne Giriş başlığı konulmaz).

**İkinci Düzey Başlık:** Sola dayalı ve **bold** yazılır. Kendinden önceki paragraftan bir satır boşluk ile ayrılır.

**Üçüncü Düzey Başlık:** Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve **bold** yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

**Dördüncü Düzey Başlık:** Sola dayalı, 0,5 cm içerden, **bold** ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

**Beşinci Düzey Başlık:** Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

**Kaynak Gösterme:** Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan *Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. baskı)* adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır. Aşağıda bu kurallara göre hazırlanmış metin içi alıntı ve kaynakça örnekleri sunulmuştur, ayrıntılı bilgi için söz konusu kaynağa başvurulmalıdır.

**Metin İçi:** Kaynak gösterme, metin içinde direk alıntı yapılması durumunda (Frith, 1996, s. 10) şeklinde olmalı ve kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Bir yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Gazimihal, 1975a, Gazimihal 1975b...), birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Akdoğan, 2009; Behar, 1992; Aksoy, 1994) şekillerinde verilmeli; çok yazarlı yayınlarda ilk yazarın soyadı (Ekici vd., 2014) kullanılmalı, görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Konuk, 1899, aktaran Aksoy 1994, s. 100) şeklinde aktarılmalı, sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri “Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri” bilgilerini içermelidir. 40 kelimeyi aşan bir direk alıntı kullanılıyorsa, alıntılanan metin yeni bir satıra, 5 boşluk girintili, tırnak işareti konmaksızın, çift satır aralığı ile yazılmalıdır.

**Kaynakça:** Makale metninin sonunda verilmeli ve yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Birden çok yayını olan yazarların eserleri yayım tarihlerine göre sıralanmalı, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

**Kitap:** Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları künyede eğik yazı ile gösterilir. Kullanılan kaynakta eserin yayımlandığı yer belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde “Yyy” (yayım yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse “yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa “ty” (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

### **Tek yazarlı kitaplar**

Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.

### **İki yazarlı kitaplar**

Reinhard, U.,& Reinhard K. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Çev. Sinemis Sun, C. 1, Ankara: Sun Yayınevi.

### **Üç-beş yazarlı kitaplar**

Ekici, M., Fedakar, P., Tutu S. B., Gültekin M. & Kocadağ İ. (2014). *İzmir'de Yaşayan Âşıklar Antolojisi*. İzmir: İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.

### **Makale:**

Solis, G. (2012). Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis and Social Theory in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 3, 530-554.

**Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt:** Bir yazarın birden fazla eserine yer verildiğinde eserler geçmişten bugüne kronolojik sıra ile listelenir.

Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik (Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım)* İstanbul: Afa Yayıncılık.

Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe (Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

**Elektronik Ortamdaki Metinler:** Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri ise; yazar adı, varsa kaynağın tarihi, metnin başlığı, erişim tarihi ve sitenin adresi sırası ile verilmelidir.

Uslu, R. (2016, 23 Mart). *Müzikoloji ve Meragi'nin Besteleri*. Erişim Tarihi: 2 Mart, 2017, [http://www.musikidergisi.com/yazar-143 muzikoloji\\_ve\\_meragi'nin\\_besteleri](http://www.musikidergisi.com/yazar-143 muzikoloji_ve_meragi'nin_besteleri)

**Tezler:** Kaya, A. (2016). *Müzik Dünyasındaki İktidar Alanları Aracılığıyla Müzik Tarihi Yazımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

**Ses ve Görüntü Kayıtları:** Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yayım tarihi, yapıtın başlığı, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayım ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, E. (Yönetmen). (2006). *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?* (DVD). İstanbul: Özen Film.

**Yabancı Dillerdeki Yayınlar:** Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt, baskı sayısı ve basım yerini gösteren ifadeler Türkçeleştirilmelidir.

**Dipnot:** Kaynak gösterme haricindeki açıklamalar birden başlayarak dipnot kullanılarak yapılmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

**Kitap, Etkinlik ve Bilimsel Toplantı İncelemeleri:** Bir yayımın, etkinliğin veya bilimsel

toplantının tanıtılması amacı ile hazırlanmış olan yazılarda öz ve anahtar kelime kısımları aranmaz. Kitap incelemeleri için kitabın adı, yazarının adı-soyadı ve kitap künye bilgileri ile kitabın ön kapak görseli metnin başına eklenmelidir.

**Yazıların Gönderilmesi:** Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar Dergipark web sitesine elektronik başvuru şeklinde yüklenebileceği gibi; eudtmk@gmail.com adresine e-posta yoluyla da gönderilebilir. Hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni en geç 10 gün içinde gönderir. Yayınlanamayan makalenin belgeleri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idarî ve adlî sorumluluk kabul edilmez.

**Editörlük Düzeltmeleri:** Editörlük Birimi yayım hazırlığında yazının esasına yönelik olmayan düzeltmeleri yapmakta özgürdür. Bu düzeltmeler TDK yazım kılavuzu ve sözlüklerine göre yapılır.

**Telif Hakkı:** Yayınlanan yazıların her türlü telif hakkı EJMD'ye, düşünsel ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına, çeviri ve aktarmaların ise hukuki sorumluluğu çevirmenlerine/aktaranlarına aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergiye makale gönderen yazar, bu ilkeleri kabul etmiş sayılır. Bu ilkelere uymayan makaleler kesinlikle değerlendirilmeye alınmayacaktır. Dergide yayınlanan yazı ve fotoğraflardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

### *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*

#### **General Format Properties**

**General Principals:** *The Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*<sup>9</sup>, founded in 2011, is the official open-access, double-blind peer-reviewed journal of *Ege University State Conservatory of Turkish Music* in Turkey. The previous issues of the journal where articles in Turkish and English are published biannually (June-December) can be found at <http://konservatuvar.ege.edu.tr/d-1520/sayilar.html> [and](http://dergipark.gov.tr/konservatuvardergisi) <http://dergipark.gov.tr/konservatuvardergisi>.

Only the articles that weren't published anywhere before are accepted for publication. Papers presented in academic symposiums can be published by giving the necessary information of the organization where the paper was presented. If the paper was published in a proceeding book it won't be accepted for publication. For the articles supported by a research organization/foundation the relevant information (organization's name, project's name, date and number) should be included in the article.

**Mission:** The journal's aim is to contribute to the field of music and dance by publishing qualified scientific works and becoming one of the national and international representatives of music and dance researches.

---

<sup>9</sup> The Journal had the title *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi / EKOD* (Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory) until 2018.

**Content:** *EJMD* publishes peer-reviewed research reports on music and dance bringing together research conducted within a variety of disciplines. Articles include theoretical essays; research papers; case reports; and historical research related to all music and dance issues. In addition to original research, the journal features both articles and book reviews.

Topics of interest include, but are not limited to, the following: music theory and analysis, history of music, musicology, ethnomusicology, performing arts, choreology, ethnochoreology, music education, music technologies, organology and any other interdisciplinary field providing benefit to music/dance researches.

**Editorial Process:** Firstly, the articles submitted are evaluated by the editorial management in terms of scope, subject, content and spelling. If it is approved by the editorial management, the article is sent to two referees (book and academic organization reviews are assessed by one referee) for academic evaluation. Personal information concerning both the author and the referee are hidden during the process. If one of the referees' assessment is positive and the other is negative, either the article is sent to a third referee or the editorial board make a decision based on the existing reports. The reports are saved for two years. The authors make necessary changes according to the suggestions of the referees. The author who doesn't agree with the ideas of the referee should give a written report on his/her objections. The articles approved will be published in any forthcoming issue of the journal. The journal doesn't give a written document for the articles approved for publication.

#### **General Format Properties**

**Title:** Shouldn't exceed 12 words, should be written bold capitalized letters and centered. The title in the second language should be underneath the title of the article.

**Author Names:** Author names should certainly not be included in the application file. The author information (name, title, professional address, telephone number, e-mail address) should be written on an additional document. Applications including author names are not processed and returned.

**Abstract:** Should be between 150-200 words. Should not include citation, figures or tables. Abstracts should be in Turkish and English. There should be 5-8 key words. A 750 words extended abstract should be submitted after the article is approved for publication.

**Main text:** Quantitative and Qualitative studies should include Introduction, Method, Findings, Discussion sections. In the Method section, if a specific model is used, the model subdivision should include the Sample / Workgroup, Data Collection Tools, and Process subdivisions. Compilation type studies should reveal the problem, analyze the relevant literature in a competent way, emphasize the deficiencies, gaps and contradictions in the literature and mention the steps to be taken to solve the problem. In other studies, it can be modified according to the type of the subject but it should be careful not to be in the form of sub-sections in detail that will make the reader feel confused or difficult to use the text.

The articles with a citation ratio less than 30% (the articles submitted are assessed through iThenticate plagiarism program) are considered as original articles.

**Page Format:** The articles should be written on an A4 size paper; top, bottom, left and right margins: 2,5 cm (0,98 inches), justified, no hyphenation and as one column. Paragraphs should have an indent of 0,5 cm. In the indent and spacing section of paragraph tab: left and right section should be 6 pt (0,6 line) and line spacing should be 1,5. The text should be written in Times New Roman with 12 font size.

**Page Limitation** A study composed as explained above should not exceed 25 pages (10000 words).

**Tables and graphs** Tables, graphs and images should be titled as “Table 1.” Or “Graph 1.”, written in 8 font size, bold, italic and centered. The first letters should be capitalized. The in-table texts should be written in 8 font size with 1 line spacing and the table should be centered.

**Appendixes** Each appendix should be given in separate pages after references.

### **Heading Format**

**Composing Heading** Main section headings and subheadings should be capitalized (first letter in each word) (except from the conjunctions such as and, with etc.) Table and graph titles should be edited accordingly.

**Main section headings** Main section headings (Method, Findings, Discussion) and the title of the study should be capitalized and centered. (There is no heading for the Introduction section).

**Subheading** Subheadings are capitalized and left justified; separated from the previous paragraph with a blank line.

**Third Subheading** Should be left justified, 0,5 cm indented and bold. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

**Fourth Subheading** Should be left justified, 0,5 cm indented and bold italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

**Fifth Subheading** Should be left justified, 0,5 cm indented and italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line. (It is suggested to avoid including more than fifth subheading).

**References** Both in the text and in the source books, the rules of writing specified in the book *Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6<sup>th</sup> edition)* published by the American Psychological Association should be applied. For the use of basic texts used in bibliography writing, see the section entitled Basic Bibliographic Guides.

**Footnote** Explanatory notes other than citations can be inserted as footnotes starting from number 1, written in 10 font size.

**Book, activity or scientific organization reviews** Abstract and keywords shouldn't be included for book, activity or scientific organization reviews. For the book reviews, the title of the book, author's name, book's information and cover image should be added before the main text.

**Submitting an article** The articles can either be submitted through DergiPark website or by sending to eudtmk@gmail. If there is revision demand of the referee, the author should send the revised text in 10 days. The documents of the unpublished articles will not be returned to the author and any administrative or judicial responsibility isn't accepted by the journal.

**Editorial Revision** Editorial management is free to make any formal revisions on the article. These revisions are done according to Turkish Language Society's spelling dictionaries for Turkish articles.

**Copyrights** The copyrights of the published articles belong to *The Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, intellectual and scientific responsibility belongs to the author. The translations' judicial responsibility belongs to the translator. For the articles with two or more authors copyrights belong to the first author. The author who submits an article to the journal should accept these principals. The articles not fulfilling these requirements won't be evaluated. The written and visual material can be quoted by citation.